

Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad

Patricia Torres San Martín

Introducción

Este primer intento de reconstruir la historia del cine hecho por mujeres latinoamericanas tiene como fin principal reubicar el trabajo de las cineastas desde una perspectiva de síntesis que explique sus continuidades y discontinuidades, y la persistencia de un estatus marginal -histórico, social, laboral y sexual-. Pretendemos así establecer la conexión entre la historia pasada y la práctica fílmica actual. Hacer esta revisión no implica necesariamente que los trabajos fílmicos estén interpretados bajo la luz de una óptica feminista, o bien que sean entidades simbólicas que reproduzcan un discurso feminista. No nos centraremos únicamente en "las diferencias esenciales entre hombres y mujeres",¹ que si bien atañen a creencias, valores, actitudes y actividades que sustentan y ejercen ambos, no ubican a la mujer como sujeto social histórico que participa en la sociedad de una manera específica, en este caso en la práctica cinematográfica. Por tanto, preferimos situar el trabajo de estas realizadoras en un contexto donde

¹ Cf. Kaplan, Ann. *Women and film: Both sides of the camera*. Routledge, London, 1983, p. 102.

exista una interrelación con la realidad más próxima a ellas mismas, tanto racial, cultural e histórica. Y destacar, en todo caso, la noción de "autoría femenina" como una categoría de diferencia que pueda reflejar un intento por mediatizar la construcción social de género, dentro de un entorno histórico-cinematográfico, aquel que representa el llamado "nuevo cine latinoamericano". De otra manera, caería justamente en un discurso feminista que tiende a encasillar las nociones de feminidad y opresión en analogías meramente binarias, o bien, en contextos patriarcales excluyentes. Por tanto, trataremos de centrar el trabajo de las realizadoras latinoamericanas en su justa dimensión histórica, no solamente para dar cuenta de los trabajos que se perdieron para la memoria, o para rellenar huecos de información y conocimiento, sino para articular puntos de convergencia en la formación de una identidad de género, aquella construida dentro de un sistema de relaciones, contradicciones, desfases, cambios y continuidades, en diferentes momentos históricos y en diferentes coyunturas sociales.

En este sentido, la incursión de la mujer en el ámbito cinematográfico, y su lucha por conquistar una condición laboral no subordinada, encontrará una explicación más objetiva.

Antecedentes

En el renglón de lo cinematográfico, países como México, Brasil, Argentina y Cuba guardan toda una tradición que ha marca-

do un precedente a lo largo de varias décadas. De manera particular el cine mexicano de los cuarenta y cincuenta dominó en gran medida las audiencias latinoamericanas, gracias a su cine de géneros, mitos y estrellas. Más adelante, y llegada la época convulsiva de los sesenta, correspondería al resto de estas cinematografías develar una nueva concepción del cine: aquel político, revolucionario, alegórico, metafórico y antropológico, fuera de toda imitación genérica y temática, y a partir del cual se consolidó un proyecto de carácter continental. Llegada la década de los setenta y en el devenir de los ochenta, países como Chile, Venezuela y Colombia empiezan a recuperar presencia en el ámbito fílmico. Se puede incluso afirmar que las políticas cinematográficas apuntaban hacia nuevos giros: elaboración de discursos fílmicos más plurales y menos nacionalistas, a partir de estructuras más dramáticas que políticas.

En este proceso de edificación y consolidación de prácticas cinematográficas, también tuvieron que ver las iniciativas y propuestas de una población femenina significativa, que a la fecha rebasa las cifras estadísticas que reportaba en 1986 el trabajo de Teresa Toledo: una lista de 700 películas, realizadas por 300 mujeres.² Como resultado de investigaciones preliminares hemos podido registrar que en México, de 1917 a 1996, han participado 68 cineastas con 198 títulos: 36 largometrajes, 79 documentales y 83 cortometrajes. En Brasil, de 1930 a 1988 se suman 185 directoras con 478 trabajos: 63 largometrajes, 224 mediometra-

² Toledo, Teresa. *Realizadoras latinoamericanas 1959-1987*. Cinemateca de Cuba, La Habana, 1986.

jes y documentales y 191 cortometrajes, en Venezuela, de 1917 a 1992 se ubican 48 realizadoras con 102 películas: 17 largometrajes, 76 cortometrajes, 7 documentales y 2 metromedietrajes.³ A primera vista estos datos confirman que las directoras de cine han encontrado en el cortometraje y en el documental un medio de expresión de suyo comprensible debido a las dificultades económicas y de distribución que implica el levantar proyectos fílmicos dentro de estructuras estrictamente mercantilistas, situación que, sabemos, recaé en una gran mayoría de los cineastas latinoamericanos.

