

**UNIVERSIDAD DEL CINE  
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL**

**TESIS DE MAESTRÍA**

*FIGURACIONES, CUERPO Y NARRATIVAS DEL YO EN EL CINE  
DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO HECHO POR MUJERES*

MAESTRANDA:  
LIC. JULIA BONETTO

DIRECTOR:  
MGTER. LUCAS RUBINICH

CO-DIRECTORA:  
DRA. JULIA KRATJE

OCTUBRE DE 2018

## Índice

### Introducción

<i>Problemas y alcances</i> .....	3
<i>Estado de la cuestión</i> .....	6
<i>Objetivos e hipótesis de investigación</i> .....	13
<i>Metodología</i> .....	14
<b>1. Nociones teóricas</b>	
<b>1. 1. Género</b>	
<i>Placer visual y cine clásico</i> .....	17
<i>Cine hecho por mujeres y feminismo</i> .....	20
<i>Alternativas al cine clásico: realismo cinematográfico</i> .....	22
<i>El cine como tecnología social</i> .....	24
<i>El acto cinematográfico</i> .....	31
<i>Figuraciones</i> .....	33
<b>1. 2. Cine</b>	
<i>Autoetnografía</i> .....	36
<i>Autorretrato</i> .....	39
<b>1. 3. Entramado social</b>	
<i>El peso de lo subjetivo</i> .....	41
<i>Prácticas, cuerpo y reconocimiento social</i> .....	42
<b>2. Documental contemporáneo hecho por mujeres II</b> .....	<b>46</b>
<b>2.1 Winter Adé</b>	
<i>Mirar la República Democrática Alemana</i> .....	48
<i>Adiós al invierno</i> .....	50
<i>El cuerpo en cuadro</i> .....	62
<i>Del otro lado de la cámara</i> .....	68
<i>Cuerpos de mujeres</i> .....	70
<i>Conclusiones</i> .....	84
<b>2.2. Um Passaporte Húngaro</b>	
<i>Recuperar la identidad familiar</i> .....	86
<i>Un pasaporte húngaro</i> .....	88
<i>Identidad</i> .....	116
<i>Cuerpo en cuadro</i> .....	122
<i>Conclusiones</i> .....	128
<b>3. Documental contemporáneo hecho por mujeres II</b> .....	<b>131</b>
<b>3.1. Los rubios</b>	
<i>Memoria y contexto político</i> .....	133
<i>Autorretrato</i> .....	136
<i>Cuerpo desdoblado e indeterminación</i> .....	149
<i>Otra figuración</i> .....	156
<i>Conclusiones</i> .....	160
<b>3.2 Esto ya pasó</b>	
<i>Relatos en otras voces</i> .....	162
<i>Retratos indeterminados</i> .....	163
<i>Cuerpos en otros cuerpos</i> .....	177
<i>Conclusiones</i> .....	187
<b>Conclusiones</b> .....	<b>189</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>199</b>
<b>Filmografía</b> .....	<b>202</b>

## **Agradecimientos**

Agradezco, en primer término, a Lucas Rubinich y Julia Kratje, quienes fueron entusiastas lectores de esta tesis y me acompañaron a lo largo del proceso de escritura aportando valiosas sugerencias e ideas.

También, agradezco la colaboración de Emilio Bernini, Patricia Piccolini y Jorge La Ferla que, durante mi paso por la universidad, me brindaron sus recomendaciones para el armado del proyecto.

A mis amigos y colegas por ser fuente de inspiración para pensar y hacer cine.

## Introducción

### *Problema y alcances*

En los últimos años, la participación de las mujeres como directoras ha tenido mayor visibilidad dentro de la práctica cinematográfica. Tanto académicos como miembros del campo cultural a nivel mundial se encuentran trabajando sobre los distintos papeles que desarrollan las mujeres dentro del espacio artístico. Particularmente, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, la producción cinematográfica realizada por mujeres instauró el debate sobre las nuevas formas de presentar el cuerpo frente a cámara, los diversos discursos sobre la corporalidad y las narrativas en primera persona en contextos sociales, políticos e históricos determinados.

A partir de mediados de la década de 1960, y con la aparición del formato de video portátil, las estrategias de filmación se diversificaron debido a la mayor accesibilidad proporcionada por este medio; esta diversificación extendió la práctica cinematográfica hacia terrenos poco conocidos y abrió la posibilidad de registrar momentos de las biografías personales de los propios cineastas.

Tanto el cine silente previo a los grandes estudios de Hollywood como el cine posterior al auge industrial de las décadas de 1930, 1940 y 1950 se caracterizaron por tener una estructura que permitió la aparición de mujeres cineastas. Este fenómeno es observado por Fernando Martín Peña (2012) a propósito del estreno de la primera película sonora argentina dirigida por una directora mujer: Vlasta Lah (*Las furias*, 1960) y la verificación del mismo fenómeno en el cine estadounidense. Asimismo, el autor señala que –específicamente en el cine argentino– la multiplicación de escuelas de cine, la revolución digital y la falta de representación de toda una generación permitió el nacimiento del Nuevo Cine Argentino y posibilitó el desarrollo de narrativas personales de cineastas mujeres entre el documental y la ficción (El caso de *Los*

*rubios* de Albertina Carri, por ejemplo). En ese marco, las películas realizadas por directoras se abren como nuevas formas de presentar la subjetividad de las mujeres<sup>1</sup>. Por eso, el período que comprenden las películas elegidas comienza en 1989 y finaliza en 2006. Se trata de un recorte espacio-temporal que hace énfasis en los sucesivos hechos histórico-políticos luego de la caída del Muro de Berlín en 1989 y la disolución del régimen comunista hasta los principios del nuevo milenio.

El problema que motiva este trabajo refiere a las asimetrías encontradas en el campo cinematográfico donde, en su mayor medida, la producción y realización de películas es llevada a cabo por hombres. Además, resulta pertinente resaltar que a partir de esta tensión es posible analizar el cine hecho por mujeres, preguntarse por la aparición de los cuerpos frente a cámara y, en consecuencia, analizar la configuración de nuevas estrategias cinematográficas donde se narra el yo de las cineastas. En esta tesis, el análisis sociológico y cinematográfico partirá de las figuraciones y discursos de la corporalidad presentados en el *corpus* filmico y su relación con las formas de presentación de la subjetividad de las mujeres directoras dentro de su contexto de producción y circulación.

El *corpus* filmico elegido lo integran las películas *Winter Adé* (1989) de Helke Misselwitz; *Um Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut; *Los rubios* (2003) de Albertina Carri; *Esto ya pasó* (2006) de Anja Salomonowitz.

A partir de la descripción de las diversas obras realizadas por mujeres que tienen como características la utilización de la estrategia autoetnográfica y/o el autorretrato en cada contexto social y político, analizaré qué factores estructuran las narrativas personales, las presentaciones de los cuerpos en escena y los rasgos de la subjetividad de las mujeres que se exponen en el

---

<sup>1</sup> Entiendo la subjetividad de las mujeres como todos aquellos rasgos que hace a su corporalidad, discurso y narrativas del yo. En particular, la autopresentación corporal en los films forma parte de la noción de subjetividad de las mujeres. Asimismo, es pertinente aclarar que esta noción es objeto de debate desde diferentes perspectivas teóricas que se ahondarán en los capítulos de esta tesis.

*corpus*. En efecto, comprender el entramado político, social e histórico de las obras donde los discursos sobre la corporalidad se presentan constituye un esfuerzo sociológico que ha sido poco abordado con anterioridad.

En la década de 1970, el documental autoetnográfico y el autorretrato emergen resaltando aspectos asociados a la reflexividad, la subjetividad y la experiencia del cineasta<sup>2</sup> (Valenzuela, 2011). La multiplicación de los sistemas de significación, la representación de la identidad y la valorización de la experiencia propia como la forma legítima de producir discursos se insertan en los debates acerca del cine en primera persona hecho por mujeres. En esta línea, en el campo del cine documental las mujeres frente y detrás de la cámara se vuelven centro del relato y las películas presentan las experiencias de las realizadoras tanto en su relación con el mundo histórico como en su relación con el proceso de realización de los films. Las películas funcionan como formas de intervenir la realidad, como espacio subjetivo y como canales para entender la propia historia de las realizadoras dentro de relaciones sociales y procesos históricos más amplios (Russell, 1999).

La cuestión del reconocimiento y la legitimación recibida por las artistas, sus prácticas e imaginarios se enmarcan dentro de una estructura que incluye aspectos económicos, sociales y culturales. Hipotéticamente, estas dimensiones se cristalizan en las posiciones tomadas por las artistas a lo largo de su trayectoria y en las obras construidas en función de dicha posición. Por esto, se vuelve relevante abrir el debate acerca de las condiciones de producción artística de las mujeres, el propósito que subyace a sus obras, las posiciones ocupadas dentro del campo

---

<sup>2</sup> En estas estrategias cinematográficas subyace la idea de autor. En efecto, entiendo la autoría de las películas como aquella responsabilidad por parte del director/a sobre el discurso que se proyecta en las imágenes. La construcción de la primera persona puede hacerse a través de las imágenes de sí mismo, pero no necesariamente esas imágenes funcionan como reflejo de la persona que filma. Siguiendo a Khun (1991), la teoría del autor puede incluir o no la intencionalidad del cineasta y, es por ello que no debemos tomar de forma literal la opinión que subyace sobre su obra si es que ha emitido alguna.

cinematográfico y el reconocimiento obtenido a lo largo de las diversas trayectorias productivas en relación a la intencionalidad pregonada en la exhibición de sus películas.

A propósito de ésta problemática, incluiré en las conclusiones de esta tesis posibles líneas de investigación con respecto a la participación de las mujeres en la industria cinematográfica de acuerdo a la sistematización y recolección de datos en un futuro próximo.

### *Estado de la cuestión*

La literatura que tomaré como marco teórico para esta tesis tiene como ejes principales los estudios de género, los estudios culturales y los estudios teóricos sobre cine. En el capítulo primero se encontrarán en diálogo las tres perspectivas y se desarrollarán las principales nociones teóricas en profundidad. Sin embargo, con anterioridad, es necesario señalar los estudios que anteceden a ésta investigación con el propósito de introducir la temática.

Las nuevas propuestas documentales que emergen a partir de la segunda mitad del siglo XX se caracterizan por una necesidad de mirar los procesos de individualización que se dan en el interior de las sociedades. La estrategia autoetnográfica y el autorretrato en el cine documental ponen al descubierto la reflexividad, la identidad y la subjetividad narrando el yo de los cineastas y haciendo visibles aquellas prácticas sociales que muchas veces no tuvieron lugar en las formas artísticas de representación del pasado. El nuevo énfasis en los relatos no ficcionales subjetivos trajo consigo la transposición de diferentes subgéneros de la autobiografía literaria al formato audiovisual. Los diarios, cartas y autorretratos son algunas formas que adquieren estas escrituras íntimas audiovisuales (Piedras, 2016). En este contexto, el cine hecho por mujeres encuentra en estas estrategias la posibilidad de presentar las

identidades “femeninas”<sup>3</sup> y con ello visibilizar los diversos puntos de vista, la multiplicidad de prácticas y los acontecimientos históricos que marcan las trayectorias biográficas de las directoras.

Desde la década de 1980, el número de documentales que se enmarcan dentro del autorretrato y de la autoetnografía ha aumentado y, en consecuencia, también aumentaron los estudios relacionados con estas estrategias. En efecto, existen análisis desde diversas disciplinas que ahondan sobre el autorretrato como forma de hacer pública la intimidad (Lejeune, 1995). Siguiendo a Raymond Bellour (2009), en el cine subyacen tres grandes ámbitos donde el autorretrato se realiza: el cuerpo, en cuanto material primordial para realizar el autorretrato. Así lo señala Bellour, “El cuerpo visible, pero también una suerte de cuerpo interior cuyo empuje traduce la obra, y cuyo cuerpo visible se convierte en su emanación” (2009: 302); el cuerpo en cuanto espejo del mundo, en la medida en que el microcosmos es reflejo del macrocosmos. Siguiendo al autor, el cuerpo en tanto espejo del mundo no traza una línea divisoria, “más bien produce una visión múltiple que no procede de ningún ojo dominante, porque el ojo está en todas partes, en cada punto del cuerpo que refracta lo exterior mientras hace su experiencia” (Bellour, 2009: 303); y, los elementos técnicos que permiten realizar el autorretrato y guardar memoria de la propia biografía. El video aparece como el recurso central para la creación de imágenes en el espacio moderno de la subjetividad. La presencia continua de la imagen, la facilidad para introducir el cuerpo en la imagen y la transformación más simple en la instancia de posproducción son elementos técnicos que posibilitan el autorretrato. En esta línea, es posible tomar la conceptualización realizada por el autor para analizar el *corpus* filmico de esta tesis en tanto las películas escenifican el cuerpo de las directoras y de otras mujeres sosteniendo una relación con un contexto social, histórico,

---

<sup>3</sup> En adelante, utilizaré los términos femenina y femenino sin pretensiones esencialistas. Asimismo, cabe aclarar que dada la existencia de diversos feminismos no repararé sobre uno solo, sino que –a priori– utilizaré una noción amplia y flexible de género para llevar a cabo el análisis de los films.

político y cultural determinado que delimita las distintas posiciones enunciativas (Donoso, 2018). También, la noción de autoetnografía servirá para el análisis de las películas. Cuando nos acercamos a esta noción es posible establecer sus diferencias en el modo de autopresentación respecto del autorretrato. “La autoetnografía es un vehículo y una estrategia para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades no auténticas” (Russell, 1999: 276). En esta línea, Catherine Russell (1999) señala que la estrategia autoetnográfica destaca el yo, pero también explora y revaloriza el mundo cultural en el que ese yo se gesta no solamente a través del cuerpo, sino también a través de la voz del cineasta. Los documentales autoetnográficos reflejan las fuerzas externas que determinan la experiencia cultural del cineasta y, al mismo tiempo, encierran una crítica interna a los valores culturales dominantes dentro del propio grupo (Saez, 2001).

En concordancia con lo planteado anteriormente, el *corpus* filmico de esta tesis se compone de relatos autoetnográficos y de autorretratos realizados por directoras mujeres. Estos ponen al descubierto las presentaciones del yo de las cineastas dentro de los contextos donde se enmarcan las películas<sup>4</sup>. Tal como lo señala Pablo Piedras en referencia a los documentales surgidos en los últimos años, “el giro subjetivo en el documental contemporáneo comprende películas que exploran desplazamientos en términos narrativos, visuales y temáticos, pero varias películas se destacan porque dan protagonismo a mujeres que narran historias personales o, a veces, incluso la historia colectiva” (2016: 84).

Siguiendo a Françoise Lionnet, las estrategias autoetnográficas protagonizadas por mujeres pueden considerarse como “un nuevo género de la autobiografía contemporánea que no se enfoca tanto en la recuperación de una dimensión representativa del yo privado, sino en

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, *Winter Adé* se enmarca dentro del entramado social, político y económico de la República Democrática Alemana durante 1988-1989; *Um Passaporte Húngaro* se remite al contexto brasilero, francés y húngaro de principios del nuevo milenio; *Esto ya pasó* se enmarca dentro del sistema migratorio y el tráfico de personas en Austria durante la primera década del siglo XXI; por último, *Los rubios* remite al contexto social y político argentino post-dictatorial.

la reconstrucción colectiva de la identidad a través del lenguaje cinematográfico” (1995: 39). Como señala el autor, la reconstrucción colectiva de la identidad a través del cine supone explorar y revalorizar el contexto cultural que determina la identidad de las cineastas y, al mismo tiempo, a través de la autoetnografía se ejerce cierta crítica sobre los valores culturales dominantes del propio grupo social (Lionnet, 1995). Por su parte, Bill Nichols (2001) aduce que los documentales performativos comparten ciertas características con los documentales autoetnográficos. El cineasta se vuelve personaje de su propio film, estableciendo una aproximación afectiva entre él y su objeto. La subjetividad de la obra es intencional y, tal como lo documenta el autor, “se representa una subjetividad que es social y une lo particular a lo general, lo individual a lo colectivo y lo personal a lo político” (2001: 236). Por esto, es posible establecer una estrecha relación entre la taxonomía de Nichols y la noción de autoetnografía de Russell y de autorretrato planteada por Bellour.

Los documentales caracterizados por las categorías descritas han utilizado la narración subjetiva con el propósito de tratar cuestiones relacionadas con la memoria, con la identidad, y pensar la experiencia individual en términos no solo colectivos, sino también históricos. En esta línea, Michel Renov (2011) afirma que el advenimiento del video e internet ha entregado plataformas únicas cada vez más accesibles para la expresión del yo, y la autorrepresentación ha devenido una herramienta para unir el testimonio público liberador y la terapia privada. Para el autor, no solo somos aquello que hacemos en un mundo de imágenes, sino que también somos aquello que decidimos mostrar. El arte, y su implicación con lo social, es una acción política, una forma de intervención sobre la sensibilidad del espectador a través de mecanismos que suponen una forma de nombrar el mundo. En este sentido, la utilización de la estrategia autoetnográfica y/o del autorretrato para presentar la identidad y la subjetividad de las cineastas produce visiones acerca del mundo y, en consecuencia, deviene un producto cultural que

construye sentido o, en términos de Leonor Arfuch (2014) la obra presentada funciona como una prueba irrefutable de la identidad.

Siguiendo a Javier Campo y Christian Dodaro (2006), el cine es un relato que participa de la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación. Es decir, los sujetos se insertan en una red de significados y discursos que organizan el espectro de la cultura en un marco de pertenencia común. En este sentido, el documental en primera persona se corresponde con un relato donde la objetividad es dejada de lado para proponer, en cambio, un mundo de hibridaciones, preguntas e incertezas (Margulis, 2014). Hacia finales de la década de 1980, el documental comienza a exhibir una constante vocación por alterar los rasgos de la enunciación. Siguiendo a María Luisa Ortega (2008), el yo se expone como índice de la experiencia y del pensamiento sobre el complejo mundo que lo rodea e indaga sobre la historia, los secretos y las contradicciones familiares utilizando toda suerte de recursos y modulaciones de la subjetividad. Este giro subjetivo establece un fenómeno propio de la transición entre modernidad y posmodernidad (Sibila, 2008) y, a partir de allí, el documental parece asentar su verdad en la experiencia misma del cineasta como autor que se muestra a sí mismo en la imagen (Bernini, 2004). Entonces, y siguiendo a Gonzalo Aguilar (2007), la pregunta ha realizar no gira en torno adónde se pone la cámara, sino cómo se pone el cuerpo en la cámara. La puesta en cuerpo y la enunciación personal permiten no solamente pensar en los nuevos pactos que construye el cine documental con el espectador (Piedras, 2016), sino también en las posibilidades del documental de producir un efecto de verdad indiscutible (Comolli, 2004).

Los documentales que conforman el *corpus* filmico de esta tesis pueden analizarse, entonces, desde la perspectiva individual del cineasta, pero esa perspectiva también es la de un sujeto inmerso en un contexto que es social, histórico y político (Campo y Dodaro, 2006). En este sentido, el film de Sandra Kogut es una película donde la memoria de una familia se vuelve

la memoria del mundo (Lins, 2004) porque desafía las formas realistas del documental y establece un tono emocional que complejiza la reflexión (Pinazza, 2001). Tal como lo afirma Gabriele Mueller y James Skidmore (2011), la imagen audiovisual en el mundo posmoderno funciona como medio para construir identidad y delimitar la pertenencia cultural, así como también indagar sobre las experiencias de los otros puede funcionar como el medio para comprender la propia experiencia (Donoso, 2018); tanto la película de Kogut como la de Misselwitz son un ejemplo de ello. Asimismo, la indeterminación identificada en el documental de Salomonowitz demanda una lectura genealógica de la historia del cine (Bernini, 2010) y, al igual que la película de Carri donde el cuerpo se encuentra desdoblado (Kohan, 2004), le transmiten al espectador que toda mirada es construida (Punte, 2009).

El aparato cinematográfico como espacio de significación y medio para transmitir representaciones de la realidad abrió paso a la posibilidad de narrar historias de mujeres hechas por mujeres. Por un lado, la teoría feminista de la década de 1960 y 1970 analiza al cine clásico y pone el acento en lo que se considera obvio y natural en la narración (la mujer como objeto de deseo sexual), para luego mostrar las contradicciones inherentes a esta modalidad partiendo del supuesto de que el relato y las imágenes se construyen a partir de una mirada masculina. Asimismo, propone la idea de un contracine que profundice la desestabilización del orden patriarcal a través de la erradicación del placer visual (Mulvey, 2001). Por otro lado, Annette Khun (1991) explora la relación entre cine y feminismo analizando en profundidad los elementos significantes que construyen representaciones sobre las mujeres en la producción cinematográfica, en su estructura narrativa y en su trama. Más tarde, y a propósito de los análisis realizados por la teoría feminista, Teresa de Lauretis (1992) revisa la literatura anteriormente mencionada, y entiende al cine como una tecnología social capaz de crear imágenes que construyan otro marco de referencia, uno donde la medida del deseo no sea ya la del sujeto masculino. Es decir, lo que está en juego es cómo crear las condiciones de

visibilidad para un sujeto social diferente. Para esta tesis, se revisarán los diversos enfoques abordados por la literatura feminista sobre cine y se pondrán en diálogo desde una perspectiva crítica intentando articular los principales conceptos en torno a las nociones de cuerpo, escenificación y figuraciones de las directoras en las películas.

También, la literatura sociológica abordó el campo de producción de significados y bienes simbólicos con el objetivo de describir las formas artísticas emergentes y tradicionales que subyacen dentro del campo cultural contemporáneo. En términos de Pierre Bourdieu (2007; 2010; 2012), el reconocimiento y la legitimidad obtenida por los artistas responde a las posiciones que ocupan dentro del espacio social y como miembros de un campo cultural en particular. La producción cultural de las obras cinematográficas puede encontrarse condicionada por relaciones de dominación característica de las instituciones dominantes. Sin embargo, también pueden existir condiciones de autonomía estética y profesional que se corresponden con obras de carácter emergente dentro del campo cultural (Williams, 2015). En este sentido, el cuerpo, las figuraciones y las formas de narrar el yo no se encuentran ajenas a las posiciones ocupadas dentro del espacio social. Las normas que determinan las conductas de los sujetos sociales y las formas de actuar son el resultado de condiciones objetivas que se reproducen en el orden cultural (Boltanski, 2002). Entonces, el análisis sobre el uso del cuerpo<sup>5</sup>, la voz y las estrategias narrativas implementadas por las directoras en las películas permitirá dilucidar las formas de construcción discursiva que se producen culturalmente. Asimismo, el análisis reposará sobre las características de exposición del cuerpo de las mujeres directoras, sus prácticas sociales y sus experiencias<sup>6</sup> en tanto procesos que construyen subjetividad.

---

<sup>5</sup> En relación con el uso del cuerpo, la teoría cinematográfica ha profundizado sobre esta cuestión. A propósito de esto, los cuatro films serán analizados a partir de las categorías de autorretrato (Bellour, 2009) y autoetnografía (Russell, 1999), como lo mencioné anteriormente. No obstante, la escenificación corporal que yace en *Los rubios* y *Esto ya pasó* exige también añadir las categorías de desdoblamiento (Kohan, 2004) e indeterminación (Bernini, 2010) al análisis del cine hecho por mujeres.

<sup>6</sup> En esta instancia, articularé la teoría cinematográfica con la noción de “Experiencia” proporcionada por Teresa de Lauretis (1992), quien alude que la teoría feminista constituye en sí una reflexión sobre la

## *Objetivos e hipótesis de investigación*

### a. Objetivos

#### a. 1. Objetivo general

Describir y analizar las presentaciones de la subjetividad de las mujeres, la puesta en escena del cuerpo de las directoras y los usos y características de las estrategias autoetnográficas y/o autorretratos dentro de los contextos sociales, históricos y políticos en los que se enmarcan *Winter Adé*, *Um Passaporte Húngaro*, *Los rubios* y *Esto ya pasó*.

#### a. 2 Objetivos específicos

- Analizar las formas de presentar la subjetividad de las mujeres, el cuerpo y la escenificación del deseo en relación con la teoría de género y los contextos sociales, históricos y políticos en el que se enmarcan los films que integran el corpus de esta tesis (Mulvey, 2001; Khun, 1991; de Lauretis, 1992 y 1993; Colaizzi, 1995; Braidotti, 2000; Illouz, 2015).
- Dar cuenta de las formas narrativas inscriptas en cada documental, las formas de retratar la primera persona y su relación con las intervenciones tanto orales como corporales de las cineastas siguiendo los postulados de la literatura cinematográfica (Bellour, 2009; Russell, 1999; Bernini, 2012; Sarlo, 2005; Piedras, 2016; Campo y Dodaro, 2006; Kohan, 2004; Nichols, 2001; Renov, 2011).
- Analizar las obras de acuerdo a su carácter emergente dentro del campo cinematográfico contemporáneo y, por consiguiente, observar cómo opera la escenificación del cuerpo y la construcción de discursos sobre la corporalidad en espacios donde priman la asimetrías de género (Williams, 2015; Bourdieu, 2007; 2012; 2010; Bauman, 2000; Boltanski, 2000).

---

experiencia: una experiencia donde la sexualidad ocupa un papel central, en tanto determina la dimensión social de la subjetividad de las mujeres.

## b. Hipótesis de trabajo

- Las obras consideradas en el *corpus* filmico de esta tesis instalan narrativas donde el cuerpo, la pertenencia a determinado grupo social y la subjetividad de las mujeres se presentan a través de diversas estrategias, que caracterizan las prácticas artísticas de las directoras como rupturistas y emergentes respecto del cine documental clásico (Williams, 2015).
- Tanto la estrategia autoetnográfica como la estrategia del autorretrato se inscriben en el marco de la apertura de los procesos de individuación cultural (Bauman, 2000; Boltanski, 2002; Illouz, 2009). La habilitación de espacios para contar y narrar el yo responde a un momento histórico determinado donde las distintas prácticas artísticas tienen anclaje (Bourdieu, 2007; 2010; 2012).
- Las diferentes formas de presentación del cuerpo de las directoras mujeres dan lugar no solo a una *performance* de las subjetividades en juego (Russell, 1999; Nichols, 2001; Bellour, 2009; Renov, 2011), sino que también crean imágenes e imaginarios de un sujeto social diferente respecto del creado por el deseo masculino en el cine narrativo (de Lauretis, 1992,1993; Colaizzi, 1995; Braidotti, 2000).

## *Metodología*

A lo largo de esta tesis, serán analizadas una serie de obras audiovisuales que tienen anclaje en el género de la autoetnografía (Russell, 1999) y el autorretrato (Bellour, 2009), como señalé con anterioridad. Cada obra tiene su singularidad, pero en conjunto componen un *corpus*

que responde al recorte espacio-temporal 1989-2006 realizado en pos de ahondar sobre las figuraciones, el cuerpo y las narrativas del yo del cine hecho por mujeres.

La metodología que seguiré para responder a los objetivos planteados es cualitativa. Tal como lo señala Joseph Maxwell (2004), los rasgos más característicos de la investigación cualitativa se encuentran en el interés por el significado y la interpretación, y el énfasis en la importancia del contexto histórico y los procesos sociales que se dan en un período determinado. En esta línea, esta estrategia metodológica me permitirá analizar, a lo largo de los capítulos de la tesis, las especificidades discursivas de las obras teniendo en cuenta la íntima imbricación entre discurso, puesta en escena, búsqueda de una verdad interna y exposición de la subjetividad de las directoras en sus films. Para ello, realizaré una descripción detallada de los textos que se verá acompañada por imágenes para dar lugar a una demostración visual de las diferentes narrativas halladas en el *corpus* (Rapley, 2014).

La autorreflexión, la polifonía de voces y el uso del cuerpo serán analizados de manera descriptiva y contarán con un diseño flexible que tiene base en el análisis discursivo de los textos proporcionados por los films (Rapley, 2014). Siguiendo a Elvira Narvaja de Arnoux (2009), la importancia del análisis discursivo reside en considerar la construcción de las secuencias predominantemente descriptivas, en pos de interpretar la orientación argumentativa global del texto. Entonces, como apuesta metodológica me remitiré a utilizar fotogramas de las películas y fragmentos de diálogos con el fin de generar cierta convivencia entre imagen, argumentación y exposición de nociones teóricas que hilvanen la concreta exploración del *corpus* filmico y respondan a los objetivos de esta investigación.

En el primer capítulo de esta tesis, pondré en diálogo las principales nociones teóricas de la teoría feminista de cine que resultan pertinentes para el análisis de los films que integran el *corpus*. Paralelamente, expondré los conceptos extraídos de la literatura sociológica y cinematográfica que resultan centrales, también. En este sentido, el objetivo del capítulo es

contextualizar tanto teórica como metodológicamente el trabajo. En el segundo capítulo, pasaré a describir y analizar la puesta en escena del cuerpo, las formas narrativas inscriptas en primera persona y la construcción discursiva sobre la corporalidad y su relación con el cine emergente en las películas realizadas por Sandra Kogut y Helke Misselwitz. El tercer capítulo tiene como propósito describir y analizar los films realizados por Albertina Carri y Anja Salomonowitz. Teniendo en cuenta la articulación entre imagen, sonido y texto, pasaré a analizar la escenificación del cuerpo, los retratos en primera persona y el rasgo emergente e indeterminado que presentan éstas obras dentro del cine documental contemporáneo.

Los diferentes elementos que contiene el texto y las imágenes me permitirán analizar las estructuras narrativas y hacer foco sobre las formas y modos de conocimiento que se emplean. “Las investigaciones que analizan textos e imágenes tratan de comprender y describir la trayectoria de las ideas, las prácticas y las identidades contemporáneas” (Rapley, 2014: 156): es esta metodología la que pondré en práctica para responder a los objetivos de mi investigación.

