

13 EDICIÓN CINE EN FEMENINO

RUTAS DE RESISTENCIA

CURADURÍA

Rutas de resistencia

Acerca de la edición 2022

Como en cada edición de Cineenfemenino, el festival quiere reivindicar el cine de mujeres y disidencias, porque esta es su esencia. Este año, venimos pensando en cómo dentro de este cine, de estas formas y de estas historias, las lógicas comerciales han entibiado las miradas, y nuestros films están siendo absorbidos por un sistema patriarcal que ofrece nada más que el llenado de un cupo por cortesía de una conducta políticamente correcta.

Es por ello que para este 2022, nuestra propuesta busca la recuperación de un cine que se posicione lejos de toda normalización a **la estetización de nuestras problemáticas bajo el discurso del empoderamiento, que entendemos más como la repetición de un sistema que no es el que nosotres pregonamos, porque no queremos poder, porque para tenerlo siempre debe haber un otre sometide;** por tanto, queremos algo del otro lado, un cine que se ubique dentro de las políticas de resistencia, de la creación infinita de caminos y de entendimiento, un cine sin método al que le tiemble el pulso.

Así, es que llamamos y convocamos a quienes esta visión, basada en una condición de existencia, les toque y les traspase el cuerpo. Porque estamos en este movimiento, preguntándonos cuál es la pregunta, cuál es el propósito, sin suponer con esto una limitación a la respuesta y al contrario, debatir la cuestión, soñando que la peligrosidad de aquel mundo que no está preparado para nuestro recorrido, sea modificado, porque tenemos derecho al viaje.

De aquí que nuestra búsqueda se base en films que trabajen el **vínculo, los afectos y el goce, como rutas de resistencia.** Queremos pensar y encontrar derroteros que nos muestren cómo se construye una imagen que desborda lo narrativo.

La muestra girará en torno a exponer películas que hablen acerca del resistir, colectiva e individualmente. 1) Cómo resistimos y qué rutas tomamos, como primeras preguntas. Entendiendo por esto el enfrentamiento con experiencias adversas que nos modifican y frente a las cuales somos capaces de transformarnos, de ser resilientes; 2) relatos sobre identidad, de lo colectivo como punto de apoyo frente las lógicas individualistas del capital, del placer y el ocio como formas de rebelarse ante el sistema, así como resistencia frente a los Estados abandonicos y violentos; 3) sobre la significación de ser mujeres y disidencias en entramados patriarcales en los que somos últimos eslabones, con el objetivo de poner en discusión: de dónde viene.

Para a partir de allí, dar lugar al diálogo sobre las rupturas con lo tradicional (proteccionismo de conductas que denunciamos). Así como también dar cuenta de los mecanismos de producción y funcionamiento de los lenguajes que intervienen en las películas.



En este sentido, las categorías de este año están dispuestas en base a los films *La mirada de Myriam* (1986) de Clara Mariana Riascos, *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) de Maricarmen de Lara, y *Las hijas del fuego* (2018) de Albertina Carri; porque consideramos urgente ponernos en diálogo y entablar alianzas con estos films, porque consideramos que logran englobar y contener lo que nos interpela, y por tanto nos transforma.

CATEGORÍAS

La mirada de Myriam: películas que hablen de las infancias, el vínculo entre comunidad, sociedad y urbanidad; acerca del vínculo con lo místico y de todo futuro posible.

No les pedimos un viaje a la luna: películas que hablen acerca de las violencias estatales pero que reivindiquen toda resistencia política y por tanto de existir en la imagen misma, como afectación e incidencia.

Las hijas del fuego: películas en donde el goce sea motor del placer; así como películas que muestren corporalidades no estereotipadas, que problematicen y representen otra circulación de los afectos, de los vínculos. De la interseccionalidad, de lo geopolítico, que también hablen del viaje y la transformación.



EQUIPO DE
CURADURÍA Y PROGRAMACIÓN



La chica del tren y el Gaslighting

La chica del tren (2016) de Tate Taylor

Por Brenda Pichardo Hernández, México

*La culpa es la mejor arma de tortura
contra las mujeres.
-Elena Poniatowska.*

La película *La chica del tren* (2016), basada en la novela de Paula Hawkins, protagonizada por Emily Blunt y dirigida por Tate Taylor, relata la historia de Rachel, interpretada por Blunt, una mujer que se sumerge en el alcoholismo debido a su conflicto por el deber ser madre y a los intentos fallidos de embarazo, vicio que su esposo utiliza para manipularla y poder encubrir sus infidelidades y un feminicidio.

Mientras miraba la película pensaba en el *gaslighting*, término que proviene de la película *Gaslight* (Cukor, 1944) protagonizada por Ingrid Bergman, quien ganó su primer Óscar por la interpretación en dicha película. El *gaslighting* actualmente es un concepto usado por la psicología para definir la violencia emocional que ejerce el agresor, quien recurre a la manipulación psicológica para tergiversar la percepción de la víctima y anular su sentido de la realidad. Esto es lo que padecía Rachel en su matrimonio.

Hay un paralelismo entre la película *Gaslight* (1944) y *La chica del tren* (2016): tanto Ingrid Bergman como Emily Blunt, interpretan a personajes femeninos que viven manipulación

psicológica en sus relaciones de pareja. En *Gaslight*, Paula (Ingrid Bergman) recibe el comentario de “se lo está imaginando señora”; y Rachel (Emily Blunt), inicia la película con un monólogo interno en el que rememora: “Mi esposo siempre me decía que tengo una imaginación exagerada”. En ambos casos, la manipulación psicológica está latente porque sus maridos les hacen creer que todo es producto de su imaginación. Sin embargo, lo que predomina en *La chica del tren*, es la historia del feminicidio de Megan (Haley Bennett). Rachel se ve implicada en el crimen, acude a terapia y descubre que su ex marido usaba sus lagunas mentales por alcoholismo para tergiversarle la realidad, culparla por el fracaso de su relación y de la muerte de Megan. Desenmascarar las mentiras libera a Rachel, que vivía cautiva en la locura que le inventó su ex marido. Además, al final se solidariza con la esposa de su ex marido para que no sea víctima de la violencia machista que él ejerce usando el *gaslighting*.

Por otro lado, hay tres personajes femeninos en la película y la temática gira en torno a tres aspectos: la violencia de género, la manipulación psicológica que viven las tres, y el feminicidio que es abordado desde una perspectiva que evita caer en la revictimización. Temas que son necesarios representar en el cine con una mirada femenina.

Entre lo real y lo ficcional de la memoria

Familia sumergida (2018) de María Alché

Por Fátima Guerrero, México

Mientras transcurría la primera parte de la película me preguntaba si dentro de los roles de la feminidad estaría la memoria. He visto a las mujeres -en el cine, en la vida- atesorar recuerdos, rellenar con cuidado libros enormes para fotografías y mostrarlos con cierto orgullo a los familiares. Saben volver en el tiempo y decir qué suceso ocurría cuando se tomó aquella foto, conocen rostros y sitios, los encuentros entre las personas que se acompañan la vida. Y me interrogo sobre ello porque veo a la protagonista de esta cinta argentina, Mercedes, atravesar las pertenencias de su hermana y los objetos familiares que guardaba, con rememoraciones de las ausencias. En una imagen del pasado se sorprende así misma sin reconocer a nadie, tampoco hay a quién preguntar porque "todas ya están muertas". Lo dice así, en femenino, todas las mujeres que podrían contarle, no están.

Que sí, seguro era la persona más cercana a la fallecida Rina, su hermana, y por eso es quién se encarga de embalar cada cosa y vaciar su piso, de completar el vacío a aquel lugar tan repleto de Rina y sin ella. También, Mercedes es el personaje más afectado por las ausencias, transitar este duelo le lleva a evocar a los otros que se han

marchado. Ahora me pregunto si es ella quien los ha traído ante sí, en el *living*, o si han venido con las plantas de la casa de su hermana, reverdeciendo a la vez.

Mercedes es madre de tres y tiene marido, ahora, además, tiene muchas plantas, la vida ahí dentro continúa con sus ajetreos cotidianos pero su dolor ahí está, una capa más al interior, enrareciendo el ambiente. Los tonos verdes en el filme construyen esa interpretación junto a la peculiar iluminación natural. Casi todo el tiempo es de día en la ópera prima de María Alché, sobre todo cuando los espectros acompañan a Mercedes como si hubiera reunión familiar en casa. Como se puede ver no siempre se trata del miedo, a veces están ahí en ese resquicio entre lo real y lo ficcional de la memoria, de la cotidianidad de la vida interior.

Inspirar(te), Crea y Comparte

Varda por Agnès (2019) de Agnès Varda

Por Julie Rosales, México

Este documental fue el último que escribió y dirigió la gran cineasta francesa Agnès Varda, se estrenó el 9 de mayo del 2019 apenas unos meses después de la muerte de esta gran mujer y creadora. Durante dos horas somos testigos de la forma en la que trasvasa todas sus emociones como cineasta y nos transporta con ella a vivir la nostalgia de recordar toda su trayectoria.

Hay tanto que se podría decir de todos los matices que nos presenta esta obra, porque, así como la cinematografía es impecable, también lo es compleja, se encarga de inspirarnos, pero también de cuestionarnos, sobre todo a aquellas que buscamos desarrollarnos en este ámbito, nos dice que no es un arte banal y mucho menos trivial, hay un deber para reivindicar el séptimo arte y darles a los espectadores historias complejas. Sin embargo, hoy analizaremos este documental con ayuda del test que propone Peirce, pues es el que nos acerca más a lo que se pretende demostrar.

¿Qué plantea el test de Peirce? Este fue creado por la guionista Kimberly Peirce y se enfoca en varios elementos, como la complejidad de la protagonista, que tenga una historia propia, que tenga matices y que exista en una forma auténtica, es decir, que logre empatizar con el espectador. Analizar una película con un test solo es parte del análisis, no es el panorama completo. Es una herramienta que muchas veces puede ayudarnos a detectar elementos en la película que no se ven con facilidad.

Cuando empezamos a conocer la vida y obra de Agnès Varda, podemos concluir que si algo tuvo fue una gran historia donde ella fue la protagonista. Nos dejó una parte de su legado en aquellas escenas y palabras icónicas. Logramos conocer un poco de cómo era su proceso creativo para lograr darnos historias como *Sin Techo ni Ley* (1985), o *La Felicidad* (1965). Conocimos a la

mujer apasionada y perfeccionista que vivía para y por el arte, logrando contagiarnos esa pasión y amor por crear.