³ Los datos correspondientes a Venezuela y a Brasil fueron cuantificados a partir de dos trabajos: Schwartzman, Karen, "A chronology of films by women in Venezuela", en *Journal of film and video*, v.44, núm. 3, 4, 1992-1993, y Meudoca, Ana Rita, Eloísa Buarque y Ana Pessoa. *Cineasta femenina. Filmografía Brasil, 1930-1988*, Centro Interdisciplinario de Estudios Contemporáneos, Río de Janeiro, 1989.

trajes, 76 cortometrajes, 7 documentales y 2 metromedietrajes.³ A primera vista estos datos confirman que las directoras de cine han encontrado en el cortometraje y en el documental un medio de expresión de suyo comprensible debido a las dificultades económicas y de distribución que implica el levantar proyectos fílmicos dentro de estructuras estrictamente mercantilistas, situación que, sabemos, recaé en una gran mayoría de los cineastas latinoamericanos.

Una mirada transgresora de lo femenino

Visto en retrospectiva, el trabajo de las realizadoras latinoamericanas ha estado marcado por grandes brechas generacionales, donde empirismo, habilidad y audacia han sorteado la conquista por liberar una condición de minoría históricamente impuesta. En esta memoria colectiva se amalgaman infortunios, obras inconclusas,⁴ así como también empresas personales que convergen, a partir de la década de los treinta y hasta finales de los cincuenta, en una nueva posibilidad de transgredir lo femenino en el ámbito cinematográfico.

⁴ En Argentina: Emilia Saleny (*Niña del bosque*, 1917 y *Clarita*, 1919) y María V. de Celestini (*Mi derecho* 1920); en México: María Herminia Pérez de León (*La tigresa*, 1917) y Candida Beltrán Rendón (*El secreto de la abuela*, 1928).

En esta memoria colectiva se amalgaman infortunios, obras inconclusas,⁴ así como también empresas personales que convergen, a partir de la década de los treinta y hasta finales de los cincuenta, en una nueva posibilidad de transgredir lo femenino en el ámbito cinematográfico.

En México, Adela Sequeyro Haro (1901-

1992) se convertiría en la primera directora de cine sonoro en 1937 con la realización del largometraje *La mujer de nadie*, en el cual supo expresar con un lenguaje fílmico moderno y una estilística innovadora, el universo pasional y erótico específicamente femenino. Con la realización de *La mujer de nadie*, Sequeyro se asumió como autora total y pudo al fin mostrar sus verdaderas capacidades e intereses creativos, ubicada en el universo de la bohemia decimonónica y, en última instancia, circunscrita a las convenciones de otras cintas afines realizadas a lo largo de la década de los treinta (*Bohemios*, de Rafael E. Portas, *Eterna mártir*, de Juan Orol). Su ópera prima *Perlita* es, en primer término y de manera evidente, un digno ejemplo de estilización visual puesta al servicio de la lógica del melodrama. En tal sentido, el filme es la perfecta continuación, el *work in progress* iniciado con *Más allá de la muerte* (1935).

A la fecha y por méritos propios, *La mujer de nadie* ocupa un sitio en la galería de clásicos del cine mexicano de los treinta.⁵

Sin embargo, los extremos de su temperamento, tenacidad y romanticismo desbordados, al no conciliarse en una identidad creadora, le impidieron desarrollar una larga carrera como cineasta, misma que tuviera que abandonar en condiciones poco loables, para finalmente pasar inadvertida para el mundo por más de cinco décadas.⁶

Por su parte, Matilde Soto Landeta (1910),

⁵ Para mayores antecedentes del trabajo de esta cineasta consultar: De la Vega, Eduardo y Patricia Torres. "Adela Sequeyro, pionera del cine sonoro mexicano", en *El Acordón*, núm. 8, México, 1994.