Por último, finalizaré la tesis señalando las principales conclusiones encontradas durante el análisis y plantearé posibles interrogantes para futuras investigaciones.

## 1. Nociones teóricas

Como se mencionó en la Introducción, el objetivo general de la investigación consiste en describir y analizar las presentaciones de la subjetividad de las mujeres, la puesta en escena del cuerpo de las directoras y los usos y características de las estrategias autoetnográficas y/o autorretratos dentro de los contextos sociales, históricos y políticos en los que se enmarcan *Winter Adé, Um Passaporte Húngaro, Los rubios y Esto ya pasó*.

Con esta finalidad, y antes de ahondar sobre el *corpus* filmico, es preciso poner en diálogo los principales fundamentos teóricos que guían el problema planteado y funcionan como referencias para el análisis de los films.

### 1. 1. Género

#### *Placer visual y cine clásico*

El cine documental en primera persona hecho por mujeres comenzó a ganar preponderancia como forma de intervención sobre la realidad: muchas directoras emprendieron la tarea de filmar sus propias experiencias proponiéndole al espectador un acercamiento a la identidad y a la memoria. “La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado (Sarlo, 2005). El giro subjetivo del documental contemporáneo posibilitó la existencia de diversos discursos que orbitan alrededor de la narración del yo otorgándole sentido al presente. Se trata de un presente caracterizado por la necesidad de enunciar las diferencias en el marco de procesos de individualización que suponen un punto de inflexión para pensar la identidad (Illouz, 2009).

Al respecto, el emblemático trabajo realizado por Mulvey, *El placer visual y el cine narrativo* (2001), pone en debate un tema crucial para pensar el cine hecho por mujeres: en la narración clásica las mujeres aparecen como objeto de deseo.

La fortaleza de esta premisa marcó un punto de quiebre sobre la teoría del cine de ficción. Más específicamente, el ensayo de Mulvey se esfuerza por comprender al cine como industria y discurso, pues resulta productor de relaciones históricamente determinadas. Tal como lo observa la autora, “En tanto sistema avanzado de representación, el cine formula preguntas acerca de los modos en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de ver” (Mulvey, 2001: 82). En este sentido, la publicación en la revista *Screen* (primera edición en 1975) –que tenía como referentes teóricos el marxismo, el estructuralismo y el psicoanálisis– propone una ruptura con las formas clásicas de ver y hacer cine. Por un lado, el artículo critica la relación entre imagen y mirada que predomina en el cine narrativo clásico en tanto prevalece una partición de la mirada donde la mujer es el sujeto pasivo de una mirada activa que es masculina. En otras palabras, Mulvey realiza una crítica sobre el cine de Hollywood pensándolo como reproductor de un lenguaje donde la mujer es mirada como objeto sexual y, en consecuencia, esto limita la posibilidad de establecer o construir nuevos lenguajes de deseo. Para la autora, la teoría psicoanalítica puede ser utilizada como un arma política que contribuya a desenmascarar “el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine” (2001: 81). Aunque el personaje femenino parezca ser el centro de la narración y, siguiendo a Mulvey, la mirada masculina representa una posición, un lugar, desde la que se construye la subjetividad femenina como pasiva y objeto de la mirada del espectador masculino. Siguiendo a la autora, es una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/desconocimiento e identificación y por tanto de la primera articulación del yo, de la subjetividad; “tradicionalmente, la mujer expuesta ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para

los personajes dentro del argumento en pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro de la sala, con una tensión móvil entre las miradas de uno y otro lado de la pantalla” (Mulvey, 2001: 86).

Entonces, la denuncia y crítica radica en el carácter fetichista e ilusorio de la relación mirada-imagen donde la mujer permanece como un significante del otro masculino, como portadora, no creadora de significado (Mulvey, 2001). En este punto, la autora utiliza la teoría psicoanalítica para destacar los mecanismos de escopofilia y narcisismo como bases del sistema de miradas que propone el cine clásico. En primer término, entiende escopofilia como el placer de ver tomando a los demás como objetos y sujetándolos a una mirada controladora y curiosa. La oscuridad de la sala y la proyección de un film sobre la pantalla promueve la ilusión de mirar un mundo privado donde el espectador reprime su deseo para proyectarlo sobre los actores transformándose en un *voyeur*. En segundo término, y siguiendo a Lacan, Mulvey (2001) hace alusión al estadio del espejo para pensar que una imagen de sí mismo construye un imaginario de reconocimiento e identificación que articula el yo y funda la subjetividad. En efecto, cualquier film en pantalla representa un complejo proceso de semejanza y diferencia con el cual los espectadores se identifican.

En suma, para la autora, ambos procesos son constituyentes de, por un lado, el placer de usar como objeto de estimulación sexual a una persona por medio de la vista y, por el otro, generar la identificación con la imagen mirada. Más específicamente, las imágenes de mujeres son para Mulvey las que cristalizan esta paradoja y, en consecuencia, se vuelve pertinente proponer una ruptura del placer provocado por ese tipo de relación (Weidner et al, 2005).

Por otro lado, en su artículo, Mulvey profundiza sobre la idea de realizar un contracine para colaborar con la ruptura mencionada anteriormente. El contracine busca provocar un desplazamiento de la mirada y del sentido, por ejemplo, otorgándole la posibilidad a la

realizadora de filmar y construir una autoimagen que tome distancia con el sistema de miradas que propone el cine hollywoodense<sup>7</sup>.

De acuerdo con la teoría de Mulvey, el cine de ficción puede analizarse desde esta perspectiva. Sin embargo, cabe preguntarse si estos argumentos pueden extrapolarse al análisis del cine documental hecho por mujeres y, más específicamente, los interrogantes se trasladan a las estrategias autoetnográficas y/o de autorretratos realizadas por mujeres, en tanto suponen nuevos modos de construir sentido sobre las imágenes. Teniendo en cuenta la teoría de Mulvey, posteriormente intentaré dilucidar estas cuestiones.

### *Cine hecho por mujeres y feminismo*

La pregunta por la relación entre el feminismo y el cine se manifiesta en la obra de Annette Khun (1991). Entendiendo al cine como el proceso de producción, exhibición y distribución de películas desde diversas instituciones, la autora se propone trazar conexiones – en un nivel analítico– entre dos actividades, a saber: el cine y el feminismo como actividad política, para concluir acerca de su intervención en la cultura. En esta línea, considera todo aquello que incluye a las formas de representación en tanto suponen elementos que tienen un papel preponderante en la constitución de las estructuras y formaciones sociales (Khun, 1991). En especial, la autora se pregunta por la existencia de relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas. La existencia de una distinción entre cine feminista y cine hecho por mujeres es para Khun “una precondition necesaria para el planteamiento de la relación entre texto y autor en cine: también permite abrir la cuestión de la recepción y la interpretación de los textos” (1991: 23). Entonces, el debate

---

<sup>7</sup> En esta línea, Mulvey propone la realización de obras en 360°, la utilización de espejos como en el film *Frida Kahlo & Tina Modotti* (1983) y, también, en estudios posteriores, remarca la accesibilidad que brindan las nuevas tecnologías para la producción de un contracine.

sobre la autoría en el cine se prolonga, ya que las películas pueden generar significados por sí mismas o al menos producir significados que van más allá de la intencionalidad del autor al momento de la interpretación o recepción (Khun, 1991).

Siguiendo con los postulados de Luce Irigaray (1977)<sup>8</sup>, Khun (1991) argumenta que los textos (dicho de otro modo, las películas) hechos por mujeres constituyen modos de representación que desafían los modos habituales al colocar la subjetividad en proceso y poner en juego la interpretación, así como también generan una multiplicidad de significados. Así, para la autora, un texto se convierte en feminista en el momento de su lectura. Khun lo observa del siguiente modo, “los textos se crean, al menos en cierta medida, en su interpretación o recepción” (1991: 27) y, por ello, se vuelve importante considerar los modos de exhibición y distribución de dichos textos.

Entendiendo los textos como un campo de batalla de la producción de significados, Khun (1991) distingue y aclara que un texto es feminista en la medida en que se le añade algún rasgo “feminista”. Sin embargo, esta idea se vuelve problemática al reflexionar acerca de la intervención feminista en el mundo cultural. Por un lado, Khun (1991) acepta que el significado otorgado a cualquier obra funciona como elemento independiente, liberado a la interpretación. Con esto, una forma de producción cultural reside en construir formas opuestas a las formas predominantes de producción de sentido. Por otro lado, otra forma de producción o actividad cultural reside en contemplar el proceso de significación en sí mismo. En palabras de Khun, “esta postura se basa en la idea de que los modos habituales de representación constituyen formas de la subjetividad características de una cultura patriarcal o masculina, y que escribir al ‘modo femenino’ es en sí desafiar la constitución ideológica de los modos predominantes de

---

<sup>8</sup> Desde el feminismo de la diferencia, Luce Irigaray argumenta a favor de un lenguaje femenino que opera al margen de los límites de la lógica aristotélica de los tres actos que impregna el lenguaje masculino. En esta línea, el lenguaje femenino desafiaría la forma de discurso masculino ofreciendo pluralidad de voces y multiplicidad de significados. Con esto, la autora establece una analogía entre el sexo y el lenguaje para ahondar sobre la construcción de discursos femeninos.

representación. Es solo en este aspecto en el que podemos considerar feminista tal labor” (1991: 32).

La construcción del significado en el cine implica ciertos tipos de relación espectador-texto que le son peculiares. En el cine clásico, el encuadre, la puesta en escena, los movimientos de cámara y las formas de montaje desarrolladas constituyen las herramientas para darle sentido al texto. Para analizar el lugar que ocupan las mujeres en la construcción de sentido, es preciso reflexionar sobre cómo funciona el cine –sobre todo, el cine clásico– en su manera de dirigirse a los espectadores, es decir, cómo instala a los espectadores dentro y a través del proceso de significación (Khun, 1991).

“En el cine clásico, la voz de la mujer, el discurso de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimido, y el discurso dominante es casi invariablemente masculino (...). Parte de los objetivos del feminismo consisten en rescribir la historia del cine y, al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista” (Khun, 1991: 103).

Pero, observando la teoría de la autora, ¿cómo operan los mecanismos de lectura de los textos-películas en el cine documental realizado por mujeres? Los textos que hacen al *corpus* filmico de esta tesis, ¿incluyen ese ‘modo femenino’ al que hace referencia Khun (1991)? En los capítulos 2 y 3 profundizaré sobre esta pregunta.

### *Alternativas al cine clásico: realismo cinematográfico*

La característica básica que comparten todas las variedades del realismo cinematográfico es su tendencia a la transparencia de la representación. Siguiendo a Khun (1991), lo que se proyecta sobre la pantalla le parece al espectador que está construido de la misma manera que su referente, “el mundo real”. La transparencia del mundo realista consiste

en que el espectador raras veces es consciente, cuando contempla la película, de que está elaborando significados. El funcionamiento del cine clásico pondera este mecanismo y refuerza la identificación del espectador con el mundo verosímil de la ficción. Sin embargo, y más específicamente, cuando hablamos de películas documentales conviene aclarar que las formas de interpelación son resaltadas para que el espectador conciba lo que está viendo como “testimonio” (Khun, 1991). La transparencia, es decir, que la imagen cinematográfica descansa sobre el registro de la realidad, vuelve al cine documental un mundo filmico creíble. Asimismo, sus características: la cámara en mano, un montaje libre, la mirada directa a la cámara de los protagonistas de la película y la voz en *off*, son significantes cinematográficos de la imagen documental y, en consecuencia, la utilización de éstos códigos le otorgan la idea de transparencia mencionada anteriormente. Entonces, como lo afirma Khun (1991), en un documental puede producirse una identificación más directa con lo que aparece representado en las imágenes y la organización textual puede solaparse con los discursos autobiográficos. El carácter acabado y unitario del cine documental se logra mediante la presentación codificada de la “verdad” de la representación y también mediante la identificación, o el auto-reconocimiento, con los protagonistas “reales” que aparecen en la pantalla (Khun, 1991).

Siguiendo con lo planteado por Mulvey en *Screen* (1975), Khun (1991) hace referencia al cine deconstructivo para ahondar sobre las posibles formas de construcción de un anticine. En esta línea, entiende al cine deconstructivo como aquel que funciona mediante un proceso de ruptura. En otros términos, “el objeto del proceso de deconstrucción lo constituyen los mecanismos textuales y las formas de interpelación característicos del cine clásico, y el objetivo es provocar en los espectadores la conciencia de la existencia y efectividad reales de códigos predominantes, y, como consecuencia, crear una actitud crítica hacia ellos (Khun, 1991: 173). La pretensión de las estrategias deconstructivas está en abrir un espacio para la intervención de los espectadores en el proceso de producción de significado con el afán de

generar reflexión, debate y propios procesos de interpretación. Por eso, se vuelve necesario tomar la noción de realismo cinematográfico y cine deconstructivo abordada por Khun (1991), ya que resulta fundamental para el análisis de los documentales autoetnográficos y/o autorretratos que forman parte del *corpus* de esta tesis. Tanto la voz como el cuerpo de las mujeres presentado frente a cámara produce nuevos significados que se alejan del cine clásico y, más específicamente, del documental clásico, y establecen narrativas del yo que rompen con las estrategias cinematográficas predominantes. La distribución de los films proporciona un punto de contacto entre las estructuras narrativas y los contextos de exhibición y, por tanto, configura las formas en que serán interpretadas las películas por las espectadoras. La multiplicidad de significados generados responde a una serie de mecanismos textuales y contextuales y, en este sentido, la recepción de las películas independientes feministas se vuelve una cuestión de tamaño importancia para desafiar los modos habituales de representación cinematográfica (Khun, 1991).

### *El cine como tecnología social*

La idea del cine como tecnología social desarrollada por Teresa de Lauretis (1992) será una de las categorías centrales del análisis, ya que el énfasis reposará sobre “desarrollar nuestra comprensión de la imbricación del cine con otras formas de representación cultural y sus posibilidades, tanto en la producción como en la contraproducción de la visión social” (de Lauretis, 1992: 5).

En primer lugar, y antes de abordar la relación entre mujeres y cine, es preciso delinear qué entiendo por *mujeres*. Siguiendo a de Lauretis (1992), las mujeres son sujetos históricos reales, que se encuentran dentro de la relación con el concepto de la *mujer* que resulta de los discursos hegemónicos. “Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el

lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida”, afirma de Lauretis (1992: 16). Por esto, es imprescindible mantener la diferencia entre las mujeres y la mujer como conceptos que forman una relación determinada por la cultura. Para esta tesis, utilizaré el concepto de mujeres para el análisis e intentaré dilucidar el universo cultural en el que se encuentran los discursos realizados por ellas.

En segundo lugar, en *Alicia ya no* (1992), de Lauretis plantea como objetivo principal estudiar y revisar –hallando hacia 1984 apenas un esbozo dentro de la teoría feminista– la cuestión de la política de la auto-representación. Entendiendo a la representación cinematográfica como un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad, de Lauretis (1992) argumenta que el cine participa en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales. Entonces, como se pregunta la autora, ¿de qué forma crea la obra narrativa al sujeto en el desarrollo de su discurso, en tanto que define las posiciones del significado, la identificación y el deseo? Esta pregunta vuelve sobre el debate del cine clásico ya trabajado por Mulvey (2001) y le sirve a la autora para discutir lo planteado en el artículo de la revista *Screen*. Sin embargo, y más allá de tratar la cuestión del cine de ficción, me centraré en los interrogantes planteados por de Lauretis hacia el final de su libro, a saber: ¿cómo escribe una, habla o hace películas como mujer?, ¿cómo podemos pensar a las mujeres desde fuera de la dicotomía masculino/no-masculino, la diferencia sexual en la que se basa todo discurso? En particular, ¿cuál es la relación entre las mujeres directoras y la escenificación del cuerpo frente a cámara? Estas preguntas nos servirán para analizar las experiencias de las directoras en pantalla.

El discurso occidental del cine dominante instala a la mujer en un orden social particular. En palabras de de Lauretis, “la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen especular, la mujer queda constituida como terreno de la

representación, imagen que se presenta al varón” (1992: 30). Sin embargo, el discurso occidental del cine dominante también construye a las mujeres como espectadoras; entonces, esto significa que se encuentran doblemente ligadas a la representación, en tanto espectáculo-fetiché y en tanto sujeto-espectador cómplice de la producción de su feminidad (de Lauretis, 1992). En efecto, las mujeres están *en* el cine como representación y *fuera* del cine como sujeto de sus actividades. Siguiendo a la autora, lo que sucede es que los efectos ideológicos que se producen en ese discurso hegemónico cumplen –al igual que en el cine clásico– una función política al servicio de la dominación cultural que incluye a la represión de la sexualidad femenina (de Lauretis, 1992). En connivencia con esta idea, analizaré los casos que conforman el *corpus* de esta tesis teniendo en cuenta las experiencias de las mujeres como directoras. Es decir, entiendo que las mujeres no solamente se encuentran en estos documentales como espectadoras, sino también como productoras de sentido en tanto dirigen las películas seleccionadas.

En tercer lugar, de Lauretis (1992) plantea la idea de hacer películas que aborden un problema. Si pensamos al cine como un “lenguaje”, existen diferentes modos de producir ese lenguaje. Entonces, comprender al cine como aparato social que produce sentidos y sujetos en situaciones concretas y momentos históricos determinados supone pensarlo como un discurso que circula entre la ideología social, el espectador y la película (de Lauretis, 1992). En este sentido, y siguiendo a la autora, para desarrollar una teoría del cine como tecnología social<sup>9</sup>, es decir, como relación entre lo técnico y lo social, es preciso buscar otras formas de producir significados que se alejen del predominio absoluto del significante y del falocentrismo

---

<sup>9</sup> La noción de aparato cinematográfico como tecnología social tiene como condición *sine qua non* una relación entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter)locutor, como lugar de esa relación. Para de Lauretis (1992), quien toma de Umberto Eco esta noción, solo pensando al cine como tecnología social se puede llegar a una transformación en los códigos, en los modos de producción, de los campos semánticos y de lo social.

discursivo. En efecto, esta imbricación entre lo técnico y lo social será analizada siguiendo la idea de cine como tecnología social abordada por de Lauretis (1992).

La creación de imágenes,<sup>10</sup> para de Lauretis (1992), es una actividad significativa, un trabajo de semiosis<sup>11</sup>. En esta línea, la representación de la mujer como imagen constituye un punto de partida para comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales. Asimismo, se vuelve pertinente contemplar la idea de que cada imagen no es directamente interpretable y significativa y, por tanto, los receptores de esas imágenes no deben presumirse como históricamente inocentes. Tal como lo documenta de Lauretis, “los espectadores no están ni en el texto filmico ni simplemente fuera de ese texto; más bien, podríamos decir que atraviesan la película al mismo tiempo que son atravesados por el cine” (1992: 76). Entonces, para la autora –y en esto coincide con lo señalado por Khun (1991)– la recepción de películas supone que los procesos subjetivos que provoca el cine son culturalmente conscientes<sup>12</sup>, y crean en el espectador formas de subjetividad que son sociales.

La narratividad y el placer visual constituyen el marco de referencia del cine, el que proporciona la medida del deseo. Dentro del cine clásico y hegemónico, el hombre define la medida del deseo. Entonces, para de Lauretis (1992), la tarea actual del feminismo teórico y la actividad cinematográfica es articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. El hombre como ser social y sujeto mítico, fundador del orden social y origen de la violencia mimética se funda en la figura del héroe, en tanto

---

<sup>10</sup> Siguiendo a Roland Barthes, de Lauretis propone que el cine funciona como una máquina de creación de imágenes, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen.

<sup>11</sup> Para la autora, el cine es un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores. En consecuencia, el cine debe ser abordado como un proceso semiótico en el que los sujetos se encuentran envueltos, representados e inscritos en la ideología.

<sup>12</sup> Tomando la teoría de Pier Paolo Pasolini, de Lauretis hace hincapié en el contexto en el que se enmarca el visionado de películas, es decir, el contexto de la actividad social que articula e inscribe la representación cinematográfica para los realizadores y espectadores en cuanto sujetos de la historia.

“el héroe, el sujeto mítico, se constituye como ser humano y como masculino; es el principio activo de la cultura, el que establece la distinción, el creador de diferencias. La mujer es lo que no es susceptible de transformación, de vida o de muerte; es un elemento en el espacio de la trama, un topos, una resistencia, matriz y materia” (de Lauretis, 1992: 189).

De modo que la función de la narración es la proyección de las diferencias y, ante todo, de la diferencia sexual en cada texto. Sin embargo, esta operación también involucra al lector-espectador. Entonces, ¿qué formas de identificación son posibles, qué posiciones están al alcance de las lectoras-espectadoras? (de Lauretis, 1992). La identificación que ofrece el cine a la espectadora es doble: identificación con la mirada de la cámara, aprehendida en su dimensión temporal, activa o en movimiento, e identificación con la imagen de la pantalla, percibida como estática en el espacio, fija, enmarcada. Así como las películas se dirigen a los espectadores como sujetos sociales, las modalidades de identificación recaen sobre las formas en que la subjetividad del espectador se implica en el proceso de percepción, comprensión y visión de la película (de Lauretis, 1992).

Sin embargo, si el deseo es la pregunta que genera la narración y la narratividad como drama edípico, es una pregunta abierta, en busca de un cierre que solo es promesa y no garantía. Pues el deseo edípico exige en su objeto –o en su sujeto cuando éste es femenino– una identificación con la posición femenina. En otros términos, la mujer debe o consentir o ser seducida para dar su consentimiento a la feminidad. Entonces, se pregunta de Lauretis (1992), ¿qué tipo de seducción funciona en el cine para conseguir la complicidad de las espectadoras en un deseo cuyos términos son edípicos? Tal como argumenta la autora, en primer lugar, la identificación es un proceso subjetivo y, en segundo lugar, nadie puede verse como objeto inerte o globalmente como otro. De allí que, si las mujeres espectadoras están “ligadas como sujetos” a las imágenes y a la progresión narrativa, quedan implicadas en un doble proceso de identificación: por un lado, la identificación activa, masculina, con la mirada y la identificación

pasiva, femenina, con la imagen. Por otro lado, esto se encuentra en estrecha relación con el primer proceso como efecto y especificación, la identificación es la condición por la cual lo visible adquiere significado y se capta el mensaje. Sin embargo, cabe preguntarse qué sucede cuando la narratividad y los discursos presentes en los films son realizados por mujeres.

En suma, la labor es sacar a la luz la contradicción del deseo femenino, y de las mujeres en tanto sujetos sociales, en los términos de la narración. En otras palabras, esto supone acentuar la duplicidad del guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricamente deben trabajar con y contra Edipo (de Lauretis, 1992). Para ésta tesis los modos de recepción y lectura de las películas serán analizados como adyacentes al tema central, a saber: la construcción de la subjetividad y las experiencias de las directoras en escena.

Por último, en *Alicia ya no* (1992), de Lauretis toma el concepto de *experiencia* para hablar del yo y de la autopresentación femenina en el cine. La noción de experiencia se define a partir de la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo y la actividad política feminista, y se encuentra en estrecha ligazón con la noción de *proceso* de construcción de esa subjetividad. En esta línea, el proyecto que destaca la autora es el de la teoría feminista, a saber: cómo dar forma a esa experiencia, que es a la vez social y personal, y cómo construir al sujeto femenino a partir de esa rabia intelectual y política. Entonces, la utilización de la noción de experiencia es para de Lauretis (1992) fundamental no solo al momento de analizar películas, sino también de cuestionar los mecanismos de producción de sentido que suponen. La experiencia es aquel proceso continuo por el cual la subjetividad se construye semiótica e históricamente. Pero si esto es así, ¿a través de qué experiencia se construye el sujeto femenino? O, más específicamente, ¿se construye a través de la experiencia particular de la sexualidad? Es ese complejo de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones lo que constituye la

experiencia y engendra al sujeto femenino; entonces, es eso lo que debe analizar la teoría feminista (de Lauretis, 1992).

La sexualidad tiene un papel central en tanto determina a través de la identificación genérica la dimensión social de la subjetividad de las mujeres (de Lauretis, 1992). Para ello, la conciencia del yo se vuelve el instrumento crítico que las mujeres han buscado para la comprensión y el análisis de la realidad social. Es decir, la práctica de la auto-conciencia no sólo es constitutiva, sino constituyente. En palabras de de Lauretis, que evocan la reflexión pionera de Simone de Beauvoir, “Hemos aprendido que una se convierte en mujer en la actividad misma de los signos mediante lo que vivimos, escribimos, hablamos, vemos. Esto no es ni una ilusión ni una paradoja. Es una contracción real –las mujeres llegan a ser mujer” (1992: 294).

El cine de mujeres que construye el retrato de la experiencia lo hace a partir de las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada de mujeres que definen el espacio de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de la percepción, el horizonte de significados posibles para la espectadora (de Lauretis, 1992). En este sentido, de Lauretis argumenta que “la idea de que una película puede apelar a la espectadora como mujer, antes que retratar a las mujeres en forma positiva o negativa es importante en el intento crítico de caracterizar al cine de mujeres como un cine para mujeres, además de creado por ellas” (1992: 5). Por esto, se vuelve fundamental analizar la presentación del yo de las mujeres en escena y, por consiguiente, hacerlo a través del concepto de experiencia que se encuentra en la teoría de de Lauretis. Las estrategias cinematográficas de la autoetnografía y el autorretrato en el cine hecho por mujeres y, más específicamente, el recorte de películas realizado para esta tesis, se empeñan por echar luz sobre la constitución del sujeto femenino y, de un modo u otro, sobre la experiencia de las mujeres en la realidad social.

## *El acto cinematográfico*

Para Giulia Colaizzi (1995; 2001) el cine es uno de los medios más poderosos de movilización del imaginario socio-sexual del siglo XX. La configuración del discurso cinematográfico, es decir, las imágenes, la narración y la propia tecnología conforman un lenguaje que funciona como un modo de representación de la realidad que es persuasiva y tiene efectos en la industria cultural. El poder referencial de la imagen filmica permite, también, funcionar como una prueba del efecto de verdad a través de sus mecanismos discursivos. Sin embargo, el cine como discurso y aparato ideológico no debe ser pensado como reflejo de la realidad o espejo, más bien como el resultado de “un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (Colaizzi, 2001: 7).

De modo que, siguiendo a Colaizzi, para comprender la inserción del cine en aquel entramado y los contextos de recepción hay que entenderlo como acto cinematográfico<sup>13</sup>, más que como hecho, texto o dispositivo. En este sentido, la teoría filmica feminista puede entenderse como parte de un acto cinematográfico que involucra modos de producción y modos de recepción.

Para la autora, la posibilidad de hablar de un “cine de mujeres” trae consigo el reconocimiento de que el cine ha funcionado como mecanismo de exclusión donde las mujeres solo tuvieron participación en la industria durante sus primeras décadas –con el cine silente–

---

<sup>13</sup> El término “acto cinematográfico” abordado por Colaizzi (1995) tiene su base en la teoría de Philippe Dubois (1986) donde el hecho filmico incluye no solo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples.

y, luego, desde la década de 1970 con la práctica videográfica –también, deslegitimada en sus principios.

En esta línea, hablar del sujeto también es hablar de política sexual. En su artículo *Placer visual, política sexual y continuidad narrativa* (2003), Colaizzi retoma los argumentos de Mulvey y la teoría feminista para, por un lado, reconocer la importancia de la diferencia sexual y su papel en la estructuración y funcionamiento de la dimensión social; por otro, para pensar a la sexualidad en sí como objeto de análisis y debate sobre el orden del discurso porque éste es siempre un orden encarnado, hecho materia, cuerpo. Entonces, entender la política sexual encarnada en los cuerpos es para Colaizzi (2003) entender las relaciones de poder<sup>14</sup> que configuran los grandes sistemas y discursos, pero también significa entender al sujeto en su propia identidad, individualidad e intimidad. En este sentido, junto con los argumentos proporcionados por la autora, la atención al discurso hecho cuerpo y voz en los documentales elegidos funciona, por consiguiente, como punto de análisis para entender las relaciones de poder que se vislumbran a través de los enunciados, los sentidos atribuidos y la presentación de los cuerpos en escena.

Tal como afirma la autora, “el cine, en tanto aparato tecno-ideológico que produce representaciones-mercancías para la industria cultural, mantiene una relación dialógica con la dimensión social que es esencial no olvidar” (Colaizzi, 2003: 342). Por eso, la dimensión social y, sociológica de este trabajo se centrará en aquella producción de representaciones en el acto cinematográfico que transparentan las formas de construir subjetividad social.

---

<sup>14</sup> La idea de sexualidad es tomada de la teoría foucaultiana entendiéndola como discurso burgués sobre el sexo. Colaizzi, en connivencia con Foucault (1982), entiende que es fundamental historizar la sexualidad y deconstruirla en tanto *techné* que tiene como objetivo la producción de sujetos históricos funcionalizados en un orden socio-económico y político.

## *Figuraciones*

El trabajo de Rosi Braidotti (2000) ahonda sobre el concepto de *figuración*, que “hace referencia a un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto. Una figuración es una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa” (Braidotti, 2000: 26). La autora hace especial hincapié en concebir las raíces corpóreas de la subjetividad. Para ello, el cuerpo debe concebirse no desde los territorios del esencialismo biologicista, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Asimismo, la idea de sujeto nómada supone establecer un mito, una ficción política para cuestionar e indagar la acción política de los sujetos sin enmarcarse en identidades estables, rígidas y metafísicamente fijadas. Entonces, la idea de sujeto nómada refiere a una conciencia crítica<sup>15</sup> capaz de resistirse a los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta (Braidotti, 2000). En cierto modo, el sujeto nómada funciona como imagen performativa que permite entrelazar distintos niveles de experiencia reflejando aspectos autobiográficos y visiones más amplias de la subjetividad. En el interior de un determinado contexto –el actual posmoderno, por ejemplo– el sujeto nómada se inscribe con un atributo político, es decir, con una conciencia sobre la constitución fracturada del sujeto, basada en el poder y, en pos de una búsqueda activa para resistir a las formaciones hegemónicas (Braidotti, 2000).

