



## Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo

Sophie Mayer y Elena Oroz (directoras editoriales)

Pamplona, Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011

372 páginas

Reseña por Irene Liberia Vayá

*Lo personal es político: feminismo y documental* es una obra dedicada a la historia del documental feminista y a los debates que en torno a este cine se han generado durante los últimos cuarenta años. Se trata de un libro que surge a partir de la séptima edición de *Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*, que contó en su programación del año 2011 con un ciclo temático dedicado al cine feminista de no ficción.

Estamos ante una obra que compila –como el propio título indica– una serie de ensayos imprescindibles sobre cine y feminismo, algunos de los cuales no se habían traducido a nuestra lengua hasta este momento. Dichos ensayos, que aparecen en paralelo en español e inglés, están organizados en cuatro grandes bloques: “Retrospectivas”, sobre la historia del documental feminista; “Modos de ver”, sobre las formas de mirar y la relación entre el plano cinematográfico y la mirada espectral como preocupación recurrente de las teóricas feministas; “La cámara soy yo”, sobre el documental autobiográfico feminista como una forma de apropiación para hablar de vidas que antes no se consideraban de interés; y “Escribir el cuerpo”, sobre los significados sociales y políticos que encorsetan a los cuerpos femeninos y la puesta en marcha de distintas estrategias para deconstruir dichos significados. Además, estos cuatro bloques están precedidos por una breve presentación a cargo del Consejero de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra en 2011 y por una introducción de Sophie Mayer, una de las coordinadoras del libro.

El primero de los capítulos citados, “Retrospectivas”, lo conforman dos artículos: “Cuerpos Nacionales: género, sexualidad y terror en los contra-documentales feministas”, de Paula Rabinowitz, y “Cine de mujer. Individualismo y colectividad”, de Annemarie Maier. El de Rabinowitz –publicado originalmente en 1994– se centra en las cuestiones del género, el exilio y la identidad nacional tomando como objeto de análisis tres películas dirigidas por tres mujeres entre finales de los setenta y finales de los ochenta: *Journeys from Berlin/1971* (Yvonne Rainer, 1980), *Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984) y *Surname viet, Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989). Dichas películas, que se mueven entre la vanguardia, el documental, el cine personal y el narrativo, encuentran un espacio para la identidad nacional de la mujer y para las historias de las mujeres a través del desmontaje del nexo género/nación y son un ejemplo del cuestionamiento del realismo planteado ya en los setenta por las

semiólogas feministas. Por otro lado, Rabinowitz reflexiona sobre la condición del documental en la era del post-cine y pone a cada uno de estos films en su contexto socio-político concreto, para terminar advirtiéndonos de que la excesiva manipulación formalista de estos trabajos puede llegar a bloquear su eficacia.

Por su parte, el segundo artículo incluido en este primer bloque fue escrito por Annemarie Maier en 1998 y recopila las intervenciones de varias cineastas feministas que participaron en una mesa redonda titulada *Individualismo y colectividad*. En dichas intervenciones cada una de ellas habla de su experiencia en la realización de documentales feministas a nivel individual o de su participación en movimientos colectivos de cine de mujeres. Todas reflexionan sobre temas como la producción comunitaria, la perspectiva femenina y las distintas formas en las que esta se manifiesta, el rechazo a la separación entre lo privado y lo político, etc. En definitiva, aunque los enfoques y las áreas de trabajo de los proyectos presentados por estas realizadoras son muy variados, como argumenta Maier, todas ellas coinciden en la “necesidad de expresar las preocupaciones e historias de mujeres desde un punto de vista femenino, con el interés de que otras mujeres se identifiquen, con el afán de contar a las demás algo de nosotras mismas” (pág. 125).

Si nos centramos ahora en el segundo bloque del libro, “Modos de ver”, el primer artículo que encontramos fue publicado por Alexandra Juhasz en 1999. El título, “Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista”, ya nos indica el tema del mismo: el debate realista feminista en la práctica cinematográfica. La autora dedica su texto a defender, en contra de las posturas formalistas, los trabajos audiovisuales feministas que apuestan por una estética realista y que documentan la opresión colectiva y sexista, alejándose de la ingenuidad y de la creencia de que es posible capturar la verdad con una cámara. Juhasz se opone frontalmente a la idea de que el estilo realista no puede cambiar el conocimiento al no romper “con las formas que han vehiculado la vieja conciencia” (pág. 138) y está de acuerdo con esta afirmación de Claire Johnston: “cualquier estrategia revolucionaria debe desafiar la representación de la realidad” (pág. 159), asumiendo que una de esas desafiantes estrategias la conforman precisamente las imágenes realistas de mujeres que cuentan sus vivencias.

