

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Elissa Rashkin

elissara@yahoo.com

Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la
Universidad Veracruzana

Cine feminista hoy. Microfeminismos para un territorio quebrado

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana

Número 57-58, julio-diciembre 2021, pp. 85-89.

ISSN:01855727

Xalapa, Veracruz, México



La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

CINE FEMINISTA HOY. *Microfeminismos* para un territorio quebrado

Elissa Rashkin

La historia del cine feminista es, en primer lugar, la historia de los feminismos y sus integrantes que han utilizado el cine como soporte documental, de organización, denuncia y militancia. También es la historia de una industria cultural cerrada, durante un largo periodo, a la participación de las mujeres como directoras. Ya que se ha considerado, desde la teoría del *auteur* y a veces erróneamente, la dirección como el puesto de mayor peso en el desarrollo de una película, la lucha para acceder a este papel se desprendió de otras luchas en pro de los derechos de las mujeres, y encontró apoyo en las universidades como esfera alternativa de producción. Hoy en día, el reconocimiento de las mujeres como sujetas creativas deja mucho que desear si nos enfocamos en la oferta filmica más difundida, premiada y consumida en el país (así como en el mundo); sin embargo, la multiplicación de espacios y categorías audiovisuales, en paralelo con la lucha antes mencionada, ha resultado en una vasta cinematografía realizada por mujeres, en papeles de dirección, producción, fotografía, guion y sonido, entre otros.

Cabe aclarar que “cine hecho por mujeres” no equivale, desde luego, a “cine feminista”. Aunque –insisto– la extensa actividad

Propongo el término *microfeminismos* para describir la manera en que algunas realizadoras han convertido el lema feminista “lo personal es político” en estrategia de narración. Reconozco que, de entrada, el concepto presenta dificultades; por ejemplo, al teclear *microfeminismos* en Google, el buscador nos redirige a un término antitético: *micromachismos*.

de las mujeres en el cine actual, como en otras áreas de labor cultural, se debe a los esfuerzos feministas por romper barreras de género, eso no obliga a nadie a filmar con perspectiva feminista, y son numerosos los casos de mujeres que participan en la industria, o bien en el cine independiente, cuyas narrativas no se distinguen de otras realizadas por varones. Como en la política o la ciencia, el habitar un cuerpo clasificado como femenino no implica una postura que favorezca determinadas demandas sociales; ni siquiera implica una mirada distinta. Asimismo, si tomamos en cuenta las confluencias y divergencias experienciales implicadas en el concepto de la interseccionalidad, queda claro que el “cine feminista” no

puede ser un campo monolítico, sino un espacio libertario, abierto a las miradas y voces reivindicadoras desde un concepto de la representación enfáticamente plural.¹

Dicho esto, propongo el término *microfeminismos* para describir la manera en que algunas realizadoras han convertido el lema feminista “lo personal es político” en estrategia de narración. Reconozco que, de entrada, el concepto presenta dificultades; por ejemplo, al teclear *microfeminismos* en Google, el buscador nos redirige a un término antitético: *micromachismos*. De las pocas referencias que hay al término original, una, ubicada en un sitio llamado Quora, lo explica como “una palabra que se inventó para descalificar el movimiento femi-

nista”.² Lo *micro*, al parecer, tiene connotaciones de menor, inferior, poca cosa, en contraste con el *macro* imaginario dominante, masculino por definición.

No obstante, en la página uruguaya *La Diaria*, Laura G. Vilanova discrepa de esta lectura y orienta el concepto en torno a la cotidianidad de las mujeres en una especie de resistencia-resiliencia. “Hablar de feminismo requiere en todas sus formas un corte transversal hacia dentro y hacia afuera”, escribe Vilanova:

Más allá de las portadas y debates eternos, el microfeminismo es un motor de cambio muchas veces desconocido. Inadvertido. [...] Madres que hacen lo imposible dentro y fuera del hogar. Microcréditos para emprendedoras. Mujeres migrantes que encabezan la partida. Alumnas que esquivan balas para ir a la escuela (2017).