Esta idea de sujeto nómada forjada por la autora se vuelve interesante para la reflexión sobre la corporización de la subjetividad contemporánea de las mujeres en el cine. En concordancia con Braidotti (2000), para esta tesis la figuración de la subjetividad

---

<sup>15</sup> La conciencia nómada, para la autora, es una forma de resistirse a la asimilación u homologación con las formas dominantes de representación del yo.

contemporánea se entenderá como corporizada y, por consiguiente, el cuerpo será entendido como una construcción cultural.

Ante la posibilidad de construir nuevos tipos de colectividad y una nueva figuración de la humanidad, Braidotti expresa que “la adquisición de la subjetividad es un proceso de prácticas materiales (institucionales) y discursivas (simbólicas), cuyo objetivo es positivo porque estas formas son el lugar de limitaciones y disciplinamiento” (2000: 115). En ésta línea, Braidotti postula que la condición nómada supone una nueva figuración de la subjetividad de un modo multidiferenciado no jerárquico. Al respecto, la crisis de la modernidad es entendida por la autora como la destrucción de las bases masculinas de la subjetividad clásica. Tal evento, también supone un momento fértil para generar formas de fortalecimiento para las mujeres. Así, Braidotti (2000) hace hincapié en la asimetría propia del sistema falocéntrico donde lo masculino y lo femenino se transforman en categorías universales (lo masculino) y otras (lo femenino). La teoría feminista de la década de 1990 atiende, según Braidotti (2000), a una multiplicidad de variables que participan en la definición de la subjetividad femenina, a saber: la raza, la clase, la edad, la preferencia sexual y los estilos de vida. Tal es así que existe una tendencia hacia la redefinición del término género que se enfoca sobre la constitución de identidades y la adquisición de subjetividad a partir de la observación de ciertas prácticas. Entonces, siguiendo a la autora, se debe pensar la identidad como lugar de diferencias, como un proceso de reinención del sí mismo como otro.

Para ello, Braidotti (2000) plantea un esquema de pensamiento feminista nómada. Este esquema sostiene que la teoría feminista implica no solo un movimiento de oposición crítica contra el falso universalismo del sujeto, sino también la afirmación del deseo de las mujeres de dar validez a diferentes formas de subjetividad. Así, la autora toma como punto de partida la necesidad de situar a las mujeres de la vida real en posiciones de subjetividad discursiva. Para ello, la corporización y localización –es decir, la idea de sujeto situado espacial y

temporalmente, y la construcción de genealogías alternativas— son clave. Asimismo, plantea una diferencia entre *la mujer*, aquel término que nos sitúa como el polo opuesto especular de lo masculino, y el sujeto mujer *feminista* (también, *las mujeres*), aquella categoría que impulsa la inserción de las mujeres en el sistema patriarcal, pero también cuestiona la identidad personal sobre la base de las relaciones de poder. En esta línea, el esquema feminista nómada pregona la existencia de diferencias dentro de cada mujer y afirma que,

“la identidad es un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; es ‘relacional’, por cuanto requiere un vínculo con el ‘otro’; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico. Por último, la identidad es producto de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional” (Braidotti, 2000: 195).

La nueva figuración es la de un sujeto mujer feminista que es nómada porque es intensivo, múltiple, corporizado y, por lo tanto, cultural. Al respecto, Braidotti (2000) propone entonces poner el acento en la acción, tanto en el nivel de la identidad, de la subjetividad, como en el de las diferencias entre las mujeres. Esa acción significa pensarnos como sujetos nómades y, como lo argumenta la autora, considerar al nomadismo como “la diferencia sexual entendida como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas” (Braidotti, 2000: 205). En esta línea, las nociones de figuración y de localización tal como las entiende Braidotti serán utilizadas para el análisis de la configuración de las subjetividades y la corporización de las mujeres que se presentan en las películas elegidas para esta investigación.

## 1. 2. Cine

A partir de la década de 1970, los estudios sobre la incorporación de narrativas personales en el cine comenzaron a ser frecuentes debido al carácter relativamente nuevo de dicha práctica. Más específicamente, la existencia de relatos subjetivos no ficcionales generó cierta extrapolación de la autobiografía como género literario al campo de producción cinematográfica y, con ello, la literatura sobre cine encontró un nuevo terreno de análisis.

Las nuevas propuestas de autopresentación del yo ampliaron los límites de la representación y el cine documental funcionó como marco para poner al descubierto tanto la subjetividad como las experiencias de los cineastas. Tal es así que el cine hecho por mujeres encontró en las nuevas formas de presentar el yo un nuevo camino para generar discursos y producir sentido sobre la experiencia femenina.

En este marco, la noción de *autoetnografía* postulada por Catherine Russell (1999) y la noción de *autorretrato* señalada por Raymond Bellour (2009) sirven como categorías de análisis para el *corpus* de películas documentales que integran esta tesis. En lo que sigue, desarrollaré las características de cada categoría y sus respectivas diferencias.

### *Autoetnografía*

En *Experimental Ethnography* (1999), Russell profundiza sobre la noción de autoetnografía estableciendo al cuerpo como lugar, espacio y pilar de la construcción de sentido en el cine documental. Allí, la autora realiza una revisión desde los comienzos del cine documental –tomando al cine antropológico, el documental de viajes y las actualidades de principios del siglo XX– para dar cuenta de que desde allí filmar los cuerpos significó el tema central para generar conocimiento social (Russell, 1999). Entonces, así como el cine de principios de siglo XX echó luz sobre las relaciones coloniales, el cine documental actual

también mantiene estrecha relación con la mirada sobre los individuos y, asimismo, con la visión propia de los sujetos. Así lo observa la autora, “las películas personales también asumen cierta relación con la mirada como el terreno de visión del individuo (...) la mirada se transforma en una nueva forma de conocimiento. La mirada es a la vez estructura de la visión y una condición de visibilidad” (Russell, 1999: 187).

Siguiendo a Michael Fischer, Russell (1999) argumenta que la autobiografía como género literario es una técnica de autorrepresentación que no es una forma fija sino que está en constante cambio y que supone una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad de finales del siglo XX. En este contexto, la autobiografía étnica supone un modelo de escritura que debe ser reconocido dentro de las prácticas etnográficas posmodernas, como una herramienta para la crítica cultural y como un arte de la memoria<sup>16</sup> (Russell, 1999). Esta nueva forma de autobiografía etnográfica se traslada al cine y al video cuando “el cineasta entiende que su historia personal está implicada en formaciones sociales y procesos históricos más amplios. La identidad ya no es la de un yo trascendental que se revela, sino una escenificación de la subjetividad, una representación del yo” (Russell, 1999: 278). De este modo, lo personal se politiza y las identidades se reproducen entre varios discursos culturales, ya sea étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o de clase. El cuerpo y el propio momento histórico son objeto de análisis de la experiencia y la identidad. La autoetnografía es el vehículo y la estrategia para explorar posibilidades discursivas y romper con formas impuestas de identidad (Russell, 1999).

Las prácticas autoetnográficas se ven teñidas de un impulso ensayístico. Coincidiendo con Michael Renov (2004), Russell (1999) señala que el ensayo incorpora el yo que comenta

---

<sup>16</sup> Siguiendo a Fischer, Russell (1999) señala que las autobiografías étnicas contemporáneas forman parte del metadiscurso, llaman la atención sobre su naturaleza lingüística y usan al narrador como una figura inscrita dentro del texto cuya manipulación da cuenta de las estructuras de autoridad.

el mundo de un modo incierto, tentativo y personal alejado de la verdad totalizante o cientificista. En efecto, la incorporación del yo puede advertirse en las películas a través de tres voces, a saber: la voz en *off* en primera persona, la mirada y la imagen corporal. De modo que, la riqueza de la estrategia autoetnográfica radica en estas tres formas de presentación del yo de los cineastas –voz, vidente y visto. Asimismo, la subjetividad y el yo pueden aparecer en la práctica de edición, en el montaje o *collage* de material encontrado ponderando la voz del creador y yuxtaponiendo un punto de vista singular (Russell, 1999).

También, la realización de autoetnografías implica que los cineastas se encuentren a sí mismos en diversas culturas, imágenes y discursos de imágenes. Por esto, la idea de etnicidad juega un rol fundamental en las películas personales ya que implica la exploración sobre la identidad de los sujetos en el contexto cultural en el que se encuentran (Russell, 1999). A diferencia de la autobiografía literaria donde la subjetividad se denota en la escritura, el yo filmado divide su subjetividad entre el ver y el cuerpo visto, entre su mirada y su cuerpo frente a la cámara. El modo de enunciación puede estar fragmentado y destacar una pluralidad de voces, sin embargo, la autoetnografía produce un espacio subjetivo que acerca al espectador en un nivel emocional bajo el signo de la identidad (Russell, 1999).

Como desarrollaré más adelante, Russell, al igual que Bellour (2009), destaca la importancia del video en la práctica autoetnográfica. Así lo argumenta Russell, “el despliegue de la autoetnografía realizada en video supone un primer paso para pensar sobre la diversificación del cine en una serie de medios digitales” (1999: 346). Como medio, la economía de la imagen digital carece del impulso mortal del cine, se vuelve un proceso de grabación más que de recopilación permitiendo la diversificación de discursos. En efecto, la imagen digital y de video, para Russell, posibilita aún más la práctica autoetnográfica porque

la historia se ramifica en varios discursos, la memoria se fragmenta convirtiéndose en un *collage* no lineal y la subjetividad encuentra el medio para narrar su realidad<sup>17</sup>.

### *Autorretrato*

Al igual que Russell, Raymond Bellour (2009) parte de la literatura que profundiza sobre el cine subjetivo y autobiográfico de la década de 1970 y de la noción de escritura del yo donde lo íntimo, lo personal y lo privado son centrales.

El objeto de análisis del autor también es la autobiografía, el espacio autobiográfico y el autorretrato. Partiendo de la escritura de Stendhal, Bellour hace alusión a la pregunta “¿quién soy?” que subyace en el género literario para luego dilucidar cómo se transparenta aquella pregunta en el cine y el video. Siguiendo a Lejeune (1995), Bellour (2009) argumenta que en el cine la autobiografía podría definirse como espacio autobiográfico, en tanto supone, por un lado, un texto que resalta la intención del autor y, por otro, se trata de un relato que un individuo determinado hace sobre su vida. Sin embargo, el análisis del yo en el cine supone tratar un problema, ya que para Bellour “la autobiografía en el cine se vuelve fragmentaria, limitada, disociada e incierta y, en consecuencia, su definición es dudosa porque abarca otra experiencia: el autorretrato” (2009: 293). De este modo, el autor distingue la noción de autobiografía – mayormente como punto de anclaje del género literario– de la noción de autorretrato entendiéndolo como un relato que carece de estructura. Entonces, y coincidiendo con Russell (1999) en materia de presentación del yo en el cine, Bellour señala que “el autorretrato se sitúa así del lado de lo analógico, lo metafórico y lo poético más que del lado de lo narrativo (...)”

---

<sup>17</sup> Al igual que Bellour, Russell pondera el recurso del video para construir narrativas del yo. Al respecto, alude al término *Otro inapropiado* para referirse a la figura desarrollada por Trinh T. Minh (1991). Esta figura consiste en aquel sujeto cuya intervención es la de un *insider* engañoso y un *outsider* engañoso. Es decir, detrás de esta figura se esconde el “yo”, y es lo que permite tomar consciencia de cómo la subjetividad está involucrada en la producción de sentido.

allí donde la autobiografía se define por un cierre temporal, el autorretrato aparece como una totalidad sin fin” (2009: 294). Más específicamente, el autorretrato se define porque, en primer lugar, es una deriva de la retórica tradicional y su función es pervertir esa herencia. En segundo lugar, el sujeto del autorretrato es un sujeto de tipo enciclopédico, es decir, está culturalmente constituido. En tercer lugar, el autor del autorretrato se embarca en una búsqueda de su memoria y de sí mismo. En cuarto lugar, el autorretrato transforma lo singular en general. Por último, el autorretrato es transhistórico, va variando y reproduciéndose (Bellour, 2009). Teniendo en cuenta estas características, el video parece ser el medio para responder a la transformación de la retórica clásica generando un espacio para la aparición de la subjetividad. Así lo señala Bellour: “la imagen de video traduce las impresiones del ojo, los movimientos del cuerpo y los procesos de pensamiento (...) Por esto, las nuevas imágenes de video permiten constituir una forma de individuación, una subjetividad” (2009: 299).

A partir del análisis de diversas obras documentales, Bellour encuentra allí un punto en común, a saber, la pregunta “¿quién soy?”. Las respuestas se construyen a través del yo. Tal como lo señala Bellour, “vemos sujetos atraídos desde lo más íntimo de ellos mismos hacia una forma nueva de pensamiento del afuera, a partir de las exigencias y de las posibilidades de la imagen y del sonido” (2009: 337). En esta dinámica, existe una figura que para el autor es esencial: el cuerpo. El cuerpo con la voz como testigo o el propio cuerpo es la manera en que el yo se dice y gira hacia lo impersonal (Bellour, 2009).

En este sentido, Bellour (2009) coincide con Russell (1999), ya que ambos autores ponen al cuerpo como lugar central para el análisis de las narrativas del yo en el cine y, en especial, consideran la imagen digital como aquella que posibilita la presentación de la identidad y la subjetividad en la producción cinematográfica.

### 1. 3. Entramado social

#### *El peso de lo subjetivo*

Las formas de narrar el yo en el documental contemporáneo –utilizando la estrategia autoetnográfica o el autorretrato, por ejemplo– son expresiones de la crisis que se manifiesta de manera más amplia en el entramado social, afirma Bellour (2009). En este sentido, el contexto histórico en el que se enmarca el documental contemporáneo se encuentra caracterizado por la ruptura de la relación entre espacio y tiempo y, siguiendo a Zygmunt Bauman (2000), las pautas de comportamiento dadas se desarrollan en un orden social diluido.

La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva anuncian una modernidad líquida donde la fluidez caracteriza las relaciones sociales (Bauman, 2000). Los códigos y conductas han sido reemplazados en el contexto del orden económico neoliberal y, en consecuencia, “la labor de construcción individual está endémica a irremediablemente indefinida” (Bauman, 2000: 9). El cambio parece ser un estado permanente en la actualidad líquida; el riesgo y la incertidumbre juegan un papel preponderante, y es allí donde los individuos deben actuar independientemente de las prácticas estables de la modernidad y hacerse responsables del proceso (Bauman, 2000). La industria cinematográfica funciona como medio para manifestar y representar las acciones llevadas a cabo por los sujetos en la actualidad en función de la fluidez contemporánea; esa condición epocal fluctuante también se da en el interior del campo cultural.

A propósito de esta fluidez contemporánea que señala Bauman, Eva Illouz observa que el modelo comunicacional contemporáneo se caracteriza por la preponderancia de un proceso de individualización que “crea una nueva y profunda división entre una vida subjetiva intensa y una creciente objetivación de los medios de expresión e intercambio de las emociones” (2009:

89). Según Illouz, en este marco de acción posmoderno, el yo debe pasar por un proceso de autoobservación, introspección y autclasificación donde el cuerpo se vuelve la fuente principal de valor económico y social. La separación entre tiempo y espacio compartido entre los sujetos predispone a que “una persona se aprehende primero como una entidad psicológica autoconstruida, luego como una voz y sólo después como un cuerpo y acción en movimiento (Illouz, 2009: 233). Entonces, y siguiendo con lo planteado por la autora, vemos en la imagen –cinematográfica– cuerpos individuales que se aprehenden a sí mismos en esa individualidad a través de mecanismos textuales y formas de presentar su yo privado de manera pública. Así, el peso del giro subjetivo también se manifiesta en el campo artístico generando nuevos discursos y narrativas íntimas que son dignos de análisis.

### *Prácticas, cuerpo y reconocimiento social*

Las prácticas corporales de las cineastas serán analizadas a partir de los enfoques de género mencionados. Junto con ello, también servirán de referencia los conceptos de *habitus* y campo planteados por Pierre Bourdieu (1990; 2007; 2010; 2012).

Como teoriza el autor, “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2007: 92). Así, teniendo en cuenta la categoría de *habitus*, analizaré las prácticas y posiciones de las artistas dentro del campo cinematográfico, –más específicamente– dentro de las películas. Asimismo, la noción de cuerpo proporcionada por Luc Boltanski (2002) me permitirá ahondar sobre los rasgos performáticos que se encuentran en los films. Siguiendo a Boltanski (2002), los códigos que rigen la relación de los sujetos con su cuerpo dan lugar a un lenguaje que sólo puede ser observado y analizado a partir de las

prácticas corporales de los distintos grupos sociales. De modo que el examen de las prácticas corporales no puede separarse del mundo social y su uso social y culturalmente determinado. Entonces, la idea de cuerpo como lenguaje (Boltanski, 2002) y como figuración (Braidotti, 2000) serán las dimensiones para analizar la corporización y escenificación del cuerpo de las cineastas en los próximos capítulos.

Para reflexionar sobre aquella escenificación del cuerpo frente a cámara es necesario establecer un diálogo con el contexto social, histórico y político en el que se enmarcan los documentales. En especial, haré hincapié en el campo cinematográfico contemporáneo como terreno fértil para el desarrollo de películas que rompen con la forma documental clásica y las narrativas hegemónicas. Para ello, los estudios realizados por Bourdieu en referencia al campo y las posiciones que adquieren los sujetos en el espacio social funcionan como marco teórico para dilucidar las luchas que se dan en el interior del campo cultural, en general, y del campo cinematográfico, en particular. En palabras del autor,

“las luchas simbólicas a propósito de la percepción del mundo social pueden tomar dos formas diferentes. En el aspecto objetivo, se puede actuar por acciones de representaciones, individuales o colectivas, destinadas a hacer ver y hacer valer ciertas realidades. Por el lado subjetivo, se pueden actuar tratando de cambiar las categorías de percepción y de apreciación del mundo social, las estructuras cognitivas y evaluativas” (Bourdieu, 2012: 137).

En este sentido, las luchas por el espacio y la posibilidad de mostrar el cine hecho por mujeres se materializa en el aumento de películas realizadas por las mismas en los últimos años. Asimismo, las formas de presentar la subjetividad y escenificar el cuerpo de las mujeres nos invitan a pensar sobre la construcción de un cine documental que se aleja de su modelo

clásico<sup>18</sup>. Siguiendo a Bourdieu (2010), el campo artístico se compone de jerarquías pre-establecidas que delimitan la acción y manifiestan las relaciones de fuerzas simbólicas entre productores culturales, autoridades e instituciones dentro del campo. En palabras del autor, “el análisis de las trayectorias testimonia que no solamente las ‘elecciones’ más comúnmente imputadas a la vocación, sino también la manera de desempeñarse en la especialidad ‘elegida’, dependen de la posición actual y potencial que el campo atribuye a diferentes categorías de agentes por intermediación del sistema de las instancias de consagración cultural (Bourdieu, 2010: 143). Entonces, es preciso pensar el campo cinematográfico como espacio de luchas y, también, como un espacio donde ciertas prácticas (en este caso, la autoetnografía y el autorretrato cinematográfico) extienden las fronteras de las jerarquías establecidas dentro de dicho campo y habilitan nuevas posibilidades enunciativas.

También, y en concordancia con lo teorizado por Raymond Williams (2015), las prácticas artísticas deben ser analizadas como prácticas significantes que se dan en el interior de la producción cultural contemporánea. El estudio de dichas prácticas debe partir de las relaciones sociales que se producen culturalmente, pero también “de aquellos estados y obras dinámicas y reales dentro de las cuales no solo existen continuidades y determinaciones persistentes, sino también tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales” (Williams, 2015: 25). Embarcado en analizar la dramatización teatral del siglo XX y las rupturas con el clasicismo previo, Williams ahonda sobre la idea de expresionismo subjetivo. La pérdida del sentido, la individuación y el proceso subjetivo de comunicación encontró diversas prácticas artísticas y se transformó en el modo en el que los sujetos expresan su paso por el mundo, entendiéndolo o no (Williams, 2015). En ese sentido, las prácticas artísticas con relativa autonomía encontraron en ciertas estrategias modos de producción

---

<sup>18</sup> Aquí se entiende al cine documental clásico como aquel que posee rasgos propuestos por las diversas taxonomías señaladas por la Escuela Inglesa. En particular, los postulados de John Grierson y Paul Rotha.

diferentes a los reproducidos dentro de la producción cultural. Como lo señala el autor, en este complejo proceso existen producciones artísticas y re-producciones, y son las primeras aquellas que plantean contradicciones, desviaciones y, por tanto, cambios profundamente significativos en la cultura (Williams, 2015). Entendiendo que el cambio al que hace referencia el autor también se da en el interior del cine documental contemporáneo, consideraré las estrategias cinematográficas llevadas a cabo en las películas que integran el *corpus* fílmico de esta tesis como aquellas prácticas con carácter rupturista y emergente respecto del cine documental clásico. En otros términos, la estrategia autoetnográfica y el autorretrato constituyen modos de producción diferentes a los reproducidos dentro del campo cultural. En efecto, se destacan no solo por su expresión de lo subjetivo, sino también porque cristalizan las rupturas en la producción de sentido de la industria cinematográfica.

## 2. Documental contemporáneo hecho por mujeres I

Desde sus comienzos, el cine documental fue concebido como un cine diferente al de ficción por su capacidad para registrar la realidad por fuera de los estudios, por su interpretación sobre los hechos que suceden en dicha realidad y por el especial hincapié en la valoración del gesto espontáneo en pantalla. En efecto, el documental fue entendido como una forma de conocer el mundo, una episteme que, al mismo tiempo, implica una oportunidad para realizar un trabajo creativo.

En este marco, el documental de viaje se va a conformar como uno de los modos de hacer cine documental teniendo a Robert Flaherty como su exponente principal a principios del siglo XX. Desde entonces, los films de viajes adquirieron diversas características, ya no como registro de lugares remotos, sino como sinfonías urbanas, registros de interacción o ensayos autorreferenciales y performativos de los cineastas. A propósito de estas dos últimas características, cabe señalar que pueden hallarse en las películas analizadas en este capítulo: *Winter Adé* (1989) de Helke Misselwitz y *Um Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut, respectivamente.

El viaje en tren por la República Democrática Alemana que propone la película de Misselwitz comienza con la narración en primera persona de la biografía de la directora para luego centrarse en las experiencias de otras mujeres. Así, *Winter Adé* trabaja una modalidad biográfica e interactiva en el contexto particular alemán antes de la caída del Muro de Berlín y hace foco sobre las historias de vida de distintas mujeres.

Por su parte, el documental dirigido por Sandra Kogut recorre Brasil, Francia y Hungría con el propósito de la directora de obtener su pasaporte húngaro. En clave autoetnográfica, *Um Passaporte Húngaro* se caracteriza por la presencia detrás de cámara de Kogut y destaca la interacción con familiares para narrar el yo de la cineasta y ahondar sobre la memoria y la identidad.

En lo que sigue, introduciré los films de ambas directoras destacando el contexto social e histórico en el que se enmarcan y haré alusión a sus rasgos cinematográficos contemporáneos. Luego, describiré y analizaré las características de ambos films de viaje otorgándole centralidad a la propuesta estética y narrativa de acuerdo a las nociones de autoetnografía y autorretrato a las que esta tesis adscribe, señalando algunas diferencias con respecto a otros films realizados durante la época. Asimismo, me remitiré al contenido de las imágenes y los diálogos con el propósito de ahondar acerca de la puesta en escena del cuerpo de las directoras frente a cámara y su estrecha relación con la construcción de la identidad y la subjetividad desde una perspectiva de género.

## 2. 1 Winter Adé

### *Mirar la República Democrática Alemana*

El documental *Winter Adé* (1988) de Helke Misselwitz forma parte de las producciones cinematográficas de los DEFA Film Studios<sup>19</sup> en el contexto de la República Democrática Alemana antes de la caída del Muro de Berlín.

La película se centra en las relaciones interpersonales, la vida familiar y la experiencia de las mujeres para revelar diversos aspectos de la cotidianidad bajo el régimen socialista (Creech, 2009). A través de un viaje en tren a lo largo de Alemania Oriental, la directora busca profundizar sobre los miedos, deseos y preocupaciones de mujeres adolescentes, jóvenes y adultas, trabajadoras, madres, directoras de escuelas, maquinistas de trenes, que viven en las principales ciudades del país y también en poblaciones más pequeñas.

*Winter Adé* tuvo su *première* mundial en noviembre de 1988 durante el Festival de Leipzig. Un año después, en 1989, Helke Misselwitz es invitada a Estados Unidos para presentar la película mientras la ciudad de Berlín presenciaba la caída del Muro.

La equidad de género era parte de la plataforma oficial socialista en la República Democrática Alemana instaurada en 1949, y varios de los lineamientos políticos promovían la economía femenina<sup>20</sup> y la emancipación profesional. Sin embargo, el número de mujeres directoras en los DEFA Film Studios de Alemania del Este era menor que el número de hombres. Helke

---

<sup>19</sup> Los estudios DEFA fueron fundados en la primavera de 1946 en la República Democrática Alemana. Con base en Berlín y Babelsberg, en sus inicios los DEFA Studios estuvieron liderados por Alfred Lindemann, Karl Hans Bergmann y Herbert Volkmann. En 1992, luego de la reunificación alemana, la compañía DEFA se disolvió y pasó a manos de la compañía francesa Vivendi Universal.

<sup>20</sup> El derecho al trabajo para la mujer fue una de las leyes promulgada en la RDA. En 1985, el 49% de la Población Económicamente Activa eran mujeres. Además, se promovía la igualdad salarial –dependiendo del sector económico–, y diversos programas estatales ofrecían abandonar temporalmente el puesto de trabajo para la formación profesional de mujeres en carreras universitarias y oficios, percibiendo a cambio el 80% de su salario.

Misselwitz, Gitta Nickel y Annelie Thorndike son algunas de las documentalistas mujeres que trabajaron como directoras. Asimismo, la producción cinematográfica de los DEFA también se centraba en documentar el “socialismo real existente” y, en consecuencia, muchos de los films realizados se producían con carácter de propaganda oficial limitando así lo que se podía observar (Ritcher, 1992). En este contexto, la obra de Misselwitz se distanció de las demás por su especial hincapié en la vida cotidiana y los ámbitos de la esfera privada, y en cierto modo, articuló una premonición de los cambios profundos que se darían en un futuro próximo (Löser, 2009). La elección de Mijail Gorbachov como secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética en 1985, el acercamiento entre el bloque oriental y el bloque occidental (Glasnot, Perestroika) y la desintegración de la Unión Soviética en 1989 junto con la disolución del Pacto de Varsovia en 1991 son algunos de los cambios que subsiguieron. De modo que la producción filmica de aquellos años tuvo temáticas centrales: la discusión y representación, directa o indirecta, de la violencia, de las relaciones sociales y de poder y de la crítica a los regímenes políticos establecidos.

Ante este panorama, *Winter Adé* funciona como un rompecabezas donde las diferentes historias son imbricadas hasta formar un patrón, conformar un lenguaje y producir sentido. Las mujeres allí retratadas son sujetos responsables de la acción que se abren camino en las instituciones dominadas por hombres, creando así un lenguaje que revierte el sistema de pensamiento que separa lo masculino de lo femenino, lo público de lo privado, el cuerpo de lo político. En este sentido, y en referencia al cine realizado por mujeres en Alemania en la década de 1980, Ute Bechdorf hace alusión a

“la subjetividad en el contenido y el lenguaje formal, la observación detallada de la cotidianeidad profesional y emocional de las mujeres, la forma de narración más bien lenta o

vacilante, la mirada diferente sobre la maternidad, la sexualidad y la violencia: todos estos aspectos pueden ser considerados característicos del cine feminista de los años ochenta. En su variedad temática y estilística traducen con fuerza el pensamiento del movimiento feminista: lo privado es político” (1999: 118).

En este primer apartado del capítulo 2 reflexionaré sobre el film dirigido por Helke Misselwitz aludiendo a sus atributos cinematográficos, narrativos e históricos. En primer lugar, describiré *Winter Adé* atendiendo a su dispositivo estético principal: el documental de viaje que realiza la directora partiendo de su biografía.

En segundo lugar, analizaré la aparición del cuerpo y la voz de la directora en escena como elementos que hacen a la estrategia autoetnográfica. Para ello, seleccionaré una serie de escenas y diálogos que aportan a la comprensión de esta modalidad. En tercer lugar, me detendré en otros documentales dirigidos por hombres durante la RDA que sirven para pensar las especificidades de la producción cinematográfica de la época y, más específicamente, las particularidades del documental dirigido por Misselwitz. En relación a esto, en la sección *Cuerpos de mujeres*, ahondaré sobre la narración del yo de la directora que contempla otras mujeres al interior de la RDA desde una perspectiva de género. Por último, desarrollaré las conclusiones para este film.

### *Adiós al invierno*

El dispositivo narrativo y estético que utiliza la directora en la película es un viaje en tren desde un extremo de Alemania Oriental hasta el otro entre 1987 y 1988. El viaje comienza en la ciudad de Zwickau –cerca del lugar de nacimiento de Misselwitz– hasta la isla de Rügen en el Mar Báltico. La directora se encuentra y habla con mujeres de diferentes edades y orígenes

sociales. Pero antes, Misselwitz comienza la película narrando su propia historia con voz en *off* y algunas fotos familiares que contextualizan el relato.