⁶ La ubicación y restauración de copias de las películas sonoras en que intervino Adela Sequeyro en plan protagónico.

co, permitieron iniciar una serie de reconocimientos de su labor artística, tanto a nivel nacional como internacional. El encuentro personal con el cineasta, justamente un año antes de su fallecimiento, significó una revaloración de su vida y obra en una monografía, próxima a publicarse por la Universidad de Guadalajara por Eduardo De la Vega y Patricia Torres y que llevará por título *Adela Sequeyro, pionera del cine sonoro mexicano (1904-1992)*.

internacionalmente reconocida por su trilogía feminista *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), reivindicó el papel de la mujer como actor social con sus heroínas emancipadas.

Sus personajes femeninos están siempre a la cabeza de la familia o de grupos sociales que actuaban para lograr asumirse a sí mismos. Lola Casanova, una especie de Malinche, no se permitiría convertirse en víctima y opta por una mejor posición: ser miembro activo de su propia

comunidad. Angustias Ferrara, la "coronela" de la revolución, es lo suficientemente fuerte como para castigar los abusos de los machos. Un poco débil, pero psicológicamente fuerte, Azalea, la ancestral trotacalles, mantiene su poder al practicar su autoridad moral.

Si Cándida Beltrán Rendón en 1928 con *El secreto de la abuela*, y Adela Sequeyro en *La mujer de nadie*, trastocaron en sus obras convenciones del melodrama nacional y expresaron una mirada diferente, Matilde Soto Landeta representó el antecedente más próximo al cine femenino de las futuras generaciones de los ochenta.

Otro gran triunfo de doña Matilde es el haber ocupado diversos cargos administrativos dentro del gremio de la industria filmica, condición privilegiada de unas cuantas mujeres mexicanas, acaso tres, que le ha permitido seguir teniendo una fuerte

presencia, en pro del cine de mujeres y del cine nacional en general. A los 80 años decidió regresar a la dirección cinematográfica con el largometraje *Nocturno a Rosario* (1992), un tributo a la vida y obra del poeta Manuel Acuña, a través de la visión de tres mujeres.

En Brasil también se registraron los trabajos de tres figuras femeninas importantes. Cleo de Verberena, quien asumió el oficio de directora en 1931 con la cinta *O misterio de dominó preto*, producida en Sao Paulo por una empresa, Épica Films, de la que nunca más se volvió a saber nada, al igual que de la realizadora. Quince años después Gilda de Abreu (1904-1979), actriz de radio, cine y teatro, cantante-compositora, proveniente del mundo lírico y de la opereta, realizó en 1946 *O ebrio*, basada en una canción popular de su marido Vicente Celéstino. *O ebrio* representó un caso único en la cinematografía brasileña ya que se hicieron 50 copias para su comercialización. De Abreu solamente pudo dirigir otras dos películas: *Pinquinho de gente* (1947) y *Corazón materno* (1951).

La famosa actriz del cine mudo brasileño Carmen Santos (1904-1953), de origen portugués pero asentada finalmente en Brasil, después de fundar su propia casa productora en 1933 (Brasil Vita Films), encontró también en la dirección cinematográfica su medio de expresión. Invirtió casi diez años en la preparación de la que sería su única película: *Conspiración minera* (de la que es también productora, guionista e intérprete). La obra se centra en la sublevación de la población de Minas Gerais, que

⁷ Sobre este mismo episodio histórico Joaquín Pedro de Andrade hace una segunda versión en 1972. Cfr. Paranagua, Paolo Antonio. *Le Cinéma Brésilien*, Centre George Pompidou, París, 1987, y Mendoca, Ana Rita, et al. *Op. cit.*

en 1789 intentaba acabar con la dominación colonial.⁷

Si bien no encontramos una obra cuantiosa en estos primeros proyectos fílmicos realizados por mujeres, si podemos distinguir puntos de convergencia: las antecede una carrera en el

medio de la actuación; no tienen formación alguna en el oficio de la dirección cinematográfica -a excepción de Soto Landeta que hiciera labores de *script girl* por más de doce años-; impulsan sus proyectos fílmicos de manera independiente fundando sus propias casas productoras, o como cooperativa -como sería el caso de Sequeyro-; y son autoras de sus propias historias.

