

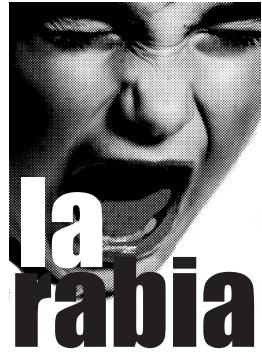
la rabia

*i m á g e n e s d e
t r i n c h e r a*

DOSSIER #01

SEPTIEMBRE 2021





la rabia

La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Editoras

Karina Solórzano

Valentina Vignardi

Candelaria Carreño

Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *A Space Exodus*, de Larissa Sansour (2008)

Imagen de contraportada: *Electrical Gaza*, de Rosalind Nashashibi (2016)

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 01 // No. 01 // Septiembre de 2021, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina -
Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

Dossier #01, Septiembre 2021

Imágenes de trinchera

00. Editorial

01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

Reflexiones sobre el lugar de la crítica feminsita

De todas aquellas veces que me han cambiado el cuerpo:
una queja en 5 actos.

VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

“Lo siento, pero no me gusta el western”

MARTHA VIDAL-GUIRAO

02. Imágenes de trinchera

Anticolonial y feminista. La resistencia palestina

BELEN SANCHEZ

Revuelta feminista en Oriente Medio, a propósito de *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro*

MARÍA LAURA RÍOS

Vitalina Varela o el oxímoron de la luz

MARIANA DIANELA TORRES

El cine de Sarah Maldoror. El discurso decolonial y la importancia de la autorrepresentación

BIANCA ASHANTI

En Gaza, los niños también bañan a los caballos

ALEXANDRA VAZQUEZ

Payal Kapadia y A Night of Knowing Nothing

LUCÍA SALAS

Toda la memoria del mundo, aproximaciones al cine de Jocelyne

Saab

KARINA SOLÓRZANO

03. Libertad y lucha

The Hour of Liberation Has Arrived (1974), de Heiny Srour

La hora de la liberación: Entrevista a Heiny Srour.

GUY HENNEBELLE Y MONIQUE MARTINEAU

Editorial

(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

(o una aproximación a dos términos que, al juntarse, aturden hasta a quien los enuncia).

Estamos inscriptxs en un espacio geográfico en disputa permanente; América Latina es territorio de conquista y colonización, pero sabe encontrar los huecos de resistencia ante la violenta avanzada de un sistema mezquino. Tiempo y espacio nos atraviesan. La continua sensación de pender de un hilo y la necesidad imperiosa de escribir para comprendernos —y comprender a lxs otrxs— es parte de la rabia que nos moviliza. Inmersxs en una economía de permanente crisis, hurgamos entre palabras preguntándonos cómo se construyen las imágenes, cómo se crean los regímenes de representación y cómo está condicionado el pensamiento crítico. En segunda instancia, nos inquieta comprender cómo se dan los procesos sociales de significación y consumo, y el valor del cine en el consentimiento de formas culturales hegemónicas.

Las escrituras críticas sobre cine —particularmente aquellas que se esbozan desde la disidencia— resultan también en un terreno de contiendas y, por ende, de resistencia(s). Al igual que es saqueado nuestro propio territorio latinoamericano por sus riquezas, las imágenes y los discursos de los feminismos intentan ser cooptados y comprados (cada píxel y cada trazo de tinta tienen un precio) por el Capital, que encuentra una posible rentabilidad en ellas. Ante este auge de la imagen-movimiento glitterizada como dispositivo de valor, la crítica feminista aún continúa siendo una labor precaria, que crece a pulmón desde los márgenes, teñida de incertidumbres y, en su mayoría, sin retribuciones económicas.

Cuestionarnos qué es la crítica nos supone un reto complejo, con una multiplicidad de conclusiones posibles. Nos posicionamos en la contradicción, para intentar diseccionarla, revertirla, pensando cómo nos interpela. Los feminismos pueden ser un prisma a través del cual ensayar nuevas formas de ver, ser, estar y sentir; herramientas que permitan una apertura hacia otras perspectivas en ámbitos cinéfilos cuyas genealogías están conformadas por dinámicas viriles, estancas y binarias. Es por esto que nos resulta pertinente delimitar los espacios de acción que compartimos.

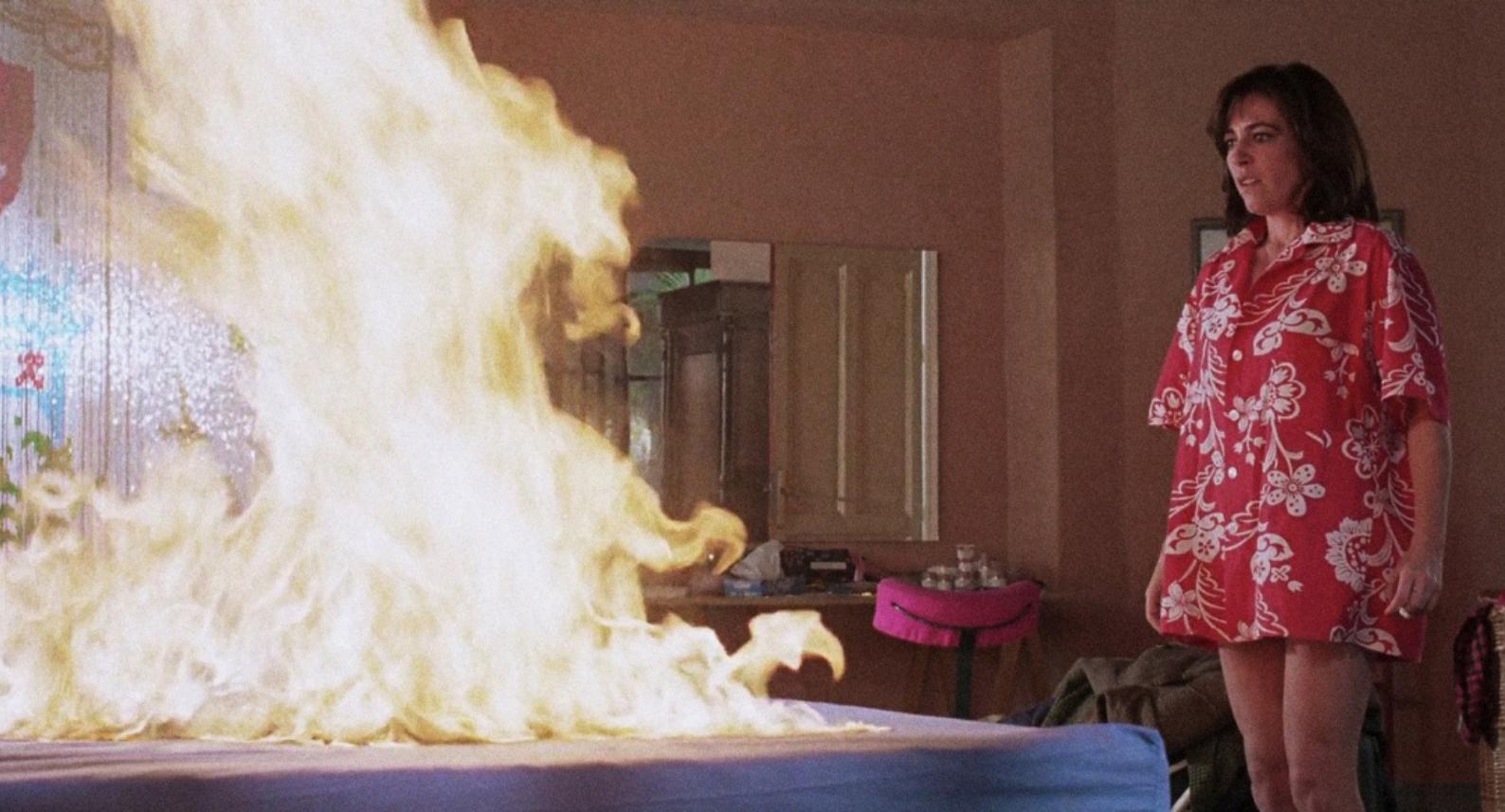
Esbozamos la idea de una crítica feminista cuyo ejercicio parte de la comprensión del cine como una maquinaria de producción de sentidos, cuyos modos de fabricación también se imprimen en sus imágenes-productos. Que cuestione una lógica capitalista de depredación y extractivismo que convierte al cine en una industria siniestra y un pilar más para el sostenimiento del sistema. Que se resista al consumo exasperante de imágenes y que recuerde el poder de seducción de cuadros y secuencias manipuladas y reducidas a un placer pasajero. Una crítica feminista que estimule un desplazamiento en el abordaje de imágenes que no se conformen al consenso, que se interese por aquellas películas que transitan los bordes del campo perceptivo que permanecen borrosas en la Historia del cine.

Una crítica de cine que reniegue de la lógica que tanto reduce la concepción del mundo contemporáneo en un binarismo determinante, que ordena la realidad en casillas o en moldes en forma de estatuillas y palmarés. Que deseche el amparo de la corrección política para sostenerse en nuevas configuraciones de lo que se ve, de lo que dice, de lo que se piensa, en un movimiento permanente de construcción y deconstrucción, donde el impulso provenga de preguntas y de intentos (fallidos o no) por contestar dichas interrogantes.

Una crítica feminista que forme grietas en el discurso hegemónico donde el deseo tiene una sola forma, un solo color, y donde la felicidad está asociada a elecciones de una vida heterosexual (matrimonio, hijxs, etc.) Que rechace imágenes de la disidencia configuradas en función a la comedia o el castigo, o, peor, como respuesta a un porcentaje o cupo de inclusión requerido por una industria que muta sus pieles para camuflarse. Que se aleje de los mecanismos opresivos de clase, sexualidad, género y raza imbricados en el discurso de un cine normalizador.

Una crítica que se mantenga alerta —muy alerta— y que desconfíe del rótulo “feminista” que se inscribe en una nueva ola de producciones audiovisuales que en su afán de (d)enunciar el presente, terminan por ser absorbidas por el sistema, deviniendo en hijas predilectas de una Industria cada vez más dispuesta a vaciar de sentido los contenidos políticos/ideológicos/militantes de luchas ajenas y adaptarlas a aquello que el sistema imperante necesita para sobrevivir. Y de estar allí, poder encontrar los espacios de negociación que devuelven dichas imágenes: no se trata de la cancelación por la cancelación misma, sino de ser críticas ante aquello que se presenta como parte de lo dado, inherente al sentido común.

Una crítica feminista que sea, en palabras de Teresa de Lauretis, una “... actividad política, teórica, auto-analizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres...” Una crítica que no pase por el tutelaje moralizante, sino por una pulsión vital de comprender no sólo el mundo en el que está inscriptx, sino también el pasado, sin intentar cambiar sus imágenes, sino acercarse a ellas para su diálogo-revisión-negociación.



Una crítica que no sea ajena al mundo y tampoco confíe en ciertas miradas que ponderan lo subjetivo, pretendiendo un discurso que deba suscribir a la perspectiva de quien lo escribe. Una crítica feminista que pretenda estudiar cómo el cine forja al mundo, y cómo el mundo se desdibuja dentro del cuadro y en el fuera de campo. Que pueda encontrar el equilibrio más acertado posible entre sujeto, objeto y marco desde donde enuncia. Una crítica feminista que opere en función de distinguir cómo crea sentido el lenguaje y cómo se constituyen los signos de una obra, pensando que en este ejercicio no se esconde un mensaje oculto de unx otrx, sino que subyacen indicios de nuestro tiempo. Una crítica de cine cuya respuesta frente a esta problemática sea, siempre: volver a las películas.

Una crítica feminista que proponga senderos alternativos hacia posibles nuevos cines feministas.

Agradecemos a Girls at Film, Fotogenia, Espartaco Revista y a Sabzian por la gentileza de dejarnos reproducir estos escritos que albergan en sus espacios.

La Rabia, Septiembre, 2021.

De todas aquellas veces que me han cambiado el cuerpo: una queja en 5 actos.

Por Valentina Giraldo Sánchez (Colombia)

Estudio cine en la Universidad Nacional de Colombia. Hago cine por escrito en algunas revistas y periódicos. He sido seleccionada por mi labor escritora en algunos espacios como Talents Buenos Aires y Berlinale Talents. También hago parte de la escuela editorial y revista ex-libris en el equipo de redacción y del medio De Pasillo en el enfoque de periodismo feminista. Hago parte del Semillero de Cine y Género de la Universidad Nacional de Colombia, donde cultivamos jardines teóricos. En ocasiones hago películas-presagios. También soy parte de la equipa de curaduría del Festival de cine en femenino y co-dirijo el Festival Equinoxo. Soy miembro de la federación internacional de prensa cinematográfica FIPRESCI. Soy feminista, tarotista y tejedora. Nací en medio de las selvas del Darién y el Amazonas.

Siempre me he preguntado cómo desaprender aquellos procesos de identificación e identidad. Buscando respuestas vuelvo a mis cuadernos de Historia del arte. Las únicas mujeres que aparecen en La historia del arte de Gombrich son representaciones hechas por hombres: esculturas y pinturas descritas, experiencias reducidas a un imaginario patriarcal de lo

femenino. Me preocupa encerrarme en significaciones hegemónicas cuando escribo de mi relación con las imágenes, pienso que si lo que hago no es una provocación entonces quizá mis palabras sean inútiles. En mi búsqueda de respuestas surge un retrato hecho de 5 momentos, un listado fractal compuesto por 5 recuerdos-imágenes y 3 pies de página.



El dibujo de una foto mía

Momento 1: Mientras leo mis notas concluyo que la Historia escrita de las imágenes contribuye a la producción de un espacio-tiempo cuyo pasado es la conquista y la colonización, y cuyo futuro pareciera no salirse de ese marco: vivo en ese cruce de líneas, en un extraño vértice, entre el pasado que edifica una idea violenta del futuro. Vivo en un presente que se parece a la unión de dos líneas que me atraviesan: vivo en la esquina del margen hecho por estos dos vectores. Escribo estas palabras desde la opinión encontrada, desde el cuerpo en disputa. Hago manifiestas las opacidades de la epidermis del cuerpo que escribe, la delgada piel permite ver un entramado complejo de imágenes: iconografía religiosa, fotos de mi mamá y portadas de discos de punk. Siento que casi puedo asegurar: las imágenes me han

quitado el cuerpo. Este texto está lleno de cabos sueltos para que sean tejidos por aquellas que en su camino estén más cerca de la respuesta que yo.

Momento 2: Recuerdo a Fanón y a la búsqueda de las miradas que devuelven al mundo. Aquellas miradas que aprueban una existencia. Pensé en la mirada de los hombres que hacen retornar aquella ligereza que se nubla en el margen del género. Aquella mirada que me mira y me forma, que fragmenta mi cuerpo y mi carne sexuada. Aquella mirada que aporta una liviandad que resulta en ilusión: “El conocimiento del cuerpo es una actividad estrictamente negadora. Es un conocimiento en tercera persona”. ¹Me miro al espejo y mi cuerpo pareciera no pertenecerse, miro mis fotos, miro mis gestos y al final me devuelvo a las imágenes, mi cuerpo no es mío.

Momento 3: Pienso desde el cuerpo esta diatriba, la dimensión corporal de la existencia y la dimensión visual de la corporalidad se juntan en este escrito que es pregunta. Retomo, antes de empezar con un breve listado fragmentado de recuerdos, una frase que leí hace poco: “¿qué mejor forma de explicar el recorrido histórico del colonialismo sino a través de la producción

de sus corporalidades?”². Mi cuerpo construido dentro de la dinámica histórica-patriarcal, mi cuerpo, siempre tan al borde de la historia, hoy extiende falanges sobre un teclado y se des-escribe. ¿Será acaso mi cuerpo escrito, al igual que mi cuerpo caminante, producto de las imágenes? Pienso en todas las veces en las que he escrito en los bordes de las páginas de los libros de la Historia y la crítica del arte. Al borde de Winckelmann (cuyos textos odio) o incluso al borde de los libros de Didi-Huberman (cuyos textos amo). Al borde de Venus en las páginas de Winckelmann y al borde de Venus en las páginas de Didi-Huberman. Siempre al borde.

Momento 4: En las imágenes hegemónicas el régimen patriarcal reafirma su soberanía: arma y desarma nuestros cuerpos. Los violenta, los representa, los dicta, los comunica, los imagina. ¿mi cuerpo es mío o de las imágenes? ¿o es quizá de las palabras que me han enseñado a desconfiar de las imágenes? No lo sé. Esto quizá surge como un gesto curativo a todo lo suspendido y lo intermitente, a los adverbios de duda. Habitando el subjuntivo que Saidiya Hartman describe como “un estado de ánimo gramatical que expresa dudas, deseos y posibilidades”³. Yo no quiero existir en los confines de esas imágenes que me han dicho cómo ser y estar. Las reúno en este fractal de memorias para discutir algunas de las tantas ocasiones en que las imágenes me han cambiado el cuerpo. Por eso, acá les presento un texto lleno de repeticiones de las palabras “pienso” y “recuerdo”, pues en estas, la contradicción y la duda habitan con mayor libertad. Asimismo, estos verbos conjugados en primera persona son un intento por hacer manifiesto un cuerpo propio que se está escapando -quizá inútilmente- de las imágenes.