El primer plano se hace desde el interior de un automóvil que espera un cruce de ferrocarril. Allí, la directora dice: “Nací aquí frente a este cruce de ferrocarril en una ambulancia con la ayuda de mi abuela. En su diario, mi madre dijo: ‘¡Qué maravilloso regalo de cumpleaños eres! Papá está muy feliz a pesar de que no eres el hijo que quería’”. El plano se corta y se introduce una foto de la abuela que sostiene a dos niñas en brazos y una pareja (los padres de Misselwitz) se encuentra detrás. La fotografía se reemplaza por la de dos chicas que reciben un diploma mientras que el sonido de la secuencia de apertura (un tren pasando) se sustituye por el sonido de los frenos del tren. Luego, la imagen fija es reemplazada por un plano del banderillero. El pasaje entre las imágenes en movimiento y las imágenes fotográficas de archivo funciona como punto de conexión tecnológica y poética entre el presente y el pasado (Dubois, 2000).





On a warm night  
in July 1947.



My mother  
turned 27 that day.



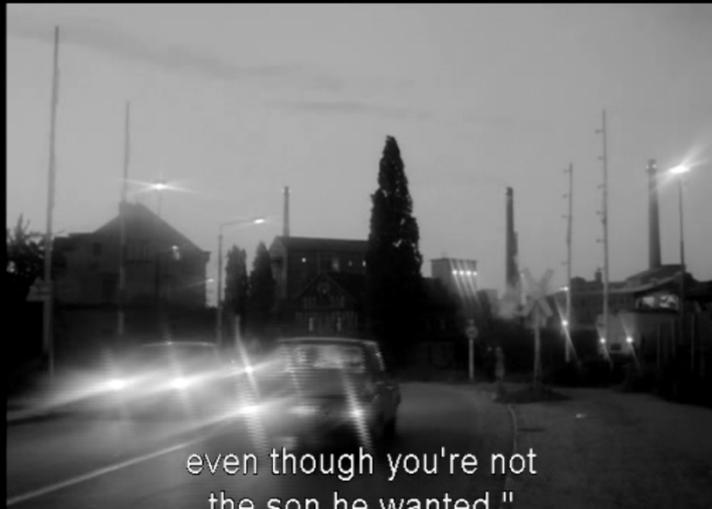
In her diary she wrote:



"What a wonderful  
birthday present you are!"



Papa is very happy,



even though you're not  
the son he wanted."





**Fotogramas de la primera secuencia de *Winter Adé*, de Helke Misselwitz.**

Siguiendo a Jennifer Creech (2009), las secuencias iniciales de *Winter Adé*, el diario de la madre y las fotos fijas de Misselwitz de niña se convierten en herramientas para la producción de un discurso público que incluye a la propia historia en la narración. En este sentido, las imágenes del archivo fotográfico familiar y la película en sí adquieren un doble estatuto de archivo en el presente, en tanto suponen la filmación de un archivo personal (el de la realizadora) y, también, las imágenes en movimiento de un archivo histórico, el de Alemania Oriental (Donoso, 2018).

Asimismo, el viaje en tren, que une la biografía de Misselwitz con la de otras mujeres en la película, sirve como estrategia para la construcción dialógica de un espacio común entre las mujeres entrevistadas y la directora (Donoso, 2018). Los testimonios de las protagonistas dan cuenta de un *ethos* que conforma distintas posiciones enunciativas que Misselwitz se encarga de unir para comprender su propia historia. Como espectadoras, este dispositivo nos invita a unirnos a la directora en un viaje personal que también supone un intento por reescribir la historia de las mujeres en la RDA a través del diálogo y del cine, más precisamente.

Tomar el tren y hacer la ruta de sur a norte durante los períodos vacacionales era la forma habitual de viajar en Alemania del Este, y este fenómeno es reconocido 20 años después por la crítica cinematográfica durante la proyección del film en el Festival de Berlín en 2009. Los testimonios de las mujeres entrevistadas y la observación en sus lugares de trabajo fundamentan el sentido de la película: señalar qué sucede en la vida de ellas en la RDA durante la década de 1980. Así, la película rompe con el estereotipo de film político y moviliza, desde las experiencias y las emociones, la posibilidad de posicionarse políticamente. En este sentido, no existe un acercamiento a la temática de género precedente en la producción de películas de Alemania del Este. Siguiendo a Claus Löser (2009), solo *Detrás de las ventanas* (1983) de Petra Tschörtner o *Mujeres en Berlín* (1981) de Chetna Vora pueden funcionar como películas preliminares sobre la vida de las mujeres bajo el socialismo.

La libertad, las motivaciones, la desigualdad de género, el círculo íntimo y familiar son algunos de los tópicos tratados en *Winter Adé*. Por esto, el film contiene potencialidad que no sólo es política, sino que también se encuentra ligada a la experiencia individual. Los relatos y diálogos de las mujeres marcan las diferencias ideológicas y concretas (la clase, la edad, el lugar de origen). En otras palabras, la experiencia se hace texto en imágenes y palabras de manera directa y crea un *collage* audiovisual multiforme que narra una autoetnografía y el interés personal de la directora por la historia de otras mujeres. La narrativa de viaje toma la forma de búsqueda y privilegia la exploración sobre la identidad por parte de la realizadora (Piedras, 2014).



At 19, I left this town  
to go my own way.



*Fast train to Sassnitz Hafen*



# *WINTER ADÉ*

*Caution!  
Train departing.*

**Fotogramas de la segunda secuencia de Winter Adé, de Helke Misselwitz.**

Mientras esta primera secuencia se centra en la experiencia de la directora, la película continúa con una serie de capítulos donde distintas mujeres, adolescentes y niñas son observadas y entrevistadas con ánimos de mostrar la realidad vivida.

Christine (37) es madre soltera y trabaja en una fábrica de briquetas aliviando el hollín de las tuberías y viviendo en un pueblo rural cerca de Altenburg. Su relato narra las consecuencias del trabajo no calificado, la desilusión del amor romántico y las dificultades que se presentan al momento de criar a una niña con una enfermedad mental.

En la película conocemos a Kerstin y Anja, dos adolescentes *punks* que se escaparon tanto de sus hogares como de la escuela. También, asistimos a la boda de diamantes de Margarete en Uckermark, y al desarrollo de su vida privada durante la entrevista con la directora. Al igual que Margarete, en un vagón de tren, varias jóvenes se expresan con respecto a sus expectativas futuras, sus posturas sobre el amor y sus deseos; ese encuentro coral también se da cuando Misselwitz entrevista a un grupo de mujeres que trabajan en una fábrica de pescado en Sassnitz y demuestra un sentido de solidaridad, comunidad e intimidad que transforma al documental en un film singular respecto de las producciones realizadas por DEFA durante la época. Más adelante, profundizaré sobre este aspecto en la sección *Del otro lado de la cámara*.

Finalmente, el título de la película significa “Adiós invierno”, y esto puede entenderse tal como lo señala Creech, “el invierno en el título manifiesta el estado en el que Misselwitz lee las voces y las narrativas de las mujeres en la RDA a finales de los años ochentas” (2009: 4). Se trata de un estado invernal en el que los discursos de las mujeres se encuentran al margen del discurso dominante bajo el régimen socialista en Alemania del Este y, en cierto modo, la directora hace alusión al adiós a ese invierno unos meses antes de la caída del Muro. También, Löser remarca esta despedida; según el autor, la canción<sup>21</sup> que le da título a la película interpretada por Heinrich Hoffmann von Fallersleben es la metáfora de un “deshielo” que despierta asociaciones respecto de la situación política en la RDA durante sus últimos años de

---

<sup>21</sup> Se trata de una clásica canción infantil alemana creada por el autor en 1835.

subsistencia en el contexto de la Guerra Fría. Asimismo, la evocación al dolor individual y colectivo que presagia la canción como consecuencia del clima frío, y el posterior devenir cálido que augura un estado de algarabía, se desglosa en la película. En efecto, el aspecto meteorológico y metafórico puede entenderse en términos políticos –con el fin del socialismo– y en términos físicos, pues supone una repercusión en el estado de ánimo de la población alemana en ese entonces.

La exploración de las trayectorias biográficas de las protagonistas y de la directora durante el viaje en tren reviste un potencial simbólico: el recorrido geográfico es también un recorrido biográfico y, en consecuencia, se transforma en un recorrido político por las distintas experiencias de las mujeres de la época. En cierto modo, el documental de viaje realizado por Misselwitz se aleja del clásico realizado por Robert Flaherty en los comienzos del cine (*Nanook of the North*, 1922) no sólo porque propone un acercamiento profundo al lugar de origen sin precisar de territorios remotos o aislados, sino porque también explora los discursos de la identidad y de la intimidad de mujeres en un territorio social y cultural específico. Los films realizados en el marco de los DEFA Studios durante el período 1946-1992 tuvieron estrecha relación con los cambios dados al interior del socialismo alemán. En este sentido, también *Winter Adé* se caracterizó por trazar una imagen de una sociedad heterogénea en la que existían diversas concepciones de la vida, así como diferentes condiciones de vida (Ritcher, 1992). En efecto, la película se convirtió en una crítica al sistema de relaciones de poder de ese momento.

### *El cuerpo en cuadro*

En el film, Misselwitz aparece en cuadro para interactuar con sus entrevistadas. Su voz se encuentra detrás de la cámara y su propia experiencia es relatada fuera de campo en la primera secuencia, como lo detallé en la sección anterior.

El recurso de la voz en *off* al comienzo del documental es utilizado allí para presentar su yo: “con muchas mujeres comparto la desigualdad y los anhelos. Emprendo este viaje para ver cómo viven otras mujeres”. Tal como lo señala Russell (1999), la voz del cineasta en primera persona es una de las formas de aparición del realizador en la estrategia autoetnográfica.

De este modo, observamos que los elementos que hacen a la autoetnografía están presentes. Cuerpo y voz se ponen en escena para delimitar una mirada; “la mirada es a la vez una estructura de visión y una condición de visibilidad” (Russell, 1999).

A través de la experiencia de las mujeres entrevistadas la directora busca seguir un camino hacia la identificación, es decir, su historia personal se encuentra imbricada en formaciones sociales y procesos históricos que también pueden extenderse a otras mujeres (Russell, 1999). Con esto, logra que cada testimonio sea singular, pero al mismo tiempo, el relato de cada trayectoria suponga hechos que son colectivos, sociales y políticos.

Como lo mencioné anteriormente, el aspecto meteorológico y metafórico que sugiere el título y la canción del film, y que se manifiesta en ese invierno personal y colectivo de los testimonios, permite pensar a *Winter Adé* como una obra que explora diferentes dimensiones que pendulan entre la vida íntima y la vida pública, en el umbral mismo entre sujeto y objeto. Siguiendo a Nichols (2001), la película de Misselwitz –además de corresponderse con la categoría de autoetnografía planteada por Russell (1999)– también podría considerarse como un documental interactivo, ya que hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal donde la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados. En este sentido, el film se destaca por presentar una cartografía etnográfica de las mujeres que viven en la RDA partiendo de sus testimonios. Michael Renov (1994) utiliza el concepto de “etnografía doméstica” para referirse a aquellos documentales donde la autobiografía se cruza

con la etnografía de una manera muy específica: los otros ya no aparecen tan distantes del realizador, sino más bien como parte de la propia familia o comunidad (política, social o afectiva). Entonces, el viaje propuesto en el documental de Misselwitz juega un papel primordial porque facilita los encuentros con otras mujeres y esto, de acuerdo con lo planteado por Renov, a menudo transforma la experiencia o la visión del mundo de los realizadores. Sin embargo, la noción postulada por el autor trae aparejada una característica tácita: la etnografía doméstica comienza en el hogar. En este sentido, es posible trazar una diferencia respecto de los planteado por Renov, ya que en el documental de Misselwitz las mujeres son retratadas en un viaje en diferentes espacios, y no a partir de su domesticidad.

La aparición en cámara se da cuando la directora dialoga con sus personajes y entra en escena, se acerca y se inmiscuye en la vida cotidiana, en los trabajos, en los hogares de esas mujeres para también pensar su propia historia. Así lo señala Russell, “en la politización de lo personal, las identidades se reproducen con frecuencia entre varios discursos culturales, ya sean étnicos, raciales, sexuales o de clase. El sujeto en la historia se vuelve un sitio de articulaciones discursivas” (1999: 278). En este sentido, el propio cuerpo presente en el film da cuenta de una identidad frágil, inestable, descentrada que, más específicamente en el cine documental, se materializa en la puesta en escena, insinuándose reflexivo y emergente (Schefer, 2008).

El film se encuentra dividido en nueve capítulos que marcan cada encuentro que tiene la realizadora con las mujeres durante el viaje.



Durante la boda de diamantes de Margarete (capítulo 7 del film), la directora se acerca a ella para preguntarle sobre la historia de amor con su esposo. También, dialogan sobre el matrimonio, y ante las preguntas de Misselwitz, Margarete responde: “le enseñé todo a él. Quizás tendría que haberme casado con otro, pero ya es tarde”.

La directora baila con el marido de Margarete y también le hace preguntas mientras ambos están en cuadro. La escena finaliza con un plano fijo de Margarete y su esposo al frente de su casa luego de la fiesta de bodas. En ese instante el sonido se corta y la imagen provoca la reflexión sobre la experiencia de la mujer entrevistada y la interacción de la directora con los personajes ante la cámara. También, la interacción y la entrada en cuadro por parte de la directora se da cuando se inmiscuye en la cabina del tren para entrevistar a su maquinista durante el 8 de marzo de 1988 (capítulo 8 del film). El Día Internacional de las Mujeres parece funcionar como la excusa para dialogar acerca del trabajo de la maquinista y sus aspiraciones como mujer.

- “¿Encontrás injusto trabajar durante el Día de la Mujer?”, pregunta Misselwitz.

- “Yo no diría eso. El trabajo está primero”, dice la maquinista.



Con esto, la directora se dirige hacia el objetivo de su documental: indagar sobre qué piensan, qué sienten, cómo viven las mujeres en Alemania Oriental.

Asimismo, el cuerpo de la directora se escenifica cuando despide a Anja en la estación de tren, una adolescente *punk* que es enviada a un centro de rehabilitación contra la delincuencia (capítulo 5 del film). Previamente, Misselwitz dialoga con Anja y su amiga sobre la relación que tienen con sus padres, la escolaridad y qué significa vivir en la RDA mientras se peinan y caminan por unas vías de tren alejadas de sus hogares. Finalmente, la directora concluye la escena mostrando con sus manos una foto de Anja cuando era niña. Tal como lo mencioné anteriormente, la utilización del material de archivo fotográfico es un elemento recursivo en la película, y deviene en la herramienta de la que se sirve la directora para representar la relación entre dos tiempos: pasado y presente. La apropiación del material de archivo puede catalogarse como una práctica significativa, en tanto se imbrica a partir de una escritura autoreflexiva, subjetivamente organizada, y que amplía las condiciones de temporalidad-espacialidad propias de la producción audiovisual (Schefer, 2008).

En efecto, la(s) diversa(s) historia(s) se narran en condiciones discursivas precisas y evocan una distancia en el tiempo que separa los diferentes momentos del yo tanto de la cineasta como de las mujeres protagonistas (Renov, 2004; Russell, 1999).

En este compendio de escenas, Misselwitz añade su propia *performance*. Como lo señala Bill Nichols (2013), el sentido del documental performativo es aludir a un fenómeno subjetivo; “la memoria, la experiencia y el plano emocional son cualidades de esta modalidad y las películas expresan una perspectiva personal y un modo de representación subjetiva que incluye a los actores, espectadores y a la cineasta misma” (Nichols, 2013: 233).



Luego de la introducción biográfica que realiza la directora, en el capítulo 2 prologa con su voz a la primera mujer entrevistada durante el viaje. Se trata de Hiltrud Kuhlmann (42), publicista y madre, que vive en Berlín.

En la plataforma el cuerpo de Misselwitz aparece frente a cámara hacia el final del diálogo que se circunscribe en torno al trabajo y al porcentaje de mujeres que trabajan en la industria publicitaria.

A lo largo de todo el film, la directora pone en escena su cuerpo al igual que las entrevistadas y sus testimonios. En este sentido, la escritura corporal o dialógica supone la extensión de la individualidad o, como lo señala Catalina Donoso (2018), la escritura supone otro cuerpo y otro territorio que se acerca a la intimidad y conforma una estrategia de puesta en escena.



**Serie de fotogramas donde aparece Helke Misselwitz en cuadro en diferentes escenas de la película.**

A partir de esta serie de fotogramas es necesario argumentar que la presencia del cuerpo de la directora ante la cámara implica un yo dividido; en otras palabras, la imagen de la directora denota que existe alguien que maneja la cámara o un trípode que aporta al tecnicismo y es, en este sentido, donde la subjetividad se divide entre el ver y el cuerpo filmado (Russell, 1999). Esta distancia espacial evoca los diferentes momentos del yo. De un lado u otro de la cámara, Misselwitz se encuentra como protagonista, como un yo que es mirado y que mira, y que produce significado.

La autoetnografía produce un espacio subjetivo que combina sujeto y objeto de la mirada bajo el signo de la identidad. En efecto, a través del lenguaje cinematográfico, la

directora evoca una dimensión representativa de la identidad colectiva –retratando relatos e imágenes de otras mujeres– y, al mismo tiempo, la acción de situarse en frente de la cámara revive su propia identidad corporizando su voz y su propia historia. En resumen, como modalidad documental y discursiva, la autoetnografía realizada por la directora alemana asume una posición dialéctica entre subjetividad y tecnología; entre subjetividad creadora y técnicas de representación.

### *Del otro lado de la cámara*

Las películas documentales sobre mujeres en la RDA también fueron realizadas por otros directores contemporáneos a Misselwitz patrocinados por los DEFA Studios. Entre las más reconocidas se encuentran *Laundry Women* (1972), del director Jürgen Böttchers, y la serie de películas *Wittstock* (1975-1997), dirigida por Volker Koepp.

La primera tiene como protagonistas a un grupo de mujeres que trabajan en una lavandería industrial en Berlín. Por su parte, la serie de Koepp narra las experiencias de un grupo de mujeres que viven y trabajan en una fábrica de tejidos en la ciudad de Wittstock, en Brandeburgo. Al igual que *Winter Adé*, estas películas se centran en las relaciones interpersonales, la vida familiar y la experiencia de las mujeres para revelar diversos aspectos –sobre todo aquellos relacionados a la cotidianidad (espacios fabriles, uso del transporte público, instituciones educativas, comercios y hogares, etc.)– bajo el socialismo e ilustran las tensiones existentes entre lo personal y lo político. No obstante, la película de Misselwitz se diferencia de aquellas filmadas por directores hombres por la utilización de diferentes técnicas cinematográficas, por ejemplo, apelando al realismo cinematográfico con el uso del sistema de “cabezas parlantes” y porque interroga de manera crítica los discursos sociales establecidos desde una perspectiva de género. Más específicamente, el propósito del film es hacer hincapié en la desmitificación del presente de las mujeres en la RDA proporcionándoles un espacio para

hablar sobre sus vidas. En otros términos, *Winter Adé* articula nuevos conocimientos sobre la experiencia socialista que se da a lo largo de todo el país sin limitarse a un espacio, a una edad o a una fábrica en particular. El énfasis autoetnográfico que yace en la narración y en la interpretación individual de la directora y de las mujeres hace de la película un entramado de voces que dialogan y deconstruyen el discurso público. Las experiencias narradas directamente por las protagonistas no sugieren una sola verdad o realidad. En particular, la diferencia que marca la película de Misselwitz está en la exhibición de una pluralidad de experiencias y en la revisión de las propias narrativas de las mujeres y de la directora (Creech, 2009).

El cine como uno de los medios más poderosos para representar el imaginario socio-sexual debe ser analizado bajo condiciones específicas. Por ello, es imprescindible contemplar las películas de este *corpus* analítico como actos cinematográficos donde se incluye no sólo las condiciones de producción de los textos (o films), sino también las diferentes lecturas que se pueden hacer de ellos. En este sentido, *Winter Adé* articula el imaginario individual y social de la época, pero en comparación con sus colegas directores, la narración de la historia (también el montaje y el manejo de cámara, en ciertos momentos) es realizada por una directora mujer. En otras palabras, el poder referencial de la imagen fílmica da cuenta de prácticas discursivas corporizadas enteramente por mujeres (Colaizzi, 2001). Tal es así que, tanto en los diálogos como en las imágenes, Misselwitz elige filmar mujeres e interrogarlas, presentarse ella misma como directora al frente de la cámara, con la intención de generar una oportunidad discursiva diferente a otros films documentales producidos. No se trata solamente de retratar mujeres en sus lugares de trabajo, como en los films de Böttchers y Koepp, sino que la marca distintiva de *Winter Adé* recae sobre las interacciones entre las mujeres retratadas y la directora.

Las posibilidades diegéticas de elección se manifiestan en la película, pues es allí donde se transparentan las distintas visiones de las mujeres miradas por una mujer, la directora. Al

respecto, al interior del cuadro vemos figuras deseantes que corporizan en palabra y cuerpo aquello que piensan o sienten o, en otros términos, sus experiencias, y por esto el film de Misselwitz habilita lecturas desde una perspectiva de género.

### *Cuerpos de mujeres*

La pregunta “¿quién soy?” que formula Bellour (2009) para caracterizar la escenificación del cuerpo y las distintas estrategias para narrar el yo en el cine aparece de manera implícita en el film de Helke Misselwitz. La directora no enuncia este interrogante con su voz, pero luego del visionado de la película la pregunta parece formularse en las imágenes. Empezando por su propia biografía, Misselwitz toma distancia con el sistema de miradas impuesto por el cine clásico (Mulvey, 2001), para articular su experiencia con la de otras mujeres contemporáneas, estableciendo lazos identitarios a través de sus diferencias y trayectos comunes. En este sentido, el film se encarga de evocar enunciados diferentes y, con ello, exhibir la diferencia no sólo sexual sino también aquellas diferencias que subyacen en las posibles formas que tenemos las mujeres de ver el mundo (Illouz, 2009).

En efecto, a la pregunta “¿quién soy?” hecha implícitamente por la directora habría que añadirle su plural y dilucidar cómo eso se traslada al cine hecho por mujeres y a los cuerpos de las mujeres presentados en el film. Siguiendo a Mulvey (2001), la producción de un sistema de representación contrario al cine clásico sería aquél capaz de no establecer a las mujeres como objeto de deseo sexual para la mirada masculina, sino como creadoras de imágenes que parten de su propia mirada. Al respecto, *Winter Adé* desafía los modos habituales de ver cine y subvierte la relación establecida en el cine clásico produciendo una multiplicidad de significados. Ésta característica puede verse, en primer lugar, en el rasgo autoetnográfico del que parte Misselwitz para contar su propia historia con su voz y el material de archivo familiar del que dispone. En segundo lugar, partiendo de su experiencia (de Lauretis, 1992), la directora

pone el cuerpo en escena para preguntarle a otras mujeres sobre sus vivencias y, en consecuencia, se observan modos, hábitos, prácticas que implican una individualidad que al mismo tiempo es social y política.



-“¿Tenés algún sueño?”, le pregunta Helke Misselwitz a Christine Schiele (37), madre de dos hijos y empleada de una fábrica en Meuselwitz, cerca de Altenburg. La pregunta cierra el encuentro entre la directora y la entrevistada en el capítulo 4 del film, y dada su elocuencia, el interrogante se extiende a todas las mujeres que participan de la película incluyendo a su directora.

Anteriormente, la secuencia comienza con la presentación de la entrevistada por la voz *off* de la directora mientras la cámara filma a Christine en su lugar de trabajo.



Capítulo 4



Aquí, el cuerpo aparece como territorio del hacer y, más precisamente, la directora canaliza el sentido de las imágenes en los lugares donde las mujeres ponen el cuerpo. Siguiendo a Boltanski (2002), el cuerpo adquiere un uso social y performático en la acción. En este sentido, y al margen de las diferentes profesiones, Misselwitz reconstruye rasgos identitarios de su biografía y de las mujeres entrevistadas a partir de la observación de sus cuerpos y su

capacidad de agencia. Aquí, lo circunstancial yace en que la directora también está trabajando –particularmente en esta escena– al margen de que no veamos su cuerpo al frente de la cámara.

Luego, la entrevista prosigue en la casa que comparte Christine con sus padres e hijos. Allí, Misselwitz le pregunta detalles de su trayectoria biográfica, y también enfatiza sobre temáticas que pueden extrapolarse a otras mujeres: la infancia, la maternidad, el trabajo doméstico, la relación con sus padres y con su ex esposo.





Durante el encuentro, la directora reconstruye la experiencia de Christine interviniendo durante el diálogo y añadiendo datos de la historia de la entrevistada con su voz en *off*. A la secuencia completa se le interponen imágenes de transición de los padres y los hijos de la entrevistada. De este modo, Misselwitz le otorga cadencia y espacio al texto, y por ende, al sistema de imágenes que se monta allí.





**Serie de fotogramas del capítulo 4 de *Winter Adé*, de Helke Misselwitz.**

Antes de enunciar la última pregunta, aquella que reposa sobre los sueños de Christine, Misselwitz alude a los miedos y preocupaciones de ella. En efecto, las respuestas y los rostros impresos sobre las imágenes dejan ver la intimidad de las mujeres y –en cierta medida– también dejan ver la mirada sensible de la misma directora para mostrar la diversidad discursiva y, específicamente, abrir el debate sobre el imaginario de las mujeres en la RDA.

A partir del visionado de las distintas secuencias, la narración de la directora y de las mujeres entrevistadas echa luz sobre los discursos que refieren al mundo real. En este sentido, la película se convierte en una producción cultural que rompe con los mecanismos discursivos habituales donde la directora interviene a modo de entrevista, sino que lo particular aquí radica en que las entrevistas son realizadas a mujeres por una directora mujer. El testimonio, la voz en *off*, el uso de material de archivo y la cámara en mano son técnicas que le otorgan al documental su propia estética. Sin embargo, la importancia de la propuesta estética en *Winter Adé* radica en la generación de un espacio para hablar sobre las experiencias de las mujeres. De modo que la película podría calificarse como deconstructiva, en tanto rompe con los mecanismos de representación tradicional alejándose del imaginario clásico donde la mujeres son objeto del deseo masculino, y le otorga espacio a sus propios discursos produciendo significados –a través de la imagen, el diálogo y el sonido– que distan de los reproducidos en las películas sobre mujeres en la RDA (Khun, 1991; Williams, 2015).

Asimismo, entendiendo al cine como tecnología social (de Lauretis, 1992) el film de Misselwitz es capaz de producir una relación entre la técnica (la posición de la cámara, el encuadre, la luz, etc.) y los sujetos que representa para generar una identificación doble, a saber: con la mirada de la cámara y con la imagen. Apelando a la evocación de las experiencias de las mujeres en la RDA en 1988, Misselwitz construye un metadiscurso que es personal y al mismo tiempo es social. Con esto, logra la interpelación a todxs lxs espectadores en tanto mujeres, y no solo a las espectadoras.

Siguiendo a Colaizzi (1995; 2001; 2003), los diálogos y las imágenes de la película configuran un discurso femenino que ilumina la política sexual y las relaciones de poder que componen el imaginario social, como lo mencioné anteriormente.

En el capítulo 9 del film, la directora entrevista a un grupo de mujeres que trabajan en una fábrica de enlatado de arenque.



Con su voz en *off*, Misselwitz narra cómo llegó allí y a qué se dedican aquellas mujeres.



During the shift break at  
the Sassnitz fish factory,

Capítulo 9



I asked the women  
in the Ilse Braatz brigade

Además, relata la pregunta introductoria que les hace: -“¿qué piensan sobre los hombres?”.



what they think about men.



-What we think of them?  
-We need them.



-Even old as they are.  
-We can't do without them.



But there are  
too many divorces.



Durante esa serie de respuestas las mujeres ríen y manifiestan sus dificultades sobre temas como el matrimonio, el divorcio y la vida en pareja. En este sentido, la articulación discursiva que hace Misselwitz transparenta el entramado de relaciones de poder y los fenómenos sociales que se dan al interior, por ejemplo, de la institución familiar. Entonces, tal como lo afirma Colaizzi (2001), las respuestas de las mujeres como “necesitamos a los hombres” y las imágenes de todas reunidas en una misma mesa definen posiciones enunciativas que son personales y también sociales.



**Serie de fotogramas del capítulo 9 de *Winter Adé*, de Helke Misselwitz.**

Por último, la pregunta por el futuro, por sus sueños y deseos, sorprende a las entrevistadas y, al mismo tiempo, hace referencia a una pregunta que presagia el presente social, político y cultural de la Alemania de entonces. En efecto, el vínculo entre lo personal y lo político se hace cuerpo en los interrogantes y testimonios que se ven y escuchan en las imágenes de *Winter Adé*.

La escenificación del cuerpo de la directora da cuenta de su rol dentro del film tanto delante de la cámara como detrás. La entrada en cuadro corporiza el relato sobre sí misma y, en simultáneo, su voz corporiza su imagen cuando no se encuentra presente en la pantalla. En palabras de Braidotti (2000), “el cuerpo es producto de una construcción cultural” y, es esa figuración –la de un cuerpo femenino– la que le otorga sentido a la subjetividad. En ésta línea, Misselwitz construye su subjetividad y la de las mujeres entrevistadas dejando(se) ver la postura crítica, alternativa, sin aludir a un reduccionismo biologicista, sino corporizando y localizando las distintas formas de identidad en una película coral. Los diálogos, la guía de preguntas, los preámbulos a las historias en voz en *off*, las imágenes en movimiento y de archivo, los cuerpos en escena suponen un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico

y lo sociológico. Estos elementos conforman una base política que retrata la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad que agencian las mujeres.