Las que admiramos su obra creo que ahora lo hacemos aún más, sobre todo por la gran labor que hizo, fue pionera en el cine hecho por mujeres, debió ser intimidante vivir rodeada de hombres que subestimaban su trabajo, sin embargo, ella mostró una gran resiliencia y salió victoriosa. Es digno de aplaudir lo que hizo por las mujeres cineastas, ella empezó a abrir las oportunidades para las mujeres que ahora tienen el privilegio de desarrollarse en el cine o para las que buscamos lograrlo algún día.

Muchas veces solemos idealizar a las personas que admiramos, creo que este es un error, todos somos humanos y al final todos tenemos este derecho inherente a fallar y aprender, esperar perfección de alguien es inútil y cansado; por lo que fue hermoso conocer el lado más humano de esta mujer, verla como alguien humilde y dotada de un carisma extraordinaria, la idealización se detuvo, una vez más lo que dice Peirce se cumplió, los espectadores logramos empatizar con la mujer, no solo con la realizadora de cine.

Este documental es capaz de hacernos entender su historia sin promover un fanatismo hacia ella, es más empatizamos con la mujer apasionada, que pelea con sus defectos como el perfeccionismo excesivo que alguna vez llegó a tener,

por ejemplo: con la actriz de *Sin Techo ni Ley* Sandrine Bonnaire.

Conocimos a la mujer de 90 años, aunque sea a través de una pantalla (gracias a la tecnología) la vimos llena de vida, pasión y sobre todo con una plenitud impresionante. Decir que Agnès Varda era una mujer inspiradora es poco. Identificamos que empatizamos con ella mientras nos platicaba como amigas sus mejores consejos para hacer cine, nos comparte sus tres palabras que la acompañaron en todo momento: inspiración, creación y compartir nos dice que son la fórmula para crear películas. Ella veía y transmitía el lado más humano del cine.

Finalmente, nunca sabremos si Agnès Varda utilizaba o tenía en mente algún test a la hora de crear sus guiones y películas, tal vez no, o tal vez intrínsecamente sí, pero al menos con este documental encontramos que, aunque Peirce no es contemporánea de Varda, cumple con lo que propone su test y nos ayuda a enfatizar elementos como los que ya analizamos en el documental, conectamos con la mujer, con su historia, con sus sueños y con su fuerza creadora.

**El diagnóstico en el cine documental latinoamericano:
El caso de la película *Señorita María, la falda de la montaña***

Señorita María, la falda de la montaña (2017) de Rubén Mendoza

Por Paola Clavijo, Colombia

*Yo le dije "nació en el cuerpo de un hombre", no que era un hombre.
-Rubén Mendoza*

La Señorita María, la falda de la montaña fue filmada en Colombia en el municipio de Boavita, Boyacá. Su grabación empezó a realizarse en el año 2011 después de que su director regresará de París, Francia, en donde realizaba un taller de escritura de guion. Según cuenta Rubén Mendoza, durante su estancia en París no logró desarrollar el guion que le interesaba, y sólo fue hasta llegar a Colombia, "desesperado", que recordó que una vez había visto a la Señorita María en el año 2007 mientras caminaba por el municipio de Boavita. Quiso contactarla, y decidió ir a la antigua casa de sus padres ubicada en este municipio, y "mandar a buscar" a María. Después de ubicarla, se reunieron en casa de Mendoza y le presentó la propuesta del documental. Ella accedió, y grabaron durante seis días las primeras imágenes de la película sin embargo, después María desapareció porque no se sentía cómoda, según el director "Rodamos seis días y luego empezó a hacer pataletas y se me escondió. Y bueno, yo la entendía, porque estaba muy prevenida, ya que en el pueblo era víctima de muchas burlas y rechazo. Finalmente se perdió como año y medio".

Mendoza envió las imágenes que había grabado durante esos seis días a festivales, y logró ganar uno de los estímulos más importantes para realización documental en Colombia (Estímulo Realización de Largometrajes de Documental). Sin

embargo, el haber obtenido el dinero necesario para la realización de su película no fue suficiente para poder continuar con ella, María seguía desinteresada en ser grabada. En palabras del director:

Lo bueno fue que con lo que alcanzamos a rodar busqué a Amanda Sarmiento, mi productora, y empezamos a participar en festivales hasta que ganamos el premio grande del Fondo de Desarrollo. En ese momento tenía la plata, pero ella no aparecía, incluso un día nos hizo viajar con todo el equipo y nunca la encontramos.

Sólo fue hasta el año 2011, después de varios intentos que María accedió a ser grabada por Mendoza y su equipo de producción.

Esta película nos lleva a través de su protagonista hacia la experiencia del estigma y la violencia en un pueblo católico y conservador de Colombia. María pone en evidencia las condiciones de vida por las que transitan muchas mujeres trans de clases populares y de clases bajas campesinas del continente latinoamericano. Su vida se ubica dentro de la escala más baja de la distribución de capitales económicos, intelectuales, sociales, culturales, acentuando una historia de marginalización, discriminación, infantilización y patologización.

La exclusión de la personaje por parte de los habitantes del municipio de Boavita, la ha hecho situarse lejos del

casco urbano del municipio, y lejos también de la población aledaña. María es presentada como una mujer en un cuerpo de un hombre que ha emergido por fuera de instituciones como la escuela, la familia, el Estado, y la institución médica, provocándole dificultades significativas para crear lazos sociales y para lograr persistir en la lucha por la existencia. Su identidad de género, prácticas sexuales y color de piel crearon un fenómeno de frontera que la ha ocupado en labores altamente descalificadas como lavar ropa, cocinar, limpiar, y en roles para los que se necesita una fuerza física importante como cortar leña, trabajar la tierra y cuidar el ganado.

La soledad, el no futuro y la precariedad de la protagonista construyen el engranaje de la película. La cámara se presenta así misma como una testiga silenciosa que describe detalladamente los espacios habitados por María, continuamente vemos planos dedicados a la cocina, su cama, el televisor, el espejo, el patio, su ropa. Se despliega un interés considerable por describir sus condiciones materiales, y crear a través de estas, una situación de soledad, marginalidad social y económica. Encontramos también primeros y primerísimos primeros planos de su cuerpo y su comportamiento con los que se logra construir en pantalla un espacio de diagnóstico en el que se explora la taxonomía y morfología de la personaje. El cuerpo de María se convierte en uno de los vehículos narrativos más importantes de la película, con él se consolidan los

destinadores de este relato que van a buscar construir la ficción de estar en presencia de una figura mítica que habita entre los límites de lo normal y lo monstruoso, y que tiene un drama performático que descoloca las concepciones normativas del género y de la racionalidad occidental.

Mendoza se instaure como un narrador testigo y omnisciente que estará encargado de contar, explicar, pero sobre todo de crear un drama existencial atravesado por el hecho de que María se concibe como una mujer. El director interpelará una y otra vez a María con el fin de que ella reconozca que hay algo que no va bien entre su mente y el cuerpo que habita, y que posiblemente esto se deba a una disfunción de los lazos de su familia nuclear y a que el espacio cultural y geográfico habitado por la personaje carece de civilización. Mendoza aparece como la figura del médico que desde una perspectiva binarista y naturalista, diagnostica a María con disforia de género. Y en términos coloniales, dirá que carece de lenguaje para nombrarse así misma, y que por ello él está ahí entregándole significado al drama existencial que él mismo ha creado. Con esto a nivel narrativo y audiovisual, se consolidan las características básicas del cine documental europeo de mediados del siglo pasado. Se recrea un planteamiento aséptico, clínico, y externo; las tres herramientas modales para hablar de la raza, el sexo y la clase en la historia occidental.

El director hará una ovación al sistema colonial del género y al proceso de patologización psiquiátrica. Confesará a María por medio de sus interrogatorios, le aplicará “la prueba de la vida real”, al describir su entorno, su historia, e intervendrá cuidadosamente con el fin de ayudarle a reconocerse así misma. Este test cinematográfico develará que su intento por descubrir quién es María, terminará por crearla desde una objetividad inspirada en la heteronormatividad blanca. Cada paso que da hacia la reconstrucción del pasado, presente y futuro de María, llevan al realizador al mismo callejón con el que empezó su película. Las entrevistas, los diálogos y experiencia compartida con ella, y los habitantes de Boavita, terminan por ser una confirmación de lo que había anticipado. Esta película es una revelación, pero no de María, sino una revelación de la mirada del realizador, que con su cámara trae la promesa fantasmática de reconocimiento a cambio de una visibilización negada.

Resistencia artística y femenina en *Los días de la ballena*

El canto de la ballena (2019) de Catalina Arroyabe Restrepo

Por Luisa Fernanda Muñoz-Rodríguez

La directora colombiana Catalina Arroyabe Restrepo realiza en el 2019, la película *Los días de la ballena*, con la participación de los talentosos actorxs Laura Tobón y David Escallón que interpretan a Cristina y Simón respectivamente.

La película *Los días de la ballena* refleja el retrato de una ciudad que sobrevive desde el arte a las pesadas cargas de la violencia en los territorios, en un barrio en la ciudad de Medellín, los jóvenes intervienen el presente a partir del arte urbano, la música, el grafiti, pensándose otro tipo de sociedad a la cual pertenecer.

El personaje central de la historia retrata a Cristina, ella tiene la luz, fuerza y valentía de una generación que se cansó de vivir a merced del miedo, el personaje de Cristina en la historia, moviliza un relato de heroicidad maravilloso, revive en la figura de su madre la potencia de la resistencia, aunque alejadas por las mismas circunstancias de violencia política de la ciudad, Cristina reactiva la memoria de su madre y lo convierte en gramática artística a través del grafiti, de igual forma rompe con el molde de privilegios de clase en el cual se encuentra, se aleja cada vez más, tanto de su condición de hija, como de su privilegio de clase para conectarse con el barrio en el cual desarrolla su experiencia vital artística.

Esta conexión con el barrio se da a partir de Simón, su amigo de universidad que trabaja en la casa cultural donde se gesta el agenciamiento político en el sector, es a partir de esta conexión que Cristina puede ingresar al colectivo y encontrar un nuevo proceso, que además le ayuda a conectarse con el legado activista de su madre que se encuentra lejos.

En el recorrido, las condiciones de violencia urbana y política en el país y específicamente en Medellín, hacen que las pruebas sean constantes, las luchas entre su condición de vida familiar y el miedo al activismo político que desarrolla en el barrio, no frenan en Cristina, la rebeldía y el posicionamiento frente a la obra de arte, que se conecta con un escenario en paz. Cristina hará el grafiti pase lo que pase. El arte está hecho, la ballena ya está pintada en la pared, la resistencia artística y pacífica frente a la imposición del miedo y la violencia concluyen el relato, la esperanza encarnada esta vez en el personaje de Cristina, pero también en lo juvenil a través del arte urbano hacen de esta historia un relato cargado de esperanza en la transformación y de creencia en la magia, reemplazar las pintas amenazantes de territorialización de la violencia por el inmenso canto de las ballenas que recorren el río Medellín.