Cerrando este segundo bloque se encuentra un ensayo más reciente titulado “Versiones de género” y escrito por Geetha Ramanathan en 2006. En él, la autora afirma que los géneros de cine están determinados por su masculinidad, pero también traza un pequeño recorrido en el que destaca los ligeros cambios que se han ido produciendo en la historia del cine respecto a la centralidad de la mujer. A continuación, se adentra en cuestiones de género y raza y realiza una reflexión más general en torno al enfrentamiento entre realismo y vanguardia en el cine de mujeres. Pero a pesar de la relevancia de todas estas cuestiones teóricas previas, la mayor parte del artículo lo dedica al análisis de cuatro películas que se esfuerzan por crear géneros donde tenga cabida el heroísmo femenino: *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991), *La Noubia de femmes du Mont-Chenova* (Assia Djebar, 1977), *Sambizanga* (Sarah Maldoror, 1972) y *Flame* (Ingrid Sinclair, 1996). Estos films, que proceden de tradiciones culturales y políticas distintas, tienen en común que tratan de “una historia heredada en la que se oculta a las mujeres” (pág. 182), asimismo, nos invitan a pensar en cómo el cine imperialista representa a la mujer y contribuyen a la

creación de nuevos géneros feministas y antiimperialistas en un intento de poner el cine al servicio de los intereses de una historia subalterna.

Por su parte, el tercer bloque de *Lo personal es político*, “La cámara soy yo”, empieza con el ensayo “Prácticas discursivas videográficas de auto-representación”, de Cyntia Pech (2009). Aquí la autora se centra, como indica el título del artículo, en las prácticas de auto-representación que algunas mujeres cineastas llevaron a cabo en los años noventa del siglo pasado a través del videoarte, “tecnología de género por excelencia” (pág. 252). Además de definir el videoarte y de realizar un breve acercamiento al video documental, Pech reflexiona sobre cuestiones esenciales en la práctica videográfica feminista como son la identidad, la intimidad o la noción de frontera. Y más concretamente, aborda la vida y obra de tres videastas que son autoras de trabajos centrados en la mujer y su identidad fracturada: Pilar Rodríguez Aranda (Morelia, Michoacán, 1961), Sarah Minter (Puebla, 1953) y Marie-Christine Camus (París, 1954). En especial, la intimidad y la experiencia cotidiana se convierten en el centro de muchos de los trabajos de estas artistas, que asumen así una de las principales reivindicaciones del feminismo: “la recuperación de lo personal para llevarlo al ámbito de lo político” (pág. 269).

El segundo artículo que se incluye en “La cámara soy yo” es “Recuerdos de infancia y acontecimientos domésticos en la vanguardia feminista”, de Maureen Turim, publicado originalmente en 1986. Dicho ensayo nos sitúa ante películas elaboradas con imágenes domésticas (tanto propias como ajenas) “que buscan presentar una visión femenina/feminista” (pág. 282). Antes de analizar cuatro films de directoras más jóvenes, Turim dedica unas páginas a reflexionar sobre la obra experimental y vanguardista de Maya Deren (1917-1961), que hablaba de “películas de cámara” y trabajó sobre todo con imágenes *amateur*, cine doméstico y en general con fragmentos capturados de la vida familiar. A continuación, el texto está dedicado al comentario de *Glass Shadows*, de Holly Fisher (1976), *Covert Action*, de Abigail Child (1984), *Daughter Rite*, de Michelle Citron (1979) y *Daughters of Chaos*, de Marjorie Keller (1980), films que nos adentran en un cine de lo cotidiano donde, según la autora, todavía queda un largo camino por recorrer desde la perspectiva del cine de mujeres.