En efecto, el visionado de *Winter Adé* hace que, como espectadoras, nos detengamos en las prácticas de las mujeres entrevistadas, en sus *habitus*. Sin embargo, esto también nos permite observar a la directora del film, quien cristaliza la idea de que los testimonios de otras mujeres podrían extrapolarse a ella misma y conformar cierto *ethos* retórico capaz de construir una imagen de sí (Bourdieu, 1990). Más específicamente, el espacio que brinda la película para hablar como mujeres –tanto a la directora como a las protagonistas– se transforma en un espacio que se resiste a los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. En otros términos, y siguiendo a Braidotti (2000), la imagen performativa de Misselwitz (escenificando su cuerpo en cuadro, con su voz, mostrando sus manos, sosteniendo la cámara) permite entrelazar diferentes niveles de su experiencia, expresando aspectos de su yo a partir de una visión más amplia de la subjetividad de las mujeres sin homologar las formas dominantes de representación del yo.

Asimismo, también se vuelve necesario inferir el carácter nómada de los relatos que existen en *Winter Adé*. Como producto de una construcción histórica, política y cultural, la película se enmarca en un contexto específico y, es allí, donde puede ser analizada como un bien cultural que se aleja de las formas hegemónicas de hacer cine para construir nuevos relatos sobre el yo de las mujeres desde la mirada de una mujer (Khun, 1991). En otras palabras, el análisis no puede reducirse a una forma lineal de subjetividad, sino a tomar la subjetividad de éstas mujeres como un territorio de múltiples conexiones que se encuentran corporizadas. El cuerpo aparece como superficie visual que advierte “la emancipación de las mujeres y su integración no sólo en la fuerza laboral, sino también en la vida intelectual y política” (Braidotti, 2000: 109). En este sentido, la decadencia de lo universal lleva a las mujeres a reconcebir el vínculo entre identidad, poder y comunidad.

En un contexto de crisis económica, social y política en la Alemania del período socialista, el cine aparece como el medio estratégico para provocar y reflejar el cambio social (Mueller y Skidmore, 2011). El proceso de adquisición de la subjetividad supone prácticas materiales (institucionales) y discursivas (simbólicas) que se transforman en figuraciones no taxonómicas, y que podemos observar en *Winter Adé* a partir de retratos sobre mujeres que valorizan la diferencia sexual, argumentativa, corpórea. El film de Misselwitz contribuye a (re)presentar nuevos tipos de sujetos deseantes, entendidos como múltiples, nómades y moleculares que dejan espacios abiertos para la búsqueda y la experimentación (Braidotti, 2000).

### *Conclusiones*

El documental de viaje realizado por Misselwitz se circunscribe a una realidad social e histórica particular que, al mismo tiempo, aborda temáticas actuales en materia de género y representación del cuerpo de las mujeres en el cine.

En el film, el tren se transforma en el vehículo, y también el dispositivo narrativo, para retratar las experiencias de las mujeres en la República Democrática Alemana durante la década de 1980. Asimismo, la utilización de fotografías y material de archivo como recursos cinematográficos y estéticos le otorgan al film la posibilidad de relatar el yo de la directora y de otras mujeres. A partir de estas características, *Winter Adé* se convierte en una obra que rompe con el film de propaganda producido por DEFA Studios y articula posiciones enunciativas que distan de otras producciones realizadas al interior de Alemania Oriental, en general, y de los documentales dirigidos por hombres en ese país, en particular.

La directora describe su experiencia, la expone y utiliza su cuerpo como estrategia de puesta en escena para abrir el juego y presentar discursos sobre el mundo real. Más

precisamente, el énfasis reposa no solo sobre lo que el socialismo de la época provocó en la vida de las mujeres entrevistadas, sino también sobre las visiones que tuvieron sobre el mundo aquellas mujeres sin limitarse al régimen político.

Los interrogantes desplegados sobre las mujeres protagonistas se responden en *Winter Adé* sin atenerse a un espacio concreto, a una edad o a un lugar de trabajo específico. Por el contrario, el recorrido en tren realizado de norte a sur pretende corporizar y localizar las construcciones de la imagen de sí que tienen las mujeres alemanas, y a partir de allí articular un *ethos* dentro del espacio diegético del film.

En síntesis, la singularidad del documental realizado por Misselwitz se encuentra en aquella capacidad de la directora para posibilitar, a través de las entrevistas, un espacio de expresión y producción de sentido por parte de mujeres que son figuras deseantes. En este sentido, *Winter Adé* supone un recorte sobre la realidad social de Alemania Oriental; sin embargo, ese recorte pondera las posiciones enunciativas de mujeres desde la óptica de una mujer, la directora. El cuerpo en cuadro, los diálogos y las fotografías imponen la verosimilitud de las miradas aludiendo a un sinfín de experiencias de mujeres que no se limitan solamente al contexto histórico, social y cultural alemán.

## 2. 2 Um Passaporte Húngaro

### *Recuperar la identidad familiar*

*Um Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut se inscribe en el contexto de su propia historia familiar. A lo largo del film, la directora narra los progresos de un viaje realizado durante 1999 y 2001 que tuvo como propósito obtener su pasaporte húngaro a pesar de las contingencias dadas antes de tenerlo en sus manos.

La familia materna de Kogut está compuesta por inmigrantes húngaros que se radicaron en Brasil luego de la Primera Guerra Mundial. Teniendo este acontecimiento histórico como base, la directora expresa su afán, su historia y la relación que mantiene con su pasado familiar en pantalla. De modo que, la película funciona como medio para documentar el proceso de reconstrucción identitaria que vive la directora, incorporando una modalidad –en términos cinematográficos– autoetnográfica.

La película tuvo su estreno en el año 2002 durante el Festival Internacional de Cine Documental de Lisboa, Portugal. También, durante ese año, fue galardonada en festivales e instituciones de Francia, Brasil y Canadá.

La realización del film se llevó a cabo en un contexto social y político particular: Hungría aún no formaba parte de la Unión Europea y Brasil vivía una de las crisis económicas más agudas de fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Mientras tanto, la directora –con residencia en París<sup>22</sup>– utilizaba el viaje como dispositivo para registrar su paso por Budapest, Río de Janeiro y la capital francesa.

---

<sup>22</sup> En 1989 Sandra Kogut se traslada a París para trabajar en su proyecto *Parabolic People*. Se trató de la realización en formato de video de la instalación de video-cabinas donde personas de diferentes orígenes hablaban frente a cámara en diversas lenguas. Posteriormente, en 1999 la directora se integra al cuerpo docente de la École Supérieure des Arts Decoratifs en Estrasburgo, Francia.

Durante setenta minutos, Kogut reseña su experiencia para conseguir el comprobante de la ciudadanía húngara poniendo en escena parte de su historia familiar, su identidad y sus raíces. Luego de ciertos enfrentamientos burocráticos, finalmente, la directora obtiene la nacionalidad húngara. Sin embargo, como primer hallazgo, el film se detiene allí, y deja abierta la inferencia respecto de lo que sucedió posteriormente a la obtención del pasaporte en su familia, en su biografía y en su experiencia.

La singularidad de *Um Passaporte Húngaro* se encuentra en la utilización del formato de video (DV Cam) y la película de Super8 milímetros. Siguiendo con los postulados de Russell (1999) y Bellour (2009), el formato de registro casero o familiar tuvo su emergencia hacia fines del siglo XX demostrando una capacidad de documentar el ámbito privado y permitiendo la escenificación del yo de los cineastas. Aludiendo a un nuevo discurso cinematográfico, el video aparece como una “máquina de imagen” donde no solamente se ve la imagen del mundo en movimiento, en duración real, sino que además se ve el mundo en directo (Dubois, 2000). En palabras de Bellour, “la imagen-video es más apta para traducir las impresiones de los ojos, los movimientos del cuerpo, el proceso de la mente. Así como también tratar y transformar la imagen en video es más sencillo, tanto en la grabación como en la post-producción” (2006: 88).

En efecto, el uso de la cámara de video y el film Super8<sup>23</sup> en *Um Passaporte Húngaro* posibilitan la narrativa autoetnográfica de la directora, generando un encuentro cercano con su experiencia, y haciendo del film una película pionera en el campo cinematográfico de fines del siglo pasado. Esta característica también es señalada por Piedras (2016) al referirse al documental latinoamericano que emergió desde mediados de la década de 1990. La

---

<sup>23</sup> El formato cinematográfico Super8 se caracteriza por la utilización de películas de 8 milímetro de ancho en cámaras portables de uso manual. En 1965, Eastman Kodak lanzó la patentación del formato pensándolo especialmente para el mercado doméstico y familiar.

movilidad<sup>24</sup> se transforma en un recurso del cine documental cuando “se hacen recorridos de cámara en mano en sitios que forman parte de la memoria; también, se construyen largas tomas en colectivos, trenes o aviones” (Piedras, 2016: 82). Así, el documental latinoamericano gira hacia narrativas que privilegian lo personal, y allí, se destaca el film de Kogut.

En este apartado del segundo capítulo analizaré el film de la directora brasilera contemplando sus características cinematográficas y narrativas en relación al corpus de películas elegido para esta tesis. Más específicamente, a continuación, reflexionaré sobre las partes en las que está dividido el film, las describiré y haré hincapié en algunas escenas en las que la estrategia autoetnográfica y el relato del yo tienen presencia. Luego, me centraré en los aspectos sociológicos, como por ejemplo la noción de identidad, que trae a colación el visionado de la película. Por último, analizaré la aparición en cámara del cuerpo de la directora atendiendo a las principales nociones sobre género desarrolladas en el capítulo primero de esta tesis, y a modo de cierre, desarrollaré las conclusiones tentativas sobre *Um Passaporte Húngaro*.

### *Un pasaporte húngaro*

El film de Sandra Kogut se divide en cuatro partes delimitadas a partir de imágenes de transición: el prólogo de la película, y su título “Um Passaporte Húngaro”, “La aplicación”, “Documentos relacionados” y “Un año después”.

El preludio de las imágenes introductorias es acompañado por una melodía que se extenderá a lo largo de todo el film. Se trata de *Papir iz Dikh Vays*, una canción popular de origen hebreo compuesta por Yah Ribon e interpretada por Daniel Kardos y Mihaly Borbély en el film, que

---

<sup>24</sup> El término *Mobility turn* es utilizado por Pablo Piedras (2016) para referirse a las producciones cinematográficas realizadas en América Latina que tienen como epicentro la primera persona en la narración, y mantienen estrecha relación con territorios específicos donde se enmarca la búsqueda de los cineastas.

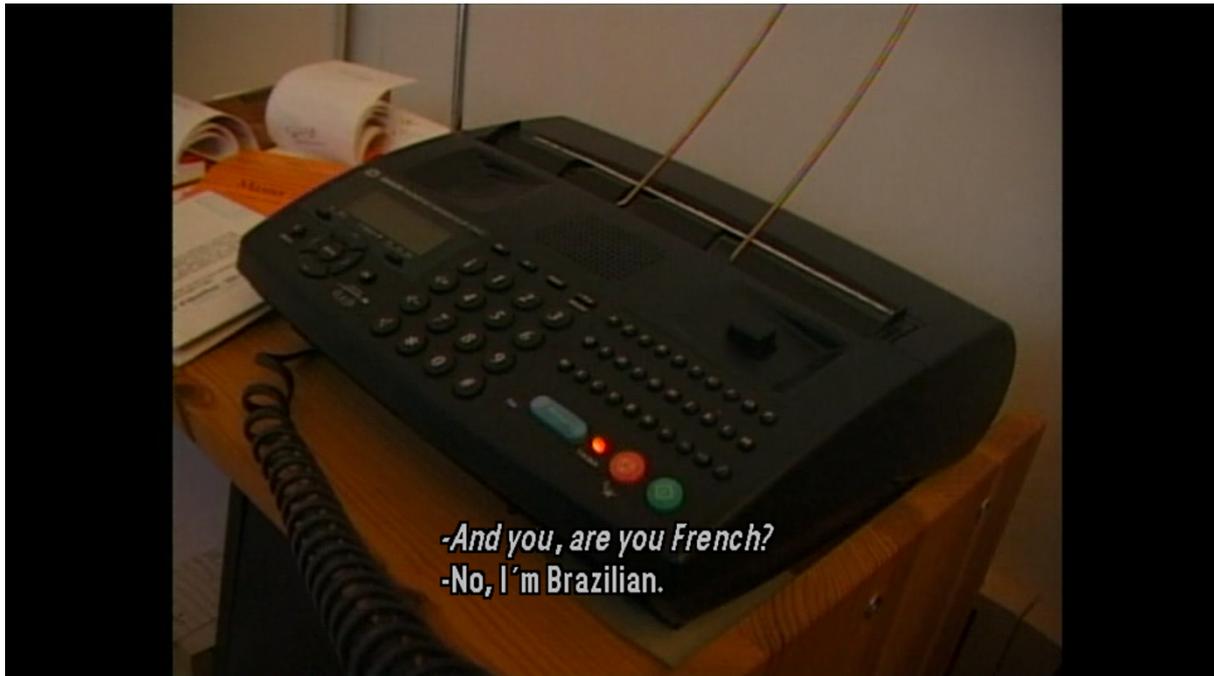
refiere al vínculo romántico entre dos personas<sup>25</sup>. El propósito de la inserción de la canción sin letra en la película no resulta claro. Sin embargo, al tratarse de una sonoridad familiar de acuerdo con el origen social de la directora se infiere que la musicalización tiene estrecha relación con el antepasado hebreo de Kogut. La melodía se reproduce a lo largo de todo el film, pero remarca, sobre todo, los momentos transitorios y de elipsis.

En el inicio, la armonía finaliza cuando aparecen las imágenes de varios teléfonos sonando. Se escucha un diálogo telefónico, que luego es interrumpido por imágenes en Super8 de un viaje en tren.



---

<sup>25</sup> El papel es blanco y la tinta negra/Mi corazón se siente atraído por ti, mi dulce amor/Podría sentarme durante tres días, uno tras otro/solo besando tu dulce cara y sosteniendo tu mano/Anoche fui a una boda/Y vi muchas chicas hermosas allí/Muchas chicas hermosas, pero ninguna de ellas puede compararse contigo/con tus ojos negros y tu cabello negro/Oh, querido Dios, escucha mi súplica/a los ricos les das honor y un camino fácil/O dame una pequeña casa en el pasto verde/en la que mi dulce amor y yo podremos vivir.



La secuencia del diálogo telefónico es crucial para el resto de la película, en tanto prologa la temática: la burocratización de los procesos para obtener la ciudadanía y el paso de la directora por los diferentes consulados.

Aquí, se vuelve preciso hacer un recorte sobre las imágenes de diversos teléfonos en la mencionada escena para interrogar porqué los aparatos telefónicos son distintos. La diferencia motoriza la curiosidad, y en este sentido, cabe suponer que la directora dialoga –en este caso,

telefónicamente— con los organismos consulares en los tres países por los que viaja, reside o recuerda y desde el comienzo del film articula ese diálogo a partir de las imágenes.

La insistencia, y cierta obsesión por la búsqueda de información, se vuelve evidente en las llamadas telefónicas y en las imágenes de los aparatos telefónicos. En este sentido, la extracción de esas tres imágenes del film invita a pensar en, por un lado, el intento de la directora por delimitar en un principio las peripecias de la película; y, por otro, los recursos estético-cinematográficos que utiliza: imágenes filmicas y de video, sonido directo y entrevistas que anticipan lo que va a suceder en el resto del film.





**Serie de fotogramas correspondientes al inicio de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.**

Mientras las imágenes de archivo se suceden, la voz de la directora se escucha más claramente cuando dialoga con su abuela. En esta secuencia, nos percatamos de que Kogut está buscando algo concreto que cuente su origen social. Sin embargo, es necesario enfatizar sobre la carencia de exposiciones en el film que indiquen los motivos por los cuales la directora se embarca en esta búsqueda. En otras palabras, luego del visionado de la película –y anticipando un primer hallazgo a analizar de manera crítica– la narración de la experiencia de Kogut nos impulsa a interrogarnos por qué tiene el deseo tan fuerte de obtener el pasaporte y para qué lo necesita.



un passeport hongrois

"A HUNGARIAN PASSPORT"

Serie de fotogramas correspondientes al inicio de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.

El registro de la voz de la directora detrás de cámara, su mirada sobre lo que está buscando y los planos detalle con cámara en mano de cada documento encontrado son puestos en escena para insinuar lo que ella misma está reconstruyendo. Luego de introducir el diálogo con su abuela, la directora enfoca imágenes del pasaporte de su abuelo y los documentos familiares que se encuentran en la casa de Río de Janeiro.

Tanto el registro del viaje como la entrevista que le hace a su abuela le sirven a la directora como recursos cinematográficos formales y estéticos para montar el film. En este sentido, *Um Passaporte Húngaro* se integra en lo que Bill Nichols (2001) denomina la Modalidad Interactiva del documental; más precisamente, porque hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración. El encuentro real entre la realizadora y su abuela, introduce una noción de presencia situada en la propia trama de la película. Así, la narración de su historia adquiere un tipo específico de modulación que prolonga un itinerario donde el yo se expone como índice de la experiencia y del pensamiento, y encuentra en la interacción con otros partes del relato (Ortega, 2008).

Después de la imagen que indica el título del film, la directora continúa narrando su búsqueda. En París acude a la Embajada de Hungría, y allí entrevista al personal de la institución acerca de los requisitos para obtener su pasaporte. Sandra Kogut es de origen brasilero, pero vive en Francia y viaja a Hungría, como lo señalé con anterioridad. En la película da cuenta de este triángulo rutero ponderando los lugares y los diferentes idiomas (portugués, húngaro y francés) para delimitar el mapa que conforma su identidad cultural.



La segunda parte de la película, “La aplicación”, comienza con imágenes en Super8 milímetros de una estación de tren que Kogut utiliza para articular la introducción previa y escribir –a partir del montaje– el proceso burocrático por el que pasó para, finalmente, obtener la ciudadanía húngara. En efecto, viaja a Budapest y se encuentra con familiares que viven allí.

La *performance* de Kogut se resignifica cada vez que en la película la cámara actúa como herramienta para la interacción. Al principio, el documental parece tener un sujeto tácito, pero luego vislumbramos que la experiencia viajera de la directora atraviesa todo el film. Siguiendo a Russell, “el sujeto en la historia se verá siempre desestabilizado por la separación entre experiencia y memoria, y en consecuencia, lo que se busca representar en la película

autoetnográfica es la reconstrucción histórica de la identidad del sujeto” (1999: 280). En esta línea, el documental de Kogut da cuenta de una reelaboración sobre su propia experiencia a través del trabajo con materiales, documentos y memoria oral proporcionada por sus familiares húngaros y su abuela que resultan imprescindibles para pensar su identidad. La cámara es el recurso, pero también los diálogos con su familia son funcionales al momento de narrar su historia.



En Budapest, la directora visita a sus familiares, realiza un recorrido por la ciudad y acude al Registro de Personas. Allí, interrumpida por la imposibilidad de hablar el idioma, consulta sobre la Partida de Nacimiento de su abuelo.



-“¿De quién es este pasaporte?” (silencio) “Un pasaporte húngaro solo será emitido para alguien que pueda probar su nacionalidad húngara. La suya, es una nacionalidad de sus antepasados. Su abuelo nació en Budapest, entonces usted debe ir al barrio donde él nació”, manifiesta la mujer que forma parte del personal del Registro.



Luego de buscar en los registros, a Kogut le comunican que no existe el Certificado de Nacimiento y tampoco el Certificado de Matrimonio de sus abuelos.

Haciendo uso de imágenes filmicas de carácter abstracto<sup>26</sup>, Kogut elipsa el resto de su estancia en Budapest y simula su traslado a Río de Janeiro donde continúa el diálogo con su abuela.



Serie de fotogramas de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.

De este modo, la directora articula la tercera parte del film: “Documentos relacionados”. La primera escena se corresponde con imágenes del Archivo Nacional de Brasil. La cámara subjetiva está en movimiento, y a partir de un extenso *travelling*, la directora sigue al archivista que busca materiales del año en que llegaron sus abuelos al territorio brasilero. Aquí, es necesario remarcar la utilización de la cámara de video que –tal como afirma Bellour (2009)– posibilita la narrativa personal. La cuestión de la imagen y la memoria, y los procesos de reconstrucción de esa memoria (histórica, familiar, personal), se encuentra, por consiguiente, íntimamente ligada a la relación entre el cuerpo y la representación tecnológica. En este caso, la cámara de video y el formato Super8 suponen un proceso de apropiación donde

---

<sup>26</sup> Entiendo éstas imágenes como aquellas que representan algo pero no develan con exactitud qué representan utilizando como recurso cinematográfico el primer plano. Por ejemplo, en *Um Passaporte Húngaro*, la directora incorpora planos cortos del agua. No sabemos si ese elemento es agua de mar o de laguna porque el cuadro es pequeño y solo se visibiliza en términos macrofotográficos.

el cuerpo de la directora y el aparato tecnológico se fusionan a modo de prótesis (Schefer, 2008).

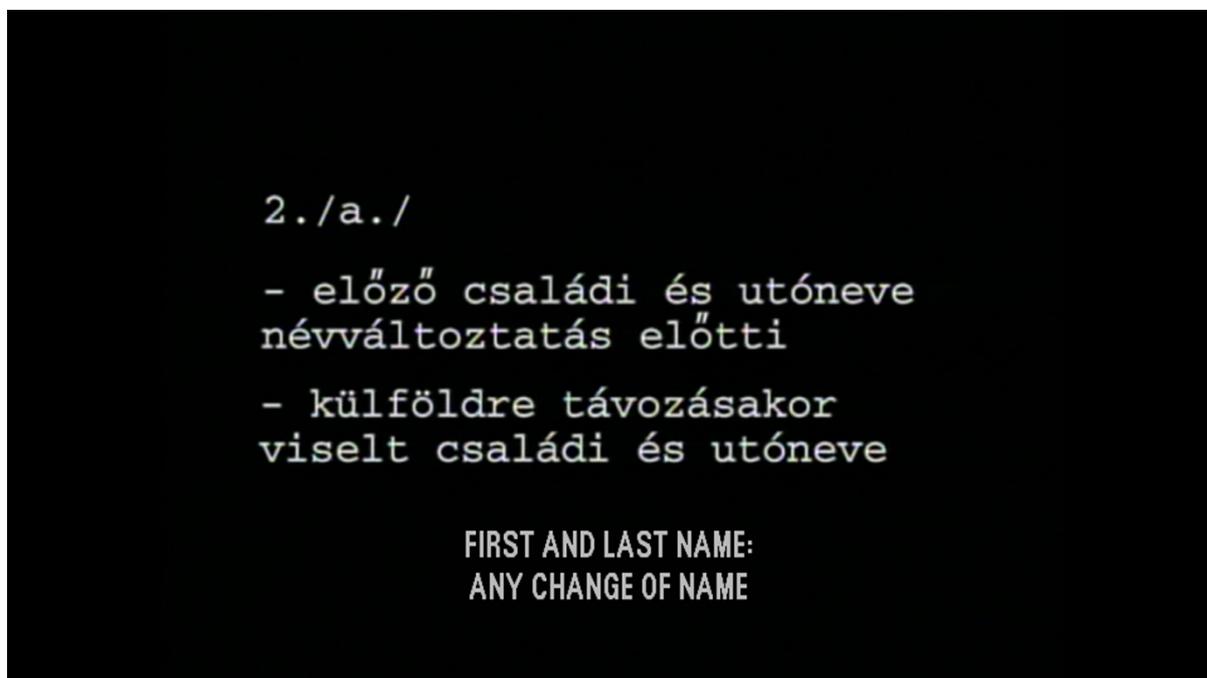
3/b./  
mellékletek

RELATED DOCUMENTS





Esta escena inicial en el Archivo brasileiro termina su desarrollo hacia el final de “Documentos relacionados”. Anteriormente, la directora interpone nuevamente la entrevista con su abuela e incluye imágenes de su viaje a Budapest y a París recurriendo a la división de la tercera parte del film en subsecciones.



Así, un viaje en auto por Budapest junto con sus familiares húngaros tiene como objetivo descifrar el distrito de origen del bisabuelo de Sandra Kogut y articular la última

secuencia de “La aplicación”. Con este propósito, la secuencia de imágenes tiene como locación un cementerio en esa ciudad.



La lápida inscribe el nombre del bisabuelo de la directora y, en consecuencia, allí se halla la punta del iceberg para continuar con el proceso de obtención de la ciudadanía húngara.

d. /  
egyéb okmányok

#### OTHER DOCUMENTS

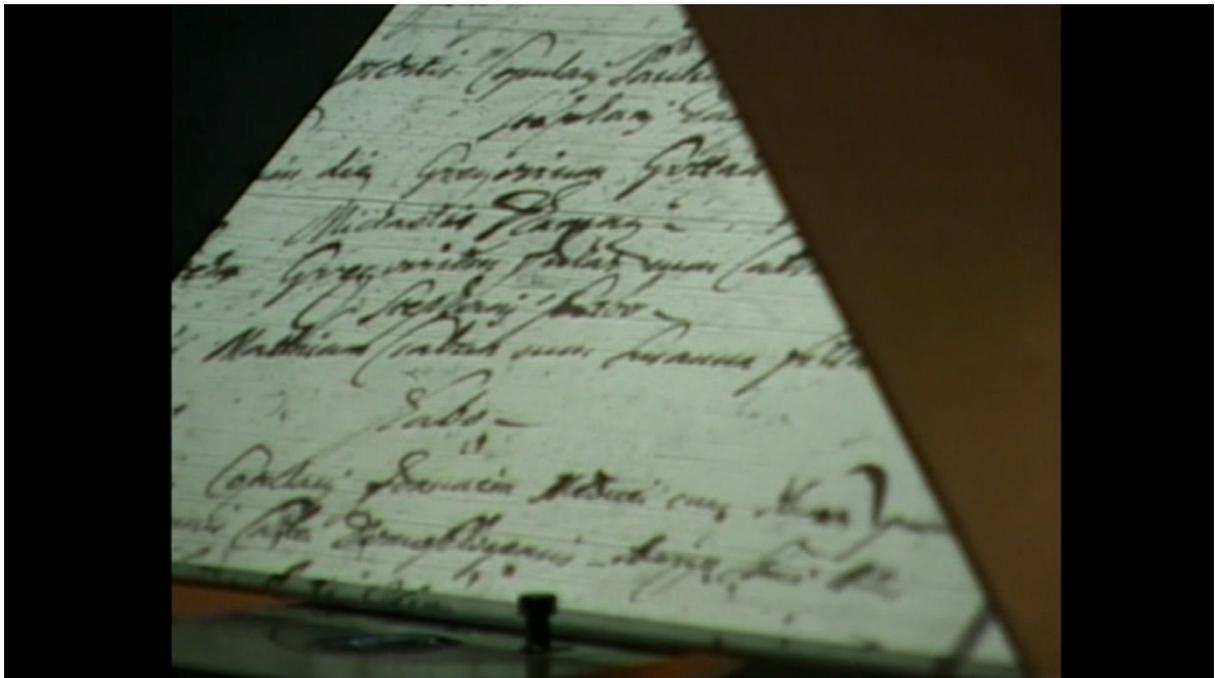
La búsqueda prosigue en esa ciudad, y también allí emergen las respuestas a las preguntas que se hace la directora implícita y explícitamente en el film: “¿quién soy? ¿podré obtener el pasaporte húngaro?”

En palabras de Bellour, “En las obras donde se hace la pregunta: ¿quién soy?, vemos sujetos atraídos desde lo más íntimo de ellos mismos hacia una nueva forma de pensamiento del afuera, a partir de exigencias y de las posibilidades de la imagen y del sonido” (2009: 337). Por consiguiente, es la pregunta “¿quién soy?” la que motoriza la acción en pos de construir una imagen de sí a partir de marcas de enunciación definidas –sobre todo– en las imágenes de la película (Bourdieu, 1990; Illouz, 2009).

Kogut visita el Archivo Nacional en Budapest, e interroga al personal de allí de manera insistente: “Para usted, ¿podré obtener el pasaporte húngaro?”, asevera la directora durante el diálogo con el personal.

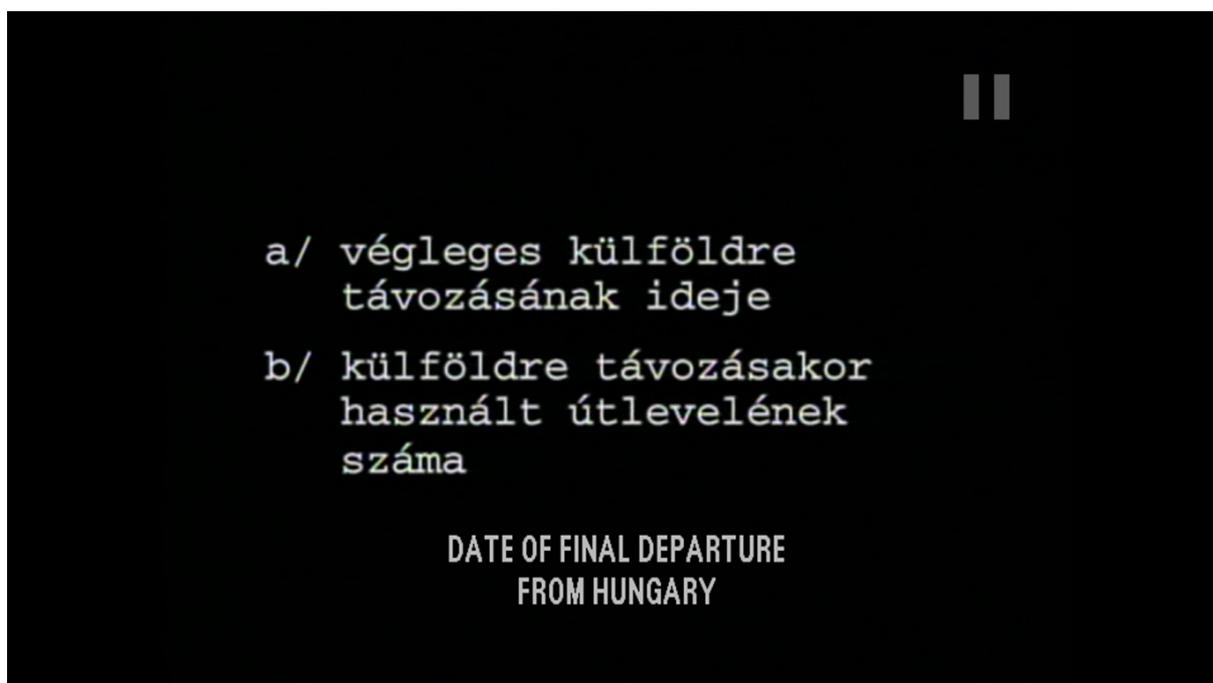
A pesar de la existencia de estas preguntas en el film, los interrogantes que emergen luego del visionado no tienen respuestas. Es decir, la directora no se esfuerza por narrar el paraqué y porqué necesita su pasaporte húngaro, como lo mencioné con anterioridad. En efecto, los motivos subjetivos no son expuestos en el documental y, lamentablemente, quedan fuera

de consideración en el film. Por esto, la película se vuelve recursiva y abre un abanico de preguntas para los espectadores que no se encuentran respondidas en pantalla.