El documental, una búsqueda de identidad cinematográfica

Durante las tres últimas décadas, el documental en Latinoamérica ha redefinido no solamente la función social del cine sino que ha congregado a una buena parte de los cineastas más representativos. Las tres vertientes cinematográficas, acompañadas de sus respectivos manifiestos teóricos, que irrumpieron en la década de los sesenta en Cuba, Brasil y Argentina: el cine imperfecto, el cine de la estética de la violencia y el tercer cine, dismantelaron las antiguas prácticas hegemónicas de la industria fílmica; a la vez que fundieron las aspiraciones de un nacionalismo cultural y la voluntad política de cambio que repetidamente se manifestó en los trabajos de Julio García Espinoza (*El*

mégano, 1955), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, 1955), Glauber Rocha (*Barravento*, 1963), Ruy Guerra (*Los fusiles*, 1963), Fernando Birri (*Los inundados*, 1963), Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968), Humberto Sólás (*Lucía*, 1968), Fernando Solanas y Octavio Getino (*La hora de los hornos*, 1968) y Jorge Sanjinés (*El coraje del pueblo*, 1971).

Por demás resulta preguntarse por qué en el ámbito de las cinematografías latinoamericanas se repliega una fuerte tradición documentalista. Tampoco es circunstancial que en la representación social de lo femenino, las cineastas hayan encontrado en el documental una alternativa de expresión cinemática.

Nos ocuparemos en este apartado de las figuras principales que subrayaron semejanzas en la creación de un cine antropológico y social, como el de Margot Benacerraf, el de Gabriela Samper y el de Marta Rodríguez, por encima de las diferencias que marcó el trabajo de Sara Gómez: un cine comprometido con la formación de una identidad de lo femenino y lo masculino, sin estigmas ni prejuicios.

No obstante su breve carrera profesional como cineasta (*Reverón* - 1952- y *Araya* - 1958-), Margot Benacerraf (1926) se ganó una extraordinaria reputación mundial y se trata, históricamente hablando, de la primera mujer realizadora en Venezuela, después de Prudencia Griffel (Producciones Nostra, 1917). Su primer trabajo, *Reverón*, sobre el pintor Armando Reverón, compartió en 1959 el reconocimiento de la Crítica Internacional del Festival de Cannes con la cinta de Alain Resnais, *Hiroshi-*

ma mon amour. Araya, dentro de su estilo documental narrativo, deriva del neorrealismo italiano y de la tradición documentalista de Robert Flaherty; es lo que podríamos llamar un poema épico-lírico. Describe prodigiosamente la vida de tres familias de la península de Araya, a través de imágenes puras y sencillas, que se enclavan en una composición y una mirada dignificante, al tenor de la estilística del maestro de la cinematografía soviética Sergei Mijailovich Eisenstein (*Que viva México*, 1931), donde sólo cabe la frase: "Y la sal era mucho más preciosa que el oro".

A partir de 1965, Benacerraf iniciaría una larga carrera como promotora oficial del cine latinoamericano, primero como directora del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, más adelante, en 1966, como fundadora de la Cinemateca Nacional, la que dirigió hasta 1969, donde también estableció el Centro Cine Ateneo.

Dentro de la línea del documental propiamente antropológico, Gabriela Samper (1918-1974) y Marta Rodríguez (1934) reconstruyeron en sus trabajos una corriente temática relacionada con los contextos del racismo y el colonialismo.