Los días de la ballena es un relato heroico desde lo femenino, desde lo sentipensante, desde lo imaginativo, desde el arte. Maravilloso regalo de la directora en medio de un país que necesita destellos de utopía.

El test del viaje de la heroína

The Handmaiden (2016) de Park Chan-wook

Por María Camila Vásquez, Colombia

Pensé que esta sería la mejor forma de compartir algo que el proceso del FEMLAB me dejó. El test del viaje de

la heroína, porque todos conocemos el viaje del héroe, ya después de tantos años del cine hemos visto que la mujer no es solo una parte de ese viaje del héroe, autoras como Maureen Mudrock y Victoria Lynn Schmidt han insistido en el viaje de la heroína más que una mirada femenina es una nueva perspectiva de esas narrativas que estaban y que están surgiendo desviadas del canon. Así, de tantas películas que podía tener de base, elegí la que a mi parecer es una de las mejores películas de la década y que tiene mucho de carácter de fuerza femenina, a pesar de ser dirigida por un hombre, porque el viaje de la heroína puede ser relatado desde cualquier género.

A modo de pasos veremos cómo cumple 'The Handmaiden' con las etapas del viaje de la heroína ideado por Murdock. Claro que a mi parecer la película cede este viaje entre sus dos protagonistas, recordemos que por un lado está Sookee, de familia pobre, es perspicaz y la mejor en su área y es 'engañar' asimismo tiene poca gracia femenina y aunque esto no le afecta si la diferencia entre las demás a su alrededor; por otro lado tenemos a Hideko "La Doncella" que es la imagen más femenina de esa época en Corea.

Separación de lo femenino.

El no poder amamantar para Sookee y su poca elegancia es su separación de lo femenino, sus ambiciones (sólo dinero) también la marcan como una mujer distinta entre su mundo.

Identificación con lo masculino.

El tener la misma forma de responder rudo, en vez de suave, al igual que el hombre, esa ambición de dinero, y su terquedad hace que sea una mujer con carácter y no sumisa como las demás que les rodea.

Camino de pruebas.

Su preocupación-atracción por la doncella que cuida, es cruzar el límite que ella misma se había impuesto, así el camino no es engañar sino que ahora Sookee entra en otro estado emocional (empatía con la Doncella que representa todo lo que odia la burguesía).

Ilusión de éxito.

Su relación "estable" con la doncella que cuida y eleva sus expectativas del posible éxito de su plan.

Despertar los sentimientos de traición.

El conflicto es que ahora todo el plan original (que la doncella se enamorará del hombre para que huya con ellos) se le torna ahora grotesco, ella va haciendo cosas pequeñas para trancar eso, está destrozando su propio plan y traicionarse a sí misma.

Iniciación y descenso de la diosa.

El empezar a trucar la relación con el hombre, y empezar su relación con la dama. Lo que ahora se nos revela de

lo que la doncella está sujeta a hacer y que ella también tiene un plan con el hombre.

Reconexión con lo femenino.

Culminar su relación con el encuentro sexual. Empezar a cuidarse como pareja.

Curar la relación con lo masculino.

Aunque su relación era secreta, un nuevo plan mujer-mujer las puso al mismo nivel intelectual del hombre a su alrededor, aprovechándose del mismo estereotipo de papel sumiso. Acá no hay curación con lo masculino propiamente.

Integración masculino y femenino.

El éxito del plan de ellas y burlarse de la sociedad patriarcal de la época como del mismo contexto donde el hombre, tanto el abuelo de Hideko y el estafador tienen una imagen más que grotesca, es su venganza contra los dos hombres de la historia y esa sociedad patriarcal.

En *The Handmaiden*, no sólo vemos reflejada la estructura del viaje de la heroína, sino que se burla a través de los estereotipos mismos de la mujer de su sociedad para ejecutar y llevar a cabo el éxito de un plan maestro donde la sororidad y el amor entre sus dos protagonistas las llevarán a cortar los lazos tóxicos de los dos hombres que las rodea, pero más allá de eso las llevará a realizarse a ellas mismas, marcando su propio destino.

Los dos roles masculinos principales tienen el contexto de opresor, pero de una manera mucho más concreta y grotesca, y las dos protagonistas no quieren tener su poder, o llegar a su mismo nivel, en cambio saben que ellos solos firmarán su camino al descenso.

¿Cuándo se enciende una cámara?

La Roña (2020) de María Paula Jiménez Trujillo

Por Ximena Alcázar, México

Siempre me he sentido atraída a revisar y reordenar el archivo fotográfico familiar, porque es cierto que, dentro de esta selección que hacemos, creamos un discurso diferente, narrativas que nosotros dotamos de significados, muchas veces guiados por la estética o por el sentimiento. *La Roña* es una producción que te brinda la oportunidad de ver a través del espacio familiar, cuándo se enciende la cámara, a qué se le presta atención, qué personajes o momentos enfoca y mejor aún, qué historias vas construyendo con los pequeños fragmentos de conversaciones, risas y llantos que te encuentras en este recorrido.

La casa de la abuela, un espacio cargado de recuerdos, por el que pareciera que el tiempo no pasa, cada uno de los elementos visuales que construyen este lugar te cuentan un poco de quién lo habita, pero es raro encontrarlo vacío. ¿Dónde está la abuela que riega sus plantas por las

mañanas? ¿Dónde están los nietos jugando en el piso? La narrativa puede ser familiar para muchos, incluso nostálgica. La casa de la abuela, donde pareciera que todos podemos descansar de las rutinas diarias, donde no importa viajar horas siempre serás bienvenido. De repente damos un salto en el tiempo, el formato cambia, se achica y se mueve, sabemos que alguien ha encendido la cámara y la manipula.

Paula, quien apenas era una niña, tuvo su primer contacto con el formato de vídeo por esos años, detrás de la lente, documentando momentos, pero lo más notorio: el paso del tiempo. Una tragedia, que nos recuerda que esta es la realidad, inclusive los clips policiales y de los noticieros te lo anuncian, se ha roto este mundo de tranquilidad, alguien ha entrado y lo vaciado. Esta tragedia termina con esta costumbre, que más bien, la ha obligado a parar, y que convierte a esta casa en un espacio prohibido. La cámara se enciende una última vez, ¿Por qué se presenta en este escenario tan alejado a lo que se filmaba en aquellos días felices? Tal vez, para no dejar escapar hasta el último momento de presencia que pudieron tener.

Ahora, la casa deshabitada y vacía, como un cascarón. Las plantas y las telarañas han crecido a la par con los que compartían espacio, sin embargo, ya no es posible que vuelva a habitarse, ya no puede haber vida. Quedan las sombras y los adioses, los

fantasmas de quienes fueron y quienes se fueron. El registro de vídeo es una herramienta para descomponer historias y sanarlas también. La familia va por una última vez, a cerrar este ciclo que terminó como empezó, con una cámara encendida.

Habitar y deshabitar una casa

La Roña (2020) de María Paula Jiménez Trujillo

Por Alba Yaneth Niño Quintero, Colombia

La Roña es una película dirigida por María Paula Jiménez Trujillo, producida por Mariana Vargas Ramírez y programada en la sección Nativas de Cine en Femenino Festival (2020). Es sobre habitar y deshabitar una casa. Este habitar ocurre cuando se filman los primeros pasos de la directora y en la adultez la revisita desde su propio encuadre, en el cual narra historias familiares de encuentro y desencuentro.

Ella hace parte de una familia adinerada del municipio de Gigante, Huila, porque a finales de los años 90 tenían una cámara de video, y estos objetos no eran accesibles a todo el mundo en Colombia. Gracias a estos videos caseros se pueden tener recuerdos de un miembro de la familia, el cual representa el conflicto de la historia documental.

La familia abandonó la casa familiar por un hecho violento. Así que la directora para no dejarse vencer por ese hecho trágico, vuelve a la casa

para filmarla desde los momentos del día con lluvia y sol en los cuales desea encontrar algún motivo estético en las plantas del patio, en los calzones de su abuela, en el cuadro familiar, en la telaraña que teje y atrapa moscas. Estos encuadres buscan en la poesía de las cosas una respuesta al abandono.

La película resignifica la historia de la familia. Porque las imágenes de archivo del ser querido dejaron inmortalizados los recuerdos de la directora y otras niñas que iban de vacaciones y fechas importantes. Hay imágenes fraternas que muestran a los árboles de naranjas siguen dando su cosecha, a pesar de que los humanos ya no habitan la casa. Pero vuelven como extraños a hurgar en los cajones las fotos, papeles, prendas de vestir o algún objeto que les diga quiénes son, por qué se fueron, por qué volvieron.

El sonido es importante para marcar que la vida sigue, no solo la de los humanos, sino la de las plantas, animales diminutos y los pájaros porque ellos también hacen parte del ambiente sonoro familiar. Y el final remata con una canción colombiana en un lugar lejano.

Reflexiones sobre el relato íntimo

La camarista (2018) de Lila Avilés

Por Karime Rajme, México

No es lo mismo vivir la violencia que visiblemente derrama sangre y una violencia que se propaga

discretamente en sus tramas. No es lo mismo vivir la violencia de un contexto a aquella de toda una estructura. No es lo mismo vivir la desigualdad en un cuerpo femenino que desde un cuerpo masculino. Los relatos de desigualdad y de violencia también deben abordarse desde las intersecciones de los propios sujetos que las viven, es así que hacen falta más relatos que nos muestran cómo recae de manera particular todo un sistema social descompuesto sobre la carne de las mujeres. “La camarista” de la directora Lila Avilés contiene esta brutal sinceridad en sus imágenes que no escatiman en el dolor a pesar de no caer en una violencia gráfica ni en un drama sentimentalista.

Sin fetichizar, ni embalsamar los padecimientos y las experiencias de su protagonista detrás de un postulado teórico o discursivo “La camarista” logra mostrarnos y hacernos vivir la conjunción compleja de distintas formas de opresión a través del cuerpo de Evelia (Gabriela Cartol) quien trabaja como camarista en un lujoso hotel de la Ciudad de México. En el relato no hay una trama complejísima, sólo el retrato de la realidad que golpea tan sutil. Aquí la narración no es la esencia, sino Evelia, quien sintetiza lo que le rodea: ella es el contraste de ese mundo perfecto y sólo a través de ella podemos ver cómo opera. Evelia es quien da forma a esos cuartos de hotel milimétricamente ordenados y quien hace relucir los juegos de cama en su blancura perfecta y deslumbrante; conoce el mundo que edifica esa gran estructura de vidrios que es el

lujoso hotel y sin embargo tiene prohibido su acceso. Evelia es la antagonista de su propia historia, porque de facto los espacios que ocupa se le devuelven hostiles. Aún la trama de superación es una ilusión de la cual ella misma se deshace profanándola en una fantasía erótica: La imagen que recrea Avilés de su protagonista masturbándose en la cama de una lujosa habitación. Así, “La camarista” no es la historia en un microcosmos de la desigualdad, es la historia de Evelia y de muchas otras mujeres.