El cine documental realizado por mujeres tiene mucho que ver con los microfeminismos en este sentido. Si bien podríamos relacionar el concepto estético-ético con la visión de cineastas pioneras como Chantal Akerman y Agnès Varda, por ejemplo (o en México, Marisa Sistach, María Novaro, Ximena Cuevas, entre otras), las documentalistas hoy lo ocupan para acercarse, entre otros escenarios, al contexto de violencia y desaparición de personas. Al hacerlo, enfrentan el reto de representar los hechos y sus consecuencias de manera contundente y eficaz, sin replicar la espectacularidad del cine comercial ni la repetición incesante de datos que, en el documental convencional, muchas veces terminan generando indiferencia. En esta búsqueda de trabajar en los terrenos de lo afectivo, el cine feminista ha generado un creciente corpus de películas enfocadas en

la dignidad de los personajes y su cotidianidad resiliente-resistente.

Como el corpus mencionado es amplio, limito mi reflexión a dos películas, ambas con vínculos locales: *No sucumbió la eternidad* (Daniela Rea, 2017) y *Ester sin h* (Alejandra Islas, 2021). Ambas pertenecen a una especie de subgénero testimonial que también abarca obras más conocidas como *Tempestad*, de Tatiana Huezo (2016). Este poderoso documental representa, por una parte, la experiencia traumática de la desaparición de una hija contada por su madre y, por otra, la de ser secuestrada por el propio Estado como chiva expiatoria de la corrupción, narrativa que desnuda las cadenas ocultas con que la delincuencia organizada mantiene preso el propio territorio nacional, junto con sus habitantes. Las películas bajo discusión realizan operaciones similares; lo que las relaciona con los microfeminismos es su forma de convivir con las protagonistas, que son personas afectadas por el asesinato o la desaparición de sus seres queridos, en su propio entorno personal y desde su cotidianidad.

No sucumbió la eternidad es el primer documental de la periodista guanajuatense Daniela Rea Gómez, egresada de la Universidad Veracruzana y fundadora-colaboradora del portal electrónico *Periodistas de a Pie*, cubriendo temas como desapariciones, detenciones arbitrarias, tortura e impunidad en el país.³ La película narra la historia de dos mujeres: Alicia, quien convive con la ausencia de su madre prácticamente desde su nacimiento, por la participación de esta en la guerrilla durante los tiempos de la guerra sucia y su subsecuente desaparición a manos del Estado mexicano; y Liliana, que, en cambio, sufre la violencia arbitraria del contexto actual: su pareja sale un día de viaje de la Ciudad de México

a Tamaulipas, viaje que había realizado docenas o centenas de veces antes, pero esta vez para no regresar jamás. El hecho, casi inexplicable, no solo deviene en la ausencia de una persona, sino acarrea un cambio total en la condición de ser y estar en el mundo de Liliana y su hijo.

En *No sucumbió la eternidad*, como en *Tempestad*, los espacios son importantes: en el rancho familiar en Chihuahua, Alicia camina entre árboles secos mientras cuenta su historia en *off* o medita sobre profundas inquietudes en torno a la memoria y la identidad. Ocasionalmente encuentra algún fruto entre las hojas disecadas, y el espacio se convierte en metáfora por la búsqueda de respuestas, el cual no puede dar más que esas huellas enigmáticas. También apreciamos la ciudad en que Liliana vive su cotidianidad, pasando por las calles, resintiendo la separación existencial que implica la desaparición; o bien la playa donde ella intenta encontrar un poco de paz con su hijo; o la pradera rodeada de bosque donde juegan a las escondiditas, como exorcismo de los miedos, tanto infantiles como actuales y generacionales.

La vida doméstica continúa, a pesar de la ausencia que es al mismo tiempo presencia y memoria. La joven Alicia ocupa el lugar de su mamá, hasta perderse y luego reencontrarse, como maestra de historia y mamá de dos hijos, en un proceso complicado de reconciliación con lo irreconciliable. Las casas son espacios significativos que aportan una poesía visual admirable en una directora que anteriormente se había distinguido más por su trabajo con la palabra. No obstante, desde el propio título, la preocupación principal de la película es el tiempo, o, mejor dicho, los tiempos. Los tiempos históricos, en que México vive dos épocas de violencia: la guerra sucia de los setenta y la guerra

contra el narco a partir del 2006; los de la memoria, en que el olvido a veces es enemigo, aunque a veces llega como un consuelo necesario que permite, mínimamente siquiera, la respiración; los tiempos cotidianos en que el peso del dolor no resuelto coexiste con los pequeños actos como preparar alimentos, maquillarse para ir al trabajo, jugar con el hijo, ayudarlo con su tarea ... los procesos vitales que impiden, como reza el título, que sucumba la eternidad.