Vinculada al medio teatral y cinematográfico colombiano de fines de los sesenta, Gabriela Samper fundó, al lado de su compañero Ray Witlin, (camarógrafo de Guillermo Angulo, uno de los grandes cineastas y documentalistas que ha tenido Colombia), una casa productora de publicidad concebida con todas las de la ley. Ambos se dedicaron a hacer películas; así nació *El Páramo de Cumanday* (1965), documental-ficción que retomaba la le-

yenda originaria de la Cordillera Central), para relatar la lucha de un arriero ante la naturaleza desafiante del Páramo de Ruz, recreando para tal narrativa una atmósfera absolutamente rulfiana. Dos años más tarde Samper se trasladó a Los Angeles, California, para filmar *Una máscara para ti*, *Una máscara para mí* y *Ciudades en crisis*, en los que se manifiesta ese espíritu de búsqueda y experimentación que caracterizó a su cine. Virtudes propias de las corrientes vanguardistas del cine experimental alemán e inglés de los treinta, pero que sin embargo, vistas en retrospectiva, reflejan una visión contemporánea de lo urbano. Sus dos últimos trabajos, *Los santísimos hermanos* y *El hombre de sal* (1969), recogen la dimensión etnológica del documental de Gabriela Samper: ir a las raíces, al ancestro de este país y el ser latinoamericano.⁸ La praxis social y cinematográfica de esta documentalista colombiana dejó una importante herencia, tanto en su hija Mady,⁹ como en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes incluso colaboraron con Samper en *El hombre de sal*.

⁸ Actualmente, los trabajos de Gabriela Samper forman parte de la Colección de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

⁹ Inés Elvira Mady Magdalena Liévano Samper (1954) desde 1982 se ha dedicado a la fotografía, producción y dirección de documentales etnológicos y antropológicos.

Marta Rodríguez llegó al cine de la mano de sus preocupaciones etnológicas y sociológicas, disciplinas que estudió en Bogotá y París, así como de su militancia política (estuvo vinculada al trabajo de Camilo Torres en sus años de estudiante en la Universidad de Bogotá). Su primer trabajo, *Chircales* (1966-72), es un documental combativo sobre la explotación y la miseria de los

trabajadores empleados en la fabricación de ladrillos, mientras que el mediometraje *Planas* (1970-1971) revela el genocidio de la población indígena acusada de colaborar con la guerrilla.

• Ambas películas son codirigidas con su marido Jorge Silva (1941-1987), un fotógrafo que se convertiría en infatigable colaborador en buena parte de su obra: *Campesinos* (1970-1975), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1981), *Nacer de nuevo* (1986-1987), *Amor, mujeres y flores* (1984-1987), y *Memoria viva* (1991). En el trabajo de esta pareja de documentalistas sobresalen aspectos de suma importancia: la promoción de la participación directa de los indígenas, y la reconstrucción de imágenes sórdidas y crudas, con belleza excepcional, a través del montaje. Jorge Silva, en una entrevista hecha en Alemania, se refirió a esta descomposición de la dialéctica de la imagen:

... nosotros, al ser indígenas, tenemos una visión particular de la realidad. [...] nuestro cine debe ser hermoso, tan hermoso como sea posible. Ya es hora de que tratemos cuidadosamente las imágenes, el sonido, la estructura narrativa, la música. Es hora de que busquemos medios especialmente expresivos que permitan transmitir la realidad de modo impresionante. Antes no nos importaba mucho, no teníamos dinero, éramos pobres. Mejor dicho, todavía somos pobres, pero no por eso tenemos que escribir mal, fotografiar mal, montar mal. Intento hacer un cine político que sea tan bello como sea posible.

Contemporánea de Jorge Silva y Marta Rodríguez, Sara Gómez (1943-74) - "una negrita de clase media que tocaba el piano", tal y como se autonombaba-, fue y seguirá siendo una "pequeña leyenda" en el contexto de la cinematografía cubana por su memorable película *De cierta manera* (1974-77). Previamente, Sara Gómez había realizado casi una veintena de documentales (en su mayoría cortometrajes), algunos de los cuales son más interesantes que otros: *Mi aporte* (1969), sobre la integración de la mujer cubana en las tareas productivas, es quizás el más logrado. En el documental-ficción de cierta manera narra la conflictiva relación entre una maestra y un obrero mulato al borde de la marginación, en el marco de la que se suponía colonia modelo de Miraflores (un barrio de La Habana construido en 1962 con el objeto de erradicar la delincuencia y la marginación de un determinado sector de la población). Este trabajo de la otrora asistente de Tomás Gutiérrez Alea y Jorge Fraga, es significativo en más de un sentido: marcó un precedente histórico como el primer largometraje dirigido por una mujer cubana; profundizó en las raíces ideológicas del machismo en el pasado colonial de Cuba sin posturas relativistas, haciendo uso de un lenguaje fílmico anticonvencional y sincero; y, finalmente, cuestionó las limitaciones y contradicciones de la Revolución Cubana.¹⁰