Momento 5: Escribo desde el resentimiento de saber que muchas de las imágenes que me han dado forma no las he elegido yo. También escribo en contra de mí misma porque sé que muchas imágenes que le han dado forma a estas ideas sí las he elegido. Pienso, ¿cómo se dibuja el género? ¿qué nuevas formas nacerán de esta ruptura-diatriba en 5 actos?



Fotografía por: *Valentina Giraldo Sánchez*

Breve listado fractal de robos del gesto:

1. Me dijeron que alzara el puño en la Plaza de la Hoja.

Últimamente me resulta complejo pensar en las visualidades que consolidan una estética que pueda considerarse “feminista”. Era 25 de noviembre, día de la movilización en contra de la violencia hacia la mujer y llevábamos marchando por la ciudad varias horas. Eran cerca de las 9pm, yo llevaba una capucha con estrellas rojas, una chica se me acercó y me preguntó si podía tomarme una fotografía, yo le dije que sí, que claro, que no había ningún problema. Antes de tomarme la imagen me pidió que me hiciera a contraluz de un gran farol y me dijo que adoptara ciertos gestos: “mira hacia arriba, ahora alza tu puño hacia el cielo”. Luego me tomó la foto. Una línea de palabras le había dicho a mi cuerpo que gesto adoptar.

Gesto: Alza el puño.

Vienen a mi cabeza muchas imágenes relacionadas con la revolución rusa y publicaciones de Facebook. “Alza el puño al cielo”. No me incomodaron las palabras ni la imagen. Sin embargo me invitaron a

pensar el gesto. El puño al aire como repetición y consolidación de imágenes relacionadas con la lucha. Repeticiones inscritas en códigos de “la solidaridad” “la comunidad”. Me pregunto cómo salir de aquella idea de “lo común” que han permeado las imágenes producidas en contextos sociopolíticos específicos. Me pregunto por aquella reproducción de gestos y de imágenes que han delimitado “lo feminista” y me preocupa pensar que caigan en la misma trinchera de ese gran ojo que ha delimitado “lo femenino”. Para este robo del cuerpo no tengo respuesta, pues siento que lo habito cada día. Para este robo me quedan preguntas ¿cómo performar la imagen desde el feminismo?

2. Llevo 6 años buscando una estampa de Santa Verónica.

El crítico de cine Luis Alberto Álvarez -que también era sacerdote- decía que la santa del cine era Santa Verónica. Santa Verónica fue quién le limpió el rostro a Jesús cuando este iba a ser crucificado. La forma del rostro quedó marcada en el manto de la Santa volviéndose un ícono. Desde que leí que Verónica era la santa del cine busqué en diferentes tiendas religiosas una estampa de ella. Aún no encuentro ninguna. Sin embargo, casi todas las estampas de las diferentes santas son similares: en su rostro se dibuja un gesto de dolor. Este mismo gesto lo he visto dibujarse en los rostros de las mujeres de mi familia cuando lloran, en las fotografías del conflicto armado, en las pinturas coloniales de la virgen María y en el espejo, he visto ese mismo gesto de dolor en mi cara. Me pregunto si ese gesto del dolor -que es muy similar al gesto del canto- lo habremos



Pintura Saint Veronica [obverse] de Hans Memling tomada de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41659.html>

aprendido de la iconografía religiosa. Me aterra pensar que mi cuerpo ha aprendido la tristeza en las imágenes hegemónicas.

En medio de los rostros dolidos de las santas, encuentro relación en los rostros que expresan gestos de placer. ¿El gesto de placer que adopta mi rostro se verá permeado también por el tráfico colonial de las imágenes? Pienso en el limitado repertorio de realización del deseo, en ese gesto icónico del orgasmo que se ha repetido en la hiperproducción capital y patriarcal de la pornografía. Me observo en un espejo y veo mi rostro reducido a un cúmulo de imágenes heteronormadas y coloniales: me observo en los rostros de dolor de la virgen y en los rostros de placer construidos por la iconografía hegemónica del deseo. En este robo del cuerpo, el placer y el dolor se encuentran en un mismo camino: la mujer como un centro de acopio representacional del deseo masculino y de la guerra.



Ana Karina en *Vivir su vida*, Jean Luc Godard, (1962)

3. Las vi llorar y dar las gracias en la pantalla grande.

Hay veces en las que odio el cine. Observo su maquinaria empresarial y masculina y entonces me enfermo. Crecí viendo películas en donde las mujeres lloraban y daban las gracias. Planos cerrados de rostros repetitivos, acciones en masa y gestos “femeninos”. Cuando entré a estudiar cine, una de las materias obligatorias era “Teoría e Historia de los Medios Audiovisuales”, la teoría y la historia eran, en su mayoría, películas dirigidas por hombres. Este robo del cuerpo está escrito para todas esas veces que quise ser como Anna Karina en las películas de Godard, pero con el problema de que ni soy modelo, ni aparezco ni apareceré en películas de Godard y tampoco soy “danesa naturalizada francesa” (que es como Wikipedia describe a Ana Karina). El problema también es, que Ana Karina tampoco era (solo) esas cosas. El problema en gran medida es que, en la pantalla, en la Historia aprendida del cine, nos han hecho aparecer llorando y dando las gracias. De los recuerdos de todas esas películas que he visto, que

he querido o no acuerpar, que me han gustado o no, me quedan los planos sobreexpuestos. Aquellas partes sobreexpuestas que parecen heridas sobre el soporte en el que se graba, me han llevado a descubrir que son las mismas heridas que han dejado aquellas imágenes en mi relación con mi cuerpo. Me han llevado a pensar que, aquellas estrías de luz también buscan ser curadas. Quizá para este robo del cuerpo mi respuesta sea el gesto curandero de creer en esas imágenes que aún están por revelarse en la luz de las heridas. Esas imágenes que nosotras estamos creando y sobre las cuales estamos escribiendo.

4. *Haga como que la violan.*

Hace un par de años practicaba teatro. Una de las adaptaciones en las que participé fue de la obra escrita por el dramaturgo Fabio Rubiano del clásico “Tito Andrónico” de Shakespeare. La adaptación de Rubiano se llama “Mosca” y es algo así como una lectura transversal de lo escrito por Shakespeare. El personaje

que yo interpreté fue a Lavinia, hija de Tito Andrónico. En la obra a Lavinia la violan los hijos de la enemiga de su padre, Tamora. Para que Lavinia no cuente lo que le hicieron le cortan la lengua y para que no pueda escribir le cortan las manos. En “Mosca” todo está escrito con un tono satírico pero en el grupo de teatro en el que la interpretamos, hicimos un montaje oscuro e incómodo. Sobre todo incómodo. Cuando ensayábamos, era particularmente difícil llegar a la escena de la violación. Uno de los tantos robos de mi cuerpo se gestó en la actuación. Lavinia no fue el único personaje de una mujer violada que tuve que interpretar.

Una de las órdenes que más escuché mientras actuaba fue “haga como que”. A partir de esto quiero traer a este breve recuerdo un trabajo de la investigadora Zenaida Osorio. Su trabajo se llama igual que aquella orden que tanto escuché: “Haga como que”. Zenaida reúne diferentes imágenes y se pregunta por el uso mediático que le dan a las representaciones de las mujeres y la violencia.

LAVINIA: Pero son frecuentes.

BASSIANO: Ya pasarán.

LAVINIA: Aun así... ¿Me amas?

BASSIANO: ¿Y todas aquellas muestras de amor que tan inteligentemente me he esforzado por hacer llegar hasta ti han sido en vano?

LAVINIA: (Pausa.) Me voy a morir pronto.

BASSIANO: Parece que no me escucharás, amor.

LAVINIA: Tengo miedo.

BASSIANO: No hay porqué.

LAVINIA: No quiero morir virgen.

BASSIANO: (Queda mudo. Luego de recuperar el habla.) ¿Te ves bien, amor?

LAVINIA: Desde que comenzó la enfermedad no me siento bien.

“Valentina, haga como que la violan”. Me pregunto por la violencia que reside en el despojo del cuerpo dispuesto a representar la tragedia. Me pregunto por ese espacio que hay entre el cuerpo propio y el cuerpo representado. Entre el cuerpo de Valentina y el cuerpo de Lavinia. Desde ese espacio, el que queda entre la representación y el cuenco que representa (el cuerpo) escribo estas palabras. Porque de este robo de mis gestos, mi tranquilidad y mi cuerpo, solo me han quedado el enojo y el miedo.

5. La capucha y las palabras.

Este robo del cuerpo surge como una posibilidad de recuperarlo y expandirlo. Por usar una capucha he tenido problemas en diferentes esferas de mi vida: académicas, laborales y familiares. Siempre me he preguntado cuál es la diferencia entre un hombre y una mujer que usa una capucha. Como objeto, la capucha ha sido usada por el movimiento estudiantil, por el feminismo e incluso para ocultar el rostro de fuerzas estatales. Las veces que he decidido cubrirme el rostro lo he hecho pensando en el retorno a esta cara permeada por las imágenes. Ante los robos del cuerpo he decidido des-identificarme, taparle la cara, abrazar aquella indeterminación que vuelve al cable a tierra de los movimientos colectivos. Pienso, en medio de todo lo que he dicho hasta ahora, que me interesa una escritura encapuchada. Encapucharse como un acto para hacer de nuestra escritura y de nuestros cuerpos una posibilidad. Es decir, el azar en el que caben futuros y esperanzas.

Quiero traer una imagen de la memoria: Muchas mujeres con los rostros cubiertos en una movilización feminista. Abrazando palabras dichas por mi amigo Juan Lombo, en este recuerdo que he decidido traer a este escrito, la capucha revela “su origen colectivo y la imposibilidad de que se fije en ella un único significado: la portaban particularidades y, sin embargo, no le pertenecía a nadie completamente”. La portaban amigas y la portaba yo. La portabamos muchas, pero no era de ninguna.

Las escritura encapuchada acá refleja ese tránsito colectivo de las ideas y las palabras: lo que acá escribo nace de un vértice en el que se juntan las palabras de mis amigas (pues conversando con ellas nacen estas inquietudes). Así pues, las palabras se extienden para cubrir el rostro y movilizar aquellos afectos colectivos, intuitivos y transformadores de negar lo que las imágenes dicen de nosotras.

Notas

¹ Frantz Fanon. (1973). *'La experiencia vivida del negro'*. En Piel negra, máscaras blancas((p. 90-116)). Argentina: Abraxas.

² Andrea Sánchez Grobet. (2019). *Fanon, el cuerpo y la colonialidad: una lectura feminista*. 2021, de EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades Sitio web: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4559/455962140005/html/index.html>

³ Saidiya Hartman. (2008). *Venus en dos actos*. 2021, de Hemisferic Institute Sitio web: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-91/hartman>



“Lo siento, pero no me gusta el western”

Por Martha Vidal-Guirao (España)

Licenciada en Lenguas y Literaturas Modernas (mención bilingüe en alemán y ruso) por la Universidad de Barcelona. Desde 2019 soy columnista de cine para la Revista Primera Página, con especial atención en la Edad de Oro de Hollywood y sus mujeres. También he escrito críticas cinematográficas para el Tour de Cine Francés, así como reseñas literarias en colaboración con las editoriales Literalia y Lectio. Adicionalmente, he traducido el poema “Una mujer moderna”, de Maria Janitschek, del alemán al español. En lengua catalana, trabajo en el ámbito de la ficción corta. Mis relatos han sido premiados, entre otros, en los Jocs Florals escolares de la Ciudad de Barcelona y en el Concurso Literario Lletres Joves, organizado por la Red de Bibliotecas Municipales. Desde 2021 trabajo con Primera Página no solo como columnista, sino también como editora. Además de revisar las colaboraciones internas, ahora mismo estamos preparando una antología poética con autores de todo el mundo.

El panorama actual está lleno de nuevas cineastas; así lo demuestran las últimas entregas de premios. La crítica tampoco se olvida de mencionarlas y de recordarnos su existencia: son “nuevas voces que vale la pena escuchar”. Sin embargo, en sus reivindicaciones, el nombre “directora”, “creadora”, “talento”, viene siempre acompañado del adjetivo “femenino”, bien grande. Su talento es innegable, por supuesto, pero también lo es su condición de mujer, que las margina inmediatamente en una categoría separada. Las historias y cursos sobre cine relegan a las mujeres a un apartado especial, quizás a una nota a pie de página, porque algunos críticos antes que ellos no las consideraron parte del canon. Integrarlas en nuestra cultura popular y ponerlas a la altura del resto de hombres sería demasiado pedir, por lo visto.

Ojalá pronto lleguen nuevas voces críticas que dejen de desterrar a estas mujeres a la sección feminista de los periódicos, a ese nicho que no sabemos si alguien lee o se pone solo por quedar bien. Ojalá pronto reivindiquen a estas creadoras como parte de un todo tan válido como esos clásicos que tantas veces nos hemos forzado en ver para sentirnos lo bastante inteligentes.

Ojalá pronto estas voces eleven a la categoría de clásico imprescindible películas sobre las peripecias de una mujer; películas escritas, dirigidas, protagonizadas por mujeres, sin importarles si “la mayoría” —entendida tantas veces como apenas “esa” mitad de la población— las entenderá o disfrutara. Ojalá se atrevan a decir —como dicen muchos críticos sobre las películas con protagonistas femeninas— que esa película sobre un grupo de hombres, desde todo el respeto, les aburrió, porque narra una experiencia con la que no se pueden identificar.

Desde pequeña me gusta el cine. De niña, creaba proyectos para películas escritas y dirigidas por mí, y cada miembro de mi familia estaba en el equipo técnico, según su talento. Mi madre, porque sabía dibujar, era la diseñadora de escenarios. También la montadora, aunque en ese momento yo no supiera qué significaba. Mi abuelo, todo un manitas, se encargaba de los decorados. Mi abuela materna era la diseñadora de vestuarios, porque de joven había sido modista. Así sucesivamente.

Al crecer, esa idea de escribir y dirigir desapareció de mi cabeza. ¿Cómo iba yo a convertirme en directora? Yo no me parecía en nada a Spielberg, a Scorsese, a Tarantino. Citando a Rebel Wilson en la ceremonia de los BAFTA en 2020, yo no tenía los cojones que tienen ellos. Así pues, cuanto más me exponía a contenido audiovisual, más se diluía el sueño de dirigir y más fuerza cobraba la alternativa para entrar en ese fascinante mundo: encontrar a un director que me creara una película a medida, ser descubierta. Con esto no quiero decir que la ambición de ser actriz sea inferior en ningún sentido a la de ser directora. Si alguien tiene ese objetivo, que lo siga. Simplemente, destaco que dirigir dejó de ser una opción a mis ojos.

La necesidad de una crítica feminista resulta evidente en estos casos. ¿Por qué no pueden las niñas soñar siquiera con convertirse en directoras de cine? ¿Por qué no fue hasta recientemente que descubrí que, en efecto, las mujeres también hacen películas?

La pubertad tuvo otro efecto en mí: me alejé de las películas de Barbie, porque eran cosas de chicas, y empecé a contar a todo el mundo cómo me gustaban otros títulos sin rastro alguno de mujer. Aún busco a un chico que se avergüence de jugar a los coches o de leer manga porque “es demasiado masculino”.

Es normal querer marcar distancia de nuestra infancia y renegar de las cosas de críos. Lo que ya es más preocupante es que niñas se apunten al tren de “qué asco, esto es cosa de chicas” al unísono de los chicos de su clase.



Me gustaría que hubiera los mismos estudios serios sobre Barbie y demás películas para niñas que sobre anime. Me gustaría que se tomaran tan en serio las muñecas Nancy como los objetos de colección que atesoran, en su mayoría, hombres. ¿Sería posible que una crítica feminista elevara a la categoría de obra de arte películas y juegos para niñas, mientras despreciara simultáneamente los mismos productos dirigidos a niños? El caso contrario forma parte de nuestra realidad y parecemos haberlo asumido hace tiempo. ¿Por qué *Cuenta conmigo* (Rob Reiner, 1986), historia sobre un grupo de amigos en la preadolescencia, es un clásico, mientras que *Amigas para siempre* (Lesli Linka Glatter, 1995) , su equivalente femenino, se considera una prescindible película para niñas?

Admiro cómo algunos críticos hombres presentan lo suyo como lo universal, cómo no piden perdón cuando no les interesa algo que no les concierne. Admiro cómo logran que todas nos interesemos por las aventuras de un hombre y nos forcemos a sentirnos como nuestras, aunque quizás, en el fondo, nos aburran. Ojalá pronto lleguen nuevas críticas que se atrevan a decir sin miedo “Lo siento, pero no me gusta el western”.