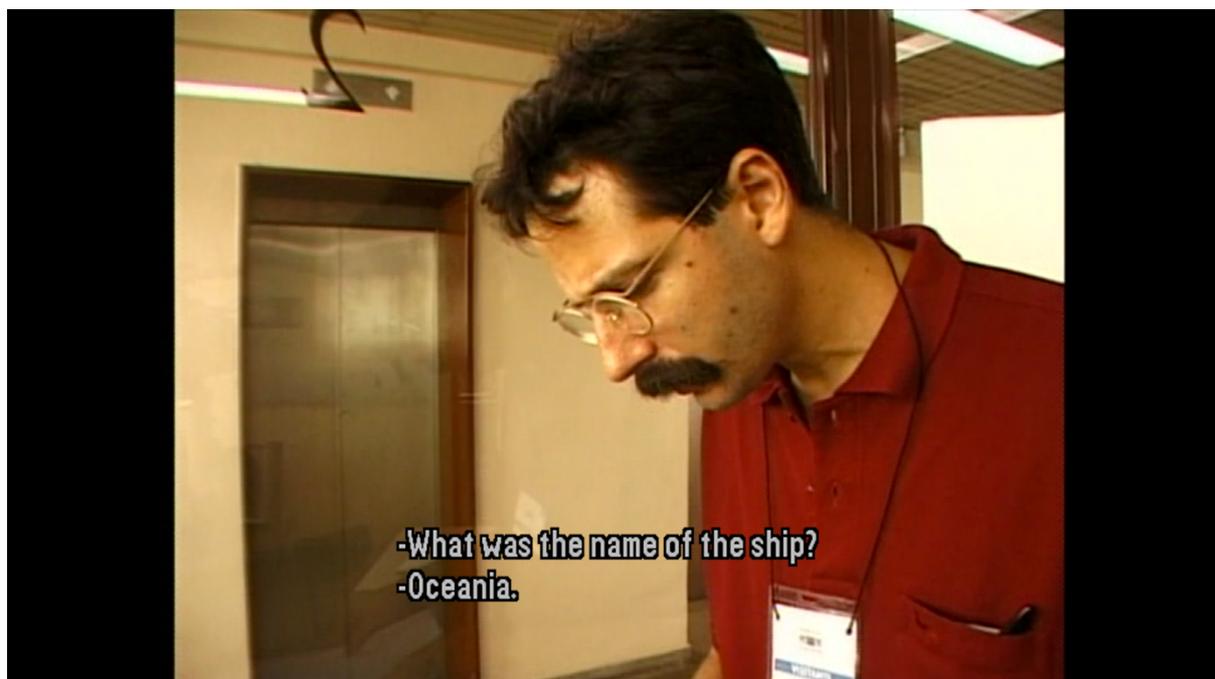
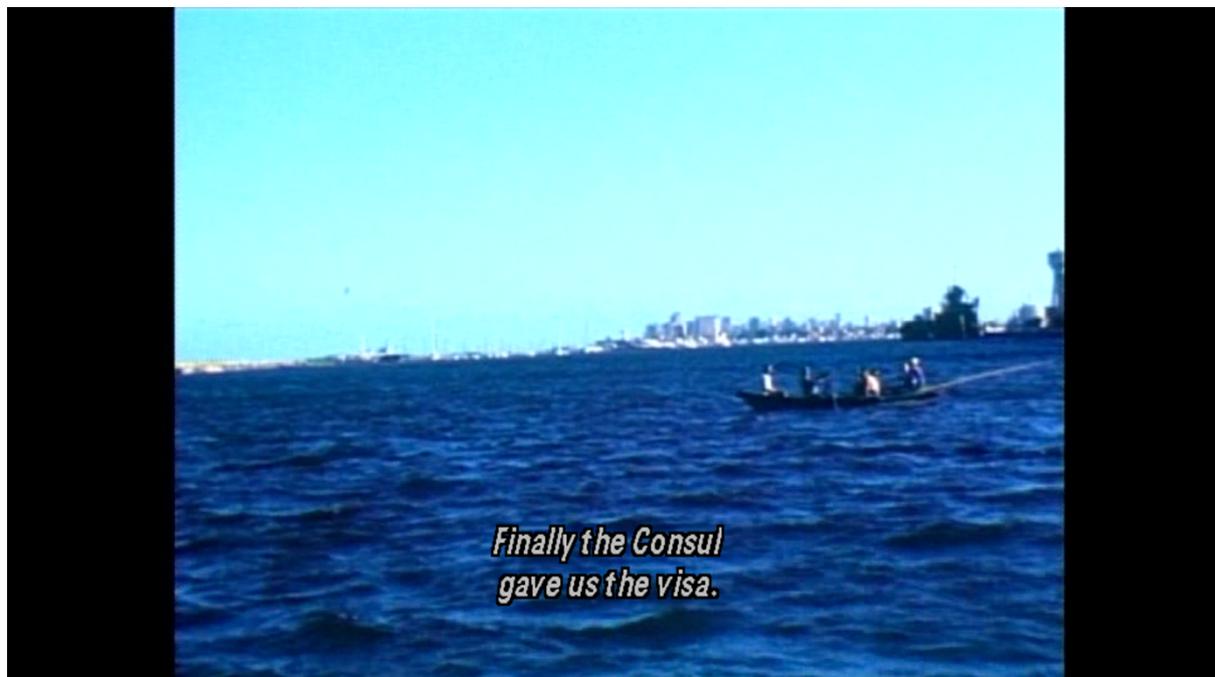


La última subsección de la tercera parte del film retrata el retorno a Brasil de los abuelos de la directora, y también su propia visita.



Luego de la transición, las imágenes en Super8 insinúan el viaje en barco que hicieron sus abuelos desde Hungría a Recife, Brasil. De ese modo, la directora vuelve nuevamente a través del montaje a la entrevista con su abuela, al Archivo Nacional brasilero y a la Embajada de Hungría en Río de Janeiro. Mientras la voz en *off* de su abuela se escucha, vemos imágenes

filmadas desde una embarcación que está aproximándose a la costa. Allí, la abuela de la directora cuenta cómo llegaron a Brasil.



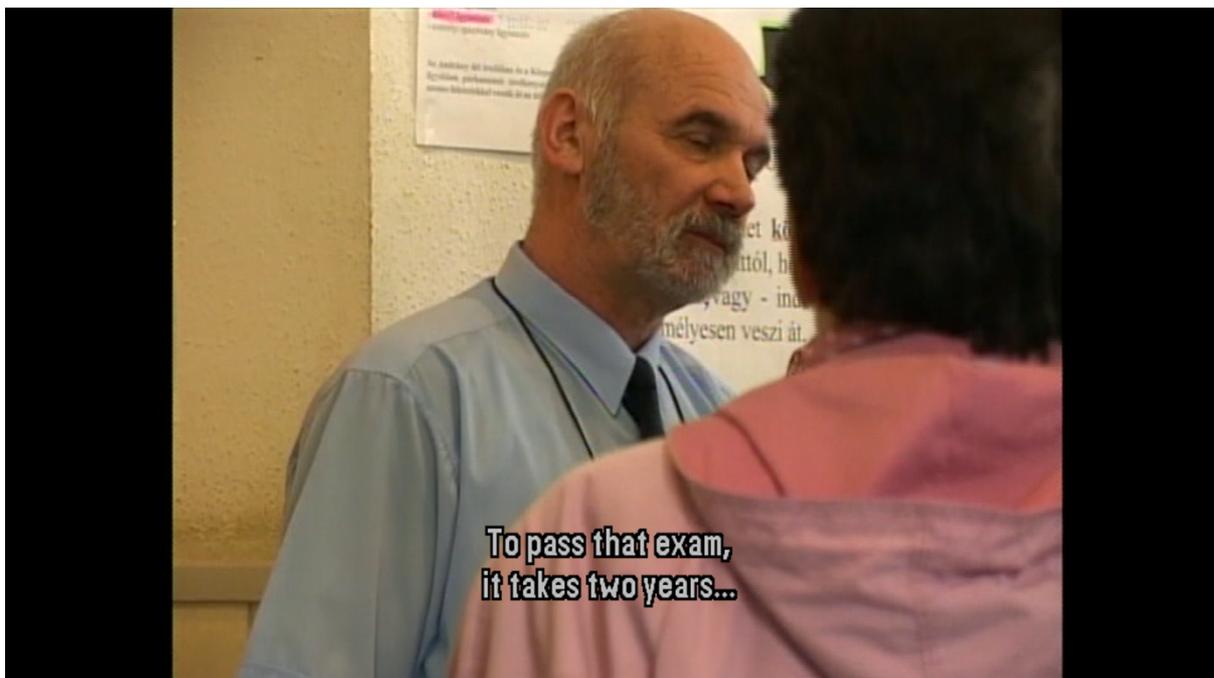


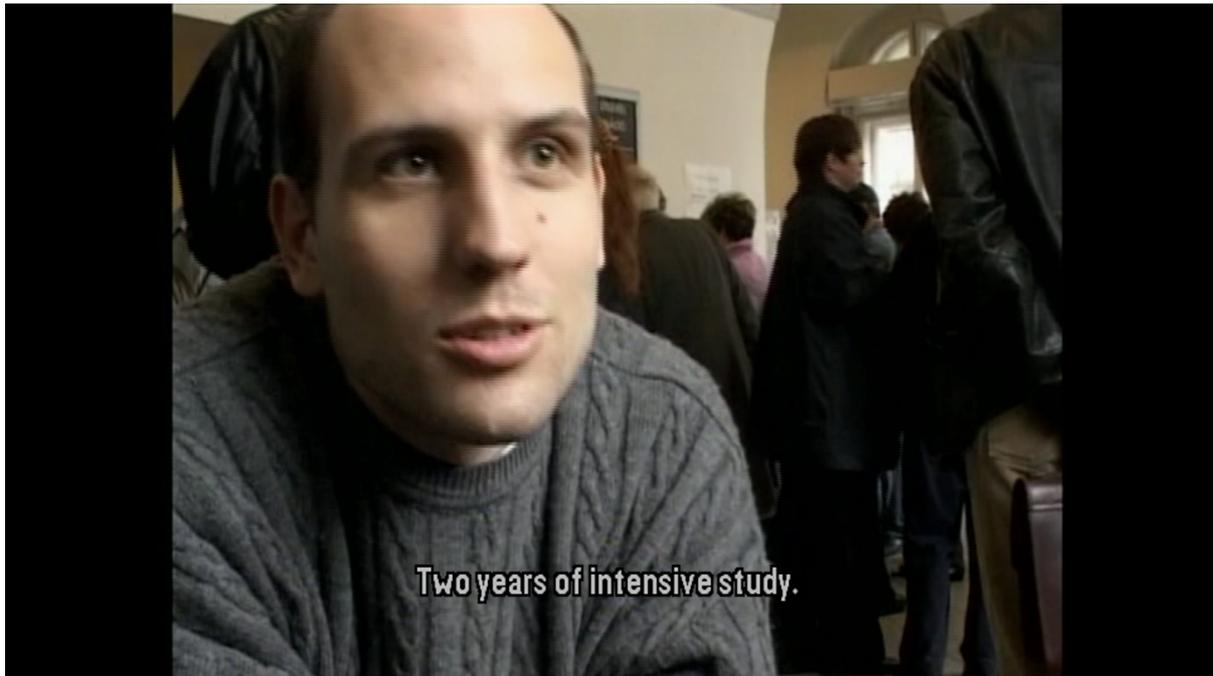
La reescritura a partir del montaje le sirve a Kogut para desanudar el conflicto del film. En el Consulado de Hungría, a la directora se le informa que debe rendir un examen para obtener su ciudadanía. Los requisitos no son claros, las instituciones de los tres países no tienen los formularios unificados, y en consecuencia, la directora vive una serie de peripecias que la llevan a tomar una decisión: presentarse a rendir el examen. Aquí, cabe destacar la intervención que hace la película, en general, sobre lo público, a saber: las instituciones consulares. Partiendo de una lógica enunciativa autorreferencial, Kogut manifiesta el entramado de relaciones que se tejen al interior de los organismos estatales y, más específicamente, en el seno de las relaciones internacionales entre Brasil, Francia y Hungría. Con un *ethos* retórico y recursivo, la directora expone lo que le sucede en estos espacios consulares jugando con la posibilidad diegética de las relaciones de poder de los estados que se dan allí, y los cambios al interior de las instituciones con respecto a la política migratoria.

La directora registra otros testimonios que manifiestan lo argumentado anteriormente. A modo de ejemplo, en “Documentos relacionados”, Kogut incorpora una escena del Registro de Personas en Budapest donde dialoga con otro ciudadano.



En esta escena, la directora entrevista a un ciudadano francés que acompaña a su esposa para sacar el turno y tramitar el pasaporte húngaro. Ante la información brindada, Kogut le pregunta cómo es el proceso para obtener la ciudadanía.





**Serie de fotogramas de Um Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut.**

-“Rendir un examen (...) Para pasarlo toma dos años; dos años de estudio intenso”, argumenta el entrevistado.

Este testimonio le sirve a Kogut para manifestar la empatía con otros ciudadanos que buscan lo mismo que ella y, al mismo tiempo, funciona como registro de la falta de información clara en las instituciones consulares que eche luz sobre el proceso de obtención de su ciudadanía.

Al margen de los diálogos dispuestos sobre las imágenes, Kogut no deja de contar su acción con imágenes de video. A pesar de no presentar su cuerpo en escena o solo hacerlo a través de la voz, las imágenes parecen funcionar como una extensión de lo que la directora mira, escucha y atraviesa. En este sentido, la posición de la cámara no es inocente, sino que, por el contrario, el encuadre se vuelve el recurso de escritura del diario de viaje de Kogut. Desde allí, la cineasta se enfrenta a sí misma como turista, etnógrafa, migrante y ciudadana. Para pensar la identidad y la subjetividad, el cineasta debe también acudir al contexto cultural en el que se ha formado (Russell, 1999). De este modo, el documental de Kogut da cuenta de

una reelaboración sobre su propia experiencia. A través de la modalidad autoetnográfica, la directora construye su trayectoria y apela a la reconstrucción de un hecho histórico particular para exponer su yo en el film. La situación que atraviesa también se manifiesta en otros ciudadanos, pero Kogut elige ahondar de un modo autorreferencial sobre el proceso migratorio en el que se embarca. Sin embargo, la puesta en escena de la intimidad se encuentra opacada por la lógica recursiva a la que recurre la directora para hablar de sí misma, atendiendo mayoritariamente a la búsqueda del pasaporte sin comunicar los motivos subjetivos que la llevan a obtenerlo. Como lo señala Jean Claude Bernardet (2011), la puesta en relato audiovisual de la vida personal tiene dos facetas: expone a la persona, pero en la misma medida en que la expone, la enmascara. Pues el arte biográfico hace creer que la persona se revela, pero lo hace no revelándose.

La tercera parte de la película se cierra cuando Kogut vuelve a Brasil. Allí, visita el Consulado Húngaro.



-“En París, me dijeron que debo aprender a hablar húngaro y rendir un examen para obtener la ciudadanía”, dice la directora.

-“No, eso es en París” (risas). “Lo inventaron, eso no existe. Los franceses son complicados...En Brasil nunca pedimos eso, nunca. Yo soy cónsul en Río de Janeiro desde 1990, y nunca pedimos eso. Es muy fácil: llenás los formularios, traés la documentación y si no la tenés, te la proporcionamos nosotros”, afirma el cónsul.

-“Entonces, ¿no preciso hablar húngaro?”, pregunta Kogut.

-“No. Solo tenés que llenar los formularios en húngaro”, responde el cónsul.

Luego del diálogo registrado en el Consulado húngaro en Brasil, la directora completa los formularios pedidos junto a su abuela, quien domina el idioma.



**Serie de fotogramas de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.**

Aquí, el diálogo continúa y la abuela le pregunta a la directora si debe renunciar a sus otras nacionalidades. Ante la inminente duda de Kogut, ella misma se atiene a responderle a su abuela con otra pregunta:

-“¿Volverías a Europa?”, pregunta Kogut.

-“Nunca más”, responde su abuela.

De ese modo culmina la tercera parte de la película, adelantando la paradójica situación de Kogut: su familia escapó de la guerra europea y no volvió más al Viejo Continente; en cambio, Kogut vive allí y se empeña por adquirir la ciudadanía húngara.



“Un año después” es la última parte de la película. Finalmente, la directora obtiene su nacionalidad por un año luego de haber presentado los formularios que le exigía el Estado Húngaro.

En la ceremonia de entrega de la ciudadanía, las imágenes narran la conmoción experimentada por Kogut. Por ello, es posible pensar que *Um Passaporte Húngaro* se encuentra en estrecha relación con las características de la Modalidad Performativa planteada por Nichols (2013). La puesta en escena de la dimensión afectiva de la directora posibilita ver el documental como una *performance* que nos acerca a su propia situación vivida. Del mismo modo, la representación de sí misma como parte de una minoría –migrante, en este caso– permite pensar que la subjetividad presentada en el documental no solo es individual, sino que también es social. Así, como lo afirma Nichols (2013), se une lo particular a lo general, lo individual a lo colectivo, y lo personal a lo político. Sin embargo, la experiencia de Kogut es narrada de modo pendular entre lo individual y lo colectivo, dejando más espacio para aquellas

cuestiones de carácter público (tramitar un pasaporte, migrar), que para aquellas que responden al ámbito privado de la directora (los motivos por los cuales quiere el pasaporte no son narrados, por ejemplo).

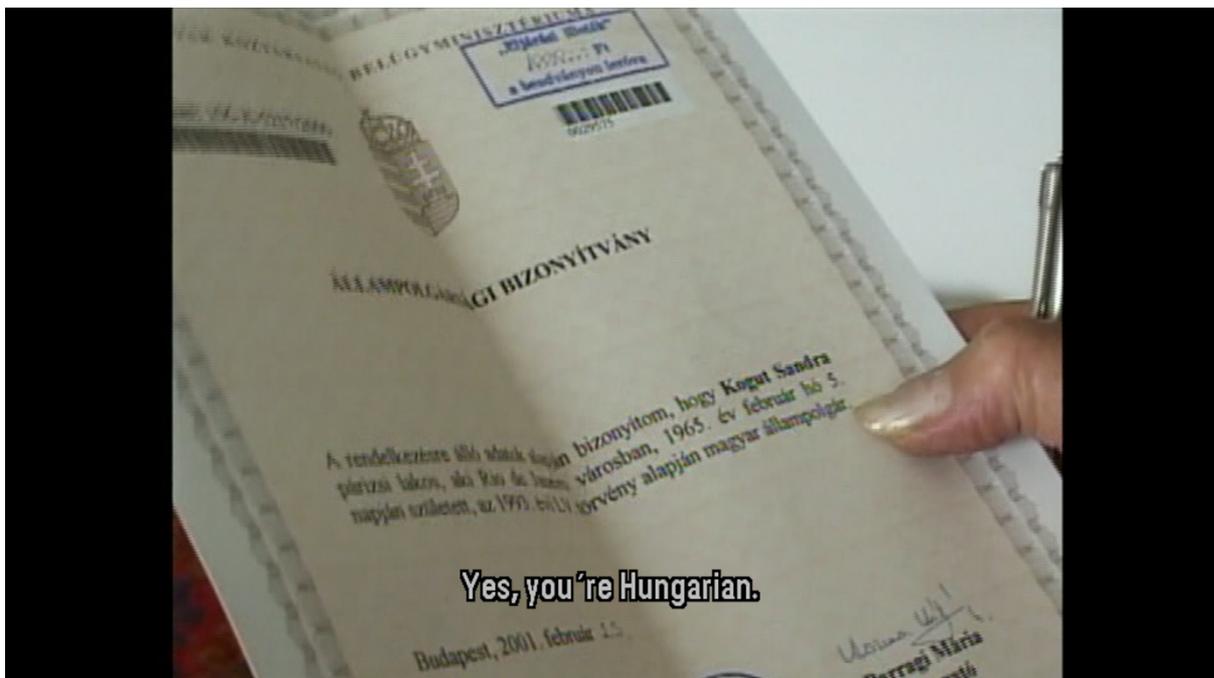
Asimismo, existe una figura central en esta dinámica: el cuerpo, con la voz como testigo, o el propio cuerpo puesto en escena (Bellour, 2009). En la próxima sección, analizaré las escenas donde la directora presenta su cuerpo al frente de la cámara desde una perspectiva de género.

Luego de la ceremonia, con la ayuda de sus familiares, la directora lee el papel donde consta la obtención de su nacionalidad húngara.





Valid for one year.



Yes, you're Hungarian.

Ese documento le permite a Kogut tramitar *a posteriori* su pasaporte húngaro. En las últimas imágenes del film, la directora elige cerrar el montaje de manera circular: durante el regreso en tren de Budapest a París le muestra su pasaporte húngaro al oficial de frontera.

un passeport hongrois  
mai 1999 / mai 2001

A HUNGARIAN PASSPORT  
MAY 1999/MAY 2001



Serie de fotogramas correspondientes al final de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.

La necesidad de localización de sí se manifiesta en *Um Passaporte Húngaro*: la estrategia autoetnográfica la permite a la directora actuar sobre su propia vida para reconstruir o consolidar algo. Los motivos de la búsqueda del objeto pasaporte no se revelan en el film, pero lo que sí se revela es su experiencia para obtenerlo.

En este sentido, la película organiza los acontecimientos que Kogut atraviesa y los relata con imágenes. Su yo se inscribe en un cuerpo que se sitúa detrás de la cámara, mirando lo que sucede e interviniendo con su voz y sus manos en el cuadro, certificando así un indicio de verdad.

### *Identidad*

Como fenómeno social, la pérdida de ciertas prácticas culturales e identitarias, y el desarraigo, caracterizaron a muchas generaciones europeas que escaparon de las guerras del siglo XX y debieron exiliarse en otro país. La producción cinematográfica no ha quedado exenta de ahondar sobre la temática y, en las últimas décadas, el documental latinoamericano ha retratado –de diferentes formas– el exilio, el desarraigo, la memoria individual y colectiva.

Al respecto, *Um Passaporte Húngaro* pone al descubierto la temática tratando de devolverle al pasado familiar aquello que perdió al llegar al territorio brasileiro. No obstante, es menester preguntarse si la obtención del pasaporte húngaro en efecto restituye el pasado familiar que, por razones concretas y simbólicas, se ha perdido. Más específicamente, la obtención del pasaporte en el film –al igual que el viaje– como dispositivo opera provocando una “ilusión” de devolución al pasado que marca la trayectoria biográfica de Kogut y la de su familia. Sin embargo, la connotación del dispositivo pasaporte parece coincidir con los mismos atributos que le otorgaron sus abuelos a su país de origen: un lugar al cual no pudieron volver y, ahora en otra coyuntura, el volver se vuelve accesible, al menos para su nieta.

Por ejemplo, en el inicio del film cuando dialoga con su abuela y revisa los documentos húngaros encontrados en la casa de Río de Janeiro, Kogut le pregunta qué significa el sello con la letra K impreso en el pasaporte húngaro de sus abuelos.



-“La K significa que sólo tienes permiso de salida y no puedes volver a entrar al país”, responde la abuela.

La evidencia de la entrada prohibida está allí impresa en el pasado de Kogut. Pero, ¿el pasaporte tramitado por Kogut repone realmente aquel origen que perdieron sus abuelos? En el film, la pregunta queda sin responder pues allí solo se alude al dispositivo concretamente, a su búsqueda obsesiva, pero no a lo que el pasaporte otorga en términos simbólicos o afectivos.

Las memorias familiares y el punto de vista de la realizadora transparentan su situación particular, pero al mismo tiempo suponen un acontecimiento colectivo. Es decir, se trata de un relato cargado de pasajes que oscilan entre el pasado y el presente, lo público y lo privado, y que pueden extenderse a otras familias y a otras experiencias de vida. En este sentido, Kogut representa visualmente la concepción subjetiva de la construcción de la identidad social. En palabras de Dubet, “la representación de sí mismo, la identidad, no es sino otra manera de designar a la integración normativa y el grado de cohesión del grupo que el sentido de permanencia sostiene” (1989: 521). Siguiendo al autor, es posible argumentar que la búsqueda del pasaporte traduce la idea de recuperar el sentido de pertenencia e integración de una sociedad que durante mucho tiempo permaneció desvanecida. Nuevamente aquí, el dispositivo pasaporte es el elegido por la directora para “recuperar” la memoria familiar dejando a un lado, por ejemplo, el idioma húngaro, su cultura, su gastronomía, o aquello que le provoca a la directora esa cultura. En otras palabras, el pasaporte hace las veces de símbolo mediante el cual Kogut establece cierta pertenencia a un grupo social (en este caso, sus antepasados familiares) que constituye o refuerza su identidad (Dubet, 1989), pero en el film no existen indicios de su interés por integrarse a Hungría. Más precisamente, la identidad de la protagonista se construye en la película como una instancia inestable, mutante (Piedras, 2014).

El exilio, la marginalidad y el distanciamiento del sentido de pertenencia pueden interpretarse como síntomas de la destrucción de las fuerzas de integración y, al nivel del actor, como crisis de identidad (Dubet, 1989). Entonces, la búsqueda del pasaporte por parte de la realizadora mantiene estrecha ligazón con aquella desintegración que sufrió su familia en la posguerra, y la actual persecución de la propia identidad. El cambio de país y el cambio generacional sedimentaron la problemática tratada en el documental de Kogut. La incertidumbre identitaria opera como medio y recurso para la acción por medio de la cual se reclama a las instituciones consulares la restitución de un pasado. La expulsión de comunidades

de un determinado territorio, el exterminio y la marginación conforman fenómenos que mantienen relación directa con lógicas de acción donde el poder económico y político de los estados y las instituciones se encuentran en juego. Y, en cierto modo, *Um Passaporte Húngaro* reclama desde la lógica autorreferencial un sentido de pertenencia antes denegado.

La identidad cultural de las comunidades religiosas de la diáspora es el objetivo que conduce a la acción; por esto, es necesario pensar el trabajo de Kogut como un llamado a las raíces y a las tradiciones, pero desde un lugar –el de la creación audiovisual– donde se reinterpreta y se intenta reconstruir una identidad que durante mucho tiempo, particularmente en su familia, no fue abordada. Como lo analicé anteriormente, la paradoja temporal donde se intenta reunir pasado y presente se encuentra en el diálogo que mantiene la directora con su abuela. En especial, cuando abordan la cuestión de “volver a Europa”<sup>27</sup>.

Al analizar el film, por un lado, y siguiendo a Braidotti (2000), el nomadismo que encarna la directora en la película responde a un proceso que es simbólico, histórico y genealógico, en tanto como sujeto adquiere la necesidad gramatical de decir “yo” para restablecer su identidad. La localización de sí a partir de la búsqueda del pasaporte húngaro, los viajes, y las prácticas de recolección de materiales, conforman el vértice de una figuración múltiple, corporizada y cultural de la subjetividad de la cineasta que no tiene una temporalidad lineal, sino que exige articular un cúmulo de sucesos que se encuentran ligados entre sí. Tal como lo afirma Braidotti, “Uno debe comenzar por dejar espacios abiertos de experimentación, de búsqueda, de transición: devenir nómades” (2000: 204). En este sentido, la película de Kogut presenta cabalmente el nomadismo como una figuración del sí mismo.

Por otro lado, en términos más amplios, *Um Passaporte Húngaro* permite establecer el supuesto de que es posible resistir a la desintegración identitaria ocasionada por hechos

---

<sup>27</sup> Ver página 111.

históricos puntuales y darle otro sentido a través de la producción y creación dentro del campo cultural. La fragmentación identitaria opera como motor para realizar una lectura sobre el mundo. Así, la realizadora logra imponer su búsqueda y, en consecuencia, lo hace considerando al proceso creativo como una forma de representar una temática que es personal y social, generando así un horizonte de significados capaces de captar a los receptores del film.