Rescato ante todo de la cinta de Lila Avilés la importancia de representar a nuestras personajes no como un objeto narrativo que reivindica las historias de las mujeres de manera automática simplemente por aparecer en las imágenes, sino como un sujeto en la narración que interactúa en la pantalla con su entorno desde su propia forma de subjetividad, valiéndose de lo que nos dice su cuerpo y el lugar que ocupa en medio de la narración y evidenciando a través de este espacio corporal las tensiones que desencadena. “La camarista” es el tipo de relato íntimo que hace visible todo lo que hay detrás en los espacios más convencionales y cotidianos, empezando por el espacio del propio cuerpo. Podemos apreciar en pantalla sin mucha teoría que lo privado es político.

Narrativas de inmigración femenina en el cine mexicano actual

My soul is old (2016) de Claudia González Rubi

Por Paulina Rosas, México

En el cine mexicano la representación de las minorías inmigrantes es nula, casi inexistente. El registro marca pocas obras de corta y larga duración, algunas de hace más de diez años, donde este sea el tema central y donde los protagonistas no sean varones. Pareciera que tal cual como sólo un número en la estadística, estas mujeres no tienen un rostro y no se les cuenta ni como comunidad que toma parte en el desarrollo cultural y económico de nuestro país, ni tampoco se profundiza en materia de derechos humanos a pesar de que el crecimiento de la xenofobia en México sea un problema derivado de estas migraciones. En la agenda cinematográfica mexicana no está marcado el abordaje narrativo de la mujer inmigrante no centroamericana. Actualmente, cuando en México hablamos de inmigración, automáticamente vienen a nosotros imágenes de caravanas de personas llegando a pie desde Honduras, Nicaragua o El Salvador; en su mayoría hombres montados en La Bestia y cruzando el país hacia su destino final, Estados Unidos; y es que esta tierra nunca ha sido el punto de atracción principal para las migraciones. Sin embargo, a raíz de las fuertes medidas de seguridad en la frontera con los

vecinos del norte, que les han impedido conseguir el Sueño Americano, esto ha cambiado recientemente y esos grupos de viajeros han decidido establecerse en el país; y lo que se nos ha olvidado es que pese a ser únicamente el 1% del total de la población, uno de cada tres mexicanos se siente amenazado por la presencia de un inmigrante, y como realizadoras no nos estamos cuestionando el retrato, ni siquiera planteando el abordaje del tema, ¿Por qué?, ¿Cómo dialoga la cineasta con el tema de la mujer inmigrante?.

Una de las pocas narrativas que encontré disponibles fue "My soul is old"(2016) de la cineasta Claudia González Rubio; en este cortometraje se aborda la historia de Mina, una adolescente coreana que vive en el gueto coreano de la Ciudad de México y que según la sinopsis se tiene que enfrentar al universo conservador de su entorno para disfrutar del placer que le brinda la llegada de un hombre a su vida. Y es así como sin arrojar resultados, el buscador me ofrece esta película como representación de mujer inmigrante no centroamericana, sin matices y sin exponer en lo más mínimo su cultura y origen como el punto medular de su desarrollo viviendo en un país ajeno. Es simplemente una historia del despertar sexual de una adolescente que bien pudo ser mexicana proveniente de una familia conservadora; de esos núcleos cerrados tradicionales que también existen en la sociedad mexicana.

Niñas y mujeres deportistas en el cine

Por Brenda Pichardo Hernández, México

¿A dónde están ellas?, ¿por qué las canchas deportivas están acaparadas por varones? Son preguntas que merodean en mis pensamientos desde la infancia. Cuando observaba desde la ventana de mi azotea los partidos callejeros de fútbol o básquetbol, un anhelo se desbordaba: de pertenecer a una agrupación, de pisar la calle alegremente y encestar el balón junto a otras.

Ese sentido de pertenencia ha significado para las mujeres deportistas una constante ambivalencia: agruparse o desagruparse. Mientras uno implica reunirse, pertenecer a una comunidad; el otro conlleva un aislamiento coercitivo, es decir, que los estereotipos de género ligados a la pertenencia "natural" de las niñas y mujeres a la esfera privada, o el conflicto de enfrentarse al acoso sexual callejero, dificultan apropiarse del espacio público, en este caso, de canchas deportivas y conformar agrupaciones femeniles deportivas. La división entre el espacio privado y el espacio público respecto al ámbito deportivo, ha implicado para las niñas y mujeres una especie de cuerda en tensión que de tanto estirarse se va rompiendo. Es lo que ha sucedido actualmente con las niñas y mujeres en el deporte: han roto paulatinamente estereotipos al

sumarse a actividades deportivas, sin embargo, han sido escasamente representadas en el cine.

En los últimos meses he monitoreado en internet películas documentales sobre mujeres deportistas, y lamentablemente he confirmado, una y otra vez, que escasean. La mayoría se enfocan en el ramo masculino del deporte. Una escasez que revela la necesidad de representación audiovisual de niñas y mujeres deportistas en el cine, de voces y rostros que digan “aquí estamos y esta es nuestra historia no contada”.

Soñar la vejez

Las cinéphilas (2017) de María Álvarez

Por Fátima Guerrero, México

¿Quién hay que quiera ser viejo y guarde ilusiones de ello? Casi nadie, puedo animarme a decir. Aún más extraordinario parece pensar en una mujer soñando la vejez, cuando abundan toda clase de enseres y menjurjes para evitarla, posponerla o al menos engañar al espejo y al observador (masculino siempre) que nos desea bellas -estado que se nos anuncia enemigo de las arrugas, los escasos o grises cabellos-.

Esa falta de ilusiones de envejecer se refleja en los universos cinematográficos, ¿conocemos películas donde las mujeres sean dichosamente viejas? Pues encontré una, *Las cinéphilas* de María Álvarez, donde además puede observarse la

realización de otro placer vedado a las mujeres: la soledad.

Educadas no sólo para mantener la mejor “presentación”, el mejor semblante y humor, se nos prescribe el servicio a otros, el vivir para ellos ya sea porque “amarlos” nos condenó a servirles la mesa y la cama o porque se engendraron de nuestra carne y ese camino no tiene elección ni retorno. Vivir para los otros a menudo significó dolerse de la soledad, no tener a otros que atender -amar, como dicen que se llama-: un vacío. Por eso causa tanta dicha conocer a las mujeres cinéfilas de este documental argentino, una puede voltear a ver esa etapa de la vida con renovadas emociones. Y digo “voltear a ver” porque tengo tiempo para soñarla, me agrada encontrar estas referentes, su oronda soledad, su disfrute de sus espacios, de sus anécdotas, de su tiempo.

El documental nos presenta a dos mujeres argentinas, dos españolas y dos uruguayas; cinéfilas de a pie, de recorrido, porque acuden a las citas más enriquecedoras, las funciones de cine. Conocemos los hábitos que rodean sus visitas a las salas, las situaciones de vida que les posibilitan y también las que motivan su afición a las películas. Nos dejan ver fragmentos de sus hogares y sus historias de vida, sí, están solas cada una, con hijos que llaman por teléfono o sin hijos, viudas o que no nos importe cómo, pero en todas ellas hay una manera de contarse a sí mismas, de reírse de sus años, un regocijo de la vida y la autosuficiencia.

En la película gringa *Si tuviera 30* (2004), a una niña casi adolescente se le cumple súbitamente el deseo de "tener 30, ser coqueta y prospera" como tanto anhelaba metida en un armario bajo una casita de muñecas (lo que dice mucho de las aspiraciones negadas, porque al final el escenario feliz de la protagonista es el matrimonio). Ahora que he visto a Lucía en *Las cinéphilas* y que no tengo 13 años, quiero formular mi propio deseo para el futuro: quiero llegar a la vejez, ser dichosa de mí misma y ser cinéfila.

Una estructura que se repite

Wadjda (2012) de Haifaa al-Mansour & *Mignonnes* (2020) de Maïmouna Doucouré

Por Juliana Ortega Caro, Colombia

Hace unas semanas, cuando estaba viendo *Mignonnes* (2020), recordé otra película que vi hace varios años, *Wadjda* (2012). A medida que avanzaba la película era inevitable para mí pensar en todas las similitudes que tienen. A partir de estos pensamientos decidí escribir mis reflexiones a forma de comparación para expresar por qué considero que *Mignonnes* no cumple del todo con el objetivo que la directora afirma que tiene, es decir, criticar la hipersexualización de las niñas en el mundo moderno. Para empezar, mencionaré algunas de las semejanzas de estas películas. Ambas tratan sobre la infancia y la forma en la que su protagonista se enfrenta a un mundo multicultural, a

pesar de que *Wadjda* sucede en Arabia Saudita y *Mignonnes* transcurre en Francia. Así, ellas buscan su identidad en medio de una familia tradicional, pero a la vez llena de influencias occidentales modernas. Además, las protagonistas se enfocan en un elemento de la cultura occidental como punto de llegada de esta búsqueda, lo que nos lleva a una de las mayores diferencias de estas películas. En el caso de *Mignonnes* este elemento es el baile, la ropa y las redes sociales, lo que desemboca en una búsqueda peligrosa para Amy, la protagonista, ya que la llevan a un mundo de hipersexualización que se relaciona con un desconocimiento de ella misma y sus propios deseos. En el caso de *Wadjda* el objeto es una bicicleta, lo que, por el contrario, lleva a una búsqueda que lleva al reconocimiento de la identidad e individualidad de la protagonista

La búsqueda peligrosa de *Mignonnes* podría bastar para comprender que la película pretende criticar la hipersexualización de las niñas en las culturas occidentales modernas. Sin embargo, en mi opinión, la forma en la que la película pone el tema sobre la mesa no funciona, porque creo que no es posible criticar la sexualización por medio de la sexualización. Además, aunque esto pueda sonar muy simplista, creo que puede ser importante pensar que las narraciones, al menos tradicionalmente, se construyen a partir de un protagonista y un antagonista. *Mignonnes* usa la contraposición de las dos culturas de manera que posiciona como "buena"

la cultura occidental y como “mala” a la oriental, por lo es fácil comprender la crítica del mundo tradicional religioso que impone limitaciones a las vidas de las mujeres, pero no sucede del mismo modo con la hipersexualización de las niñas.