Imágenes de trinchera

En la editorial que abre este dossier, reflexionamos brevemente sobre la crítica de cine y elaboramos una serie de lineamientos para definir *hacia dónde vamos* como críticas feministas. Como decíamos allí, este territorio de pensamiento y elaboración se encuentra en una disputa constante —una puja de intereses, a veces más o menos opuestos—. Nos resulta una necesidad escapar de esta idea simbólica y mirar hacia afuera, hacia aquellos otros territorios materiales que son saqueados y disputados, ya no en términos de simbología o analogías, sino concreta e históricamente, para sumar resistencias, indagar y reflexionar en torno a lo que nos compete: sus obras. Esa cinematografía que se realiza, aunque no siempre, al margen de los cines hegemónicos, a pesar de, ocasionalmente, también construir otros; pensamos en el cine del Oriente Próximo con países como Arabia Saudí, Egipto, Irán, Palestina, Kurdistán o Turquía en los que varias de sus directoras (Jocelyne Saab, Amal Ramsis, Shirin Neshat, Rosalind Nashashibi, entre tantas otras) han reflexionado sobre la construcción de la idea del Estado-Nación de sus respectivos países y cómo se vive la guerra desde el espacio doméstico.

Ya en el año 1974 en Montreal, en una reunión que discutió el estado del Tercer Cine, los directores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino proponían “la construcción de una alternativa frente a la hegemonía del cine industrial y sus corporaciones en el mundo”. Contra el cine hegemónico, un cine hermanado geopolíticamente por preocupaciones similares, como el cine africano con Ousame Sembéne presente. Si bien es cierto que hoy en día las circunstancias políticas e históricas han cambiado y, como en ese entonces, sigue siendo imposible uniformar las luchas que se dan en distintos espacios, seguimos compartiendo una resistencia contra un cine de distribución masiva. Seguimos resistiendo entre conflictos armados en los que peleamos por nuestra autonomía y luchamos contra modelos de homogeneización identitaria y cultural. Chile, Perú, Colombia han sido escenarios de estallidos sociales recientemente, como tantos otros países del territorio latinoamericano marcados por un pasado de constantes luchas históricas.



En este contexto, hace unos meses Palestina también fue territorio de resistencia, a raíz de esto, el sitio Another Gaze presentó un programa de directoras de esta región, del cual pudimos ver algunas de sus películas programadas; algunos artículos aquí presentados retoman esas producciones.

Quisimos ampliar la cartografía para pensar en otros países y otras voces –contemporáneas o no–, por eso incluimos también África e India con la representación de las figuras femeninas en el cine. En este dossier caben todas esas películas que reflexionan sobre espacios de resistencia, sea lo femenino o el territorio geográfico, todas aquellas que excavan sobre la superficie de territorios en disputa y se defiendan con una cámara en una mano y una piedra en la otra, porque la cinefilia también puede ser militante.

Lxs invitamos a recorrer las siguientes páginas de este dossier, con el lujoso contenido de textos que lo componen.





Once Upon a Time in Beirut, Jocelyne Saab, (1994)

Anticolonial y feminista

La resistencia palestina¹

Por Belen Sanchez (Argentina)

Licenciada en Letras Clásicas y magíster en Estudios Internacionales.

Estudia temas de política global desde una perspectiva feminista y poscolonial. Docente de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes. Editora de Espartaco Revista e integrante del colectivo editorial. Escribe Resistencias, un newsletter mensual dedicado a historias de lucha para pensar otros mundos posibles.



Dareen Tatour leyendo su poema “A Poet’s Hallucinations” International Women’s Day, Nazareth, March 8, 2013

Imágenes de destrucción

Comienza el mes de mayo y unas seis familias palestinas enfrentan una orden de desalojo de la Corte Suprema de Justicia de Israel. Viven en Sheikh Jarrah, un barrio de Jerusalén Este de mayoría palestina que, para el derecho internacional, es parte del territorio palestino ocupado ilegalmente por Israel desde 1967. Desde entonces, se han construido asentamientos de colonos israelíes dentro del barrio y en sus inmediaciones. La orden de desalojo respalda a los colonos: podrán quedarse con las casas desocupadas. ¿El argumento? Antes de la creación del Estado de Israel, en 1948, esas casas pertenecían a las familias judías. ¿La respuesta de las familias palestinas? Fueron expulsadas de territorios que por esos mismos años quedaron bajo el dominio de Israel, por lo que Jordania las relocalizó allí. La disputa por la propiedad en Sheikh Jarrah se enmarca en un contexto más amplio, el del apartheid israelí.

Las protestas, los disturbios y la represión empiezan en Sheikh Jarrah, pero pronto se desplazan hasta la Ciudad Vieja de Jerusalén. Es Ramadán, una festividad musulmana muy importante, y la mezquita de Al Aqsa está repleta. Comienza una manifestación de solidaridad con quienes enfrentan el desalojo en Sheikh Jarrah. La policía de Israel reprime y lanza granadas de estruendo y humo dentro de la mezquita. La explanada de la mezquita es un lugar sagrado para judíxs, cristianxs y musulmanxs.

Después de un ultimátum que no surte efecto, asoman los cientos de cohetes que Hamas lanza desde Franja de Gaza. El escudo antimisiles de Israel intercepta varios cientos, otros tantos caen dentro de Gaza. Los demás llegan al sur de Israel, donde mueren 13 personas. La respuesta del gobierno ultraderechista de Benjamín Netanyahu no tarda en llegar y Gaza es, una vez más, laboratorio de destrucción. 1500 ataques aéreos, terrestres y por mar. Bombardeos en viviendas, escuelas, centros de atención médica y un campo de refugiadxs. Más de 250 palestinxs muertxs, casi 2000 heridxs y 72000 desplazadxs.

La secuencia impresiona, pero es una vuelta más de una espiral de violencia que se remonta, por lo menos, al 15 de mayo de 1948, cuando se creó el Estado de Israel. Ya antes de la declaración de independencia, el objetivo era conformar un estado de mayoría judía. Como consignó la Declaración de Balfour ya en 1917 el propósito era establecer “un hogar nacional para el pueblo judío”. El etnonacionalismo alimentó el proyecto colonial del nuevo estado que se encargó de remover población palestina desde antes de nacer. En junio de 1967, Israel se impuso en la Guerra de los Seis Días y ocupó tres territorios más: Jerusalén Este y Cisjordania y Gaza, que estaban bajo el gobierno de Jordania y Egipto, respectivamente. Desde entonces, sostiene la ocupación militar.

Según el relato oficial, Israel responde al ataque de Hamas, pero la abogada y activista palestina Samera Esmeir lo define como una [“perfomance de supremacía”](#) con un mensaje deliberado: Israel reprimirá toda forma de resistencia palestina y lo hará con la anuencia de los poderosos de la comunidad internacional, Estados Unidos y la Unión Europea (Brizuela y Gago 2021). En el mismo sentido, pese a las noticias de la escalada de violencia día tras día, la politóloga Carolina Bracco (2021) advierte algo importante: [en Palestina no hay conflicto, hay colonialismo](#). No habrá guerra porque para que haya guerra hacen falta dos partes iguales.

Finalmente, no hubo guerra, pero entre el 6 y el 25 de mayo, todos los pasos del ritual de destrucción se cumplieron: una chispa encendió la protesta, Israel tuvo licencia para atacar, hizo todo lo que tenía que hacer para desarticular un poco más la resistencia, empezaron a escucharse los llamados que pedían apaciguamiento y por fin se acordó el alto al fuego.

Historias de resistencia

Los hechos de este último capítulo de la tragedia comenzaron unos días antes del 73º aniversario de la nakba (“catástrofe”) palestina. El 15 de mayo de 1948, al día siguiente de la declaración del Estado de Israel, empezó la guerra árabe-israelí. A medida que las tropas avanzaban, miles de palestinxs dejaban su tierra. En total, fueron 700.000 lxs desplazadxs. El azar de las fechas nos recuerda que la otra cara de las imágenes de la destrucción son las historias de resistencia. Es que, como escribe Karina Bidaseca en el prólogo del libro [Nakba. Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria](#) (2017), “la Nakba no ha terminado aún”.

El pueblo palestino está fragmentado. Están lxs palestinxs de Jerusalén. También lxs que viven en Israel, donde representan el 20% de la población y son conocidxs como lxs palestinxs del '48. Al otro lado de la línea verde, lxs palestinxs de Cisjordania. Y al otro de Israel, lxs de Gaza. Por último, lxs de la diáspora, expulsadxs que no pueden regresar y refugiadxs en su mayoría en Líbano, Siria y Jordania. La resistencia es compleja cuando la comunidad política estalla en tantos pedazos.

Así como la supremacía militar, la desposesión y la expulsión son estrategias coloniales de un Estado que no tolera la resistencia. En nombre de su seguridad, Israel ataca a Hamas, una de las principales organizaciones políticas palestinas. En 2007, apenas dos años después de retirarse unilateralmente, bloqueó Gaza porque Hamas había ganado las elecciones y para Israel es una agrupación terrorista. Unos dos millones de personas viven hace casi quince años en un pequeño territorio densamente poblado y una situación social y económica crítica.

Pero el Estado de Israel tampoco soporta la resistencia no violenta. ¿Qué hace cuando se viraliza un poema que llama a resistir la ocupación? La poeta y activista palestina nacida en Israel Dareen Tatour vivió casi tres años de arresto domiciliario, cinco meses de cárcel y seis de libertad condicional. Fue encarcelada en octubre de 2015 por escribir ["Resiste, mi pueblo, resístelos"](#) (Diez Salvatierra y Estrada Márquez 2018), un poema que se hizo viral a través de las redes sociales. Acusada de incitar a la violencia, Dareen Tatour fue condenada en julio de 2018.

¿Qué hace el Estado de Israel cuando se viraliza el video de una adolescente que le hace frente a un soldado? Ahed Tamimi, otra activista de la resistencia no violenta contra la ocupación, fue capturada en su casa, en medio de una noche de diciembre de 2017, por el ejército del Estado de Israel. Con apenas 17 años y bajo 12 cargos falsos, enfrentó un juicio en un tribunal militar que la condenó a ocho meses de prisión. Ahed Tamimi había abofeteado a un soldado del ejército israelí que se metió en la parte trasera de su casa; ese mismo día, unas horas antes, otro soldado le había disparado a su primo de 15 años a la cara y a corta distancia. Prácticamente todas las mujeres de la familia Tamimi han sufrido la violencia y la cárcel del Estado de Israel porque son parte del movimiento popular de resistencia no violenta de Nabih Saleh, un pequeño poblado palestino a 20 kilómetros de Ramallah (Cisjordania) cuyos habitantes luchan contra el control militar israelí y la usurpación de sus tierras y agua por parte del asentamiento colon Halamish (Manor y Ziv 2016).

¿Qué hace el Estado de Israel con una mujer que se para a la cabeza de una organización de izquierda y laica? En este momento, Khalida Jarrar está detenida en Ofer, un tribunal y prisión militar israelí en Cisjordania. Ella es integrante del Frente Popular para la Liberación de Palestina, defensora de los

derechos humanos, coordinadora de Comité de Prisioneros de la OLP y, desde 2006, parlamentaria de la legislatura de la Autoridad Palestina. Desde 1999, las autoridades israelíes no le permiten salir de Cisjordania y la han detenido incontables veces. Después de 15 meses de prisión entre abril de 2015 y junio de 2016, fue detenida nuevamente en julio de 2017. Pasó 20 meses en detención administrativa, esto es, sin cargos ni juicio. Apenas ocho meses después de recuperar su libertad, volvió a perderla en octubre de 2019 y, desde entonces, está en detención administrativa. En julio de este año, el Servicio Penitenciario Israelí incluso le negó el permiso para asistir al funeral de su hija.

Anticolonial y feminista

Adriana Guzmán (2019) dice que la primera tarea en la construcción feminista es comprender el patriarcado: ¿cómo funciona? ¿Con qué lógicas? ¿Cuáles son las construcciones que lo encubren? Y la primera tarea para desentrañarlo es mirar los cuerpos de las mujeres porque ese es lugar donde se inscribe el patriarcado y desde donde se puede construir feminismo. Mirar los cuerpos de las mujeres es crucial para comprender que no vivimos el mismo patriarcado en todas partes. Puede haber patriarcado en todo el mundo, sí, pero no en todo el mundo el mismo.

Las mujeres palestinas viven bajo un entronque patriarcal: el patriarcado de la sociedad palestina y el patriarcado colonial, que se superponen y fortalecen. Los cuerpos de ellas hacen frente a la ocupación y el apartheid y, al mismo tiempo, a una sociedad patriarcal. Para Aya Zinatey, activista feminista del centro Miftah, [la relación entre ocupante y ocupado en sí misma es irredimiblemente patriarcal](#) (Dalla Negra 2021). El Estado de Israel despliega su violencia sobre las mujeres directa, pero también indirectamente porque esa violencia penetra en la sociedad palestina e impacta en las relaciones de poder a su interior. En las mujeres, la ocupación tiene consecuencias diferenciales.

La violencia de la ocupación refuerza el patriarcado de la sociedad palestina cada vez que el control de los varones sobre la vida de las mujeres se justifica como una forma de protección. Lo mismo sucede cuando la urgencia de organizar la resistencia posterga la lucha contra los femicidios que son tratados como un problema doméstico y no como un problema social estructural.

La historia de Israa Ghrayeb muestra esto. En agosto de 2019, esta joven esteticista palestina de 21 años residente en Belén (Cisjordania) fue agredida físicamente por varios miembros de su familia porque ella los había “deshonrado” en un video que publicó en las redes sociales. En el hospital, volvieron a atacarla y murió sin que nadie interviniere, pese a su pedido de auxilio. El feminicidio de Israa sigue impune. Lo encubren el silencio de la familia, la complicidad del hospital y una justicia tolerante a la violencia contra las mujeres. La violencia de género que viven mujeres, jóvenes y niñas palestinas se relaciona con las normas de una sociedad patriarcal, con las estructuras de la ocupación y con el contexto colonial que hace que esas violencias parezcan tolerables.

Por su parte, Israel y sus prisiones han desarrollado métodos generizados que se enfocan en los cuerpos, la sexualidad y los estados psicológicos de las mujeres para torturarlas (Abdo 2014). Además, explotan las normas patriarcales de la sociedad palestina y múltiples formas de violencia basadas en el género para atemorizar a las mujeres. Durante los interrogatorios y arbitrarios períodos de detención, es habitual la tortura psicológica, física y sexual a través de prácticas de acoso y abuso, amenazas de violación, insultos sexualmente degradantes y golpes (Francis 2017). También son frecuentes la violencia ginecológica y obstétrica: mujeres, jóvenes y niñas menstrúan sin condiciones mínimas de higiene y las embarazadas no reciben atención médica antes, durante ni después del parto. La organización para los presos políticos palestinos Addameer (2017) estima que, [entre 1968 y 2018, unas 10.000 mujeres han sido detenidas y arrestadas por el Estado de Israel](#). La mayoría son encerradas en Hasharon y Damon, dos prisiones ubicadas en Israel, fuera del territorio ocupado, donde lxs allegadxs de las detenidas no pueden llegar debido al sistema de apartheid con el que Israel administra los territorios. Se trata de una compleja economía del castigo que busca aterrorizar a las mujeres palestinas para desalentar su participación en el movimiento de resistencia.

Las lecturas occidentales hegemónicas rara vez se disponen a trazar conexiones entre las violencias coloniales y las violencias patriarcales. Por una parte, no ven el género en la colonización. Por otra, adjudican la violencia de género al atraso de una sociedad palestina que interpretan desde una mirada absolutamente orientalista. Mientras tanto, [la cooperación internacional irriga financiamiento a ONG](#) que trabajan en el territorio ocupado para ayudar a mujeres y niñas en cuestiones de género, independientemente de la ocupación y el apartheid, de forma tal que despolitiza el movimiento feminista (Kuttab 2016).



Abed Tamimi

Pero [el movimiento feminista palestino](#) (Dalla Negra 2021) entiende que los sistemas de opresión están entrelazados porque viene de la lucha anticolonial por la liberación palestina desplegada en los territorios y, a la vez, de la lucha antipatriarcal. Así, han tenido que oponerse a la dominación británica antes de 1948 y a la dominación israelí desde entonces, como así también a Hamas y la Autoridad Palestina. Las mujeres estuvieron en la Nakba y también en la Organización para la Liberación de Palestina, donde crearon la Unión General de Mujeres Palestinas. En los '70 conformaron Comités de Trabajo para organizar políticamente a las mujeres tanto de la urbanidad como de la ruralidad. En los años de la Intifada participaron de los Comités Populares y armaron Comités de la Mujer. Al mismo tiempo, se ocuparon siempre de los trabajos del cuidado y de la preservación de la memoria –tareas subversivas frente a un proyecto de colonización y exterminio–.

