

EL ACTO DE MOSTRAR DEL COLECTIVO CINE MUJER

Karina Solórzano



Es poco probable que, mientras dirigían sus películas, la argentina María Luisa Bemberg, la colombiana Marta Rodríguez, la cubana Sara Gómez y las integrantes del Colectivo Cine Mujer (activo de 1975 a 1987) intercambiaran entre ellas ideas sobre sus formas de hacer cine. Como si se tratase de ríos subterráneos, hay temas que las conectan. Entre ellos están la pregunta por el mandato de la feminidad en una sociedad de consumo, constante en *Y si eres mujer* (1977) de Guadalupe Sánchez Sosa (integrante del Colectivo) y en *El mundo de la mujer* (1972) de Bemberg; y la consideración de las demandas populares dentro de las luchas socialistas de América Latina y el Caribe, presente en *Chircales* (1972) de Rodríguez o en *De cierta manera* (1974) de Gómez.

Pensar en el feminismo y la militancia política en el cine dirigido por mujeres detona más dudas que respuestas. Una de las más importantes tiene que ver con la relación entre ambos conceptos. Tal vez la ausencia actual de un cine feminista militante esté vinculada con una mutación en las formas de entender la militancia política en los distintos países latinoamericanos.

El Colectivo Cine Mujer logró, sobre todo, un cine político y militante, y exploró formas de representar todo aquello que se relaciona con lo femenino.¹ Como un síntoma de nuestro tiempo, hoy la autonomía femenina se considera una búsqueda independiente de la lucha de clases.

Durante una primera etapa, el Colectivo, formado el mismo año en el que Laura Mulvey publicó "Placer visual y cine narrativo",² se adscribió a las reivindicaciones de la Segunda Ola del feminismo que en los países de Sudamérica y el Caribe se vinculaban con distintas luchas revolucionarias, como exploró Sara Gómez en su cine. Ejemplo de ello son el tratamiento de la lucha por la despenalización del aborto en *Cosas de*

¹ La investigadora Mária Millán apunta que su disolución tiene que ver con el paso de los problemas colectivos a los subjetivos, una tendencia presente también en la filmografía de Bemberg, que a partir de la década de los ochenta filmó historias "particulares" más convencionales en su forma, como *Señora de nadie* (1982).

² En su ensayo "Placer visual y cine narrativo" (*Screen*, 1975, pp. 6-18), Laura Mulvey explora la figura de la mujer en la satisfacción de la sociedad patriarcal, a partir de un análisis feminista y una lectura psicoanalítica de los códigos presentes en la industria cinematográfica [N. de los E.].

mujeres (Rosa Martha Fernández, 1978); el reconocimiento del trabajo doméstico en *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira Andreu, 1978) y la violación en *Rompiendo el silencio* (Rosa Martha Fernández, 1979). En esa década se buscó quebrar un sistema de visualidad que entendía la categoría *mujer* subordinada a la mirada masculina. De ahí la radicalidad de Mulvey al proponer una estructura formal que no siga un orden narrativo tradicional, y el importante trabajo con el sonido en las películas del Colectivo: se trata de una forma de hacer evidentes los modos de intervenir en el relato.

Las películas de esta primera etapa se caracterizan por una reflexión sobre las formas de representar la opresión sistemática de las mujeres desde una dimensión cultural, pero también médica y judicial. En palabras de Rosa Martha Fernández, una de las fundadoras de Cine Mujer: "Tratamos de que nuestro aporte desarme estos mecanismos [...] y para eso hay que desentrañar lo aparentemente 'natural' en su marginación".³ Una de esas estrategias de *desarme* es la tensión entre ficción y documental. En *Rompiendo el silencio*, por ejemplo, el testimonio de diferentes mujeres sobre la violación se cruza con la construcción del personaje ficticio de un violador, quien entiende en su discurso machista la *violencia sexual* como sinónimo de *virilidad*.

II

El cine del Colectivo recoge las voces de mujeres estudiantes, amas de casa, trabajadoras sexuales, líderes de organizaciones populares, pero también las voces de *los otros* (de los violadores) para, en una tensión entre ficción y realidad, buscar, *hacer ver* y escuchar.⁴ *Cosas de mujeres* inicia con un relato ficticio en primera persona de una estudiante que quiere realizarse un aborto, pero solo cuenta con el apoyo de una amiga. En su camino para lograrlo, se encuentra con los prejuicios de un médico sobre su vida sexual y se enfrenta a las consecuencias de un aborto mal realizado. Hacia su segunda mitad, la película se presenta como un documental que muestra el funcionamiento de la salud pública y el Estado mexicanos, de manera que el aborto se instala en un marco de discusión médica y legal. Las secuencias muestran de ma-

³ Elena Oroz, "Experiencias y prácticas feministas transnacionales en la primera etapa del colectivo mexicano Cine-Mujer (1975-1980)", Sonia García López y Ana María López Carmona (eds.), *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano y español contemporáneo (1975-2015)*, Tirant lo Blanch, 2018.