La trayectoria de estas pioneras documentalistas incidió de manera representativa en el de-

¹⁰ *De cierta manera* es un guión basado en las relaciones de Sara Gómez con el sonidista Germinal Hernández. Durante la posproducción de la película, la realizadora murió de un ataque cardíaco. La película se retituló *De cierta manera* y fue terminada por Tomás Gutiérrez Alea. Su estreno no se realizó en Cuba sino hasta 1977.

venir profesional de un buen número de mujeres que incursionaron en esta recreación cinemática a partir de los ochenta y noventa. Como ejemplos significativos podemos citar a Danielle Caillet, de Bolivia, quien logró entrelazar en *Warmi* (1981) las historias de cuatro diferentes identidades: una campesina, una minera, una vendedora y una obrera textil, quienes sucumben a la explotación en vías de la sobrevivencia personal y de la familia, en un trabajo sorprendente, apegado a una línea antropológica. Por su parte, la cineasta chilena Valeria Sarmiento, (1948) exiliada desde los años setenta en Francia al lado de su marido Raúl Ruiz, cuenta en su haber con una vasta obra de 16 cintas entre las cuales destaca el documental medimetroaje *El hombre cuando es hombre* (1982), rodado en Costa Rica. La estructura narrativa de *El hombre cuando es hombre* se sostiene a través de un discurso inteligente sobre el machismo y los ideales femeninos en Latinoamérica, intercalado con canciones de Jorge Negrete. Desde otra perspectiva, menos irónica y más formal, Marillu Mallet (1945), coterránea de Sarmiento y asentada en Montreal desde los setenta, ha podido impulsar su carrera cinematográfica vía el documental y el cortometraje. En su *Diario inacabado* (1982), Marillu vinculó las experiencias personales subjetivas del exilio con la práctica cotidiana colectiva, en las voces de un lenguaje mitad verdad mitad ficción.

Los setenta, una identidad colectiva

En los albores de los años setenta resonó la presencia de un colectivo femenino que transformó el discurso fílmico de lo político a lo propio, lo íntimo. Las huellas de los movimientos feministas influyeron en una intempestiva ola de iniciativas de grupos que prendieron los signos de una nueva generación de realizadoras, aquella que buscaba otros desafíos: adentrarse en una expresión propiamente femenina, y replantearse temáticas y narrativas.

En México nació el Colectivo Cine-Mujer (1975-1987), integrado exclusivamente por mujeres, y surgió al conjuro de una amplia gama de exigencias, entre las que destacaba el abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político. La mayoría de los películas realizados en 16 mm fueron dirigidas por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y tuvieron el gran mérito de haber abordado temas tabú en México: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de MariCarmen de Lara y María Eugenia Támez).

En Colombia se fundó en 1978 el colectivo Cine Mujer por iniciativa de Sara Bright, quien logró, por más de una década, desarrollar una vasta producción de cortometrajes y largometrajes con temas femeninos (*¿Y su mamá qué hace?*, 1980, de Eula-

lia Carrizosa, y *Por la mañana*, 1979, de Patricia Restrepo), a la vez que capitalizar la distribución y el financiamiento independiente. Por su parte, el Grupo Feminista Miércoles, en Venezuela, se organizó oficialmente en 1978 con el fin de difundir "los derechos de la mujer" a través del cine. Lo integraron Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola. A pesar de que esta agrupación no pudo realizar sus proyectos fílmicos sino hasta 1981, fue la única iniciativa colectiva preocupada por manifestar la opresión de la mujer dentro de las capas sociales más marginadas (*Las alfareras de las bajas*, 1981).