Samira Esmeir afirma que es necesario entender la cuestión palestina como una cuestión feminista. Por lo pronto, las feministas palestinas ya saben que en su territorio no pueden disociar [colonialismo, racismo y patriarcado](#) (Marshood y Al'Sanah 2020). La resistencia feminista en Palestina es un compromiso con la vida.

Las nuevas caras de la resistencia

Si querés conocer más sobre el movimiento feminista y anticolonial palestino, te recomiendo estas páginas.

- [Movimiento Tali'at](#)
- [Unión de Mujeres Palestinas](#)
- [Miftah](#)

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en Espartaco Revista.

Bibliografía

Addameer (17 de marzo de 2021) Khalida Jarrar. *Prisoner Support and Human Rights Association*.

Addameer (julio de 2017) Encarcelamiento de mujeres y niñas. *Prisoner Support and Human Rights Association*.

Bracco, C. (12 de mayo de 2021) No es un conflicto, es colonialismo. *Página 12*.

Brizuela, N. y Gago, V. (19 de mayo de 2021) Samira Esmeir, activista y profesora palestina en la Universidad de Berkeley, analiza el conflicto en Gaza. *Página 12*.

Dalla Negra, C. (19 de marzo de 2021) El 8 de marzo y el movimiento feminista palestino. *Viento Sur*.

Guzmán, A. (2019) *Descolonizar la memoria, descolonizar feminismos*. Bolivia.

Kuttab, E. (2016) The Palestinian Women's Movement: From Resistance and Liberation to Accommodation and Globalization. En C. Verschuur (dir.) *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*, 101-116. Ginebra: Graduate Institute Publications.

Manor, K. y Ziv, O. (2016) Nariman Tamimi. En V. Maimon y S. Grinbaum (eds.) *Activestills. Photography as protest in Palestine/Israel*, 96-99. Londres: Pluto Press.

Marshood, H. y Al'Sanah, R. (3 de marzo de 2020) Un movimiento feminista que redefine la liberación y reimagina Palestina. Viento Sur.

Saadi, A.H. y Abu-Lughod, L. (2017) *Nakba. Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria*. Editorial Canaán.

Revuelta feminista en Oriente Medio, a propósito de *Mouvement de libération des femmes iranianas, année zero*

Por María Laura Ríos (España)

Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universitat de Barcelona. En el 2019 concluyó el postgrado en Archivo en Elías Querejeta Zine Eskola. Durante su residencia en San Sebastián realizó estancias temporales como archivista audiovisual en la Filmoteca Vasca y en el Departamento técnico de la 68 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF). Ha trabajado en el proceso de restauración y digitalización de filmes experimentales pertenecientes a la colección de cine y video feminista Cinenova y Lux London. Entre 2008 y 2009 fue profesora en la Facultad de Diseño y Comunicación en la Universidad de Palermo. Ha sido colaboradora del Festival Loop Barcelona edición 2016 y 2017.

Atraída una vez más por los archivos audiovisuales, hace poco me enteré que el *Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*¹ tenía entre su colección fílmica una película sobre el Movimiento de Liberación de las Mujeres en Irán. Se trata de *Mouvement de libération des femmes iranianas, année zero* (1979), una película breve de casi 13 minutos realizada poco tiempo después de la revolución islámica en 1979. Esta cinta no sólo se caracteriza por ser un documento histórico de la época sino que también suscita otra mirada acerca de los más insistentes imaginarios occidentales sobre la figura de la mujer en regiones de tradición islámica. Ya durante los créditos iniciales, y antes de

comenzar a ver las primeras imágenes del filme, llaman la atención los cánticos de protesta de una multitud de mujeres. Sin duda, las voces que preceden a las imágenes son enérgicas y su lema categórico: *Muerte o libertad*. Impresiona ver la fuerza conjunta de una proclama que además de exhortar al resto de la ciudadanía a reconocer el aporte fundamental de la lucha femenina a la revolución, expresa sin ambages que la libertad de las mujeres es un derecho irrenunciable. Una proclama con la que las mujeres iraníes reivindicarían su derecho a ocupar el espacio público como espacio sobre *lo público*, es decir, sobre lo político. Cuando finalmente la multitud irrumpió en el plano, y en las calles de Teherán, se desmonta ante nuestra mirada el primer imaginario. Porque lejos de presenciar un tumulto de mujeres con el velo, lo que en realidad vemos es que la mayoría de ellas tiene el pelo descubierto. Así, con los puños en alto en señal de resistencia, la cámara testimonia la potencia simbólica del gesto, un gesto insospechado que también desmantela algunos de nuestros imaginarios sobre la opresión femenina en el mundo islámico. Una opresión que en el fondo y en la forma continúa enmascarando con atuendos y prohibiciones las constantes ansiedades del androcentrismo frente la diferencia sexual que representa la mujer.

Sin embargo, el filme no sólo evidencia el temor a la diferencia que implica lo femenino para la masculinidad hegemónica, el filme también da

lugar a la reimaginación. En ambos casos, el movimiento de mujeres iraníes libraría la batalla política y simbólica oponiéndose al chador² y a todo lo que esa pieza de tela representa para ellas: la continua vigilancia sobre las normas de comportamiento y vestimenta en la vía pública, el tutelaje de maridos o padres para ejercer cualquier tipo de actividad laboral, el control absoluto de los hijos. Cuando algunas de las manifestantes expresan su deseo de ver a sus hijas sin la obligación de llevar el velo en realidad sueñan con la utopía de otro mundo posible. Ellas que están en el “aquí y ahora” del momento histórico ocupando las calles también proyectan y se proyectan hacia un futuro verdaderamente emancipador al grito de *;Independencia, Libertad, República real!*

Pero pongámonos otra vez en contexto. Durante la semana del 8 de marzo de 1979 un equipo de feministas francesas integradas por Sylvina Boissonnas, Michelle Muller, Sylviane Rey y Claudine Mular se trasladarían a Irán para registrar y difundir la movilización de las iraníes en contra de los retrocesos y ataques en materia de derechos y libertades tras la Revolución Islámica. Sí, en Irán, un país que hacia fines de los años 70 era considerado uno de los territorios de Oriente Medio con políticas más progresistas para la mujer. Bastante antes de que la revolución y la instauración del régimen de los Ayatolás se impusieran, Irán ya contaba con una legislación pionera donde se había logrado, entre otras cosas, elevar



Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro, Claudine Mulard, (1979)

la edad de las mujeres para casarse hasta los 18 años. Y no sólo eso sino que la libertad de las iraníes también se había ampliado hasta alcanzar derechos tales como el divorcio y la custodia de los hijos tras la separación. Custodia que hasta ese entonces podía ejercerse sin el tutelaje de los ex maridos. No obstante, una de las mayores libertades de las que gozaban las mujeres iraníes era la de poder llevar el pelo descubierto. Un dato no menor teniendo en cuenta que tras la revolución se impuso definitivamente la obligatoriedad del chador.

Pero por otro lado, la referencia al *año cero* indicaría un momento fundacional para las mujeres iraníes. ¿La fecha escogida?, el 8 de marzo de 1979. Así lo señala una narración en off recordándonos la solidaridad y la internacionalidad del movimiento feminista. En su intento por superar la dicotomía entre oriente y occidente, el filme reivindica el día de la mujer como un día mundial de y para todas, tanto de las que se cubren con el velo como de las que no. Pero la película no sólo documentaría la protesta en contra del código de vestimenta impuesto, detrás del retorno al velo y de la exaltación de la identidad religiosa la revolución islámica también habría encubierto, una vez más, la construcción divisoria de la realidad entre lo masculino y lo femenino. De lo femenino como alteridad, como lo negado, de la mujer como signo opuesto al hombre. En definitiva, féminas que por su “naturaleza” atentarían contra el orden divino, y por extensión contra el orden gubernamental de los hombres, sino fuera por la implementación de controles, leyes y prohibiciones que clausuraran cualquier tipo de aspiración emancipatoria de la mujer. Porque de lo contrario, al interior de la cultura islámica el cuerpo des-velado de las mujeres despertaría los más profundos temores sobre

la occidentalización y la falta de subordinación patriarcal. En tal sentido, no es difícil imaginar la afrenta habría supuesto para la masculinidad imperante ser testigos de aquellos reclamos pues el movimiento de mujeres también había luchado para conquistar la libertad de su pueblo y la de sus propias vidas. Custodiada por un grupo de enfermeras, así lo explica una de ellas:

“Cuando la revolución empezó, la nación entera luchó por el triunfo de la libertad contra el imperialismo americano y la dictadura. Hombres y mujeres estuvimos juntos en las calles para reclamar nuestras demandas, y las obtuvimos. Mientras estudiábamos en la facultad, hacíamos voluntariado en el hospital. Atendíamos a los heridos de forma gratuita. Después de eso, cuando el ejército y la guarnición se rindieron y la revolución triunfo, estuvimos en la calle. Cuando el Ayatolá Khomeini dijo No protesten más, no tomen las calles, regresamos a la facultad. Pero desde el jueves los clérigos nos han dado problemas. Así que hemos vuelto a las calles para decir no queremos el velo. Si eso es lo que ellos quieren para nosotras, él debería habérnoslo dicho antes de la revolución.”

Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro,
Claudine Mulard, (1979)



Pero el filme además de revelar el interés de las feministas francesas por el movimiento de mujeres iraníes también registraría el viaje de la activista norteamericana Kate Millett a Irán poco antes de ser deportada y acusada de islamofobia. El compromiso de Millett con la lucha feminista la convertiría en aliada y defensora de los derechos de la mujer en Irán, de quienes admiraría su número y nivel de organización para denunciar el sometimiento que sufrían a manos del nuevo gobierno de los Ayatolás. Como consecuencia de la marea de protestas, y del apoyo y visibilidad internacional de las feministas extranjeras, al poco tiempo Khomeini daría marcha atrás en la obligatoriedad del velo. Desde luego un gesto político necesario pero insuficiente para un amplio sector de la población femenina que exigía la paridad laboral y salarial real, el derecho a la libertad de prensa y expresión, y el derecho a la libertad de reunión. Habida cuenta de que la revolución islámica había dado la espalda a las mujeres, ellas también se la darían a todos aquellos que apoyaban el resurgimiento del fanatismo religioso a través de una sentada delante de la televisión de Teherán. Como era sabido por la mayoría, a los intentos de veladura del cuerpo femenino se sumaba el silenciamiento de medios como la televisión y la radio mediante la práctica de la censura. Esta falta de libertad de expresión llegaría incluso a ser denunciada por las propias trabajadoras de la televisión, mujeres a las que no se les permitía informar sobre el movimiento feminista que estaba tomando las calles por aquel entonces.

A estas alturas quedan pocas dudas sobre carácter masculino de la revolución, sobre todo cuando Khomeini exhortaba *No protesten más, no tomen las calles*, ¿estaba apelando al cese de las protestas del movimiento de mujeres?, ¿a qué estaba temiendo en realidad? Lo cierto es que parte de la respuesta provino de un sector de la población femenina que ya no estaba dispuesto a caer en antiguas fórmulas dicotómicas: *ni oriente, ni occidente, la libertad es (y será) global*.



Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro, Claudine Mulard, (1979)

Notas

¹ El Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir es un archivo fílmico de producción y difusión fundado en 1982 en París por Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Ioana Wieder

² El chador es una prenda de calle femenina que consiste en una simple pieza de tela que cubre todo el cuerpo salvo la cara.

Filmografía

Iranian Women's Liberation Movement: Year Zero (Claudine Mulard, 1979)
<https://vimeo.com/472173644>

El cine de Sarah Maldoror

El discurso decolonial y la importancia de la autorrepresentación¹

Por Bianca Ashanti (Méjico)

Periodista y crítica de cine. Escribo sobre las historias que me atraviesan y soy adicta a la melancolía. Feminista.



El rostro de Maldoror con el ceño fruncido y la palma de la mano extendida es algo difícil de olvidar, quizá por el carácter y la energía que denota con esta pequeña acción, quizá, también, por la forma en la que habita el espacio con su enérgica presencia, o por lo sorprendente que nos resulta ver a una mujer afrodescendiente detrás de una cámara cinematográfica durante la década de los 70.

Hay muchas cosas en ella que son, irremediablemente, inolvidables. La principal es su discurso fílmico, una poderosa reflexión que nos muestra, entre tantas otras cosas, la importancia de la autorrepresentación y la confrontación de los discursos hegemónicos.

Fue hace más de cincuenta años que Ernst Cassirer definió nuestra naturaleza a través de su conocido concepto de <<animales simbólicos>>, una definición apoyada en la cualidad fundamental del ser humano de construir simbólicamente el mundo. Esta construcción e interpretación constante parecían ser el móvil perfecto para explicar -sustentados en la biología y la filosofía- el poder de adaptación.

Es decir, para Cassirer era impensable definir al ser humano sin contemplar su quehacer simbólico de reinterpretación cultural

constante -que contempla formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos y ritos religiosos². Pero, esta habilidad de creación e interpretación parecen carecer, en la actualidad, de una relevancia social. Los signos y símbolos han sido establecidos, legitimados y universalizados culturalmente, convirtiéndose en leyes inquebrantables y difíciles de cuestionar.

Los discursos hegemónicos de las culturas dominantes han hecho del mundo un libro de verdades históricas, ambos conceptos muy propios de occidente³, y han construido un binarismo absurdo que invisibiliza el abanico de contrastes de las culturas periféricas.

Roland Barthes nos decía que “el discurso histórico no sigue lo real, únicamente lo significa al no dejar de repetir que así pasó”⁴. Entrar en este debate nos llevaría al cuestionamiento del cine como documento histórico, una larga batalla entre historicistas, antropólogos y cineastas. Sin embargo, ésta no es nuestra prioridad, por lo que nos limitaremos a remarcar el poder del filme como un agente activo de la historia. O, como lo enunciaría en el 2000 François Furet, como un formidable movilizador de ilusiones y sueños.

Pero, si tomamos al cine como un agente activo dentro de la historia ¿podríamos aludir su poder connotativo como móvil para resignificar la realidad? ¿Una contra-narrativa o según palabras de la teórica de cine, Claire Johnston un contra-cine? Sarah Maldoror lo logra. En sus filmes, la cineasta francesa -de ascendencia africana- articula un discurso que rompe con todas las narrativas dominantes de la época.

Con la independencia colonial de África a finales de los 60, Maldoror encontró el móvil perfecto para romper el molde y hacer las cosas diferentes. Influenciada por el neorrealismo italiano y la técnica cinematográfica heredada de la Nouvelle Vague, la extraordinaria realizadora construyó una filmografía que intenta rescatar la experiencia colonial de su pueblo africano. Cabe resaltar que durante estos años el sentimiento de panafricanismo invadía todo el continente europeo por lo que, pese a su nacionalidad francesa, la realizadora logró conectar con la urgente crisis del continente vecino.



Sambizanga, Sarah Maldoror, (1972)

Después de su participación como ayudante de dirección en *La batalla de Argel* (1966), la cineasta articuló un discurso férreo y completamente político que intentaba confrontar a la barbarie del historicismo -respaldado por la industria del cine para legitimar la invasión y la colonización- que retrataba a las etnias africanas desde una mirada paternalista, justificada bajo la premisa de llevar “progreso” y lidiar con el “salvajismo”, intrínsecamente asociado con todo tipo de vida diferente a la europea.

Ya desde la década de los 40’s, Theodor Adorno y Max Horkheimer, parecían lanzarnos una advertencia sobre los peligros de la cultura industrial y el inevitable vínculo que estos tenían con la alienación de los individuos en pro de los intereses capitalistas⁵. Esta temida industria, que parecía devorar cada uno de los ideales artísticos de conciencia y crítica social, terminaría siendo una imparable maquinaria de apropiación que moldearía nuestros gustos, necesidades y perspectivas. Además, para el continente africano, la colonización había ocasionado una completa desarticulación cultural, un secuestro de sus imágenes y símbolos propios y un condicionamiento ideológico.

Pero, en el mundo estaba floreciendo un sentimiento de rebeldía que permeaba todos los ámbitos de la vida; con ello nació el tercer cine, a través del cual los argentinos Octavio Getino y Pino Solanas intentaban crear un nuevo modo de expresión y liberación, ideal para la periferia. Esta influencia fílmica que traía en sí todo un espíritu insurreccional llegó a África para consolidar los ideales que ya mermaban dentro de los jóvenes cineastas, quienes entendían la importancia de recuperar su identidad y representarse a sí mismos.



Elisa Andrade en *Sambizang*, Sarah Maldoror, (1972)

Y así lo hicieron desde los 60's directores como Ousmane Sembène y Med Hondo, pero la desarticulación de estos discursos no estaría completa hasta que la mirada de Maldoror se hiciera presente. *Sambizanga*, llegaría en 1972 para mostrarnos la importancia de la representación femenina en el cine africano, utilizando -de forma implícita- un discurso muy apegado a la teoría afrofeminista, que sorprende por su claridad y su ingenio narrativo.