Para concluir, quisiera subrayar que, a pesar de las semejanzas, estas películas tienen también algunas diferencias importantes. Así, *Wadjda* es una búsqueda hacia la individualidad a través de la resistencia, mientras que *Mignonnes* es una búsqueda que aleja a la protagonista de sí misma y borra su individualidad. *Wadjda* es una búsqueda esperanzada de la transformación de la condición de las mujeres y las relaciones entre ellas y los hombres en la cultura de Arabia Saudita. *Mignonnes* es una búsqueda alarmante hacia una identidad que aliena en el mundo moderno de las redes sociales. Sin embargo, la comparación entre ambas me permite vislumbrar que la forma de comunicar el mensaje en *Wadjda* es más acertada que la de *Mignonnes* porque el mismo uso de la sexualización de las protagonistas y la construcción comparativa de protagonista-antagonista no favorece a la crítica que quiere hacer esta última.

La célebre RBG

RBG (2018) de Betsy West y Julie Cohen

Por Julie Rosales, México

Conforme empezaba el documental, la fuerza de sus elementos te hace sentir que estás a punto de conocer a una mujer con una resiliencia y vigor intrínsecos, desde la música de Dessa con un estilo de hip hop hasta la inmortal frase que nos dice Ruth Bader “no pido ningún favor para mi sexo. Todo lo que le pido a nuestros hermanos es que dejen de oprimirnos” sabemos que estamos ante una mujer que de verdad hizo historia e impactó en los derechos de las mujeres.

Todas hemos escuchado la icónica frase “Las mujeres pertenecen a todos los lugares donde las decisiones están siendo tomadas” esta mujer realmente ha marcado el rumbo de los derechos de las mujeres, hablamos de que en los 70 donde comienza a tomar fuerza el movimiento feminista en Estados Unidos y era rechazado por muchos en el poder, Ruth Bader se paró frente a un estrado lleno de hombre conservadores y dijo que el aborto es un derecho fundamental que toda mujer merece tener.

Este documental es un breve resumen de algunos casos que tuvo Ruth Bader a lo largo de su vida como jueza de la Suprema Corte, vemos cómo peleó por deshacer la brecha salarial, peleó por la educación de una joven que quería entrar a una escuela militar de alto rango, pero que le fue negado el acceso por ser mujer, peleó y dejó claro que las desigualdades de género si bien nos deja en un lugar de desventaja a las mujeres también llega a afectar a los hombres, como al

padre viudo que al pedir pensión por la muerte de su mujer se la negaron pues esta solo era para mujeres viudas; Ruth ganó este caso y lo uso a su favor para mostrar que las cuestiones de género son un asunto que nos afecta a todos.

Ruth Bader Ginsburg, “the notorious RBG” como la nombraron en Estados Unidos fue una mujer admirable, una feminista que peleó hasta sus últimos días por las mujeres, ella fue capaz de adelantarse a su época y entender que esto nos afecta a todos. No se limitó a conformarse con la vida que la sociedad le quería imponer de ser madre y esposa únicamente, ella vio más allá y aceptó el riesgo y el reto que implicaba ser madre, esposa y abogada al mismo tiempo.

Es gracias a la mirada femenina de sus directoras Julie Cohen y a Betsy West que podemos conocer y empatizar con la historia de esta gran abogada.

La frontera

Naomi Campbel (2013) de Camila José Donoso y Nicolás Videla

Por Paola Clavijo, Colombia

Naomi Campbel es una película documental dirigida por Camila José Donoso y Nicolás Videla. Cinematográficamente es construida como un “docu-ficción en el que su personaje principal es representado por Yermén (Paula Dinamarca). Esta personaje tiene un rol activo dentro

del proceso de producción de la película y participa en la elaboración de imágenes y diálogos con los que se presenta así misma dentro del relato. Su participación crea un cruce narrativo que permite la pérdida de las fronteras entre lo documental y lo ficcional, y lleva a la película a construir otras formas de contar el género.

Yermen nos introduce a un mundo que desde la heteronormatividad ha sido construido como oscuro e ininteligible. Se enfrenta a la noción de normal - anormal, creando un puente con el que pone en cuestión estas categorías, y permite que las experiencias de vida concebidas como marginales e imposibles, adquieran realidad. Los lugares y discursos que usualmente son representativos de las mujeres trans latinoamericanas como: los consultorios médicos, las terapias hormonales, las cirugías plásticas, la soledad, la tristeza, la pobreza, la calle, el amor, y la experiencia mística; se convierten en lugares de enunciación desde donde se contesta a los relatos victimizante y patologizantes sobre la experiencia trans.

A través de los discursos y de las acciones de Yermén se pone en cuestión la idea del cuerpo equivocado para explicar la experiencia trans y se rompe con la ficción de correspondencia entre cuerpo, genero y sexo. Con *Yermen* la película se enfrenta a los imaginarios porno visuales recurrentes en este tipo de relatos. Se insiste en una perspectiva decolonial con la que las

nociones de género occidentales logran quebrarse y perder sentido. Yermén aparece como una mujer completa que se enfrenta a un mundo esquizofrénico, decidido a dividirla y a negarle la posibilidad de hacerse así misma.

Esta película pone en cuestión el lenguaje institucional médico, burocrático, que a lo largo de la modernidad ha buscado nombrar a estos cuerpos a través del mandato heterosexual. Yermén nos muestra la experiencia del género como un acto performativo que se opone a la idea de la sustancia del género, a la idea de un adentro y un afuera constitutivo. El mandato heterosexual es visto como una compulsión por significar al cuerpo a través de una lógica binaria: pene/hombre-mujer/vagina. Para Yermén estas categorías son desbordadas por la experiencia del género que significa una continua transformación en la que constantemente nos estamos replanteando nuestro deseo, nuestra relación con el cuerpo, y nuestra presentación en la vida cotidiana.

Lazos femeninos y road trips

Unpregnant (2020) de Rachel Lee Goldenberg

Por Orli Loeza, México

¿Qué sucede si mezclamos comedia, aborto, amistades en decadencia y viajes de carretera?

Probablemente, la respuesta suena más desagradable de lo que podemos pensar, teniendo esas palabras como principal referencia, pero lo peor que tu mente haya pensado sobre aquella oración, no es. “Unpregnant” (Rachel Lee Goldenberg, 2020), es un film que me dejó con la piel chinita y con unas cuantas lágrimas sobre mi rostro que no tenía esperadas.

Con una propuesta arriesgada de comedia, abordando como tema principal el aborto de una adolescente, Rachel nos presenta a Veronica Clarke, una joven de 17 años con una vida “perfecta”; amigas populares, una pareja estable, vida académica de excelencia y una familia feliz. Pero, ¿Qué pasará si a este perfecto personaje, que podría mirarse desde cierto punto cliché, se le sale de las manos un embarazo no deseado?, ¿Quién pensaría esta situación! Pues es en este momento que le daremos la bienvenida a Bailey, mejor amiga de la infancia de Veronica, con la cual, ya no tenía contacto y esa conexión que solían tener de pequeñas. Bailey desarrollará un papel muy crucial para esta película, pues será aquella que acompañará a su antigua amiga en el viaje y experiencia de un aborto, siendo menores de edad y tan diferentes al mismo tiempo.

¿Por qué me he decidido por hablar de esta película? Por el mensaje. Por la muestra y manejo de estas situaciones, que suelen salirse de las manos de aquellas que no cuentan con el apoyo que se desearía, desde una perspectiva más animada y

sincera, que logra empatizar con las jóvenes que se han enfrentado a esta circunstancia, tocando desde el sentimiento de culpabilidad, la religión, y la compañía. También, por el tacto que se tuvo con el tema, para no llegar a crear una burla o sátira, poniendo en mesa también la sororidad y la necesidad de tener siempre una mujer al lado para poder sentirnos más cómodas, sentir confianza y que no serás juzgada, como la sociedad normalmente lo haría.

Definitivamente es una mirada cálida; cómo la amistad es crucial dentro de nuestro desarrollo como personas, y de cómo es posible retomar los recuerdos, vivencias y conexión con situaciones tan impredecibles como ésta. Además de abordar también la identidad sexual, aceptación individual y libertad sobre nuestros cuerpos y decisiones en una etapa de crecimiento como lo es la adolescencia, donde a veces se nos subestima mucho sobre lo que sabemos y lo que sentimos. Todo durante un viaje de fin de semana en carretera, que nos hará sentir familiarizados.

Mujeres por fuera del marco

Magnolia (2011) de Diana Carolina Montenegro García

Por Luisa F. Muñoz, Colombia

La representación de los personajes femeninos en el cine hecho por mujeres, ha permitido desencarnar

al sujeto femenino, instauro en el discurso la noción de mujeres históricas, como un entramado de distintas construcciones de identidades que conforman la categoría de lo femenino. No existe la mujer como identidad, existimos las mujeres.

Tal y como lo planteaba la autora feminista Teresa De Lauretis, en la ejecución de un cine contrahegemónico y antipatriarcal, las mujeres debemos construir, enunciar, reflejar los diferentes relatos de nuestras propias identidades, poner en evidencia las distintas autobiografías y auto-representaciones que han quedado por fuera del discurso cinematográfico, que al no ser visibles también desaparecen un poco.

El cine hecho por mujeres que habla sobre la vida de otras mujeres, parte del retrato de intimidad, de la construcción individual de un sujeto colectivo que se entrelaza de distintas maneras desde distintas lógicas y ámbitos de la subjetividad. Es allí donde podemos entrelazar la interseccionalidad con la representación o mejor la auto-representación de otras formas identitarias de las mujeres como categoría histórica, como devenir minoritario, como fuerza potente singular y particular que se entreteje y se construye históricamente.

Desencarnar al sujeto femenino en el discurso cinematográfico, permite sacarlo del marco de representación y hacer visible todas y cada una de las

posibilidades de ser mujeres. La apuesta y propuesta de la directora colombiana Diana Carolina Montenegro García en el 2011 con su cortometraje *Magnolia* es un ejemplo maravilloso de los textos hechos realizados, producidos y gestados por realizadoras mujeres, *Magnolia* como personaje central integra esa ruptura con el marco de representación estereotipado del cine comercial frente a lo femenino. *Magnolia* permite ver la historia de vida de otras mujeres, mujeres mayores, en condiciones materiales de vida diferentes pero al mismo tiempo mujeres que viven la experiencia desde lo humano, sin tener un abordaje simplista o victimista frente a las condiciones de existencia del personaje principal *Magnolia* nos permite recorrer a través de sus ojos y de su mirada qué significa ser una mujer de avanzada edad, en condiciones de vulnerabilidad social que vive el amor más allá de las condiciones de clase y nos lleva a un cuento ya no de hadas y princesas sino a un cuento de amor entre personajes reales y distintos.