⁴ En un ejercicio de apertura similar, en *La flaca Alejandra* (1994) la directora chilena Carmen Castillo también recoge el testimonio de *los otros*: militares y torturadores tras el golpe de Estado; se trata de expandir el punto de vista, de entender "las maquinarias del miedo", como ella las llama.



nera explícita el procedimiento médico llevado a cabo en un hospital; así, *mostrar* lo real funciona como una estrategia política que agita la forma cinematográfica.

En esa tensión entre construir una ficción y mostrar la realidad, las directoras del Colectivo investigan y recogen información con una urgencia movilizadora; mezclan su militancia y su voluntad de analizar la forma cinematográfica. En palabras de Fernández:

Elegimos el distanciamiento más que el melodrama. Sí nos interesa apelar a la emoción, ella también es parte de la inteligencia; pero no enajenando, sino empleando lo emotivo como instrumento de comprensión, que ayude al espectador a hacerlo pensar sobre el problema.⁵

En ese ejercicio no hay contradicción sino, más bien, un distanciamiento del tema y la forma que involucra la emoción y la inteligencia. De ahí que ese *hacer ver*, ese mostrar lo ineludible, no solo sea una forma de agitar las convenciones del documental tradicional, sino también una manera de movilizar la percepción de los espectadores.

III

Conforme pasó el tiempo, al Colectivo se sumaron los nombres de Ángeles Necochea, Sonia Fritz, Eugenia (Maru) Tamés Mejía y María del Carmen de Lara, entre otras. Las reivindicaciones feministas adquirieron un carácter popular. Algunas películas de este periodo son: *Es primera vez* (1981) y *Yalaltecas* (1983) de Fritz, *Vida de Ángel* (1982) de Necochea, *Bordando la frontera* (1985) de Tamés Mejía y *No les pedimos un viaje a la luna* (1986),⁶ dirigida por De Lara.

Tanto *Es primera vez* como *Yalaltecas* filman procesos de organización política de grupos de mujeres —en la segunda, por ejemplo, uno de estos grupos busca un gobierno popular en contra del cacicazgo en Yalalag, Oaxaca—. En estas películas no existe una ficción tan evidente; lo pertinente es el testimonio de las mujeres y su movilización. Por supuesto, aún hay huellas del estilo del Colectivo: la música de La Sonora Matancera es sustituida por las voces en coro de las mujeres yalaltecas o las letras de Violeta Parra a propósito de la resistencia popular.

La urgencia política de las imágenes y la movilización a la que puede conducirnos la indignación guían *No les pedimos un viaje a la luna*.

⁵ Elena Oroz, *op. cit.*

⁶ Que, aunque no forma parte del Colectivo precisamente, mantiene ciertos elementos.

María del Carmen de Lara filma las demandas laborales de un grupo de trabajadoras de una fábrica textil tras la muerte de varias de sus compañeras en el terremoto del 85. Existe la necesidad de mostrar las imágenes, pero también la de dar cuenta de la movilización de las costureras que sobrevivieron al desastre, pues su organización originaría al Sindicato Nacional de Costureras. El título de este filme se refiere a una canción de Daniela Romo ("Yo no te pido la luna"), sin embargo, desplaza del campo de lo sentimental una demanda que no piensa en cosas imposibles, sino que exige acción y compromiso político.

El Colectivo Cine Mujer no trató de agotar los temas ni las formas de hacer cine militante feminista. En cambio, dejó abiertas preguntas sobre la posible existencia de una movilización política en el cine mexicano contemporáneo. Ante la emergencia de un cine que estiliza la violencia, ¿qué ha sido del acto de mostrar? ¿Qué imágenes proyectaremos para reflexionar sobre nuestro presente? En una reformulación de las consignas del mayo francés ("Sean realistas, pidan lo imposible"), para el Colectivo la petición de lo posible implicó una forma radical de filmar y de militar. El viaje a la luna nunca estuvo tan cerca. **U**

La retrospectiva "Colectivo Cine Mujer: El acto de mostrar" se proyectará dentro del Ficunam 13 del 1 al 11 de junio de 2023. Consulta la cartelera y los horarios en <https://bit.ly/41voKTG>



María Luisa Bemberg en rodaje, s.f.