En el filme, la cineasta francesa rescata muchas representaciones arquetípicas de la mujer -la madre, la cuidadora, la esposa incansable-, sin embargo, su forma de contextualizarlo nos permite ver una conciencia de género y clase muy arraigada. Su cine, no sólo militaba contra el colonialismo del hombre blanco, también lo hacía contra el discurso del feminismo liberal que tantos percances había tenido ya en Norteamérica para aceptar otro tipo de realidades y perspectivas -el movimiento sufragista surgido en Estados Unidos resulta ser el mejor ejemplo para hablar de los peligros de la masificación discursiva-.

Sus estructuras narrativas son diferentes; ella logra utilizar la escuela del <<otro>> para dignificar su propia experiencia como mujer afrodescendiente. Las mujeres en sus filmes son mujeres de costumbres, de tradiciones -en parte por la necesidad de recuperar esta cosmovisión comunal y étnica-, pero el amor a su tribu no les impide formar parte activa de la revolución que acontece ante sus ojos, ya sea desde el cuidado o desde la militancia. Algo que logra otorgarles su papel legítimo dentro de la revolución.

Pese a ello, lo que vemos en pantalla no son más que historias particulares de mujeres que no pretenden, a diferencia del cine occidental de la época, formular discursos exactos sobre la Historia. La visión de los cineastas africanos no parte de ahí; tal como lo enunciaba Sembène: “...a mi generación no nos explicaron nunca nuestra historia. Sabemos las fechas, las leyendas, pero no sabemos exactamente qué pasó. Nuestro deseo es dramatizarla y así poder enseñársela a otros”.

La intención de contar su propia experiencia llevó a los realizadores a dramatizar algunos textos escritos por intelectuales de la época, que vieron en el cine la herramienta perfecta para hacerse escuchar dentro de un pueblo que en su mayoría era analfabeto. La creación y socialización de estos saberes y representaciones se volvieron, para los activistas de la época, el principal móvil de militancia discursiva. No sólo hablábamos de una destrucción de la iconografía visual impuesta, sino también de la creación de nuevos símbolos con los que se pudieran identificar las comunidades y etnias.

El discurso de Maldoror dejó sembrado en la historia del cine un claro ejemplo sobre el impacto de la mirada femenina en el séptimo arte, una mirada que estuvo orientada a la resignificación de la vida comunal. *Sambizanga* (1972), *Et le chiens se taisaient*, (1974) escrito por Aimé Césaire, poeta, político y activista de <<la negritud>>; y *Monangambé* (1968), basada en la historia de José Luandino Vieiranos muestran el profundo interés de la realizadora por traducir el movimiento político, social y cultural de la independencia africana mediante imágenes.

En la actualidad, mirar en retrospectiva hacia el cine de esta asombrosa realizadora panafricanista, nos lleva irremediablemente a encontrar tres cosas:

Una traducción iconográfica que reinserta a un continente entero en la historia del mundo.

Una asombrosa escuela basada en la resignificación de símbolos que sería utilizada por un sinfín de cineastas africanos, entre los que podemos destacar los filmes de Flora Gomes: *Mortu Nega* (1988) y *Po di Sangui* (1996), donde se pueden reconocer las citas indirectas del cine militante de Maldoror.

Un cine profundamente político que conjuntaba la poesía y la rebelión para democratizar los discursos de liberación; además, de mostrar un acercamiento al feminismo interseccional, reconociendo el mosaico de realidades y experiencias de las mujeres negras en África y en el extranjero, sin caer en las peligrosas dicotomías de occidente.

En conclusión, podríamos hablar sobre el cine de Sarah Maldoror como un elemento activo y completamente necesario para las historias de la rebelión, pero también es importante reconocerlo como uno de los primeros -grandes- intentos por construir una visión decolonial del feminismo, una que surge a partir de la necesidad de crear representaciones para nuevos seres sociales: las mujeres revolucionarias de la periferia que forman parte de la liberación colonialista.

Tal como lo aseguraría Laura Mulvey, no se puede crear nada nuevo sino a partir de la confrontación de lo conocido⁶. Por ello resulta tan indispensable rescatar la memoria y la obra de esta cineasta que partió de la diferencia opresiva para crear una obra liberadora.

Gracias por tanto, querida Sarah.



Monangambé, Sarah Maldoror, (1968)

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en *Fotogenia*.

² Ernst Cassirer, 1944. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica. P 26

³ Maurice Halbwachs, 2011. *La memoria colectiva*, Miño & Dávila. P 128

⁴ Roland Barthes, 2002. *El susurro del lenguaje*. Paidós. P 175

⁵ Theodor Adorno y Max Horkheimer, 1998. «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». En *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. PP 170- 200.

⁶ Laura Mulvey, 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen* 16, núm 3, p 18





Vitalina Varela, Pedro Costa, (2019)

Vitalina Varela

o el oxímoron de la luz¹

Por Mariana Dianela Torres (México)

Cineasta e investigadora. Licenciada en Ciencias de la Comunicación especializada en Producción Audiovisual por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, enfocada en realización independiente e investigación artística. Ha cursado seminarios y clases en el MUAC, la Filmoteca UNAM, el CUEC y la Cineteca Nacional. Ha colaborado en distintos medios y festivales de cine. Desde 2015 su trabajo cinematográfico se ha presentado y proyectado tanto en México, Estados Unidos e Irán, como en Sudamérica, África y Europa en diversos festivales de cine y video, además de museos y exposiciones.



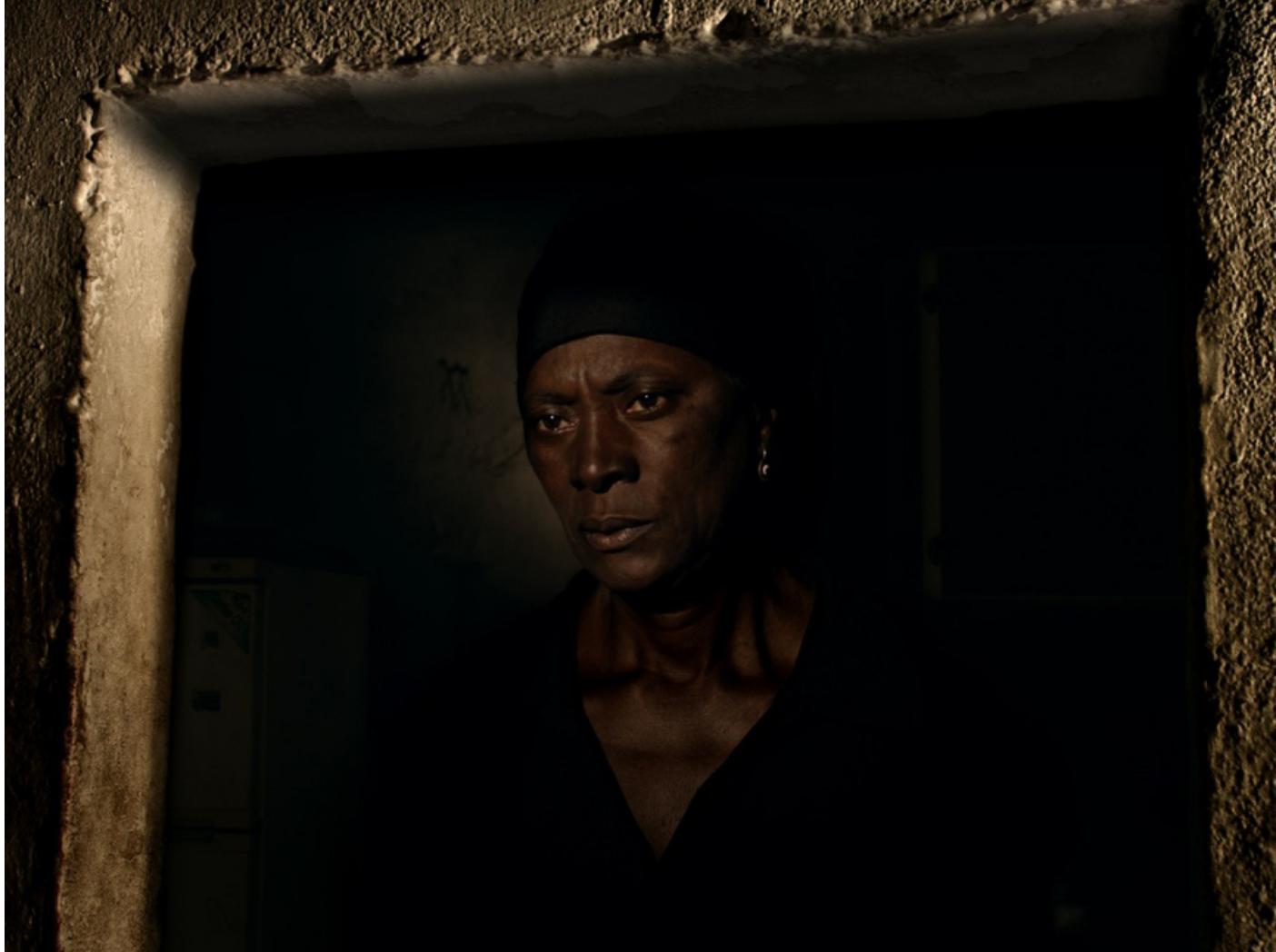
Noche. En un callejón casi iluminado se observan huellas de muerte. Los vivos y los no vivos. Tumbas ensoñadas: sombras de los espíritus. Unos pies descalzos y cansados bajan lentamente de un avión. Luz cruel y cruda en piel negra que brilla. Humedad. El techo se derrumba. Un limbo poético se desplaza como una muerte lenta. Almas destruidas navegan perdidas en un laberinto cinematográfico. Palabras intraducibles. Los espíritus sólo hablan portugués y nacen de las sombras. La espera.

Manos, lágrimas y cama ensangrentada. Más que presencia de rostros; ausencia de vida. Ante todo, el duelo, el sufrimiento, la supervivencia y el trabajo. Misterios y ecos en las paredes. Encontrar la luz en el cuadro oscuro. Una casa. Sonidos del viento y silencios. Una cámara fija con movimiento interno. El fuera de campo como delirio exterior. Monólogos que se pierden en su respiración. Fundido a negro.

Alguna vez Abel Gance escribió “El genio trabaja a la sombra del dolor hasta que dicha sombra se convierte en luz. El cine no ha tenido una sombra de dicho tipo, y a ello se debe que todavía no tenga sus grandes artistas”, esto quizás porque creía en la posibilidad de que en algún momento el cine sería capaz de materializar lo anterior. Parece adecuado vincular dicha idea con el cine de Pedro Costa.

Vitalina Varela (2019) reduce en su dolor la ausencia-presencia de luz. Como si se tratara de una sombra iluminada que se crea desde el ambiente visual y sonoro. Se trata de la continuación del limbo cinematográfico que *Cavalo Dinheiro* (2014) dejó. Aquí el oxímoron emana del cine mismo, de la síntesis poética que se crea entre la luz y la oscuridad. Una espera que se concreta en rabia expresiva.

Materia oscura digitalizada. La forma se encuentra como Vitalina la enuncia: con lentitud y pesadumbre. Recuerdos o ensueños audiovisuales en un espacio-tiempo antes que acciones. La puesta en escena se materializa como una puesta en iluminación. Más que la exteriorización de los sentimientos de un personaje, la cinta tiene que ver con la complejidad que implica la destrucción de un pueblo expresada en términos pictóricos.



Vida y muerte. El montaje discurre en su dialéctica sensorial donde existe una lucha interna-externa. Planos negros que solamente son posibles con la imagen digital. En algunas secuencias se percibe que la cinefotografía va en sincronía con el movimiento sonoro de las respiraciones que se escuchan. Paisajes sonoros y pasos lentos, fatigados. La espera es eterna.

Bresson y Renoir presentes. El cine de Costa es luz, pero principalmente contrastes; ausencia y existencia en conjunto. De vacíos y sentidos claros. Sufrimiento y espíritus. Dolor y miradas. Antes que voces, existen espectros del sonido. El exilio de un pueblo manifestado en sus sombras y lamentos. Planos fijos con ritmo interno. Esclavos que deliran mientras trabajan hasta la eternidad. Seres completos en espacios destruidos. El presente es pasado.

Cuando comienza el silencio trae consigo las sombras. El recorrido emocional de Vitalina: una mujer que esperó una eternidad para viajar a Portugal, donde encuentra una tumba que da el inicio a su limbo. La sensación casi coreográfica se percibe en la rítmica de las secuencias y supera cualquier percepción racional. De este modo podemos distinguir cómo la sombra se transforma en luz; la destrucción de un pueblo se convierte en la penumbra cinematográfica. Años que no terminan. La espera es la espera y nada más.

Para Costa el cine es cuestión de trabajo y no únicamente talento. El cine necesita cuestionarse. Sus películas son como un río. Por otro lado, con esta película deja explícita aquella idea de que una pared puede ser espectacular. Encontrar el misterio. Contrastos pictóricos en relación al espacio cinematográfico.

Un lugar que va más allá de la realidad. Esperamos con paciencia entre tanta oscuridad, cuando se escucha “Bienaventurados los que lloran pues serán consolados”. Se parte del indicio de que nuestra espera será recompensada porque aquí, mediante el dolor ajeno, podremos quizás percibir el llanto del otro como nuestro.

Luego, el destello se aproxima a los planos para deslumbrarnos poco a poco. Existe una transformación espacial desde la penumbra, y el consuelo llega mediante el cine. Donde hubo pasos silenciados en un callejón lleno de tiniebla, ahora hay un plano igual, pero con un espacio vacío. Lo brillante, la tiniebla y su tiempo interior.

Después de 40 años que esperamos, como Vitalina, ahora sin poder salir de este limbo que ocasiona placer en su displacer. Las cartas ya no son texto. No hay palabras claras, únicamente la búsqueda de la luz y la búsqueda del sonido en el tiempo. Nacer en la sombra. La furia o la enfermedad. Otra vez el limbo, otra vez la espera. Día.

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en GirlsAtFilms.com

En Gaza, los niños también bañan a los caballos

Por Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine (El Espectador Imaginario, La Pistola de Chéjov), docente y guionista. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de la escuela Aula Crítica de Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay.



Ejercicios de memoria, Paz Encina, (2016)

I.

Hacía calor, mucho calor. La humedad se pegaba a la piel mientras unos cuantos ansiosos, yo entre ellos, buscaban un mejor acomodo frente a la pantalla desplegada en el patio del centro cultural. Era la primera vez que proyectaban *Ejercicios de memoria* (2016) de Paz Encina, o al menos así lo recuerdo. Nunca fui buena con las fechas. El sonido de los bichos del campo se fundió con el zumbido de los mosquitos veraniegos, esos que ensucian la mano entera cuando se los aplasta por la pierna. Con las primeras imágenes, la espera apaciguaba cualquier ruido con su silencio. Y fue ahí, y así, sentada en una silla cable con un vaso de agua caliente en la mano, que vi una de las imágenes más serenas que me regaló el cine. Un par de niños montados a caballo se meten al río. La cámara los acompaña dentro del agua en planos cerrados que acompañan el ritual del baño. Mientras las manos se prenden de la crin, el cuerpo tumbado sobre el lomo se aferra al cuello del caballo. Los niños mecen el hocico de su acompañante de un lado para el otro, en un gesto tan natural que el caballo pareciera ser una extensión de ellos, o ellos, una extensión del animal. Ellos se zambullen una y otra vez. Respiran en sincronía. El torso desnudo del niño y el pelaje del caballo se funden en un balanceo apaciguado por la corriente del río.

Casi cinco años después, la misma escena se desdobra frente a mis ojos. Es la siesta de un invierno atípico, donde las mantas de tela polar se resisten a ser guardadas y el ventilador aún no está listo para funcionar las 24 horas al día. Sin expectativa alguna, doy play a uno de los cortometrajes de la página Another Screen. La película es *Electrical Gaza* (2016) de Rosalind Nashashibi. De pronto, ya no estoy en mi casa, y el frío de las baldosas que siento bajo mis pies me trasladan a una playa de Gaza, como un shock eléctrico que me recorre el cuerpo. El encuadre es un plano general estático, en leve picado como si se estuviera observando la playa desde un edificio. En la imagen, unos niños palestinos metidos en el agua hasta la cintura bañan a dos caballos. El mar reemplaza al río, pero el calor es el mismo. Y los gestos son los mismos: asir el agua con las manos enlazadas como un cuenco y verterla con cuidado sobre el hocico y el cuello. La misma ternura, el mismo respeto. El contexto es otro, pero la belleza es la misma. Mi ignorancia se derrumba con la imagen. Vergüenza y fascinación al mismo tiempo de descubrir -como si fuera la primera vez- que un niño es un niño, que un caballo es un caballo, aquí, en Palestina, y en el resto del mundo.