La presencia estética de la directora es formidable, la manera en que los planos recorren la intimidad a partir de los rostros, manos y pies de los personajes, es así que como espectadoras podemos observar otras formas de ser y habitar el mundo, de plantearnos nuevas lógicas de representación y visibilizar a las mujeres como categoría histórica y ya no como esencia estereotipada.

*Referencias bibliográficas

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Ediciones Cátedra.
Montenegro, D. (Directora). (2011). *Magnolia* [cortometraje].

Una lucha limpia por el agua y la vida campesina

Sumercé (2019) de Victoria Solano

Por María Camila Vásquez, Colombia

Sumercé nos relata la historia de tres líderes campesinos que se levantan en voz y luchan junto a la comunidad sobre aquellos problemas que cada vez les pone el Gobierno Nacional para hacer su trabajo de labradores de la tierra, esto nos deja en evidencia el conflicto social y político a los que están siendo arrinconados. La película la veremos de la mano de tres personajes, que van como en una historia aristotélica en su camino de héroes enfrentando cada vez más obstáculos, los abusos de “nuevas” leyes nacionales y locales, abrirán el debate de explotar recursos naturales y hasta privarlos de su trabajo, mientras nos embelesan con ese particular paisaje imponente de las tierras boyacenses.

Pero tras una batalla perdida del personaje principal a manos de César Pachón quien como candidato a la gobernación de Boyacá pierde las elecciones, empezamos a ver los páramos ser sometidos a la minería. *Sumercé*, es una historia que se repite en otras zonas del país, esos abusos que van fracturando nuestra tierra y la economía de nuestros

campesinos, pero ellos resisten en manos de valientes como estos tres protagonistas que siguen en lucha para proteger al campesino y a la tierra. Pero la lucha se ve truncada por medios sucios, que tanto estamos acostumbrados a ver en la política nacional, gana el que más se ensucie con dinero, es una pelea en vano y el campesino está cada vez menos en puesto locales y regionales, estos tres líderes han tomado el camino limpio que ha sido injustamente trancado ¿entonces cuál es el camino? ¿Cuáles son los medios? ¿hasta cuándo debemos seguir viendo como nos arrebatan nuestros recursos naturales? Aunque, el camino sea arduo y duro, la lucha aún continúa y eso lo deja muy en claro esta película.

Tenemos una historia simple y muy ligera para ver que recomiendo a todos los colombianos, no para placer audiovisual sino para saber un poco más de lo que se está viviendo en las periferias, porque es una historia de valientes que no muestran los medios tradicionales, la directora, Victoria Solano, retrata por el lente y nos acerca más a la humanidad de estos tres líderes que con entrega llevan en la vida real el camino del héroe que como Cesar Pachón, uno de los protagonistas, tras perder una de sus batallas, se para y sigue porque “...no todo está perdido...” estos relatos más amenos y humanos nos dejan entrever esa realidad que no nos llega a la urbe frenética, debemos ver esa entrega campesina que da cuenta por medio de estas expresiones audiovisuales una vía para decir y plantar lo indolente que

es el Gobierno Nacional con sus propios recursos naturales y con la gente que labra la tierra.

La experiencia de morir y cómo se narra la muerte

Jacinta (2008) de Karla Castañeda

Por Sara Mejía Bagarozza, Colombia

El cortometraje *Jacinta*, de la mexicana Karla Castañeda, reflexiona sobre nuestros últimos días, cuando nos volvemos ancianas o ancianos, y lo único que nos queda son nuestros recuerdos, nuestras vivencias, nuestros aprendizajes. La muerte es algo de lo que no podemos escapar tal y como lo muestra Castañeda con la persecución de las piezas de ajedrez. A la hora de la muerte, al igual que a la hora de nacer, estamos solos, aunque puede que alguien nos acompañe en este tránsito de la vida a la muerte, nosotras somos los únicos que podemos hacer nuestro propio tránsito, nadie lo hace junto a nosotros.

Castañeda hace uso del tejido como metáfora que muestra el esfuerzo que implica vivir, al que nos adaptamos hasta volverlo costumbre. Un tejido que no siempre es homogéneo, de hecho tiende a ser fragmentado, pero al final compone un todo, como la colcha de retazos que *Jacinta* termina tejiendo justo antes de morir.

Es bien conocido que en la cultura mexicana la muerte tiene un sentido muy particular, aunque también

puede ser visto como un momento de duelo al igual que en otras culturas, es también un ritual y una celebración. Así pues, los símbolos usados por Castañeda para hablar del duelo y de la soledad pueden ser entendidos de manera 'universal'. Pero a su vez también vemos que la muerte no es solo ese duelo que se produce al dejar la vida atrás. También es el hecho de que la muerte no implica 'dejar de existir', se trata más de una transformación de estado. Las sombras que desaparecen se convierten en aves y Jacinta se convierte en una colcha de retazos. De igual manera, los mexicanos reconocen que sus parientes fallecidos no han 'dejado de existir', prevalecen en los recuerdos, en las fotografías, en sus pertenencias. Es en sus altares, donde se les comparte comida, se les recuerda, en donde se acompaña a la muerte desde la vida.

Por lo anterior, llama la atención que Castañeda no recurra a elementos más característicos de lo que popularmente se conoce como la celebración del día de los muertos en México, y prefiere usar otra simbología más 'universal' para hablar de lo que puede ser la experiencia de morir, sin dejar del todo de lado las concepciones entorno a la trascendencia en la muerte. En este sentido, Castañeda hace uso de símbolos y metáforas que apelan a una comprensión universal pero que narran la particularidad con la que carga la experiencia de morir en un contexto como el mexicano.

Ser objeto de mirada

No home movie (2015) de Chantal Akerman

Por Alba Yaneth Niño Quintero, Colombia

La película de Chantal Akerman fue estrenada en el 2015. Ella se suicidó tres meses después.

Quería ver esta película hace mucho tiempo. Esperé a que la pasaran en la Cinemateca Distrital, el Cine Club o en Cine Colombia. Bueno. Llegó por el cine club Kinestesia de la Universidad Nacional de Colombia. Con tantos eventos hoy: poesía lésbica en los Andes, Hitchcock en el Cine Club, era mejor ver *No home movie*. Y no fui a mi clase de redacción y ortografía. Me la perdí por mi amada, adorada, directora, cineasta, feminista -aunque nunca se consideró feminista y rechazó este término-: Chantal Akerman.

No home movie es sobre la relación cotidiana entre una madre y una hija en la senectud de la vida. La cámara está fija desde el primer plano, un paisaje desértico. Desde la esquina inferior derecha muestra una planta con sus ramas agitadas por el viento durante un par de minutos. Luego la cámara se va para Bruselas a la casa de Chantal a mirar la intimidad de la madre desde los marcos de las puertas para mostrarnos el mundo cotidiano que transcurre en la cocina, la sala, las ventanas.

La madre de Chantal habla con ella por skype. Hablan en la cocina en

Bruselas. Se escucha el ruido de los carros. Hablan del pasado. A veces la madre y las voces están fuera de cuadro o voces en off. Pero como espectadores sabemos que es Chantal o la madre. Pero la cámara busca que la madre vuelva al centro del plano, y nos cuente sus movimientos, sus pensamientos y el cuerpo se muestra vivaz y luego decaído.

La madre y la hija viven la cotidianidad. El amor materno no quiere dejarse filmar, pero Chantal responde a su madre que ella lo filma todo y es su manera de mostrar que en el mundo se está cerca de los seres queridos. Son objeto de mirada, amor, atención. Conversaciones en las que se dan un pequeño saludo. Chantal juega con la cámara y desenfoca el rostro de su madre. Quiere penetrar el más pequeño píxel de la imagen para capturar lo que su madre representa.

Aquí la cámara deja de ser fija, empieza a perseguir los espacios de la madre, los espacios que habita: la cocina, la sala, la habitación, el baño, el interior, el exterior, la calle. La casa es un espacio que se habita de muchas formas. Las conversaciones durante las comidas son muy importantes. Especialmente la cocina me recuerda a *Saute ma ville* (1968). Cuando hablan sobre las propiedades nutritivas de las papas cita a Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1980 Bruxelles (1973). Esta película no sé si cierra el ciclo de la obra de Chantal. Siento que nos hace un regalo maravilloso al mostrarnos su intimidad con su madre, los

reproches y afectos que se tienen. Se dicen palabras lindas sobre su aspecto físico.

El montaje es increíble porque logra hacer una línea argumental sobre los últimos años de su madre. Mezcla imágenes de la casa materna, de la calle, el parque, espacios que habita Chantal y del paisaje de Israel. En algún momento muestra un cultivo de cebada o de trigo. Eso me pareció bellísimo y raro.

Me hizo sentir voyerista. Hace evidente que el espectador es voyerista. Le muestra la cámara filmando. La madre se siente observada por ese ojo vigilante y expresa que no le dirá todo lo que le quisiera decir porque todo el mundo lo sabrá. Al final la madre ya no cuenta historias, solo su cuerpo está presente pero su mente prefiere dormir. Su habla ya se queda y no desea contar nada. Su estado de salud se deteriora hasta que al final la casa ya está vacía.

Parece que la casa fuese un espacio femenino. El padre y el abuelo ya no están, hacen parte de las historias. No hay un esposo o hijos que continúen la historia. Silvana es la otra hija. Y la persona de la limpieza es una mujer latinoamericana que habla español. Los espacios están iluminados al principio y al final hay más planos oscuros. Se cierra la cortina y se finaliza con un paisaje desértico de Israel.

El cine de Nora

Runan Caycu (1973) de Nora de Izcue

Por Sara Lucía Guerrero Arenas, Perú

El rostro de Saturnino Huillca en primer plano me conmocionó la primera vez que vi *Runan Caycu*. Para el momento en que la vi, y con los ojos que tenía en ese momento, darle rostro al campesino, con esa fuerza, belleza y respeto, era algo inusual para mí. Por mi formación, ver cómo a través del dispositivo audiovisual (desde la narrativa documental) era posible sensibilizar y comunicar sobre temas sociales y políticos era una revelación.

Unos años más tarde, cuando conocí a Nora y sus historias, también conocí la hermosa manera por la que ella se involucró en algunos de sus proyectos audiovisuales. Fue ese compromiso orgánico (producto de una curiosidad bastante ingenua desde mi punto de vista), el cual la llevó a plantear las historias que ponían en agenda problemáticas sociales centrales para el país: la situación de la población afrodescendiente, la cosmovisión y los universos de la población de la amazonía, las luchas indígenas y las reivindicaciones femeninas. Esa calidez que transmite cuando habla de aquellos personajes que hemos visto en sus películas, y con los cuales desarrolló vínculos muy cercanos, me hace pensar en cómo Nora ha interpretado su propia práctica audiovisual, su oficio, en que la ha motivado todos estos años a

continuar, en qué le ha dado el cine y las posibilidades de lo audiovisual para su vida.