El cuarto y último bloque del libro, “Escribir el cuerpo”, comienza con un ensayo de 2007 de Ursula Biemann: “Videografías de geocuerpos en tránsito”. En él, la autora da cuenta de una investigación que está realizando en torno al papel del género y la migración en la lógica del capitalismo global. Su interés se focaliza en los sistemas de migración mundial vinculados al género. Así, tanto en sus obras artísticas como en su trabajo de comisariado, la autora se decanta por cuestiones que tienen que ver con estructuras globales y no con la subjetividad femenina. En este texto Biemann realiza algunas reflexiones generales sobre el vídeo-ensayo como método de trabajo y sobre cuestiones cruciales en sus proyectos teóricos y artísticos como son las migraciones, el concepto de frontera o la capacidad de agencia de las mujeres migrantes. Pero principalmente presenta y comenta tres de sus trabajos videográficos: *Remote Sensing* (2001), *Europlex* (2003) y *Black Sea Files* (2005). Es importante señalar que tanto en la reflexión en torno a estos tres vídeo-ensayos como, en general, durante todo el texto, la autora reivindica insistentemente la capacidad de resistencia y las pequeñas cuotas de poder que son capaces de conseguir las mujeres incluso en situaciones realmente duras como las aquí descritas.

Finalmente, el libro se cierra con un ensayo de Julia Lesage, publicado originalmente en 1999: “La conciencia fragmentada de las mujeres en el vídeo autobiográfico experimental feminista”. Aquí Lesage asegura que la fragmentación de la conciencia es un rasgo común entre mujeres y recuerda que tanto las académicas como las videastas feministas se han encargado de analizarlo/representarlo desde los años ochenta del siglo XX. Frente al discurso hegemónico que niega esta realidad, la autora se interesa por las videastas –sobre todo aquellas que pertenecen a una subcultura– que conciben la formación de la identidad de forma compleja y así la construyen en sus trabajos. También comenta algunos de los estilos propios de estos vídeos y analiza ejemplos concretos. Además, señala y explica diversos rasgos y elementos clave en las autobiografías feministas, como son la centralidad del cuerpo de la narradora, la presunción de sinceridad, la presencia de una voz infantil interiorizada o la importancia del masoquismo femenino. Por último, la autora concluye que, a pesar de que la mayoría de académicos liberales y de activistas políticos no recurren a este tipo de ensayos videográficos feministas en sus reflexiones sobre los procesos sociales (y ello debido a que están convencidos de la existencia de una subjetividad coherente), “la conciencia fragmentada no impide la lucha por el cambio social”, es más, según Lesage, esta “puede que sea precisamente su prerrequisito” (pág. 368).

Después de haber descrito brevemente los ensayos que componen *Lo personal es político: feminismo y documental*, cabe señalar que, si bien puede parecernos que algunos de ellos carecen de actualidad, hay que reconocer el importante esfuerzo que supone recuperar y traducir por primera vez textos “clásicos” en los estudios sobre cine feminista y, al mismo tiempo, combinarlos con otros ensayos actuales de manera que el resultado resulte coherente y atractivo. En este sentido, puede decirse que el libro cumple con los objetivos expuestos por Sophie Mayer al comienzo del mismo: “facilitar el acceso a una serie de lecturas de corte teórico fundamentales para entender la formalización que el documental feminista tiene a lo largo de los años; pero también aportar una mirada propia y descentralizada a un debate cada vez, por fortuna, más libre y heterogéneo” (pág. 9). Por otro lado, es cierto que algunos de los artículos recogidos en este volumen se centran demasiado en el análisis de obras concretas y, por ello, resultan a veces difíciles de seguir si no se tienen en mente las imágenes de esos trabajos audiovisuales. Pero no es menos cierto que para entender el presente del documental feminista es necesario conocer al menos una representación de los films y vídeos que abrieron camino en este sentido y de las reflexiones teóricas que suscitaron. Además, también hay que destacar como aspecto positivo el hecho de que el formato del libro ofrezca junto a la traducción de los artículos en castellano, los originales en inglés. En definitiva, nos encontramos ante una obra de consulta imprescindible para cualquier investigación o reflexión que, ya sea desde la teoría, ya desde la práctica, pretenda realizarse en torno al complejo y heterogéneo mundo del cine feminista. En consecuencia, el mayor reproche que puede hacerse a *Lo personal es político: feminismo y documental*, es el no haber sido publicado antes.