A propósito de este proceso creativo realizado por Kogut, conviene señalar que el contexto donde se enmarca el film atraviesa su trayectoria como directora. La problemática abordada por este documental no sólo se dirige a la temática de la identidad, sino que también se inscribe como parte de un fenómeno cultural: el giro subjetivo en los films documentales de la época. Entonces, se observa aquí que la modalidad autoetnográfica funciona como práctica artística que rompe con las formas de representar la realidad que predominan en el campo cinematográfico, aquellas que se reducen a la no intervención de los cineastas en escena. En esta línea, es necesario abrir el debate respecto de esta modalidad y su estrecha relación con la producción cultural emergente. Tomando los postulados de Williams (2015), es posible considerar el documental de Kogut como una obra que intenta avanzar más allá de las formas dominantes en el contexto del cine brasileiro de principios de siglo e instalar una modalidad narrativa que intenta mostrar la propia subjetividad. A diferencia de otras producciones realizadas durante la época, como *Peones* (2004) de Eduardo Coutinho y *Entreatos* (2004) de Joao Moreira Salles, la película de Kogut se destaca por la utilización de la primera persona en el relato. Las obras de los directores brasileiros mencionados anteriormente, utilizan el viaje y las entrevistas a diversos actores, al igual que *Um Passaporte Húngaro*, como estrategias cinematográficas para ahondar sobre la llegada al poder presidencial de Lula da Silva en 2003. Los documentales de Coutinho y Moreira Salles también incorporan temáticas que remiten a

hechos histórico-políticos del Brasil, pero lo hacen a través de una pluralidad de voces que enfatizan, primero, la historia colectiva, y luego, la figura de un personaje: Lula da Silva.

Asimismo, *Edificio Máster* (2002) de Coutinho, que tiene como productor ejecutivo a Moreira Salles, pondera la interacción del director con los personajes que viven en el edificio de una arquitectura colosal en Río de Janeiro. Aquí, la premisa del cineasta supone indagar sobre la vida cotidiana de la clase media brasilera partiendo de entrevistas a los vecinos donde la presencia del cuerpo del director en escena se visualiza de manera residual. En cierto modo, la película de Coutinho comparte con la película de Kogut el hincapié en los testimonios de terceros para narrar una historia. Sin embargo, *Um Passaporte Húngaro* no busca representar la exclusión social, el desempleo, el ascenso o descenso en la escala social, sino que intenta desplegar una historia en primera persona de forma retórica. Esta característica del documental de Kogut también puede encontrarse en *Santiago* (2006) de Joao Moreira Salles. En el film, el director hace uso de la primera persona para narrar su historia personal (el texto es de Moreira Salles pero la voz es de su hermano), la relación con su casa de la infancia y su mayordomo, Santiago. Sin embargo, y a diferencia del documental de Kogut, Moreira Salles aplica como recursos cinematográficos principales la voz en *off* y el material de archivo. En este sentido, el documental del director se transforma en un film de montaje más que en un film de viaje, como el de Kogut. La representación visual en la que se embarca la directora busca considerar aspectos como la genealogía familiar, el vínculo entre la historia de posguerra y la historia propia y la concreción de un hecho –tramitar el pasaporte húngaro– a partir de la lógica de viaje.

Por esto, *Um Passaporte Húngaro* se constituye como una obra emergente dentro del contexto brasilero. Acercándose a un diario visual, el film de Kogut ensancha los límites impuestos e instala una nueva forma narrativa: aquella que expone un juego entre el *ethos* autorreferencial y la intervención sobre lo público (Williams, 2015; Nichols, 2001). Entonces,

la película construye una geografía propia que rompe con el estereotipo de film político característico de las películas que formaron parte del Cinema Novo<sup>28</sup> –y las de la época, como las de Coutinho y Moreira Salles–, para movilizar desde las experiencias y las emociones de la directora la posibilidad de situarse políticamente. En otros términos, la práctica de autonarrarse que enfatiza la estrategia autoetnográfica también supone un acto político que –a diferencia de las películas producidas en los años `60 y `70 en América Latina– parte de la experiencia personal para convertirse en una experiencia colectiva. En este sentido, la película de Sandra Kogut puede contemplarse como precursora dentro del marco del cine documental contemporáneo latinoamericano, ya que recupera la tendencia de vincular el discurso personal con la “novela familiar” y la memoria colectiva que se multiplica en la actualidad (Piedras, 2014).

### *Cuerpo en cuadro*

Retomando la noción de figuración vemos en el documental de Kogut un cuerpo que emprende una búsqueda que es personal y colectiva.

Como lo mencioné en la sección anterior, el film se encuentra dividido en cuatro partes. La directora elige presentar su cuerpo en escena en la tercera parte de la película: “Documentos relacionados”. Anteriormente, en “Um Passaporte Húngaro” y “La aplicación” solo escuchamos su voz detrás de la cámara mientras conversa con sus familiares y con las autoridades de los consulados y archivos. Sin embargo, la voz en directo da cuenta de su

---

<sup>28</sup> El Cinema Novo brasileño surgió en la década de 1960 y se caracterizó por producciones documentales que enfatizaban las contradicciones de la realidad social de aquel país y buscaban transformarla considerando la realización de películas como un acto político. La influencia del Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague francesa tuvo su corolario tanto en Brasil como en otros países de América Latina, donde los films se realizaban con bajo presupuesto, sonido directo, cámara en mano y sin actores profesionales. Las películas de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman representan esta corriente. Posteriormente, la Ley Audiovisual sancionada en 1993 reforzó la producción cinematográfica brasileña, y el cine documental no quedó exento. Las cámaras de video y la narración en primera persona fueron dos atributos que adquirió el cine brasileño de principios de siglo XXI, y con esto, se distanció de la corriente del Cinema Novo. Las películas de Joao Moreira Salles, Eduardo Coutinho y Sandra Kogut pueden ubicarse en esta etapa del cine brasileño.

presencia *in situ*, y es parte de la estrategia autoetnográfica, ya que la puesta en escena del cuerpo utilizando la voz –en directo o en *off*– es una de las herramientas de esta modalidad (Russell, 1999).

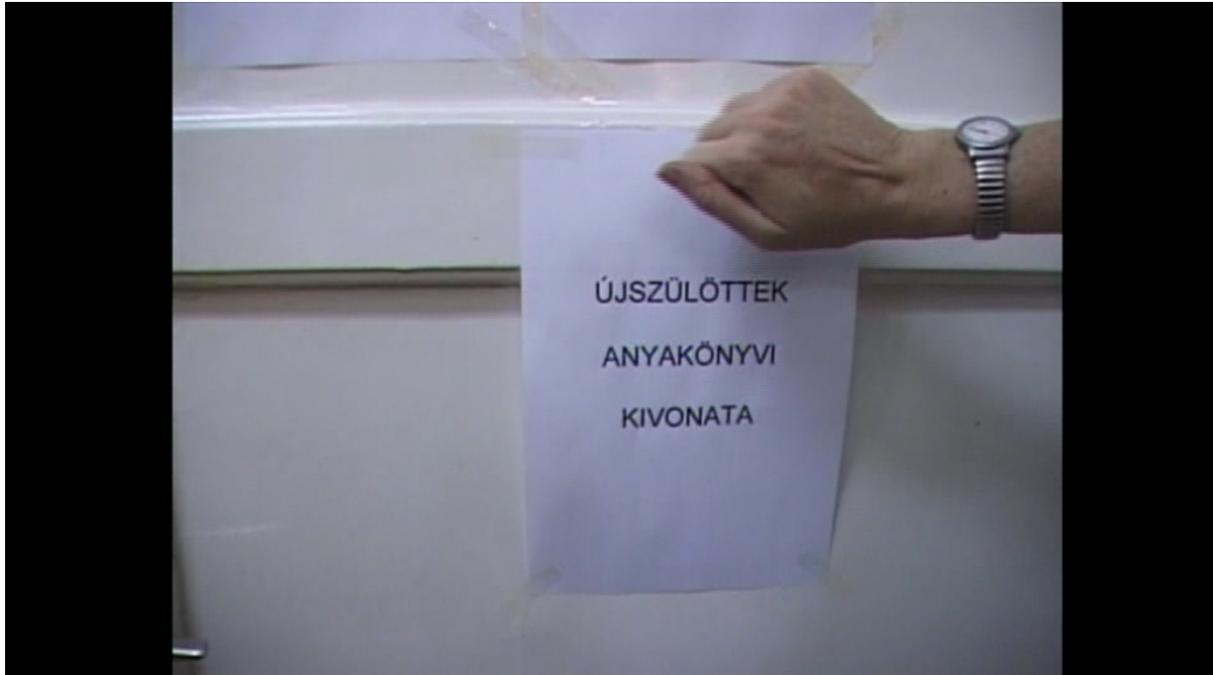
Así, en “Documentos relacionados” Sandra Kogut presenta su cuerpo al frente de la cámara mientras brinda con sus familiares en Budapest. Más específicamente, observamos partes de su rostro y, sobre todo, sus manos. En esta instancia, se vuelve pertinente enfatizar que la dirección de fotografía es compartida en el film. Florent Jullien y Florian Bouchet manejan la cámara cuando la directora se presenta en cuadro.



**Fotograma de la secuencia del brindis con sus familiares. Allí, aparecen las manos y el rostro de la directora del film.**

Al analizar la presencia de su cuerpo y de su voz en frente de la cámara el proceso de construcción de su subjetividad e identidad adquiere mayor sentido. Siguiendo a de Lauretis (1992), la experiencia de las mujeres puesta en escena supone un proceso de producción de sentido que se encuentra semiótica e históricamente determinado. En efecto, la presencia del cuerpo de la cineasta unido a su voz en la tercera parte del film remarca la emergencia de una forma documental que se encuentra en estrecha ligazón con el giro subjetivo dado dentro del

campo cinematográfico a fines del siglo XX y principios del siglo XXI (Sarlo, 2005). La presencia corporal significa una marca de enunciación, un yo, una figura que encarna la experiencia.



**Fotograma de la escena donde la directora entra a la oficina del Registro de Personas en Budapest.**

Asimismo, en la última parte del film “Un año después”, Kogut inscribe parte de su cuerpo en escena. Por ejemplo, observamos sus manos y parte de su cuerpo cuando el personal del Registro de Personas húngaro le hace entrega del papel que certifica su ciudadanía. También, sus manos irrumpen en la escena cuando le comunica la noticia a su tío. El cuerpo en cuadro como práctica discursiva aparece al final del documental, y esa presentación da cuenta de cierto vértigo estético para mostrarse por parte de la directora. Sin embargo, esta cuestión no incide en la narración de la experiencia; desde el comienzo del film escuchamos la voz de la cineasta, y las imágenes registran su mirada sobre el mundo. Es decir, imagen y sonido se complementan para presentar su yo en escena, entendiendo a ese yo situado, necesariamente parcial, incompleto y contradictorio, marcado por las percepciones, valores y discursos preexistentes (Colaizzi, 2007).





**Fotogramas donde vemos partes del cuerpo de la directora.**

Finalmente, escuchamos la voz de la directora y vemos sus manos en el tren de regreso a París. En esta secuencia la cámara se encuentra en manos de la cineasta, y desde allí, se extiende su punto de vista. En efecto, y siguiendo a Khun (1991), aquí la imagen documental sintetiza la idea del realismo cinematográfico presente a lo largo de la película de Kogut: existe un cuerpo que filma, que es filmado y que registra su experiencia dejando a un lado la neutralidad.



-“Buen día, control de pasaportes”, dice el oficial que entra en el cubículo del tren.

Kogut le entrega su pasaporte húngaro.

-“¿Adónde viaja?”, le pregunta el oficial en húngaro.

-“Perdón, ¿en inglés?”, responde Kogut.

-“Where are you going?”, insiste el oficial.

-“A París”, responde Kogut.

-“¿Por qué no sabe hablar húngaro?”, pregunta el oficial, y se produce un silencio. –“¿Tiene alguna identificación?”, arremete el oficial y se retira del cubículo con el pasaporte en la mano.

En esos segundos, irrumpe la voz en *off* de la abuela de la directora manifestando la existencia de una canción que dice: “¿Para dónde va? Para casa. ¿De dónde viene? De casa”.



**Fotogramas finales de *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut.**

Las imágenes y el texto en *off* se transforman en dos elementos significativos para el cierre de la película. A pesar de su nomadismo, la directora y su familia buscaron un “hogar”, un sentido de pertenencia, un territorio al cual afiliarse. En este sentido, el cuerpo puesto en escena (y también la voz) debe ser entendido –en esta película– como parte de un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como lo que se presenta en imágenes (Colaizzi, 2007).

### *Conclusiones*

La huella identitaria marca definitivamente la experiencia de la cineasta brasilera. A través de los testimonios de sus familiares durante los viajes, Kogut construye dialógicamente un espacio –o un sentido de pertenencia– que no solo se encuentra arraigado a la palabra, sino que también se halla enraizado en un objeto que se transforma en el núcleo duro de la experiencia que expone en la película: el pasaporte.

Atendiendo a lógica del montaje, vemos cómo la directora escribe su experiencia singular al momento de realizar la película; lo que falta, el pasaporte, y lo que existe, los testimonios y documentos, le permiten crear y armar su propio rompecabezas.

La cámara en mano como extensión de su cuerpo, y la realización del montaje junto a Mónica Almeida, son recursos que materializan el poder referencial de la imagen articulando el imaginario individual y social a través del acto cinematográfico (Colaizzi, 2001). De modo que la historia de Kogut, su cuerpo *in situ* y en cuadro, su punto de vista, su voz extradiegética, delimitan los puntos de una historia compartida al trazar vínculos con otras experiencias –la de sus familiares– por más alejadas que parezcan. En otras palabras, en el film la memoria de una familia se vuelve la memoria del mundo (Lins, 2004).

En esta línea, la auto-enunciación que manifiesta la directora en su documental adquiere sentido a partir de los dos recursos formales mencionados con anterioridad: la voz y la cámara en mano. Como prácticas discursivas, la imagen de video y el material fílmico en Super8, le permiten a la cineasta sistematizar su experiencia autoetnográfica desplegando su mirada, su relato y su viaje. En otros términos, el video le brinda mayores posibilidades de manipulación sobre el material al momento de montar un viaje por tres países diferentes (Piedras, 2016).

La realidad de Kogut se va creando en el acto de filmación, y la localización de sí se va adquiriendo a partir de diferentes lenguajes, prácticas y culturas. Sin embargo, cabe insistir en la siguiente inferencia a partir del visionado del film: Kogut no adopta una postura reflexiva sobre sí misma, más bien utiliza la representación de la esfera pública como el lugar de llegada abordando así el problema migratorio y ponderando temáticas –el exilio, la migración, la memoria familiar– que son de interés común para grupos sociales más amplios. Con cierta obsesión y capricho, la directora juega de manera recursiva y retórica con una conducta que parte de la primera persona sin develar la intimidad, o los motivos más profundos de su

búsqueda, para intervenir con su mirada sobre fenómenos sociales y procesos históricos que se alejan de lo privado y se vinculan más estrechamente con las instituciones públicas.

Por esto, es pertinente remitir a la figuración de su cuerpo en el contexto diegético del film. El cuerpo de la directora aparece frente a cámara en pocas ocasiones; de esto se deriva la escasa revelación de la intimidad. Al margen de la premisa autorreferencial de la que parte el documental de Kogut, el juego de la puesta en escena del cuerpo parece ser el escondite de los motivos subjetivos a los que se arraiga la directora para conseguir su pasaporte húngaro.

En suma, *Um Passaporte Húngaro* es una película precursora en el contexto del documental latinoamericano, y en lo que refiere a la narración en primera persona. Los recursos cinematográficos a los que apela la directora se vuelven imprescindibles para pensar el giro subjetivo en el campo documental. Asimismo, indudablemente la obra de Kogut emerge de forma singular, pues expone temáticas como la memoria y la identidad desde una perspectiva personal sin precedentes.

### 3. Documental contemporáneo hecho por mujeres II

El advenimiento de las nuevas tecnologías que sucumbió desde la década de 1980 en adelante proporcionó la aparición del giro subjetivo en el documental. Tanto la incorporación de la imagen de video y la utilización de cámaras portátiles, como la inclusión de narrativas del yo en el cine, dieron lugar a nuevas formas de retratar los cuerpos, las identidades y la memoria frente a cámara. La hibridez de formatos y recursos estéticos reconfiguró el escenario de producción cinematográfica y, más específicamente, permitió la combinación entre dos formas de aproximarse al mundo: el documental y la ficción.

En este contexto, las formas indeterminadas –o las que plantean un encuentro entre dos epistemes distintas– plantean otras formas de ver cine. En particular, la performatividad de los cuerpos frente a cámara abre el espectro e interpela a los espectadores distanciándose de la forma tradicional de mirar películas.

Las dos películas que analizaré en este capítulo se caracterizan por su forma indeterminada; así como también es posible analizarlas como variantes del retrato y el autorretrato realizado por y con mujeres. En estas obras, las narrativas del yo se bifurcan y, sobre todo, se desdobl原因 y duplican para configurar otro modo de traer a colación temas del pasado y sucesos del presente.

Por un lado, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri inaugura estrategias para recuperar el pasado, la identidad y la relación padres-hijos a través del material audiovisual. La directora incorpora diversos recursos, como fotografías, material fílmico y de video, entre otros, para narrar su búsqueda identitaria partiendo del secuestro de sus padres durante la última dictadura cívico-militar argentina. Sin embargo, el recurso destacable del film es la puesta en escena de

Analía Couceyro para hacer de Carri, es decir, el desdoblamiento corporal que propone la película a través de una actriz, y que hace a su particularidad.

Por otro lado, *Esto ya pasó* (2006) de Anja Salomonowitz se destaca también por la técnica del desdoblamiento e indeterminación. En este caso, la directora pone en escena experiencias de mujeres víctimas de explotación sexual y laboral –sin hacer alusión a su propia experiencia– partiendo de las voces y los cuerpos de personajes que podrían haber estado en el lugar de los hechos. Asimismo, el extrañamiento que produce el film o, lo que es lo mismo, la narrativa incierta que propone disloca los modos tradicionales de ver una película. A diferencia de *Los rubios*, el film de la directora austríaca se encarga de retratar las historias de vida de ciertos cuerpos en otros, manifestando así la existencia de la problemática tratada a través de imágenes y textos que se reproducen en pantalla.

A continuación, realizaré una breve introducción para cada film teniendo en cuenta el contexto en el que se enmarcan y las temáticas que manifiestan; luego, describiré y analizaré sus atributos estéticos y cinematográficos de acuerdo con las nociones de autorretrato, retrato, desdoblamiento corporal e indeterminación. Por último, ahondaré sobre cuestiones relacionadas a la puesta en escena de los cuerpos tanto de las directoras como de otras mujeres, la configuración de una figuración otra y las formas de filmar la ausencia desde las principales concepciones de género señaladas en el primer capítulo de esta tesis.

### 3. 1 Los rubios

#### *Memoria y contexto político*

La progresiva conformación de una nueva modalidad narrativa y representacional vinculada con diversas formas de inscripción del yo del realizador en la obra documental tuvo su espacio en la producción cinematográfica local de las últimas dos décadas (Piedras, 2016). El uso de la primera persona en el cine fue la forma que muchos de los niños que habían sido víctimas directas del terrorismo de Estado tomaron para procesar el pasado. Tal es el caso de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

La irrupción de un abundante número de películas que en la Argentina adoptaron este giro subjetivo a partir de los años 2000 se corresponde con un contexto sociopolítico de poscrisis en el que se reconfigura el campo artístico y cultural. La emergencia y el uso de recursos discursivos que reposan sobre la subjetividad, la experiencia, la memoria y la identidad fueron característicos de este momento, y fundaron una nueva forma de problematizar el mundo desde el cine documental.

Siguiendo a Sarlo (2005), el pasado regresó en esta instancia no siempre como un momento liberador, pero sí como un advenimiento del presente. En este sentido, la condición epocal se sostuvo como uno de los principales factores a tratar en la multiplicidad de enfoques sobre el documental contemporáneo y el giro subjetivo dado dentro de la producción cinematográfica regional. Las transformaciones en el plano tecnológico y la incorporación del video dibujan la genealogía de principios del siglo XXI proponiendo al cuerpo como guía del relato, y a la experiencia personal como recurso poético para ahondar sobre la memoria. Al respecto, Sarlo afirma que “El pasado vuelve como cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente” (2005: 19). Las historias de vida se vuelven retratos de la memoria colectiva de

una época e intentan reconstruir la verdad albergada en la experiencia produciendo una reivindicación de la dimensión subjetiva que se hace presente en los documentales argentinos.

También, Gonzalo Aguilar (2007) afirma que en documentales como *Los rubios*, *M* (2007, Nicolás Prividera) y *Papá Iván* (2004, María Inés Roqué) cabría hablar de la puesta en cuerpo más que de la puesta en escena, y de la dificultad de llegar a una enunciación personal en películas sobre personas desaparecidas. Los testimonios y la escenificación del cuerpo apoyados en la visibilidad de “lo personal” han adquirido un lugar no solamente de identidad sino de manifestación pública. La imagen cinematográfica permite construir un espacio testimonial adecuado para la rememoración (Aguilar, 2010).

Al respecto, la película *Los rubios* (2003) es un exponente poético del giro subjetivo del documental argentino de los últimos años. A través del recurso de la ficcionalización del yo, Carri emprende la búsqueda de parte de su identidad perdida y pone esto en relación con la desaparición de sus padres durante la última dictadura cívico-militar argentina. En esta obra, la directora cuenta el proceso de producción y rodaje de la película, pero además indaga sobre el pasado de sus padres<sup>29</sup> a través de los testimonios directos de sus compañeros de militancia y vecinos antes de su desaparición forzada en 1977. Este rasgo característico de la obra de Carri también puede verse en otros documentales, como los mencionados más arriba, donde conviven ciertos modos de explicar el mundo histórico y organizar el pasado con nuevas formas que ponen en crisis una idea que reifica la historia. El impacto individual de la desaparición de los padres, la identidad como falta y la memoria como eje temporal se transforman en problemas a resolver en films como *Los rubios*, donde el relato no es orgánico. Allí, el pasado

---

<sup>29</sup> Roberto Carri y Ana María Caruso fueron intelectuales argentinos que formaron parte del movimiento peronista Montoneros desde 1973 hasta su desaparición forzada en febrero de 1977, cuando Albertina Carri tenía 4 años de edad.

aparece y reaparece para evocar la memoria: una memoria teñida por la densidad de los afectos. La verdad se ve distorsionada y, por momentos, se disuelve en la ficción.

Siguiendo a Kohan (2004), *Los rubios* aspira a una concepción más compleja de lo que es la memoria en comparación con otros documentales que tratan la temática, y elige un recorrido más complicado para llegar hasta ese punto donde alguien puede tomar la palabra y decir “yo”. La realizadora es hija, pero también es directora de la película, y pareciera que el cine junto con su cuerpo son utilizados como herramientas para trabajar sobre la pérdida, el duelo y la memoria. El lacerante pasado es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria (Amado, 2009).

En este primer apartado del capítulo tercero analizaré el film de Albertina Carri en relación al giro subjetivo dado en el documental argentino, y, más específicamente, ahondaré sobre los aspectos relacionados a la puesta en escena del cuerpo y a las características del autorretrato que realiza la directora en el film. Existe una abundante literatura acerca de los atributos cinematográficos e históricos de *Los rubios*. Sin embargo, mi análisis se dirigirá hacia la presentación del cuerpo de la directora. En especial, me centraré en una temática no abordada con anterioridad: la experiencia de Carri y su figuración corporal desde una perspectiva de género.

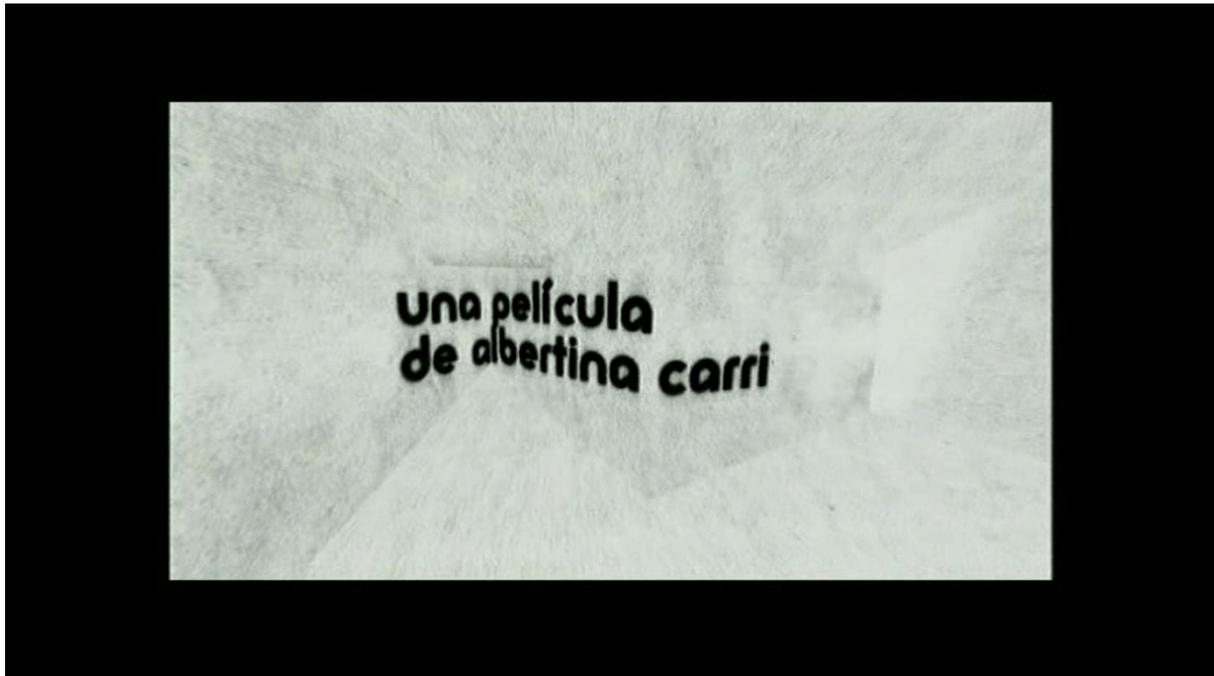
En primer lugar, describiré el documental y exploraré los recursos cinematográficos utilizados. Aquí, analizaré algunas escenas del film con relación a la estrategia documental del autorretrato. En segundo lugar, profundizaré acerca de la puesta en escena del cuerpo de Albertina Carri, el desdoblamiento y la hibridez estética que propone el film. En tercer lugar, tomaré algunas escenas para analizar la puesta en escena del cuerpo de Carri como figuración en clave de género. Por último, desarrollaré las principales conclusiones para este film.

## *Autorretrato*

La mirada subjetiva que expresa un punto de vista interno a partir del cual se representa el mundo histórico ha sido clave en la producción documental contemporánea. En Argentina, las demandas de muchos cineastas y los aportes de financiación estatal fueron factores que condicionaron este auge en el campo audiovisual. Las temáticas sociales y políticas tratadas desde una perspectiva privada e individual también tuvieron lugar en el cine hecho por mujeres.

El caso de *Los rubios* resulta singular. Siguiendo a Paola Margulis (2014), la estructura formal del film es disruptiva porque reflexiona sobre el mismo estatuto representacional del dispositivo documental, buscando arrastrarlo hacia el límite. El autorretrato que propone Carri supone un corrimiento generacional, desde la posición de los hijos de desaparecidos, y un corrimiento estético, desde lo autoral, el uso de la primera persona y la hibridez tecnológica.

La evocación de lo íntimo familiar que hace Albertina Carri en su película puede entenderse como lo afirma Leonor Arfuch (2014) siguiendo a Mijaíl Bajtín: un espacio/tiempo que se torna emblemático por su investidura afectiva. Un espacio que comienza en la pampa bonaerense, donde la directora vive luego de la desaparición de sus padres. Un tiempo que vuelve a ser narrado a partir de un acto performativo, en tanto, el decir (o volver a decir) es vivir (o volver a vivir). De este modo, la película potencia su inicio con imágenes de horizontes, caballos y tranqueras haciendo alusión al lugar donde transcurrió la infancia de la directora.



**Primeros fotogramas de *Los rubios*, de Albertina Carri.**

El sonido campestre y una imagen de Playmobils rurales se suceden luego del crédito autoral. La *voice over* de Carri sobre los pasos a seguir para andar a caballo por primera vez aparece abriendo el autorretrato en el escenario que fue el hogar de la directora ante la ausencia de sus padres.

Notas, documentos y libros escritos por su padre son procedimientos que la directora incorpora para hacer carne la palabra con la voz de Analía Couceyro. Carri elige deslizarse de un régimen de la visión al de la voz para subjetivizar(se) y remodelar(se) en un personaje de cine, un “yo” diferente del testimonial: un “yo” de autoría diseminada. Una actriz “tiene la palabra” y se ocupa de los enunciados, las acciones y el sentido de los textos que pronuncia (Amado, 2009).