Nora ha mencionado más de una vez que el cine le cambió la vida. Ella identifica a una Nora distinta antes y después de ser alumna de Robles Godoy, y no se reconoce en esa mujer antes de conocer el cine. Me pregunto muchas veces: ¿qué tipo de poder, autonomía y seguridad le fue concedido a través de la creación cinematográfica y de la resignificación de la vida misma a través de las imágenes?, ¿qué sensaciones le fue dejando su labor cinematográfica que la hizo aferrarse a esta?

Escena: El vagón del tren llegando al andén

News from home (1997) de de Chantal Akerman

Por Eliana Araúz, Panamá

Chantal Akerman crea una película a partir de la lectura de las cartas que su madre le envía y los sonidos característicos de New York. En una de las escenas en el metro, podemos ver como el estruendo de la llegada de un tren enmascara las palabras de la madre de Chantal volviéndose ininteligibles. Cuando el tren se va volvemos a recuperar la voz, que ha continuado leyendo la carta a pesar de que no se entendiera. La vida en New York es demasiado compleja y ruidosa en comparación con los dramas cotidianos en el hogar de las Akerman.

Es una película enigmática donde podemos ver y apreciar la imagen del tiempo, del sonido, no solo de la lentitud o de la rapidez del mismo. El tiempo no consiste en un mismo ritmo. El tiempo es complejo acompañado de sonidos y silencios caóticos. Es el conjunto de la paciencia y la urgencia, del vacío y la llenura, de la quietud y del accionar.

En el andén la gente va y viene, están esperando el siguiente vagón que los llevara a otro lugar y los transportará de un lugar a otro por el espacio-tiempo, los podemos ver esperar, podemos escuchar como esperan.

De un momento a otro llega el vagón, rugiendo sobre los rieles que resuenan en toda la estación, es una velocidad que podemos percibir, ver y escuchar. La gente entra y sale de los vagones, hay mucho movimiento y bullicio por unos segundos y luego todo se calma.

Lentitud y rapidez, susurro y rugido, lo complejo del tiempo y el sonido representado en una escena de la directora Chantal Akerman, quién además abre su corazón exponiendo la relación y comunicación que tiene con su madre y su vulnerabilidad es de una fuerza inmensurable y una delicadeza algo rota, ya que se puede sentir en las palabras lo lejos que están y cómo Akerman intenta en cada plano, unirlos.

Mujeres que lloran en el cine

Vivir su Vida (1962) de Jean-Luc Godard

Por Sofía Salinas Barrera, Colombia

En un momento temprano de mi carrera de cine me encontré con una película del director francés Jean-Luc Godard, que cambió mi manera de entender el papel de la imagen de la mujer en el cine, y con ella todo lo que produce en el espectador y al contexto del que este hace parte. *Vivir su Vida* de 1962, protagonizada por la icónica actriz de la nueva ola francesa Ana Karina, trata de una mujer que después de divorciarse de su esposo intenta ganarse la vida por sí misma y termina prostituyéndose. En una escena, esta mujer visita el cine para ver *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer, la cual había tenido la oportunidad de ver antes y por la cual yo había llorado, lo mismo que sucede en *Vivir su Vida*, cuando Nana ve a Juana de Arco llorar, y ella al igual que yo, llora, conmovida por la imagen de la mujer que va al cine y llora al ver a otra mujer llorar, yo volví a llorar.

Una característica importante de los personajes en el cine, es que el espectador sienta empatía hacia ellos, y que pueda identificarse. En esta situación sucedió algo peculiar: En un primer momento yo me identifiqué con Juana de Arco al entender su tristeza, y lloro con ella; en un segundo momento me identifiqué con Nana quien al igual que yo, llora al entender la tristeza de

Juana de Arco, pero esta identificación es diferente cuando la imagen y el recuerdo conviven en mi experiencia, entonces yo no sólo lloro con Nana, sino que por primera vez en mi vida, lloro conmigo misma, cuando en su imagen me identifico conmigo.

De esta situación no surge una pregunta de investigación, pero si me deja la necesidad de observar, de buscar en las películas que vi en adelante estas imágenes de las mujeres que lloran, y de preguntarme por estas mismas imágenes desde la mirada de las directoras que hacen películas sobre mujeres. Tiempo después, veo la película *Charulata* o *Una Mujer Solitaria*, de 1962 dirigida por Satyajit Ray, que trata de una mujer, esposa de un periodista, quien se enamora de su primo poeta y que debe afrontar la dificultad de su amor, y sufrir la pérdida del mismo. Viendo esta película, y muchas otras me surge una primera pregunta que me interesa investigar ¿Cómo el cine construye socialmente un concepto a partir de la imagen? y en este caso específico, de la imagen de la mujer que llora.

Una invocación

Atlantique (2019) de Mati Diop

**Por Esmeralda Reynoth, Honduras -
Argentina**

La historia de *Atlantique* (2016) pasa por tantos temas como géneros cinematográficos, es un film que

reclama la recompensa por el trabajo, zombifica al amor y adolesce las desapariciones. Pone sobre la mesa la paradoja del cuerpo ausente, la sensación de vida, la fuerza de la naturaleza por sobre los sueños y la venganza justa de las personas explotadas por el patrón ricachón.

Diop no teme en jugar con el terror y hacer también una película que pasa de una historia romántica a una cuasi de zombies. Tiene un objetivo concreto sobre el género y regresa sin miedo al origen: a la magia negra, al vudú y al ritual. Tal es así, que el terror que provoca el film no viene del lado de las sonámbulas, sino al contrario, viene de quienes en su realidad alienada operan por sobre los cuerpos sobrios de personas trabajadoras. Pero, ¿por qué Diop decide darle este papel solamente a mujeres: hermanas, enamoradas, amigas, esposas? Inocente sería pensar que esto no tiene un trasfondo que viene a reivindicar el papel de la mujer en la sociedad como activa y no pasiva (como muchas veces se ha intentado demostrar).

El film habla de lo colectivo, de la importancia de organizarse, y pone sobre la mesa temáticas que atañen a ese colectivo, como es un matrimonio arreglado (práctica aún vigente en la sociedad senegalesa). El enfoque de Diop, naturalmente, podría describirse desde la biopolítica, en donde el cuerpo encarna la admisión de una debilidad y al mismo tiempo terrorífica, se convierte en una condición en la cual lo imaginario domina

completamente la imaginación. Así, el ojo sobre el mar que rodea las costas de Senegal, como el desierto en los westerns de John Ford, equivale a un personaje que comenta sin miedo su universo geográfico y lo constituye como la imagen narrativa que proyecta estructuralmente la realidad. Si el capitalismo tiene algo es la explotación del cuerpo y los recursos naturales que castigan a las y los explotados; entonces, la representación de la migración se plasma en una peripecia que no es posible contar sino a través de lo que pudo haber ocurrido, a raíz de una idea de estar mejor.

Este mensaje es el que perturba los cuerpos y elabora la representación que culmina en: no pudo ser. Así, la técnica narrativa de la directora es la de cortar estos segmentos. Nunca vemos a los hombres irse, nunca los volvemos a ver, apertura al mundo de la imagen mediática: quizás para invocar la fotografía de las y los sirios atravesando el mar en una lancha a motor, o el del niño ahogado sobre la arena mientras las olas golpean.

Dislocación en primera persona

La Bas (2006) de Chantal Akerman

Por Valentina Giraldo, Colombia

Durante su estancia en Tel Aviv, Chantal Akerman realiza un largometraje desde el cual recorre las memorias de la infancia y sus raíces judías. Todo, desde la reflexión de un apartamento y las miradas de sus vecinos a través de la ventana.

Hábito-habitación-habitar-habitabilidad ad-habitáculo-habitante-habituarse a lo habitual. En las imágenes de este largometraje del 2006 nos habituamos a lo habitual. A la mirada sincera y prolongada de lo cotidiano. Las películas de Chantal Akerman contienen en su núcleo una visión que está constantemente en fuga, es la eterna huida de un sí mismo para retornar a un pasado ausente, virtual en tanto solo es recuerdo. Se trata de un eterno exilio en donde las figura de la madre, la infancia y el hogar devienen en la dislocación de un espacio-tiempo ausente. Muy a propósito de que en estos tiempos los cines están cerrados y las ventanas se han vuelto un nuevo teatro, las imágenes de Akerman en *La Bas* nos transportan a esa sensación en donde el vivir es un desamparo y la voz entrecortada del recuerdo es un alma que lleva el pasado a cuestas.

La relación espacial con Tel Aviv es por medio de la ventana y del mar. Los marcos que estructuran la exclusión del cuerpo nos dejan percibir a Akerman únicamente por medio de su reflejo en las ventanas y su voz en el teléfono. Los cuerpos presentes son los cuerpos ajenos, los cuerpos del vecindario y de turistas en el mar. La forma en la que Akerman reivindica lo personal por medio de subjetividades ausentes en la imagen, nos permite explorar una anatomía del desarraigo en donde la oquedad y el desfigurarse constantemente subvierten los marcos usuales de representación del cine. El cine de Akerman pareciera apuntar a ser un

contra-cine. La preservación y registro de un yo dislocado por la memoria hacen de La Bas una película más que pertinente para un tiempo en el cual parece que vamos a llegar un poco ciegas al futuro.

Las latitudes y longitudes de la imagen son un gran paréntesis del ser cotidiano en el cual el estar niñas y el sentido fracturado del tiempo se traducen en el relato de una madre y una tía que se han suicidado.

Vemos a las personas en los balcones y los aviones pasando. Vemos una misma sala en casi toda la película. Sobre el suicidio Siri Hustvedt precisa que “el mí puede experimentar terribles sufrimientos pero el yo puede idear un argumento para matar”, entre el mí y el yo se crean abyecciones que el cine pone en tensión, un sendero ritual cotidiano que se desdibuja en lo incierto. La Bas, precisamente preciosa, desdibuja la memoria y la habitación, e intenta, entre balbuceos, orígenes y contradicciones, retornar al sendero que se dirige a “una casa para la cual se borraron todos los caminos”, como anotará Mekas en su diario sobre el exilio. La Bas es sencilla, necesaria y contranarrativa. Una película en donde la trama deviene en entramado y la ventana, una vez más, es la herida abierta del recuerdo, la ciudad y el reflejo.