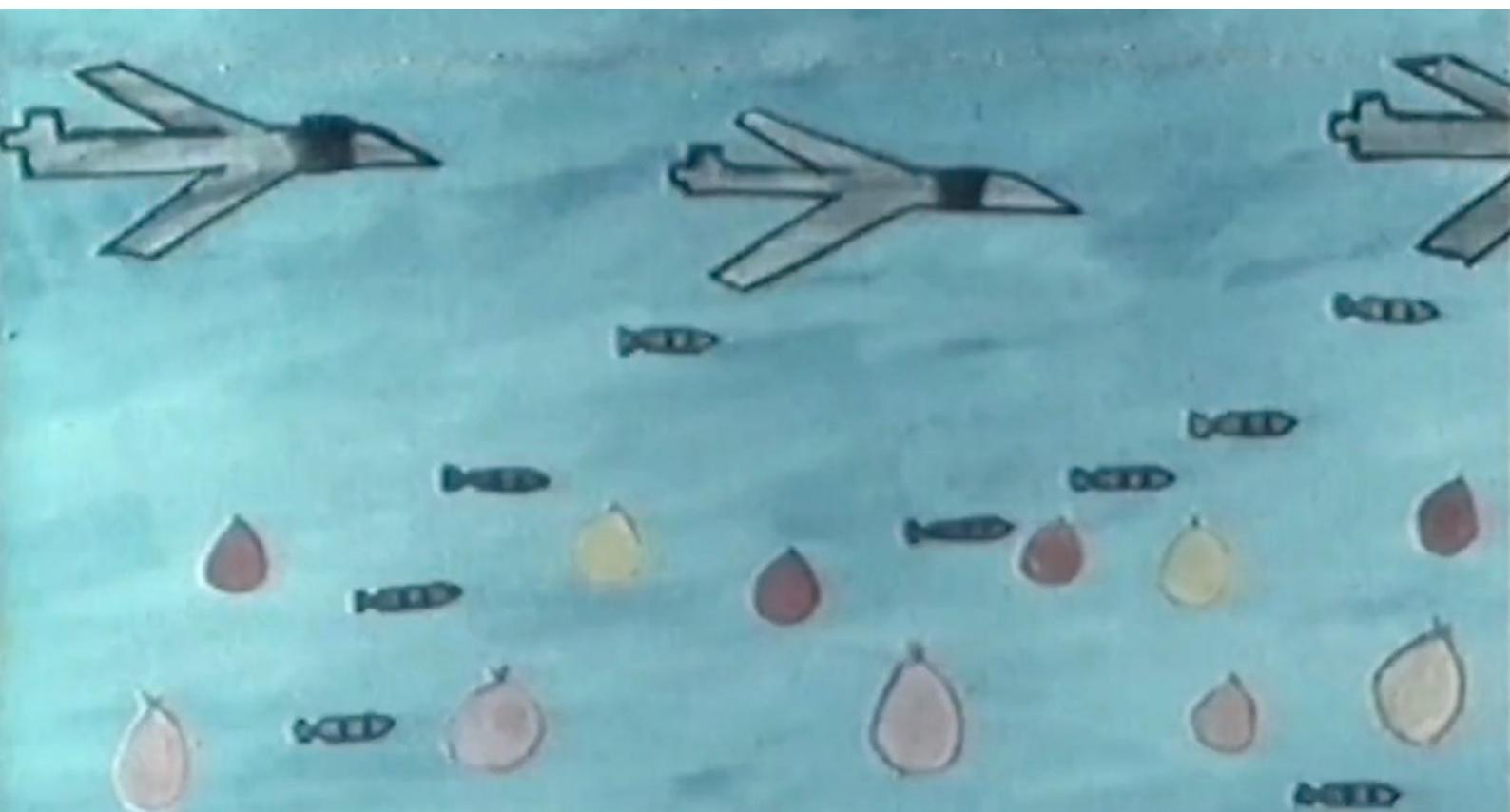
Tras haber navegado en las películas que forman parte de la programación Films for a free Palestine de la revista Another Gaze, sin un orden pre establecido ni guía alguna, me atrevo a bosquejar algunas nociones, casi como un ejercicio, pero no de memoria, sino de presencia.

Las imágenes que conozco de Gaza son oscuras y rojas. A veces, son edificios reducidos a polvo. Otras, son cuerpos mutilados sin rostro que yacen bajo los escombros. En las imágenes que me aproximan a Gaza, no hay caballos. El sol está ausente. En vez, hay misiles y explosiones. Hay epígrafes que hablan de domos de hierro y cifras que describen la cantidad de víctimas por rango etáreo. Y, antes de eso, si hurgó entre los detonantes del último enfrentamiento, veo gas lacrimógeno y balines que salpican sobre espacios sagrados. Pienso en estas imágenes cercenadas sostenidas en discursos violentos que configuran un imaginario distante, entumecido por el carácter calamitoso de una colonización avalada por mi país, entre otros muchos. Y frente a estas imágenes de destrucción, recurro al cine hecho por mujeres palestinas, un cine insumiso, enardecido por una lucha que sucede en el contraplano de estas imágenes producto.

II.

Una hoja en blanco se llena de colores con *The Road to Palestine* (1985), un cortometraje narrado a través de dibujos hechos por niños que viven en los campos de refugiados. En la imagen, las figuras se desprenden del soporte y adquieren movimiento, a la par que la inocencia que subyace bajo esos trazos gruesos e ingenuos se ve resquebrajada por globos de colores en el cielo, que lejos de adornar el paisaje, anuncian un ataque aéreo. El dibujo como registro testimonial de aquello que los niños perciben día a día es la lente con la que se observa el entorno, que adopta color y forma en una descripción visual del cotidiano. Un misil lanzado por aviones del ejército israelí deja a su paso una humareda negra, y en un garabato colérico de pasteles grises y marrones se revela un rostro moribundo en las cenizas. Los adultos están casi ausentes en el relato, pero la narración utiliza los códigos del lenguaje ilustrado para aproximarse a la generación venidera. La película de Layaly Badr es un cortometraje para niños, con imágenes creadas por niños, pero el mensaje último supone la conciliación de dos mundos, el mundo adulto con el infantil, que se enlazan en el camino de la lucha hacia Palestina. Porque en la infancia palestina, la muerte mueve sus alas a la par que vuelan las mariposas.

The Road to Palestine, Layaly Badr, (1985)



La mirada infantil también impregna una aproximación a espacios inaccesibles. Buscando a un amigo de la infancia, *Your Father Was Born A 100 Years Old, And So Was The Nakba* (2017) se arroja al mapa y navega las calles de sus recuerdos. Fotografías en blanco y negro se superponen a las imágenes digitales que emulan los paisajes en la pantalla como si uno estuviera parado ahí. Los turistas sacan fotos compulsivamente, se apropián de los espacios e ignoran los lamentos de una voz lánguida que se distorsiona con cada grito. Pero el mapa no escucha, no responde. No permite ir más allá de la fachada, porque el mapa no permite que se toque otra cosa que no sea su cursor. El plano digital convulsa, ignora sus fallas y sigue creciendo como un gran monstruo cibernético. Nuestros datos, los tuyos y los míos, le soplan a esta cartografía extraña el hálito de vida, le alimenta de nombres nuevos a calles que siempre fueron las mismas. Somos creadores de ese mapa.

Recuerdo una presentación vulgar en una clase de historia. El aula olía a mandarinas, alguien había arrojado sus cáscaras a las rejillas del aire acondicionado. Había un mapa dibujado sobre una cartulina que se iba achicando a medida que la impaciencia aumentaba. Estoy segura que nadie entendía lo que recitaba. Ni tampoco a nadie le importaba. Era una rutina más de las tantas que había que cumplir para salir de ese infierno pantanoso de mediocridad e inmadurez al que llaman colegio. En el cine palestino, no hay cartulinas. Hay píxeles. La distorsión del mapa es el mapa. El mapa se expande en las imágenes digitales y empuja los límites más allá de la firma sobreimpresa de Google que cree ser dueño de ese pedazo



Your Father Was Born A 100 Years Old, And So Was The Nakba, Razan Al Salah, (2017)

de cielo. Ante la usurpación cibernética como un acto de desposesión intangible, la manipulación de estas formas encuentra la falla y las hace suya. Razan AlSalah interviene los planos panorámicos de Google Street View y dilata las formas cuadradas hasta que se vuelven huecos negros en la imagen. En estos hoyos, el umbral de lo posible.

En el cine palestino, la palabra es un elemento primordial. Las frases se enmarcan en el cuadro y se vuelven imágenes. Tienen un estilo, una posición y un tiempo de lectura. Alguien dijo una vez que una imagen vale más que mil palabras, y, por consenso, esta aseveración fue adoptada como máxima inapelable. Ahora, la cuestiono. ¿Acaso la palabra “libre” no tiene su propia potencia? Cinco letras (o menos, dependiendo del idioma) son suficientes para incitar la reacción de la fuerza policial. Según la lógica dominante, la palabra libre es peligrosa. Es un atentado al orden público. Se propaga más rápido que las llamas de un incendio. Resiste el tiempo, sobrepasa las divisorias del mapa. En ciertos lugares, esa palabra no puede pronunciarse. A veces, decirlo condena a quien lo pronuncia a una pena de prisión indefinida. Tal es su fuerza.

Lo mismo sucede con los números. *We Began by Measuring Distance* (2009) denuncia distancias sobre una tela blanca sujetada por dos figuras anónimas. Los números se van reduciendo de a poco, hasta que llega a una cifra concluyente: 48, la distancia en kilómetros de Gaza a Jerusalén. Un número que requeriría más de mil imágenes para volverse palpable, un número que oculta detrás suyo a otros números como los dos millones de habitantes que viven hacinados en Gaza, como las cinco estrellas que califican a los hoteles lujosos de Jerusalén equipados con spa, piscina al aire libre y desayuno incluido. Me pregunto, ¿cuándo dejó de ser libre el aire?

La militancia del cine palestino dialoga con quien mira y con quien lee. La palabra se inserta en la imagen, grande y vociferante. A veces, es un poema que se recita sobre planos detalle de cuerpos masculinos que abultan sus músculos del brazo. Una pequeña acotación que no puedo dejar de lado. Hay algo erótico en el cortometraje de Jumana Manna (*Blessed Blessed Oblivion*, del año 2010), en su mirada que urda escenarios típicamente masculinos, pero como no sabría definir lo masculino, ni siquiera si al decirlo lo avalo como tal, dejo esta idea para un ensayo a futuro, sin título ni plazo. Volvamos a la palabra, a las placas que recuerdan un poco a *La hora de los hornos* (Pino Solanas, Octavio Getino, 1968). Porque en el cine palestino, las palabras a veces son sollozos olvidados que parpadean en frenesí sobre un recorrido estroboscópico por los rascacielos de Jerusalén. La imagen agresiva altera nuestra percepción. Le diría a Sontag que lejos están de tentar al aburrimiento o a la indiferencia, que antes de marcar distancias, penetra la experiencia aprehensiva. Duele en los ojos y molesta en el cuerpo. De insensibilidad, nada.



III.

Me cuesta mucho hablar con mi madre. Se que a ella también le cuesta mucho hablar conmigo. Nuestra distancia empezó en mi adolescencia y sin darnos cuenta nos volvimos dos extrañas que se hablan todos los días y almuerzan juntas los fines de semana. Dice que soy como mi padre, que soy racional y mala, no siempre en ese mismo orden. Pero como soy la única que vive a diez minutos de su casa, y en este país, no nos queda otra que proyectar un limbo de paz. Quizás por eso, trasladamos nuestras conversaciones a lugares seguros. Me cuenta sobre las películas que vio, me sugiere algunos títulos que siempre acabo por olvidar, y hablamos sobre el futuro, tal vez un poco mucho. En una de nuestras últimas caminatas, me contó sobre una compañera de mi hermana, y sobre la maravillosa universidad a la que iría dicha compañera después de terminar su servicio militar en Israel. Ojalá no le pase nada antes, me dice en un suspiro apenas perceptible. Mientras pienso qué contestarle, no puedo sino recordar *Home Movies Gaza* (2013).

En el cortometraje de Basma Alsharif, lo político está imbricado en los espacios domésticos. La franja de Gaza es un territorio indivisible de las disputas que suceden en el suelo y en el aire. Mientras una niña ejecuta el violoncello, las notas de la escala musical se derriten sobre el ruido de drones que sobrevuelan la casa, un zumbido constante y molesto que invoca un estado de vigilia permanente. La inminencia de un ataque aéreo revolotea sobre el hogar, mismo si uno solo está mirando el televisor en un momento de descanso. En la imagen, los píxeles develan una mirada bélica sobre los escenarios cotidianos. Está presente en el azul chillón que se resalta los negros en los planos de los pavos caminando en el jardín o los gatitos jugando sobre la arena, que, sumado al código de tiempo situado pie del cuadro, evoca una distorsión similar a una visión térmica utilizada en combate para detectar personas en escenarios oscuros. No que la hayamos utilizado alguna vez, pero el cine hegemónico nos ha enseñado cómo se ve en la guerra antes de saber qué es la guerra. La última escena ocurre de noche. Con solo una linterna para alumbrar el camino, la cámara traza un recorrido a la inversa desde adentro hacia afuera, como si fuera un soldado del cuerpo de reconocimiento en la búsqueda de una posible amenaza. Y nosotros, que ya vimos la casa, podemos afirmar que no hay más que aves de corral que duermen a una lenta canción de cuna.



A Space Exodus, Larissa Sansour, (2008)

Cuando la ficción es inepta, y el documental resulta insuficiente para dilucidar las consecuencias de un régimen apartheid que expulsa a un pueblo de sus tierras, el cine palestino se apropiá de la ciencia ficción y va un paso más, una suerte de hiper ficción distópica que idea posibles hipótesis sobre un presente tan inverosímil que parece ficticio. Mona Benyamin escribe un mail a la embajada lunar sobre una posible adquisición de tierra en la luna, mientras Larissa Sansour da los primeros pasos sobre la luna con un discurso un poco distinto al de Armstrong. Un pequeño paso para Palestina, quizás sea, algún día, un gran paso para la humanidad. Recuperar espacios en la tierra es tan inalcanzable que incluso para pensarlo es necesario salir de este mundo, o construir uno nuevo, al margen del territorio ya perdido y vapuleado, un estado nación encapsulado en un rascacielos donde cada piso es una ciudad palestina. Aún así, en estas ficciones trágicas, pareciera que nada es garantía de que la humanidad tarde o temprano vuelva a comportarse como antes, con pasaportes galácticos y muros; el último gran invento del neoliberalismo vuelve a ser los espacios amurallados.

IV. A modo de epílogo.

Solía fantasear con un fin del mundo espeluznante. Un asteroide gigante impacta sobre la tierra y huyo con mis seres queridos y mascotas a un lugar elevado mientras los edificios se derrumban y las calles se agrietan a nuestro paso. Todo muy hollywoodense, lo filmaría Taika Waititi para no perder el humor. Sin embargo, cada día abrazo con más certeza la idea de que el apocalipsis es y será una lenta agonía sin fin que ocurrirá bajo nuestras narices mientras le tomamos una foto y subimos a nuestro *insta story*. Estoy formando la fila para recibir la primera dosis de la vacuna contra el COVID. Atrás mío, una enfermera guarda el lugar para su hermano. Es bombero, me dice. Ya en el pasillo del hospital que funciona como una gran sala de espera, alguien pregunta qué vacuna es. La licenciada le responde que es la yankee, y como tal, requiere un procedimiento de control muy estricto. Veo las nueve prácticas compartidas por los medios para que “todo fluya” el día de tu vacunación. Entre las sugerencias, después de llevar zapatos cómodos y agua para aguantar las horas de espera, leo el ítem final: “disfrutá del momento y permitite emocionarte”. Pienso en la imagen de una medusa cuyos tentáculos se desfiguran en los rastros de humo de un misil. Pienso en los jóvenes bebiendo alcohol en los clubes nocturnos de Israel como si no hubiera un mañana. Pienso en el presente fragmentado que me toca vivir. En las donaciones de un gobierno megalómano. En la segunda dosis. ¿Habrá disfrute en el futuro cancelado de Fisher?

A veces solo deseo ser una niña. Una niña montada a caballo. Oler el sudor a hierba húmeda. Sentir el sol en la nuca y zambullirme al silencio.