Cabe mencionar que las protagonistas y sus familiares también luchan en el sentido clásico de protestar, de acudir a instituciones, de exigir respuestas, de buscar a sus seres queridos, hasta el momento en que toman la decisión de desistir. Se trata de una suerte de internalización, incluso transubstanciación, del ser perdido: proceso psicológico difícil, tratado aquí con gran delicadeza. También luchan para seguir adelante, por sus hijos, por ellas mismas, en ese fenómeno, retratado por la cámara a través de gestos, intercambios reveladores, escenas íntimas y a la vez altamente respetuosas en cuanto a la privacidad de las personas; aquello a lo que se ha dado el nombre de resiliencia.

La comparación entre las desapariciones de militantes de izquierda en los años setenta y las de personas comunes, con o sin ideología política o cualquier otro factor distintivo, en nuestra espeluznante actualidad, implica una *genealogía del terror*, la producción en serie de víctimas como Alicia, como Liliana, como su pareja Arturo, como Alicia madre y su pareja apenas mencionada en la película. Son las heridas acumuladas en un país que en algún momento se creía heredero de los ideales de grandes revolucionarios, pero que más bien parece un escenario de *capitalismo gore*, como lo llama Sayak Valen-



Cartel del documental *Esther sin h* (2021), de Alejandra Islas

cia en su libro de ese título, donde se lucra con la sangre, se pervierte cualquier institución o intento de justicia, donde no se puede confiar en las autoridades ya que la represión, igual que la corrupción, son sus valores constantes.

En esta genealogía dolorosa, interviene el elemento de género: no simplemente porque la directora es mujer, o porque narra una historia de mujeres, sino porque la película nos dice algo sobre la condición de ser mujer que es específica dentro de una crisis que afecta a ambos sexos sin discriminación, pero sí de manera diferenciada. En *No sucumbió la eternidad*, así como en *Tempestad*, no se trata centralmente de feminicidios, sino de sobrevivientes: mujeres *mutiladas* —empleando el término que usa la investigadora de la Universidad

Veracruzana Ester Hernández Palacios para describir su propia experiencia de perder a su hija Irene de manera violenta—, mujeres que tienen que sobrevivir la mutilación y continuar como madres, hijas, trabajadoras, ciudadanas, personas.

Es precisamente en este contexto que el documental *Esther sin h*, dirigido por la veterana cineasta Alejandra Islas,⁴ narra su historia a partir del libro *México 2010: Diario de una madre mutilada*, que Hernández Palacios publicó en 2011. El diario expone el torbellino de pensamientos y emociones que surgieron en su ser —el ser íntegro de su persona, sin las distinciones impuestas por la filosofía occidental entre cuerpo, corazón, mente— desde la noche en que se despidió de su hija por última vez y recibe, horas después, la llamada que la



María Teresa: De la serie *Reflexión*

convoca al hospital para enfrentar la terrible noticia. A Irene la matan a balazos los sicarios que secuestran a su esposo Fouad, cuyo cuerpo torturado será hallado después. La madre-escritora se encuentra de repente en el centro de otro escenario de capitalismo gore; el doble homicidio a manos de la delincuencia organizada se perfila, a través de los medios, la comunidad universitaria y un sector notable de la población xalapeña, como el momento en que “la violencia”, aquel terrible fenómeno que se había percibido como algo lejano, anuncia su llegada a la localidad.

Estrenada más de una década después de los sucesos, *Ester sin h* no los recrea, ni se presenta como un manifiesto de denuncia. En cambio, como el título indica, se acerca a su protagonista para convivir con ella en sus espacios

cotidianos, activados para el público espectador a través de bellas imágenes, suaves movimientos de la cámara, música –personaje propio tanto en el libro como en la película– y, sobre todo, el poder del *Diario* de Hernández Palacios leído en voz alta por su autora. La *h* que Ester extirpa de su nombre, *h* de *hija* convertida en *herida*, es emblema de dolor, de mutilación. Similar a los tatuajes con que algunas personas marcan sobre sus cuerpos el recuerdo de un ser querido desaparecido, el autosacrificio lingüístico es la visibilización de una injusticia y, por ende, la significación de resistencia.