DOS VISIONES ACERCA DE ROMA (2018) DE ALFONSO CUARÓN

La representación y participación de la Mujer Indígena dentro de producciones cinematográficas en México

Por Ximena Alcázar México

Es bien sabido que, dentro de los papeles femeninos presentados dentro de la industria cinematográfica mexicana, además de estar cargados de estereotipos, se han mostrado como papeles secundarios, la novia de tal, la pareja de cual, sin embargo, existen pocas las mujeres que tienen una carga fuerte dentro de la historia del cine mexicano, o incluso, protagonistas de su propia historia. Y ni hablar de producciones cinematográficas y papeles de mujeres indígenas.

Recientemente, en Roma, vimos a Yalitza Aparicio ser la protagonista de una aclamada película dirigida por Alfonso Cuarón, en la cual, hace el papel de Cleo, una empleada doméstica, la cual, es nuevamente ensombrecida y encasillada dentro de un rol de servicio. A Cleo no se le dota de personalidad, no podemos ver un diálogo interno que nos ayude a entrar en la mente de la protagonista. De nuevo, somos espectadores de la rutina de una empleada doméstica, vemos las cosas a través de nuestro privilegio y sin ahondar verdaderamente en la perspectiva del oprimido.

Pero no es de sorprenderse, si esta película fue realizada en su totalidad, por un director (hombre), blanco y privilegiado, que cuenta la historia desde su propia experiencia. ¿Hasta cuando podremos ver producciones de mujeres que hablen de mujeres? O, mejor dicho, ¿De mujeres indígenas que hablen de su experiencia como mujeres indígenas? La participación de Yalitza Aparicio, dio pie a conversaciones sobre racismo y género dentro de la industria del cine mexicano, y es gracias a su participación que espacios de diálogo pudieron gestarse, sin embargo, aún quedan muchas brechas por cerrar y muchos temas de los cuales hablar.

Una pequeña reflexión

Por Esmeralda Reynoth, Honduras - Argentina

Acerca de la representación y participación indígena en *ROMA* de Alfonso Cuarón con Yalitza Aparicio. Sobre el texto de Ximena Alcázar.

Del texto nace una pregunta integral: quién enuncia la imagen y quién es contada. Así descargo un ejercicio de acumulación y repetición:

La película sobre CLEO que no habla de CLEO. La película que habla de CLEO, pero donde CLEO no habla, ni consigo misma. La película en donde está CLEO, pero ¿quién es CLEO? La película dice que CLEO protagoniza una historia, donde solo la vemos a CLEO a partir de quienes hacen uso del trabajo de CLEO. La película

donde la incomodidad de CLEO, es la comodidad y reafirmación de nosotres.

Hay dos cuestiones aquí interesantes, la primera es que casi siempre las mujeres somos contadas desde las perspectivas masculinas y aún más que las mujeres indígenas sean coartada perfecta para conseguir hablar de inclusión. Nuestra posición sobre el asunto es ese, de qué inclusión hablamos. Qué pasa con la posición de las mujeres, trans, indígenas, DISIDENCIAS, pobres, negras que **logran** llegar a esos espacios...cuál es el diálogo. Claramente las esferas sociales no son estáticas, los lugares a los que pertenecemos pueden cambiar rotundamente, entonces, les dejo esta pregunta (que espero alguna lectora me responda): ¿Cómo hace el feminismo para plantearse habitar espacios de privilegio en el cine?

FOCO DE ESCRITURA VULVAS (2019) DE HUAIRA PALOMA LIZARRALDE

Habitar de forma más cercana mi cuerpo

Por Karime Rajme, México

Los cuerpos femeninos tan acostumbrados a representarse como objetos de deseo, objetos de contemplación, objetos para ser aprehendidos, consumidos. Siempre objetos. Acostumbrados a ser fragmentos, los cuerpos femeninos, son siempre partes de algo, útiles y deseables solamente a la mirada masculina y a la lógica de un sistema que los regula. Dignificar cada parte de nuestras cuerpos es construir la imagen de una totalidad autónoma, libre y deseante desde la subjetividad. El documental experimental o, me atrevería a decir, video ensayo de la colombiana Huaira Paloma Lizarralde es una experiencia sensorial necesaria y que a mí me condujo por un camino incluso de reconciliación con mi cuerpo. A través de un trayecto por diferentes relieves corporales, sin rostro, pero con una potencia en el gesto, en las expiraciones de la propia vida, esta obra devuelve a las vulvas, a nuestras vulvas, una representación que escapa a las lógicas de sexualización y que opta por mirar su potencia disruptiva y estética.

Es difícil mirar en plano detalle las vulvas que se muestran en la imagen. Más allá de un prejuicio o un recato

moral, es complicado descargar de violencia las representaciones de los genitales femeninos, los cuales, usualmente, se presentan de una manera tan protagónica solamente para ser fetichizados, tanto en lo sexual como en lo moral. La autora de la pieza, en cambio opta por sacar la imagen de las vulvas de un discurso que las determina o las regula, más bien las muestra como entes diversos y se vale de una prosopopeya y metamorfosis visual para dotarlas de características. Así viajamos a través de los sonidos, de aquellas vulvas que respiran y gimen, y de los gestos de vulvas que parecen bosques o cavernas. Las imágenes de Lizarralde derraman vida, no hay censura a ninguna expresión del cuerpo y sin embargo la cámara nunca se percibe intrusiva, sino más bien liberadora: como si mostrara un secreto antiguo que hasta ahora alcanza a ser tangible.

Nuestra cuerpo está siempre presente con nosotras y sin embargo nos relacionamos con ella siempre escindidas, anteponiendo significados, antes que sensaciones. Nos relacionamos con nuestras vulvas siempre desde afuera: desde la lógica reproductiva, desde la imagen del falo. Lizarralde vuelve al mundo de las vulvas un mundo completo, diverso y complejo. Son ocho minutos donde se exploran sensaciones desde la calma hasta el placer, todas ellas representadas por las vulvas que acaparan la imagen. Vulvas potentes que fluyen en el cambio, expulsan aquello que no desean y continúan en sus perpetuas transformaciones: abriéndose y

cerrándose, derramándose sobre el cuerpo o aguardando pacientes entre los pliegues de las ingles. Después de ver “Vulvas” sentí que habitaba de forma más cercana mi cuerpo y comprendí que era necesario seguir creando las narrativas de estos espacios táctiles y sensibles para poder vivirlos también de maneras distintas.

Un tratado de reconciliación

**Por Esmeralda Reynoth, Honduras -
Argentina**

Vulva, allí te veo, te percibo como un conglomerado discursivo, material y epistémico. Un monstruo cuyos ojos escriben perfecto lo que significa tener en un cuerpo un espacio profundo. Una violácea, marrón.

De Pinzón ritualiza entre el sonido y la imagen un nuevo orden psicopolítico, un pacto de amor con aquello que parece constituir y también destruir el propio ser. Las encara y las dota de cabeza, sonrisa y patas; como si de una cosa externa se tratara.

Vulvas es un viaje espacial de poderosos seres viscosos en paisajes de arena, entre el agua y el dibujo de la sangre. Es una pieza en la que el mar golpea interno y suave, que termina despilfarrando cuerpo de agua en una secuencia de imágenes de clímax, de placer, que es al mismo tiempo agua de defensa, como cuando un animal tira su veneno para matar a la presa. Este micro documental tiene entre sus varios

logros, poner a hablar en primera persona al órgano, a la parte, y desmembra el cuerpo, que ya no importa como performa, sino, cómo puede crear su mundo exacto de existencia.

Sobre Vulvas

Por Valentina Giraldo Sánchez, Colombia

Luce Irigaray habla sobre nuestros labios como un algo que llevamos al andar entre las piernas. A propósito de “Vulvas”, quiero traer a esta conversación las palabras e ideas de Irigaray, entrelazadas con las palabras e ideas que han nacido del ver(me)-en- Vulvas. Nuestras vulvas, como un algo que ha sido nombrado, patologizado y normado. Nuestros labios, siempre cerrados, como rozando entre sí una verdad. Nuestros labios sin pronunciar palabras. Nuestro goce, reducido a la economía de una política del deseo masculina. Ver la vulva, ver el origen, ver el cuerpo des-normado, ver la grieta sangrante. Nuestra vulva inscrita como posesión, fractura, infracción, cierre, frontera.

Pensar en una erótica transgresora que devenga de una disidencia sexual es pensar en un punto de fuga que nos permita salirnos de la política patriarcal del goce, de una vulva entendida como falta, madre, orificio. El cortometraje de Huaira Paloma recorre los pliegues, los ríos, los sonidos y la imagen de las vulvas. Vulva sangrante, vulva peluda, vulva fluida. Nuestros cuerpos, divididos, observados, cercados ante una nueva

posibilidad que les deja ser, libre. Transgresor, infinito.

Durante el tercer mes de embarazo se forman los órganos sexuales en el feto. Clítoris, vulva, labios, ovarios, útero. Las formas que son órganos y a su vez tejidos y a su vez células son también, estructuras. Forma-pliegue-fluído-límite que es teorizado, instrumentalizado, fragmentado, discutido. Freud negó la existencia del placer en el clítoris. Lacan nos nombró castradas, la iglesia madres. Nuestros labios, ni abiertos ni cerrados encarnaban el escozor de unas decisiones arrebatadas.

La vulva en primer plano es el labio que se abre para cuestionar ese deseo femenino que ha sido constituido como síntoma masculino, como apropiación del lenguaje del patriarca. Las vulvas, dos labios que entre sí se tocan, se son suficientes. Se son transgresoras, se son resistentes. Experiencia politizada que transgrede una normativa. Vulva en primer plano.

Cae la escenografía que hace practicable la representación del género, y nuestro deseo, los labios que se tocan, que se hablan, no son más el elemento suplementario del objeto central de la economía sexual hegemónica, el falo. Nuestros labios mojados, sangrados, cambiados, nuestros.

Mi subjetividad arrastra un cuerpo que busca desligarse del peso

opresor-oprimido-obstáculo de la estructura patriarcal. Mi cuerpo arrastra en sí una vulva, útero, ovarios. Opinados, hablados y nombrados. Según San Isidoro de Sevilla en su libro sobre las etimologías, la palabra "vagina" proviene del latín que significa "la parte del portador de espada, que cubre el filo". Mis labios que entre sí se tocan, se ven en la pantalla.

Armarse un cuerpo que se escape de estas ataduras es armarse unas nuevas formas de devenir y de habitar. Unas nuevas formas del deseo en las imágenes, en los sonidos. Un nuevo cine que gire su mirada y su construcción vertical para retar a la tradicional empresa colonial. Una nueva trama que más bien sea entramado y que nos permita hacer de esta tecnología moderna y capital que es el cine, un contradispositivo de resistencia feminista.

CINEENFEMINO
13