La ficción de lo femenino

En la década transitoria de los ochenta a los noventa cobraron fuerza y presencia nuevas iniciativas enclavadas en un contexto contemporáneo cinematográfico un tanto cuanto diferente al escenario pasado. Los planteamientos de revisión y reinención que surgieron en la práctica misma, y como medida de supervivencia de un cine que se antoja fuera de las fórmulas mercantilistas, exigieron la inventiva de narrativas, estilísticas y políticas de trabajo. Por otro lado, los acontecimientos extraordinarios del devenir social e histórico propios de estas décadas impulsaron el quehacer cinematográfico de un contingente representativo de figuras femeninas. La lista de nombres y títulos es no solamente amplia y fecunda sino muy diversa en cuanto temáticas

y visiones de lo femenino. De nueva cuenta las manifestaciones más importantes de esta generación contemporánea, en cuanto a largometrajes de ficción se refiere, surgen en México, Brasil y Argentina.

En México, después de casi dos décadas de silencio (1950 a 1974), y a partir del primer largometraje de Marcela Fernández Violante, *De todos modos Juan te llamas* (1974), y de la fundación de las dos escuelas de cine más importantes, irrumpen el trabajo de un grupo de cineastas que hasta la fecha se encuentra en plena actividad.¹¹

Cuatro figuras se destacan por sus propuestas en la construcción de una identidad cinemática del género. Luz Eugenia "Busi" Cortés, quien a través de nuevas estilísticas y dominio de la técnica retomó el universo femenino desde dos ópticas: en *El secreto de Romelia* (1988) a partir de la historia de tres generaciones de mujeres y su concepción de la virginidad, y en *Serpientes y escaleras* (1991), en la que predomina una mirada conservadora al anteponer los roles de la mujer que giran en función de la vida de un político. Por su parte, María Novaro Peñalosa conjunta los límites de la cotidianidad femenina con sus capacidades psicológicas e intelectuales de manera más elocuente y a la luz de una visión transgresora: en *Danzón* (1990) y *El jardín del Edén* (1993) los roles protagónicos desenmascaran el mundo de la fantasía y el placer de la mujer, sin reservas. Particularmente en *Danzón*, las mujeres son sexuales

¹¹ Marcela Fernández Violante (1941), como alumna en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, hizo el corto *Azul*, con el que ganó el premio de la Diosa de Plata en 1967. En 1971 dirigió el documental *Frida Kablo*, que fuera también galardonado con el Ariel al mejor documental.

y fuertes, y el baile se convierte en una extensión del placer más que un sitio de intersección del dinero y del poder.

Dana Rotberg deja entrever en su segundo largometraje, *Ángel de fuego* (1991), una excepcional estructura narrativa y un estilo visual que permean una atmósfera sórdida, donde los personajes rebasan sus propios roles.

Marisa Sistache, por su parte, recurre a la cámara como medio escrutador para plasmar una mirada intimista; a través de la recreación de la soledad y la sexualidad de sus personajes femeninos. Concretamente en su primer largometraje, *Los pasos de Ana* (1989-1991), el rol protagónico -acaso el *alterego* de la realizadora- se convierte en una representación posfeminista que plantea el ser mujer en toda la extensión de lo humano. A diferencia de la representación cinematográfica de lo femenino, que por mucho tiempo se conservó en el cine mexicano de los cuarenta y cincuenta (madre-prostituta), donde las mujeres aparecían como víctimas de un sistema moral opresor, actualmente se ha reconstruido de una manera muy diferente en las narrativas contemporáneas, logrando que los caracteres femeninos se permiten negociar sus posiciones de poder dentro de un contexto de la vida cotidiana.

En su carrera como directora de largometrajes, la argentina María Luisa Bemberg (1922-95) se convierte, junto con Marcela Fernández Violante, en la más prolífica cineasta latinoamericana con seis largometrajes de ficción. En cuanto a la temática, su cine es intimista: sus protagonistas son mujeres, pero sobre

todo aquellas transgresoras que desafían la moral establecida, las buenas costumbres y las convenciones de la época. Bemberg no devanea con esta postura; ya desde sus dos primeras películas, *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982), sus protagonistas tambalean las estructuras patriarcales; posteriormente, en *Camila* (1984), se rompen las normas de la familia, el estado y la iglesia: la protagonista, Camila O'Gorman, huye con un sacerdote. En su obra mayor, *Yo la peor de todas* (1990), basada en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* del Premio Nobel mexicano Octavio Paz, la identidad transgresora de Juana de Asbaje queda representada por las frases de la virreina María Luisa: "más poeta que monja, más monja que mujer" (1990, p. 100).