Payal Kapadia y A Night of Knowing Nothing

Por Lucía Salas (Argentina)

*Lucía Salas (Trelew, 1990). Co-editora de la revista *La vida útil*, co-conductora de *We Can't Go Home Again*, programadora en *Punto de Vista* y *Woche der Kritik*, docente de la *Elías Querejeta Zine Eskola*, colaboradora en *Con Los Ojos Abiertos* y *Jugend ohne film*. Como parte de *LaSiberia Cine* ha co-dirigido *Implantación* (2016), *Los Exploradores* (2016) e *Implantación* (2011). Estudió *Imagen y Sonido* (UBA), *Aesthetics and Politics* (CalArts) y actualmente cursa el Doctorado en Comunicación de la UPF.*



El terreno más conocido de Jean Gremillon (1901-1958), cineasta francés, era el melodrama. En *El pasador*, Serge Daney escribe sobre este cineasta en ese momento olvidado, y dice de él que era un cineasta liminar, que vivió y encarnó un momento de mutación del centro de lo cinematográfico en el cual el cuerpo del actor fue retrocediendo mientras que el cuerpo de autor avanzaba. O sea, el cuerpo presente en la imagen fue perdiendo peso, y el cuerpo ausente lo fue ganando. Gremillon fue uno de los últimos testigos y artífices del deseo de los cuerpos materializados en pantalla de una manera que no fuese mediada e intervenida totalmente por el deseo visible del cineasta. Daney decía que las películas de Gremillon eran sobre el hecho de que *los seres humanos son seres de deseo, atrapados en la lucha de clases*.

Cuando Daney escribió este texto, el deseo tan directo en la pantalla ya era más cosa de fotonovelas, prensa rosa y thrillers eróticos. Los cuerpos de los actores y los cineastas han pasado por muchos estados desde entonces, escrituras y reescrituras, y también lo ha hecho el melodrama. Pero la hegemonía del cuerpo ausente del autor se cristalizó cada vez más en una rama del cine contemporáneo, al punto de que hoy la gran mayoría de las películas independientes son películas carentes de cuerpos, o en las cuales actúa sobre los cuerpos y la realidad un efecto de ventriloquia,

haciéndolos vías de comunicación de ideas que les son ajena, ideas que encarna el cuerpo del cineasta, como si los deseos autónomos retrocedieran ante máquinas del discurso.

Payal Kapadia, cineasta India establecida en Mumbai, desentona en su contexto. Su trabajo trabaja a la vez con lo visible y lo invisible, ensamblando ficciones y documentales habitados y movidos por susurros ajenos. Estos susurros transmiten historias y recuerdos de familias y amores perdidos, pero también mantienen el volumen bajo de la organización de una resistencia colectiva. A través de una serie de archivos vitales, de observaciones del sonido y los movimientos de los otros, Kapadia organiza narrativas. En su cortometraje *And What is The Summer Saying?* (2018) las escenas se escriben literalmente a partir de conversaciones grabadas en la región de Maharashtra, y se habla anónimamente de amores, matrimonios arreglados, abejas suicidas y las transformaciones del paisaje. Las conversaciones, ocultas como tales porque viajan lejos de los cuerpos que les dieron origen, le dan al letargo de un verano la capacidad de ser el testigo de una serie de destinos que se escriben solos y que no pueden cambiarse, sólo comentarse para dejar la constancia de que hubo un momento de paz en el cual aún nada había sucedido.

En *Afternoon Clouds* (2017) la medida del tiempo es la vida de una flor: la empleada de la casa trae una planta que florecerá sólo dos días. En ese tiempo la mujer que la emplea conoce a un marinero que sólo pasa por ahí unas horas de la tarde. Estarán juntos en un cuarto que se llena primero de calor y luego de humo. El único escape para el deseo de todos ellos es poder reunirse en la próxima vida, y la forma de asegurarse de que eso suceda es trabajando mucho en llenar de virtudes la vida que llevan ahora. En *Watermelon, fish and half ghost* (2013), el tiempo que se adopta no es el de las plantas sino el de los cuentos folklóricos. El tiempo pasa rápido, los sucesos se acumulan en cada cuarto de una casa de piezas conectadas, pequeñas leyendas se entrelazan para contar la historia de una familia y sus vecinos. Los planos son cortos y concisos, registran eventos fantásticos: una sandía cae por la escalera sin siquiera rajarse, un joven lee poemas en la terraza para que todos lo escuchen y sepan, cuando el repertorio cambie, que un matrimonio arreglado ajeno le ha roto el corazón. Medio fantasma (no un fantasma entero, no tiene piernas) aparece en la casa esperando que le llegue el tiempo a su compañera. El ritmo del cuento popular se materializa en el ritmo del montaje, que es también el ritmo de la casa, un tiempo medido no con la medida de los cuerpos humanos sino con la de las paredes, que viven y mueren más lento.

Su primer largometraje, *A Night of Knowing Nothing* (2021) es otra ficción hecha de pequeños archivos populares, pero diferente. Al comienzo de la película se anuncia que han encontrado (¿quienes? ¿cuándo?) una caja con cuadernos, notas, flores secas en un casillero de un hostel de la universidad, en el Instituto de Cine y Televisión de la India. En el cuaderno hay cartas que envía una chica, L, a un chico y por ellas aprendemos rápidamente que el chico ha sido encerrado por su familia por haber manifestado el deseo de casarse con ella, que pertenece a otra casta. Durante más de un año L le escribe cartas que no tendrán respuesta, oscilando entre los recuerdos de su tiempo juntos, el horror de una vida separado, y lo que sucede a su alrededor, que fue también el origen de su amor: una revuelta estudiantil es reprimida una y otra vez por el estado. Sus amigos y profesores son sistemáticamente agredidos, perseguidos. Estudiantes de todo el país se suicidan. El tiempo pasa cada vez más brutal, y hacia el final de la película hará más tiempo que están separados de lo que estaban juntos, ese otro de las cartas ya no es nadie más que un espacio para procesar el cambio del curso de una vida por los eventos de la historia.



A Night of Knowing Nothing, Payal Kapadia, (2021)

La película está hecha de imágenes de archivo recientes, la mayoría de sus compañeros de clase durante manifestaciones en la universidad, e imágenes de archivo de manifestaciones en el resto del país. Las amistades y la intimidad que vemos pertenecen a Kapadia y su grupo, así como también la acción política. Piden derechos básicos: educación pública, de calidad, irrestricta. Una vida sin división de castas en la educación, en el trabajo, en el amor. Kapadia registra su formación estética y política y la hilera en una historia de amor prohibido, amor perdido. El deseo y la lucha de clases se encarnan en los cuerpos de los estudiantes, en su tiempo específico, haciendo historia mientras aprenden historia, aprenden sobre montaje, sobre formas, sobre como hacer escenas. Un beso en una toma se transforma en un hecho histórico.

El cuerpo de la cineasta no está ausente en imagen y presente en gesto, sino que forma parte de un colectivo en el cual su lugar es mantenerse tras de cámara. Su propio deseo se funde con el de los demás cuerpos en pantalla, sus voluntades puestas en objetivos concretos: estudiar colectivamente, adquirir derechos colectivos. El mecanismo que usa para que todo se materialice es tomar elementos reales, imágenes de archivo, e hilarlos en una ficción. Sabe que es importante crear esa distancia, que es la que da sensación de estar frente a algo a la vez íntimo y ensamblado, porque la intimidad es también algo que se ensambla, colectivamente. *A Night of Knowing Nothing* no es una película de ensayo, es una ficción de archivo. El cuerpo y el relato de los otros, reales e inventados, se vuelven el centro de lo cinematográfico.



A Night of Knowing Nothing, Payal Kapadia, (2021)

En su texto, Daney formula algunas preguntas que parece hacerse Gremillon en sus películas: ¿Qué es un hombre? ¿Qué es una mujer? ¿Hay rasgos distintivos más allá de marcas biológicas o convenciones sociales? *A Night of Knowing Nothing* es también un melodrama de archivo, hecho en este espíritu de Gremillon en el cual sí, los seres humanos son seres de deseo atravesados por la lucha de clase. Pero el melodrama, su melodrama, ya no es una cuestión de hombres y mujeres solamente, categorías que se escriben y reescriben todos los días, sino quizás ¿Qué es una cineasta? ¿Qué es una ciudadana? ¿Hay signos distintivos más allá de las convenciones sociales? Hay una forma de ser ambas, una película cívico-poética, cívico-romántica, que crea una historia que es también la Historia,

y busca ese deseo que la atraviesa, un deseo que puede ser destruido por las causas mismas que hacen que se emprenda la lucha, un deseo que es indivisible de estas revueltas porque son una y la misma. Y esta forma de observar los cuerpos y los deseos de sus compañeros, de acompañar este proceso colectivo con su cámara y luego hacerla ficción de archivo le da una autonomía a cada ente, a cada cuerpo y voz en la pantalla, que no son la de Kapadia, que se funde, una entre todas ellas. El cuerpo de la cineasta, voluntariamente desplazado, se funde con todos los demás, un susurro más entre el todo.

Toda la memoria del mundo, aproximaciones al cine de Jocelyne Saab

Por Karina Solórzano (Méjico)

Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, ha trabajado como editora de revistas y libros de texto, ha publicado ensayo y ficción en diversos medios. Es crítica de cine independiente en México y Latinoamérica.



I. La forma que piensa

En el mundo de las paternidades cinematográficas existe la convención de que uno de los padres del ensayo fílmico es Chris Marker —el otro Alain Resnais— ambos escribieron el texto para *Toda la memoria del mundo* (1956) un filme sobre la Biblioteca Nacional de Francia y la relación entre objetos físicos como libros —con la potencia de convertirse en archivos, en registros— y todo aquello que es registrado: material convertido en memoria. Al año siguiente, Marker filmó *Carta de Siberia* que fascinó a André Bazin por su montaje hecho “del oído al ojo”, de acuerdo con Bazin el ensayo fílmico se distingue del documental tradicional por el trabajo con lo filmado. El texto —la voz en *off*— no ilustra ni acompaña a la imagen como una nota al pie, lo que ve nuestro ojo está más cercano a la forma del pensamiento. Los filmes de Chris Marker, por ejemplo, se ordenan con las reflexiones que suscitan sus propias imágenes y recuerdos, no agota un tema, pero lo muestra a partir de su propia vivencia. Los temas del ensayo fílmico se construyen con los temas de la experiencia y su estructura remite a la del pensamiento. El ensayo fílmico es la forma que piensa.

Pienso en el uso de esa voz en *off*. Agnès Varda, que también filmó ensayos fílmicos, trabajó con Sara Gómez en *Salut les cubains* (1963) Gómez se cuestionaba el uso de la voz y la primera persona, creía que podía imponerse como un criterio de verdad y autoritarismo; sin embargo, en su cortometraje *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966) el ensayo cruza con la autobiografía y escuchamos la voz de la directora, nos habla sobre las familias negras, la música popular y los vínculos familiares. Como en las películas de Varda, las reflexiones que parten de la vivencia personal dan sentido a las imágenes —filmadas o espigadas—. Ni Marker, ni Varda, ni Gómez solían mostrarse en sus filmes, la mayor parte de su trabajo desafía los intentos de categorizaciones críticas sobre el documental y la no ficción, se habla de documental subjetivo, de documental en primera persona, de autobiografía, de ensayo fílmico, de cine diario, pero no hay límites claros entre ellos, lo único en común es el pensamiento y las reflexiones sobre la forma.



Beirut, My City, Jocelyne Saab, (1982)

El ensayo fílmico floreció en varias partes de Latinoamérica en parte por la presencia de las y los cineastas viajeros procedentes de Europa, pero también se extendió en países del Oriente Próximo, por ejemplo, por los estudios en Francia de sus directoras y directores. Hay huellas del trabajo de Chris Marker en cierto cine libanés de la década de los 70's, pero tal vez no hay paternidades reconocidas —ni parricidios— la increíble cartografía del ensayo fílmico poco sabe de árboles genealógicos, tendríamos que trazar entonces constelaciones o imaginar las influencias como figuras rizomáticas que cuestionan ciertas jerarquías. Durante esos años, entre 1976 y 1983, la directora libanesa Jocelyne Saab filmó entre París y su ciudad natal su *Trilogía de Beirut* —conformada por *Beirut, Never again* (1976), *Letter from Beirut* (1978) y *Beirut, my city* (1982)— todas sobre la guerra del Líbano. En los dos primeros está el texto y la voz en off de la poeta y artista visual Etel Adnan, las vivencias tanto de la directora como de la poeta y sus recuerdos en una ciudad destruida por la guerra dan forma a los filmes, que se combinan con entrevistas a niños soldados y a sobrevivientes de la devastación. Si ambos son ensayos, en ellos caben múltiples voces, se trata de una experiencia común.

En la primera escena de *Beirut, my city* Jocelyne Saab aparece frente a la cámara, sostiene un micrófono y nos habla, han pasado 6 años desde que comenzó a filmar esa guerra interminable y ella sigue resistiendo. A diferencia de Marker, de Varda o de Gómez, Saab se muestra a sí misma entre los escombros de una casa derribada, la casa de su infancia. Saab dirige desde la vivencia y desde las ruinas. En el film está presente tanto una suerte de retrato familiar como las reflexiones a través de la voz en *off* del guionista Roger Assaf sobre cómo la guerra ha arrebatado momentos vitales en el tiempo presente, los niños soldados juegan con armas de madera cuando no están en la batalla, los viejos riegan sus jardines cubiertos de ceniza quizás porque la rutina ordena un poco el día. Estar vivo es la única medida de tiempo.

Vuelvo a *Toda la memoria del mundo*, a diferencia de las reflexiones sobre la memoria de Marker o de Resnais que suelen estar ligadas a los dispositivos de registro —libros, pero también cámaras— en la *Trilogía de Beirut* me parece que existe un conflicto entre lo que se ve y lo que se siente, como si se tratara de una temporalidad cancelada, porque si ver implica una distancia, sentir es siempre presente. En el Beirut que nos muestra Saab no hay lugar para la memoria, un hombre dice que recuerda que la guerra ha durado 30 años, pero no puede estar seguro porque esa es su edad, la guerra es lo único que se ve en el horizonte del tiempo. Mientras leía para este texto, en una biografía muy suscita de Saab encontré que la directora estaba interesada en la creación de una filmoteca libanesa, ahí aparece otra vez esa memoria material en la que piensa Albertina Carri en *Cuatreros* (2016), en el llamado Tercer Mundo no tenemos toda la memoria del mundo en bibliotecas, tampoco tenemos una memoria fílmica digitalizada y en Argentina, por ejemplo, no hay un espacio físico para albergarla. Saab pensaba en una filmoteca y esa idea la condujo a una de sus primeras películas de ficción.

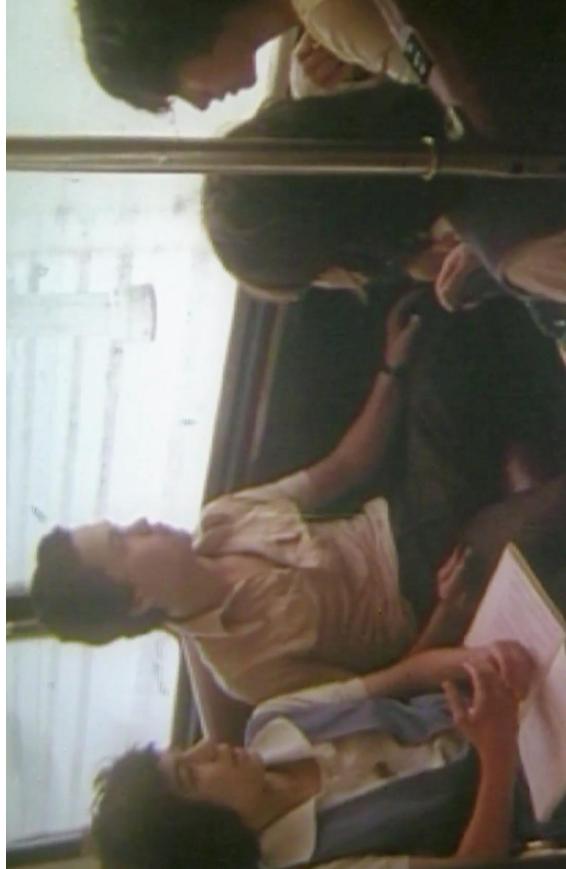


Once Upon a Time in Beirut, Jocelyne Saab, (1994)

II. Toda la memoria del mundo

Jasmine y Leila atraviesan Beirut en taxi, las ruinas de la ciudad se ven por la ventana, llevan dos rollos de una película desconocida y van a buscar a Monsieur Farouk que guarda varios proyectores y una colección de películas —una filmoteca—. *Once Upon a Time in Beirut* (1995) narra el pasado de la ciudad a partir de su memoria filmica, de las películas filmadas tanto por libaneses como por extranjeros. De esta forma, el mito fundacional de la ciudad se describe con una película silente que cuenta la historia de amor entre la princesa Daoulah y el príncipe Salam, cuyos nombres significan Estado y Paz; cuando Leila pregunta por verdades históricas —porque Beirut nunca ha sido un estado de paz— vemos imágenes de archivo montadas con música de Sergio Leone. La historia. le dicen, siempre se repite, y los libros de historia son alimento para burros.