Aunque Islas también recurre a la estrategia de entrevistar a personas cercanas a la protagonista y a lo sucedido, las entrevistas apoyan la reconstrucción filmica de una comunidad afec-

tiva, que a su vez conlleva a una especie de sentir compartido no solo entre los familiares y amigos de Ester, sino que también se extiende a quien participa como ente espectador. En un artículo reciente, Olivia Cosentino explora las posibilidades de lo que ella llama *slower cinema* (cine más lento) para abordar experiencias de mutilación social en América Latina, sin caer en la exotización-erotización de la violencia tan común en el cine convencional (65). Para Cosentino, este *slower cinema* no es el cine lento, o “cine de arte”, que gana la aprobación de un sector especializado sin conmover a públicos masivos, sino uno que logra interpelar a sus espectadores a través de lo sensorial, más que la narrativa o incluso la visualidad como sentido privilegiado. Esta velocidad reducida, pienso, es elemento clave de los microfeminismos cinematográficos ejemplificados por *Ester sin h* y *No sucumbió la eternidad*. Su mirada se opone al espectáculo gore y se encuentra en la infinidad de gestos, sonidos e imágenes que representan la resiliencia-resistencia de las mujeres, “las acciones ejecutadas o ideadas en la medida de las posibilidades de cada uno [*sic*]” (Vilanova), en los pequeños hilos que sostienen –como dice Hernández Palacios en su *Diario*– “lo poco que nos queda de tejido social” (102). Siendo poco, siendo pequeño, siendo micro, esta mirada amorosa apunta hacia nuevas modalidades de entender la lucha feminista en el cine y sus estrategias, altamente políticas, de sanación. **LPyH**

REFERENCIAS

- Cosentino, Olivia. 2021. “Slower Cinema: Violence, Affect, and Spectatorship in *Las elegidas*”. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 60 (3): 62-82.

Fonseca León, Luis. 2018. "Daniela Rea Gómez: 'No creo que hoy seamos más indiferentes ante el horror'". *El Telégrafo*, 16 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/daniela-rea-entrevista-documental>

Hernández Palacios, Ester. 2011. *México 2010. Diario de una madre mutilada*. México: Ficticia.

Huezo, Tatiana. 2016. *Tempestad*. México: Cactus Film & Video/Pimienta Films/Terminal.

Islas, Alejandra. 2021. *Ester sin h*. México: UNAM/Ave de Paso Films/UV.

Mayer, Sophie. 2016. *Political Animals: The New Feminist Cinema*. Londres/Nueva York: I. B. Tauris.

Rea Gómez, Daniela. 2017. *No sucumbió la eternidad*. México: Artegios/Foprocine.

Valencia, Sayak. 2016. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós.

Vilanova, Laura G. 2017. "Microfeminismos". *La Diaria*, 31 marzo. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/microfeminismos/>.

NOTAS

¹ Sophie Mayer, en *Political Animals*, hace un recorrido magnífico por el diverso mundo del cine feminista y su búsqueda de lo que ella llama "justicia representacional" (20).

² "¿Qué es un microfeminismo?", respuesta de Adriana Blanco, en <https://es.quora.com/Qu%C3%A9-es-un-microfeminismo>.

³ Véase Luis Fonseca León, "Daniela Rea Gómez: 'No creo que hoy seamos más indiferentes ante el horror'" (2018).

⁴ Realizadora, desde los años setenta, de documentales sobre cultura y movimientos sociales en México. Entre sus producciones en el presente siglo, están *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro* (2003), *Los demonios del edén* (2006), *El albergue* (2011) y *La luz y la fuerza* (2016).

Elissa Rashkin es investigadora en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV. Es autora de *Mujeres cineastas en México. El otro cine* (UV, 2015), entre otras publicaciones.



María Teresa: Xitla



María Teresa: Gabriela en Málaga