En este mismo mundo imaginario de lo femenino convergen los trabajos de dos realizadoras brasileñas que han dejado un importante precedente en la historia de su cinematografía:

El éxito avasallador de *Camila* en el extranjero lo comparten *La hora de la estrella* (1985), ópera prima de Suzana Amaral (1928), y *Patriamãda* (1985), de Tisuka Yamasaki. Privilegio al que no ha podido acceder la obra de Ana Carolina Teixeira Soares:

En *La hora de la estrella* Amaral descubrió a la antiheroína (Macabea) en la obra de Clarice Lispector, que puede ser vista como uno de los últimos descendientes de las primeras cintas del "cinema novo", el *Fabiano de Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, o el ancestral *Macumãima* de Joaquín Pedro de Andrade.

Macabea no tiene opciones de nada en este nuevo mundo urbano (oficina, casa y paseos con el novio); todo se le presenta

como escuálido y deprimente. Incluso sus propias acciones son presentadas como patéticas: en la oficina comete errores; en la casa de asistencia difícilmente la soportan sus compañeras. La orfandad de Macabea es total, y su ingenuidad es como una bandera blanca ante la crueldad de la gran ciudad inhóspita. El personaje de Macabea se define a sí mismo como: "soy virgen, soy mecanógrafa y me gusta la coca-cola..."

Desde otra perspectiva, más ambiciosa, nada complaciente, casi contulsiva, Ana Carolina (1943) manifestó en tres de sus largometrajes (*Mar de rosas*, 1977; *De tripas corazón*, 1982; y *Vals de sueño*, 1987) una preocupación especial por centrar sus personajes en mujeres rebeldes, delincuentes, familiares cuyas vidas tienen que enfrentar, de manera dura y adversa, la religión y el sexo. La propia realizadora se considera a sí misma una persona transgresora, terrorista.

Cuando Tizuka Yamasaki debutó en 1980 con su muy notable *Gaijin, caminos de libertad*, apasionada saga de la emigración japonesa a Brasil tras la abolición de la esclavitud en 1908, la dominaba una inquietud muy personal: poner en tela de juicio el mito de Brasil como democracia racial. Sin embargo, en su segundo trabajo, *Parabyba, mujer macho* (1983), la realizadora de origen japonés centró su historia en la emancipación sexual y social de la mujer para finalmente concebir en 1985 su obra más comprometida y mejor lograda, *Patriamada*, donde abordó por vez primera la situación contemporánea, en concreto las elecciones de 1984 y los esfuerzos por salir de la dictadura. La his-

toria convencional de un triángulo amoroso entre una reportera de televisión, un intelectual y un político, sirvió de pretexto para celebrar la recuperación nacional y la reconstrucción de la identidad nacional y de género; ubica a la mujer como la figura del presente, pasado y futuro histórico.

En el quehacer cinematográfico de estas realizadoras, como ejemplo de una tendencia actual, se inscribe un imperativo del oficio: recuperar un sentimiento de búsqueda social, centrado sobre todo en ubicar la vida emocional como un sitio de lucha e identidad igualitaria para con los sitios contemporáneos con los que el cine latinoamericano se ubicó y continua queriéndose definir. De alguna manera, sus reconstrucciones de lo femenino rompieron nexos con los movimientos propiamente feministas, irrumpieron en la reformulación de géneros, y trastocaron los universos prohibidos de lo social y moral con madurez y dominio del oficio.

En el momento de la escritura de este artículo, se está realizando un estudio de los usos del lenguaje en los textos de las realizadoras de cine latinoamericano.

Quito, Ecuador, febrero de 2004.

En un momento de la historia reciente del cine latinoamericano, se ha producido un fenómeno que puede ser considerado como un hito: la presencia de mujeres realizadoras de cine. Este hecho, que ha sido objeto de numerosos estudios y análisis, ha permitido visibilizar el rol de la mujer en el cine latinoamericano y ha contribuido a la construcción de una identidad cinematográfica propia. En este artículo se exploran algunas de las características más relevantes de este fenómeno, así como su impacto en la evolución del cine latinoamericano.