La mirada extranjera sobre el Líbano está representada en los filmes de alto presupuesto de la década de los 60's al estilo de *James Bond* con su exotismo por el mundo árabe, con sus mercados, hoteles de lujo, bares y mujeres, Jasmine y Leila aparecen en escena, su presencia cuestiona el desarrollo de las películas, destaca su inverosimilitud y la inexistencia de los contextos históricos, en esa misma época comenzó la guerra por el petróleo, pero estuvo olvidada en las películas de acción. A las películas de espías le siguen aquellas en las que Beirut parece ser un escenario tanto para historias de amor como para amenazas nucleares. La historia de la ciudad avanza al tiempo que avanza las formas en las que se representa en el cine, pero de manera inevitable llega el momento en el que aparecen los edificios destruidos, la guerra irrumpie en la ficción.



Letter from Beirut, Jocelyne Saab, (1978)

Como sucedía con los ensayos fílmicos de la *Trilogía*, *Once Upon a Time in Beirut* también explora cómo producen sentido las imágenes, y si una de las materias primas de la *Trilogía* es la realidad; la ficción, los mitos y la fantasía presentes en la otra desdibujan también la frontera entre uno y otro género. Lejos de intentar hacer una caracterización autoral del cine de Jocelyne Saab creo que es posible encontrar varios temas recurrentes en sus películas: la adolescencia y la guerra como esa condición que la construye y atraviesa, la memoria para dar sentido al pasado y la poca fiabilidad de la Historia. Pensando en las reflexiones sobre la forma en cierto cine de no ficción, creo que esas mismas ideas están presentes también en *Once Upon a Time in Beirut*, la película se guía por esa advertencia que encontró el ensayo fílmico: hay que desconfiar de las imágenes.





The Hour of Liberation Has Arrived, Heiny Srour, (1974)

La hora de la liberación¹

Traducción al castellano: Candelaria Carreño (Argentina)

Licenciada en Historia y Teoría del Arte y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Su trabajo aborda los cruces entre artes visuales, cine y perspectiva de género. Ha trabajado como redactora y editora para distintos medios independientes de Argentina y América Latina.

La cineasta libanesa Heiny Srour filmó un largometraje en la zona liberada del Sultanato de Omán. La Hora de la liberación ha llegado, nombre del film², fue seleccionado en La Semana Internacional de la Crítica de este año en el Festival de Cannes. En relación al cine árabe, que más allá de su novedoso momento actual aún continúa buscando su vía política, el film tiene el mérito de asentarse en un análisis ideológico claro e inusual. En comparación con el cine francés (y europeo), tiene la ventaja de proponer un método y enfoque particularmente efectivo sobre el que vale la pena reflexionar con el fin de poder desarrollar un cine militante, que como bien sabemos, aún no puede escapar de un didactismo bastante aburrido. La cineasta reflexiona sobre las razones que la llevaron a filmar su película, y también acerca de sus ideas estéticas y políticas.

***Guy Hennebelle y Monique Martineau
Hennebelle: Heiny Srour, ¿por qué está
película?***

Heiny Srour: Por varias razones. En primer lugar, para romper la conspiración de silencio reinante sobre el Frente Popular para la Liberación de Omán (FPLO), que lucha hace nueve años en una región que contiene dos tercios de las reservas de petróleo mundial, y actualmente suministra la cuarta parte de la producción mundial, y así provee de fabulosos superbeneficios al imperialismo.

En segundo lugar, para subrayar el papel ejemplar de la lucha de liberación árabe al estilo vietnamita. Finalmente porque, como feminista, me entusiasma la manera en que el FPLO ve y resuelve el tema de la emancipación de la mujer. De hecho, es la primera vez en el mundo árabe que una fuerza política organizada considera la liberación de la mujer como un fin en sí mismo y no un medio para deshacerse del imperialismo rápidamente. Es la primera vez en el mundo árabe que lo que se predica realmente se practica. Sentí que era importante transmitir la experiencia del FPLO, ejemplar en muchos aspectos.

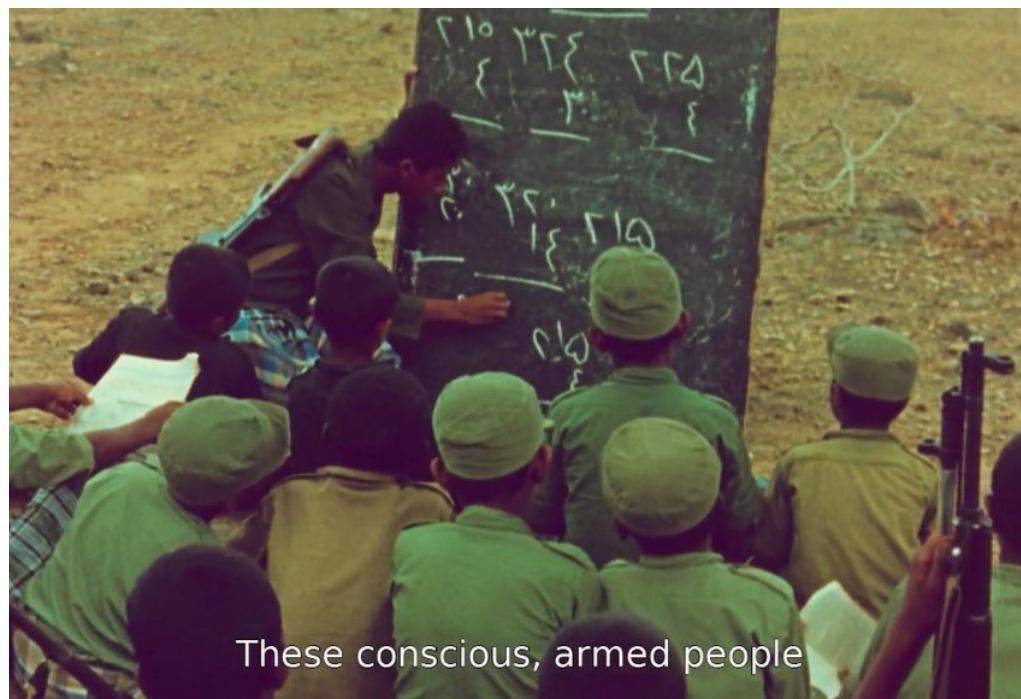
G.H. y M.M.: ¿En qué contexto se desarrolla esta lucha?

H.S.: Desde 1965, el Frente viene librando una lucha contra el feudalismo del Sultán Said Bin Taimur quien, aliado con el Imperio Británico,

mantuvo al Sultanato de Omán (2.000.000 de habitantes, al este de la República Democrática de Yemen y sur de Arabia Saudita) en una situación que yo describiría como “medieval” en las ciudades, y “casi prehistórico” en el campo. En su deseo de detener el tiempo, el Sultán prohibió a sus súbditos la importación de productos del mundo moderno: bicicletas, radios, medicinas... En 1970, los británicos lo reemplazan por su hijo, Qaboos, quien introdujo pequeñas reformas, pero mantuvo, por ejemplo, la esclavitud. Con el objetivo de poner un freno a una revolución que corría el riesgo de expandirse como pólvora por el Golfo Arábigo, los Británicos - Omán es, de hecho, un protectorado Británico - llamaron a los americanos. Los americanos, a su vez, pidieron a sus aliados de la región para intervenir: Faisal, de Arabia Saudita entrega dinero, Hussein de Jordania envía a su policía, y el Shah de Irán sumó 3000 hombres como refuerzos a la zona liberada alcanzando un total estimativo de 11.000 iraníes en Omán. El área liberada (mayormente el oeste de la provincia de Dhofar, con una población de 200.000 personas) está sufriendo un genuino intento de genocidio. Debemos llamar la atención sobre esta situación que la prensa internacional está tratando de ocultar. Por eso esta película. Pasé tres meses en Dhofar, caminando alrededor de 400 kilómetros³ junto al equipo técnico, formado por Michel Humeau como cameraman, el ingeniero de sonido Jean-Louis Ughetto y un asistente yemení, Itzhak Ibrahim Souleily.

G.H. y M.M.: La forma de su película es extremadamente interesante: has logrado combinar un relato político riguroso con un “sentido de la humanidad”. Si bien muchos films militantes franceses suelen ser insultos y pocos atractivos, su película es fascinante de principio a fin. Debe haber trabajado mucho en el montaje.

H.S.: El film comienza con una secuencia de tomas fijas a color, una suerte de resumen de la situación de la zona liberada, comentada a través de una canción de protesta tarareada por un combatiente del FPLO. Esta secuencia tiene la intención de identificar al espectador con la revolución y, al mismo tiempo, establecer desde al comienzo una identificación con el pueblo. El desarrollo del film puede dividirse en dos partes: la primera, más corta, relata los crímenes del Imperialismo y sus aliados locales; la segunda parte, la más larga, es un reporte dedicado específicamente al área liberada. Se analiza el Imperialismo en el Golfo a través de documentos de la televisión. El lado del imperialismo es en blanco y negro. El lado de la revolución es a color, o teñido de rojo. Cuando los documentos del lado imperialista eran a color, los duplicaba en blanco y negro. Me parecía peligroso convertir a los aviones de la Fuerza Aérea Real en un espectáculo hermoso. De hecho, hablando de manera general, creo que es peligroso políticamente no distinguir entre las fuerzas opresivas y las fuerzas de la liberación en términos de imagen y sonido. Respecto al sonido del film, la voz del combatiente que mencioné anteriormente comenta las imágenes filmadas en el otro lado del frente, y es la misma voz que hace un llamamiento a la unidad en la lucha. Entonces, queda claro que usamos imágenes de archivo solo para el lado imperialista porque el pueblo árabe no pudo registrar su propia historia en una película.



These conscious, armed people

The Hour of Liberation Has Arrived, Heiny Srour, (1974)

La Hora de la Liberación es, entonces, una película partidista en todos los niveles. Lo es en términos de montaje: no se puede filmar imágenes en ambos lados del frente en cualquier orden, de cualquier manera, y pedir al espectador que elija un bando; eso pondría a la opresión y la libertad, a la injusticia y la justicia, en el mismo nivel. La película está pensada desde una estructura que rechaza el concepto burgués de “objetividad”: toma una posición clara, y no por eso esconde las dificultades de la lucha, las contradicciones que conlleva, ni cae en el triunfalismo. Todo el montaje está concebido para producir un análisis de lo que es una guerra popular. Primero mostramos, a través de entrevistas con los combatientes, que los inicios de una guerra de este tipo son difíciles porque generalmente hay pocos medios para accionar, y se debe confiar esencialmente en la fortaleza propia. Después, analizamos las razones detrás de las fuerzas revolucionarias: la movilización de las masas, la unidad del pueblo, la liberación de la mujer. La película quiere mostrar que uno de los principios de la guerra popular, es que el ejército esté al servicio del pueblo. Entonces se identifica el rol político del Frente de Liberación. Y su rol productivo también. Hacia el final del film, en la conferencia donde un líder explica que “la ideología guía las armas”, resume las razones del éxito del Frente.

En la película, los intertítulos guían al espectador a realizar una lectura política: de hecho es importante contribuir a un desacondicionamiento del espectador árabe, que ha absorbido imágenes de películas como si fueran droga por más de cincuenta años. Los intertítulos logran que se rompa el “espectáculo” guiando a los espectadores a mantener activo el sentido crítico, para que puedan considerar una secuencia como una lección política, no solo una serie de imágenes. Pero no quise agregar muchos intertítulos, porque su acumulación hubiera sido aburrida. Debes evitar perder a los espectadores por aburrimiento y aturdirlos al entretenérlos. En términos de edición, me esforcé mucho por evitar cualquier exceso. Por otro lado, intenté hacer el mayor uso posible de la cultura popular de la región, por ejemplo añadiendo canciones cantadas por los militantes del Frente en la banda de sonido; además de ser muy sofisticadas en términos políticos, también son hermosas estéticamente. Y finalmente, siempre que fue posible, utilicé los diálogos originales antes que un comentario. Quise integrar la oralidad tradicional árabe al sonido de la película, un elemento fundamental en la cultura de nuestro país. En un film militante, es crucial realizar referencia a la cultura de la población si realmente quieres llegar a la audiencia para quien está hecha la película. En cuanto a las imágenes, los intertítulos introducen la tradición del arábigo.



The Hour of Liberation Has Arrived, Heiny Srour, (1974)

G.H. y M.M.: Según su punto de vista, ¿cuál es la dirección que el cine árabe debe tomar?

H.S.: Para responder esa pregunta, primero deberíamos definir el periodo histórico que estamos atravesando, y los compromisos políticos que incumben a todos los árabes, sean o no cineastas. Hoy en día, el mundo árabe atraviesa un periodo de revolución nacional democrática. Nuestro enemigo principal es el imperialismo y sus aliados locales: la burguesía compradora y el feudalismo. Las bases de la revolución árabe son las masas pobres, junto con la clase trabajadora y los campesinos. La vanguardia es, por supuesto, la clase trabajadora. En este momento, sus aliados son la pequeña burguesía y la burguesía nacional. Si queremos identificar el enemigo principal, si queremos disparar al objetivo con nuestra cámara fusil, debemos hacer foco contra el principal enemigo y dar voz a las bases más importantes de la revolución: las masas pobres. Los aliados de la revolución (la pequeña burguesía y la burguesía nacional) no merecen ser más que aliados. Especialmente porque los ricos han sido objetos y sujetos del arte en todas sus expresiones por cientos de años. Este ha sido el caso del cine, desde que se inventó. En consecuencia, en cuanto al contenido se refiere, el enemigo del pueblo es cualquier cine hecho de manera neutral para el uso de los ricos y no tan ricos, que quieren mantener sus manos limpias, sus ojos cerrados y sus oídos sordos.

Nuestro enemigo es cualquier cine que no hable de la opresión social y nacional en todas sus formas, incluida la opresión femenina, y no denuncie nada de esto. Nuestro enemigo es un cine que no hable del saqueo de nuestros recursos nacionales, y de la pobreza y el sufrimiento. Nuestro enemigo es cualquier cine que se de vuelta ante emergencias históricas, refugiándose en un pasado mítico, contemplativo, que no es más que una huída del presente. Nuestro enemigo es cualquier cine que trate los llamados problemas universales, sin darles una dimensión social y nacional. Por ejemplo, uno no puede hablar del amor “inocentemente”: no es lo mismo el amor en una sociedad donde las mujeres están en igualdad de condiciones con los hombres, que en una sociedad donde ellas son esclavas

de los hombres, o sus bestias de lujo, o sus bestias de carga.

Hasta aquí, en cuanto al contenido se refiere. En cuanto a las formas, nuestro enemigo es cualquier cine esotérico, reservado a las élites. Nuestro enemigo es cualquier cine vulgar, todo cine simplista y triunfalista, porque cae en la demagogia. Nuestro enemigo es cualquier cine que sufre el terrorismo moral de la obra de arte perfecta y acabada. Cualquier cine que no busque nuevas formas de expresar nuevos contenidos. Cualquier cine asentado en el confort intelectual del canon estético establecido por y para los ricos. Cualquier cine que use la iconografía, simbolismo y valores morales del lado contrario.



The Hour of Liberation Has Arrived, Heiny Srour, (1974)

Por todo eso, no podemos tratar nuestras responsabilidades como cineastas con desdén e ignorar el tremendo impacto de las imágenes y los sonidos. Los imperialistas, por su parte, no lo subestiman. Están exponiendo actualmente a toda la población a un peligro mortal. Debemos armarnos de intolerancia contra los enemigos de la libertad. Nuestro principio es: cualquiera que no esté con nosotros, está en contra nuestra. Nuestra práctica: la ideología debe guiar la cámara.

Notas

¹Este texto fue publicado originalmente en inglés en el dossier “Out Of The Shadows: Heiny Srour” de Sabzian, el 8 de abril del 2021. La traducción al inglés corresponde a Sis Matthé. La entrevista hecha por Guy Hennebelle y Monique Martineau Hennebelle fue originalmente publicada bajo el título de “L’heure de la libération a sonné” en el número 253 (Octubre, 1974) de *Cahiers du Cinéma*.

²El título en inglés es *The Hour of Liberation Has Arrived*, traducido literalmente como *La hora de la liberación ha llegado*. Sin embargo, encontramos otras traducciones como *La hora de la libertad ha sonado* o *La hora de la liberación ha sonado*. El título original del film se inspira en una poema de lucha popular de la época: “*The hour of liberation has struck*” (n. de la r: La hora de la liberación ha golpeado)

³De hecho, caminamos 800 kilómetros para filmar la película, tal como registró el ingeniero de sonido francés Jean Louis Ughetto. Y debo haber caminado 100 kilómetros extra durante la preparación del film. Pero, típico de la falta de confianza en mí misma y el miedo de ser acusada de mentir, lo minimicé. Solo me atreví a declarar que fueron 800 kilómetros 40 años después, cuando noté que el cameraman afirmó que así lo hizo... y le creyeron (Heiny Srour, 2020)

A dramatic scene of a horse and rider in the water, with several people watching from the shore.

la rabia

larabiacine@gmail.com
www.larabiacine.com