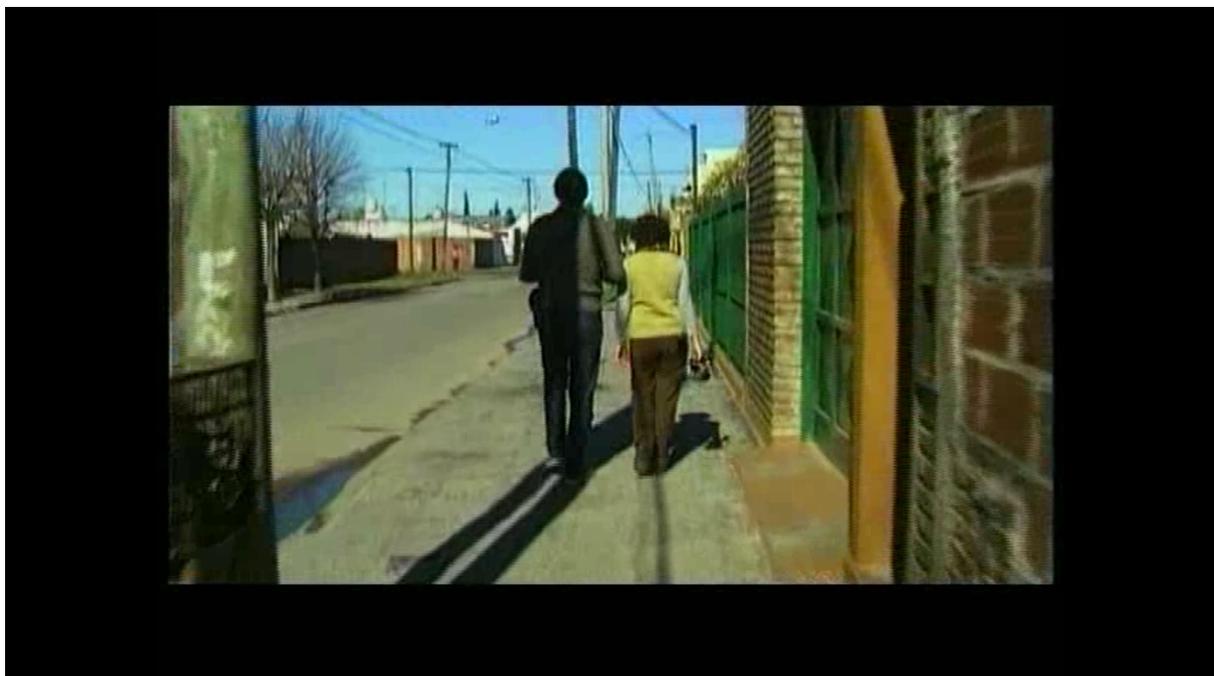
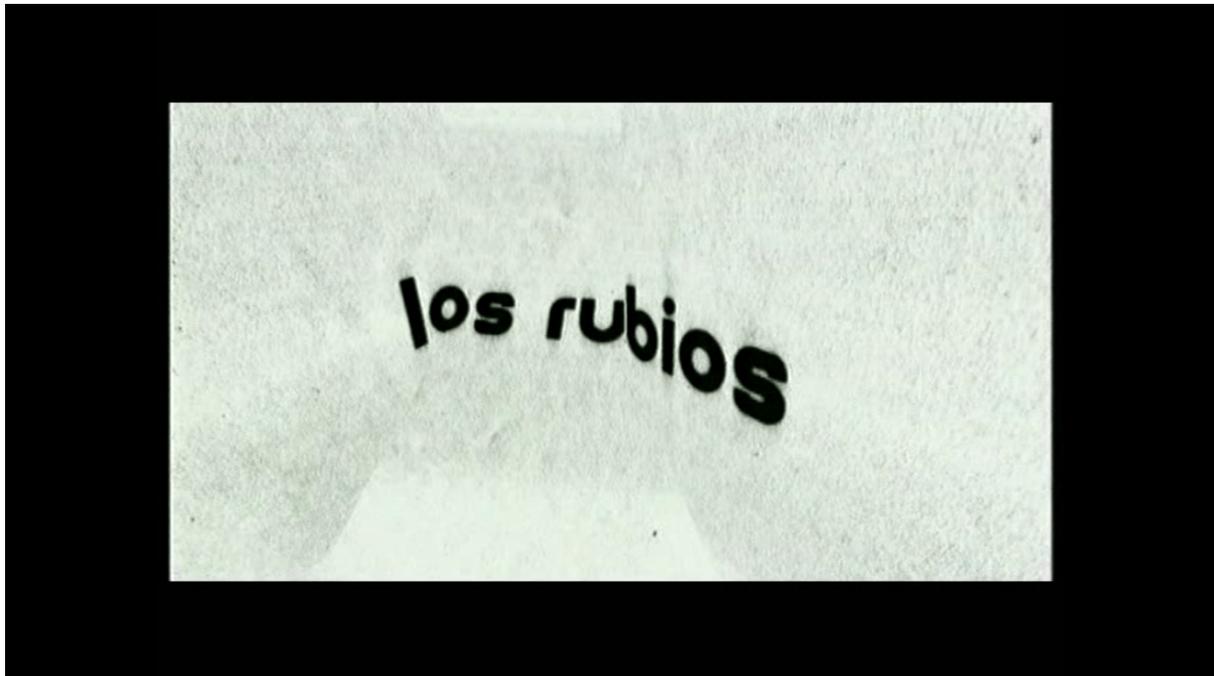
**Analía Couceyro en su primera aparición en *Los rubios*, de Albertina Carri.**

En un balcón de Buenos Aires, con el ruido imperante de la ciudad, la actriz lee *Isidro Velázquez*, uno de los libros de Roberto Carri sobre el bandido argentino.

“(…) La muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo, el egoísmo, el interés privado y la preocupación personal desaparecen. Las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general (…)”, dice Couceyro mientras se interpone el título de la película.

Luego de la lectura, la directora se dirige con el equipo técnico al barrio donde vivió tiempo antes de la desaparición de sus padres en Villa Tesei, Morón, Provincia de Buenos

Aires. Al respecto, Carri decide filmar su filmación, entre imágenes de filmico e imágenes de video, el blanco y negro se fusionan con el color para dar cuenta de este procedimiento: el film dentro del film.



Imágenes de la segunda secuencia de *Los rubios*, de Albertina Carri.

Husares 375, ex 473, muestra la placa que marca el domicilio de una vecina del antiguo barrio de la directora. En esa casa, Carri entrevista por detrás de las rejas a la dueña y le pregunta por sus padres.



**Imágenes de la segunda secuencia de *Los rubios*, de Albertina Carri.**

Luego de esta secuencia de entrevista, la directora elige contar a partir de intertítulos la fecha de secuestro de sus padres (24 de febrero de 1977) y su posterior desaparición en ese mismo año. En este sentido, los intertítulos funcionan para materializar el doble relato: por un lado, aquel donde la directora cuestiona el proyecto político de sus padres; y, por otro, aquel que a través de la subjetividad busca reconstruir un pasado y una identidad. Siguiendo a Kohan (2004), Carri posterga la dimensión más política de la historia y privilegia la dimensión más humana de sus padres, aquella ligada a la propia cotidianeidad e intimidad. Las imágenes se suceden con un ritmo inusitado, producto de la complejidad narrativa que la película propone. Los testimonios de vecinos y compañeros de sus padres se vuelven funcionales al montaje. Desde la lógica narrativa, los testimonios le dan sentido a aquella dimensión más humana que señala Kohan, pues ponderan una serie de anécdotas que se acercan a la vida diaria de los

progenitores de la directora. Al mismo tiempo, la carencia de testimonios de los familiares de Carri da cuenta de que el duelo puede ser superado solo haciendo un “film-del-postizo”, es decir, una película sobre los roles públicos de las personas involucradas apelando a una mirada crítica al proyecto político, en este caso, de los padres de la directora (Aguilar, 2010). A propósito de esto, la siguiente escena remarca el desdoblamiento corporal que opera en el autorretrato de la directora. La imagen fija de la actriz, Analía Couceyro, quien enuncia lo siguiente: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz, y en esta película represento a Albertina Carri”.

A partir de esta escena nos percatamos de que el autorretrato de Carri estará mediado por otro “yo”. El carácter fragmentario del autorretrato en *Los rubios* echa luz sobre la perversión retórica a la que adscribe, y redefine el quién soy a partir del cuerpo de la actriz. Entonces, el cuerpo de Couceyro se hace visible, pero, siguiendo a Bellour (2009) existe un cuerpo interior, de ideas que responden a la autora, cuyo empuje traduce la obra y cuyo cuerpo visible se convierte en su emanación. Ambos cuerpos se vuelven posibles a partir de un cuerpo errante, disponible: el de la directora.

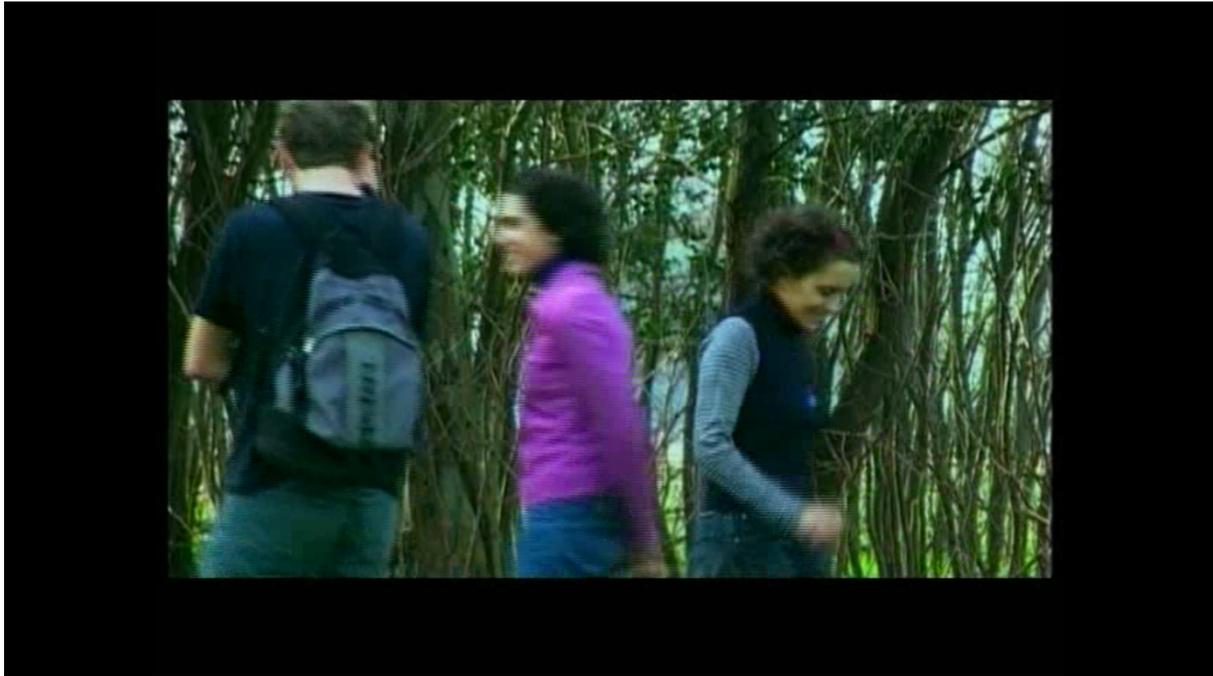


Fotograma donde Couceyro evoca la representación de Albertina Carri.

Luego, diversas entrevistas a compañeros de militancia de los padres de Carri se suceden reconstruyendo hechos de los años compartidos, y conformando una secuencia del film donde la actriz interpreta a Carri y se inmiscuye en el rol de escuchar e intervenir sobre los testimonios de los militantes. Entonces, Couceyro como Carri mira y escucha los *videotapes* de las entrevistas, analiza, escribe, hace “como si” fuese Carri. Así, la estrategia formal del autorretrato se devela en las imágenes filmicas en blanco y negro donde los dos cuerpos entran en cuadro, se fusionan y transparentan el dispositivo utilizado: el desdoblamiento de sí. En la siguiente sección profundizaré sobre esta característica del film.

En adhesión a los interrogantes planteados por Amado (2009), cabe preguntarse: ¿cómo alguien vendría a narrarse, tomándose por tema de su memoria, para crear de nuevo? Esta cuestión que se encuentra latente en *Los rubios* puede responderse atendiendo a que el film se ofrece más como un texto de escucha y de ausencia, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar ahí donde esa tarea tiene “lugar”: en territorios de la intimidad, de la subjetividad. Siguiendo a Amado, la operación formal del film de Carri es la disyunción: entre palabras e imágenes en primer lugar, con trayectorias autónomas que fundan otra noción temporal y fisuran la alianza entre la imagen y la voz. El plano y contraplano de Carri filmando a Couceyro haciendo de Carri afirma lo anterior.





**Fotogramas de la escena en la que Couceyro afirma “en esta película representaré a Albertina Carri”.**

En efecto, el “yo” del autorretrato se encuentra desplazado y desdoblado. La directora desdobra el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente), y se desdobra ella misma al confiar su papel a la actriz y al hacer, en simultáneo, su propio personaje delante y detrás de cámara. De modo que Carri desobedece las reglas de representación del género documental y elige desorganizar el relato. Siguiendo a Amado (2009), el tiempo de la película está distribuido en acciones centrífugas, que desafían el documental obligándolo a cumplir con una gestión poco frecuente: ponerse en escena.

La primera persona se traduce en la imagen donde Carri aparece como directora de la película, pero también se hace presente en el retrato de su infancia a través del recurso de los muñecos de juguete Playmobil. La decisión de exhibir en escena estos muñecos y no otros no queda clara en el film, en tanto los motivos no se explicitan allí. Sin embargo, es posible pensar que estos objetos se insertan en la película para representar una percepción donde prolifera la infancia, y también se propaga la escenificación del destino de los padres de la directora con el objetivo de ligar lo íntimo a la fantasía (Aguilar, 2010). Asimismo, los intertítulos se insertan

para relatar algo que ni Carri ni Couceyro dicen. Se trata de información histórica, ausente o poética que no encuentra una imagen audiovisual para ser representada.



**Imagen de Couceyro haciendo alusión a *Los rubios*.**

El relato se desglosa oportunamente cuando la actriz entra a un comercio de pelucas y se prueba una peluca rubia. La escena procede y se corta cuando Carri entrevista a otra vecina del barrio: la que cuenta cómo fue el secuestro de sus padres y el nombre que alude a la familia Carri-Caruso, “Los rubios”.

La pérdida, la experiencia y el inevitable recuerdo es puesto en escena en esta secuencia. El simbolismo de la peluca rubia que utiliza Couceyro, la vecina que narra la desaparición forzada y la recreación del secuestro a partir de los Playmobils funcionan para representar aquello sobre lo que Carri no puede hablar o no puede poner en escena de otro modo: la ausencia de sus padres y el duelo.



Fotograma de la vecina que narra el secuestro y le atribuye el nombre Los rubios a la familia Carri-Caruso.



Couceyro como Carri construyendo el relato con fotografías, juguetes y dibujos.

Así, la fusión de recursos cinematográficos construye un discurso crítico, y en este sentido, la directora propone un hecho artístico crítico. Siguiendo a Amado (2009), Albertina Carri se atreve a interpelar una cultura histórica, no a heredarla. No rompe con el pasado, sino

con las formas con que se rompe con el pasado. Una flexión cultural de la memoria que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años. Por ejemplo, el grito de Couceyro en el campo se desprende de aquella representación del secuestro de los padres de Carri. Un grito que soslaya la palabra duelo, y se dirime entre la furia y la descarga.



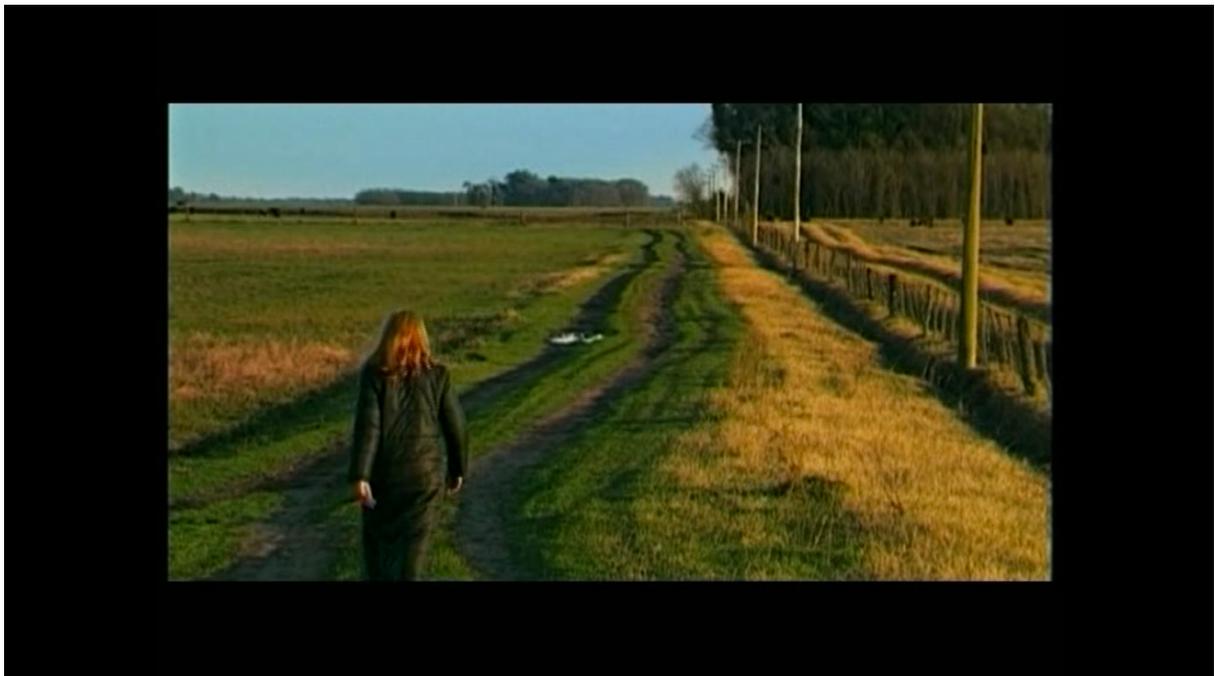
También, el caso del centro clandestino de detención Sheraton<sup>30</sup> sale a luz en el film cuando Carri, junto con su tía materna, visitan la comisaría y los calabozos donde estuvieron detenidos sus padres. Allí, Couceyro hace de Carri y Carri –como directora de la película– se pone frente a cámara para presentarse como autora y como hija.

---

<sup>30</sup> El centro clandestino Sheraton funcionó en el Partido de La Matanza, Provincia de Buenos Aires, donde Roberto Carri y Ana María Caruso estuvieron secuestrados hasta diciembre de 1977.



El final del film cierra el montaje pero no el círculo de la memoria. En el campo, los integrantes del equipo caminan por un lote con las pelucas rubias en sus cabezas. De modo que, como una ironía o una forma de reírse sobre la tragedia, la directora elige parodiar el pasado.



**Fotogramas de las secuencias finales de la película.**

Así, *Los rubios* se convierte en un autorretrato que insiste en deambular a lo largo de un sistema de lugares depositarios de imágenes-recuerdos (Bellour, 2009). Esa mirada salvaje, espontánea, anárquica, que propone Carri es la manera en la que su “yo” se dice sin decirse aún como tal. La ficcionalización de la primera persona estremece la forma documental, y lleva al propio cuerpo como espacio de creación, y también como testigo.

La “*mise-en-scène*” como dispositivo lleva a una especie de espectacularización de lo cotidiano. Sin embargo, a partir del momento en que se evidencia la cámara, el autor y la representación en sí, los artificios de esta puesta en escena son desenmascarados. El sujeto se halla fragmentado, y valoriza la “experiencia” como la forma más legítima de producir discursos (Valenzuela, 2011). Visualmente, *Los rubios* apela a variados dispositivos: el dibujo, la entrevista, los muñecos Playmobil, la lectura de un libro en voz alta de Roberto Carri, incluyendo la lectura de una carta del INCAA que niega la ayuda económica para el proyecto (aunque más tarde lo respaldó) y la actriz que ocupa el lugar de Carri; todos esos recursos cristalizan la idea de que la memoria es una construcción, una mediación y no un reflejo del pasado. En efecto, Albertina Carri le dice al espectador que toda mirada es construida, así como también todo rol, sea conscientemente asumido o no por el individuo (Punte, 2009).

En resumen, la directora como personaje circula en la película entre el documental y la ficción, moviéndose de un modo performativo, y entendiendo al film como un proceso para entender el mundo.

### *Cuerpo desdoblado e indeterminación*

Desglosando su identidad a partir de la puesta en escena, la directora nos invita a pensar la fusión entre la ficción y el documental a través de una poética que nombra el mundo, pone

a la memoria como un laberinto y presenta la subjetividad de la cineasta con un cuerpo mediado.

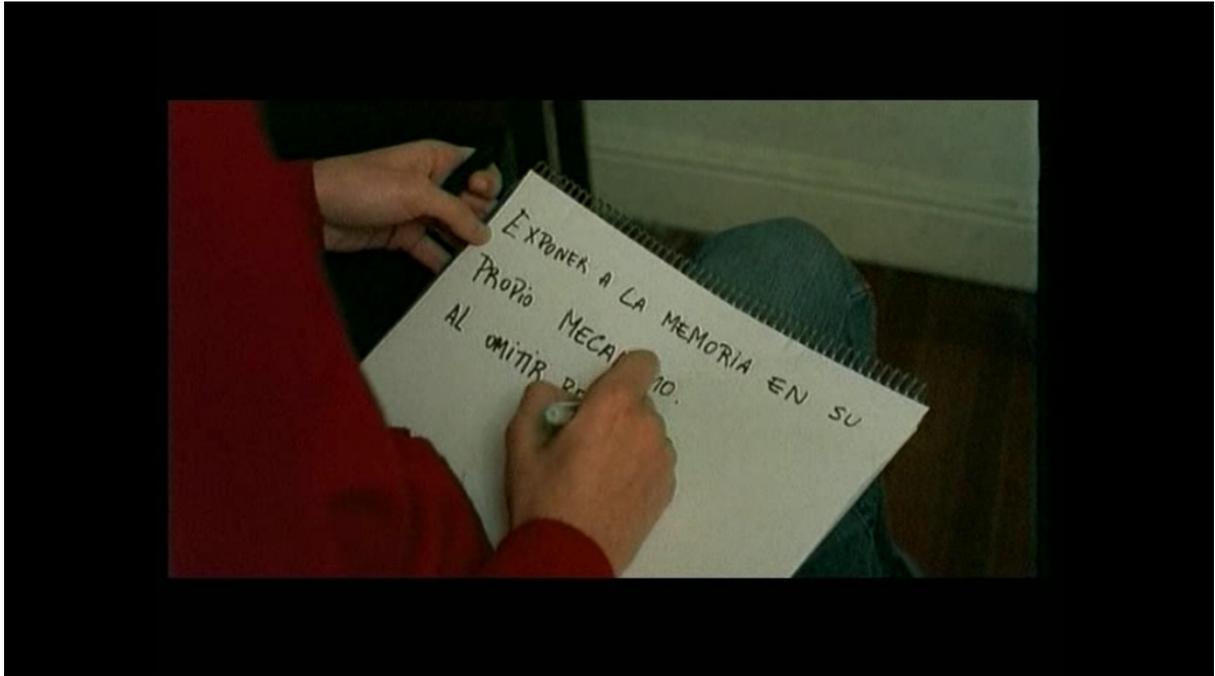
Abriendo una dimensión identitaria en la película, Albertina Carri construye un lugar propio desde el cual hablar y mirar. Mira el pasado en un presente que no se suprime a favor de un duelo sin fin. Para ello, la directora recurre a una actriz que la represente y ponga en juego aquella construcción de un yo que no esté atado al prejuicio del nombre, del apellido o de la mirada de los otros. Siguiendo a Kohan (2004), por un lado, Carri aparece en la película a la par que la actriz. Entonces, Analía Couceyro aparece tanto en lugar de Carri como además de ella: duplicándola. Y es esta duplicación lo que permite que veamos a la directora dos veces, pero también permite que veamos a Carri mirándose a ella misma. Por otro lado, nuevamente, la mediación aparece en esta zona de autorreferencialidad cinematográfica y posibilita el distanciamiento que establece a la directora ante su yo representado y ante su película representada. De este modo, consigue que la identidad se convierta en desidentificación (Kohan, 2004).

El aspecto contemporáneo del cine documental se encuentra en la utilización de la primera persona para narrar la historia, y esta es otra particularidad que se vincula con la puesta en escena de los rasgos identitarios de los autores de las obras. A diferencia del documental moderno que planteaba la cuestión ética e ideológica en la relación con el otro, en el campo documental de los últimos años la evolución crítica de la historia se ve interrumpida y la desvinculación con el proyecto político moderno parece regir los procedimientos de la forma documental actual (Bernini, 2004). En este sentido, la película de Carri —en cierto modo— mantiene la matriz reflexiva sobre la propia construcción del film al estilo del documental moderno, pero también esa modalidad autoreflexiva encontrará su punto de anclaje en el propio cuerpo de la cineasta; esto le otorga al film el atributo contemporáneo, ya que cuestiona los

*clichés* y los lugares comunes para tratar en imágenes hechos sociales y políticos traumáticos (Schefer, 2008).

Contigüidad y confusión de la ficción y lo testimonial, autorreferencias constantes y repeticiones expresivas por medio del montaje, contraste de imágenes fijas y móviles y otros artilugios hacen que la película de Carri se aleje del documental político. Al respecto, las escenas donde la actriz que encarna a la directora se presenta en su estudio rodeada de equipos de filmación y posters de Jean-Luc Godard y John Waters –que parecieran ser figuras referentes para el film– ilustran el desdoblamiento, que es nominal y se enuncia en los primeros minutos de la película, como lo describí en la sección anterior. Por lo tanto, en estas escenas vemos cómo proliferan deslices del “auto” retrato entre el yo y su doble.





**Fotogramas de Couceyro como Carri en el visionado de los testimonios. Luego, Carri dándole instrucciones a la actriz.**

Todas las imágenes de los testimonios de militancia son incluidas en la película, pero tan solo para que veamos de qué manera se los aparta. Tanto allí como cuando Couceyro se somete a una prueba de ADN o Carri le da instrucciones detrás de cámara sobre cómo debe interpretarla, se escenifica el carácter de simulacro. El mecanismo que propone Carri es verse

a sí misma en la actriz, y allí es donde opera el desdoblamiento. Entonces, la memoria queda como ficción, porque se vale del presente para procesar el pasado.

La ficción —a través del cuerpo de la actriz— y la verdad documental establecen el procedimiento que hace posible la película y habilitan la duplicación o mediación de Carri. En este sentido, Kohan afirma que, “tiene que haber dos Carri en la película, para que una pueda mirar a la otra; y tiene que haber una película sobre la película, dentro de la película, para que los espectadores podamos verla mirar” (2004: 4). Este efecto de duplicación es lo que permite señalar la mediación del cuerpo de la directora y, al mismo tiempo, nos permite observar el distanciamiento que vehiculiza la fragmentación o disyunción identitaria de Carri. El cuerpo presente en *Los rubios*, como recurso narrativo, reintroduce el cuerpo de una hija en el lugar del cuerpo perdido de los padres, y desmantela la función testimonial a través de una actriz, de monitores y de la *performance* del equipo de rodaje.

La indeterminación, o aquella relativa indiferencia entre lo documental y lo ficcional, puede considerarse como un rasgo propio del cine contemporáneo, y más precisamente, del film *Los rubios*. Pues, tal como lo documenta Bernini (2010), el desconcierto de la indeterminación procede de que la forma en la que se narra el mundo es incierta, “indeterminada” y desorienta las expectativas de los espectadores. En efecto, el discurso que profiere a cámara Analía Couceyro desplaza el fundamento de lo documental, y sólo se hace inteligible ante la presencia corporal de la directora, cuando ambas aparecen en cuadro. Sin embargo, mientras la actriz hace de Carri la indeterminación e incerteza lo impregna todo, y el hábito de visión documental y ficcional se desdibuja y remarca la historicidad de nuestra mirada (Bernini, 2010).

Este procedimiento también puede percibirse cuando la directora decide incorporar imágenes de la actriz utilizando la peluca rubia, en alusión al nombre que le adjudicaron a su familia en el barrio.



**Fotogramas de algunas escenas donde Couceyro utiliza la peluca rubia.**

El conjunto de imágenes que anteceden desorienta las expectativas de los espectadores, pues

—en un sentido literal— sabemos que hacen referencia al título del film, pero no tenemos certeza de que la familia Carri-Caruso haya sido denominada de esa forma, tampoco sabemos de los rasgos fenotípicos de la familia en aquellos años. Entonces, la fantasía de la peluca utilizada es funcional a la puesta en escena, y a la puesta en cuadro de una supuesta “verdad”. Para Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière (1997), la eficacia de la puesta en escena se debe a la creencia del espectador, reiterada en el pacto de proyección, en el registro automático y “objetivo” de la máquina-cine, que se refuerza en la toma de conciencia de que el cine es un espectáculo maquinado.

En efecto, lo performativo de la puesta en cuadro de un cuerpo doble supone una intervención intencional en el caso de *Los rubios*, que reafirma una visión sobre el mundo, y hace de la *performance* un equivalente ficcional que disloca el sentido de lo visionado, o en otro términos, lo hace más complejo aún, a saber: desdoblado la primera persona. Entonces, allí, se vislumbra la pregunta “¿quién soy?”, que luego aparece respondida con un yo disperso, en deriva, en juego, y como soporte visible de un anonimato que prepara un acceso tanto a la captación del mundo como a las fuerzas de la inquietud personal. Siguiendo a Bellour (2009), el desdoblamiento produce una disolución del efecto de espejo que nace siempre cuando se pasa de un lado al otro de la cámara. La línea divisoria entre el que ve y el que se ve se encuentra, entonces, dislocada, dispersa y desintegrada.

Así, la cineasta como personaje de su propio film realiza un acto cinematográfico que alude a un fenómeno subjetivo del orden de la memoria y la experiencia (Nichols, 2001; 2013). La articulación de la primera persona de Albertina Carri enfrenta un desafío estético que la directora decide atravesar desde la puesta en escena de dos cuerpos. El procedimiento produce desconcierto; sin embargo, la *performance* de Carri duplicada propone una espectación emergente que hace de *Los rubios* un film particular.

## *Otra figuración*

La imagen performativa que se establece en *Los rubios* puede articularse con el proceso de construcción de una figuración alternativa que configura Albertina Carri allí.

El cine como tecnología social es una estrategia discursiva que instauro al sujeto como punto de anclaje de la relación entre lo técnico y lo social (de Lauretis, 1992). Al respecto, el desafío narrativo que propone el film de Carri se sustenta en subvertir las formas dominantes de “ver” el cuerpo de las mujeres y destacar la experiencia propia de la directora, como lo mencioné en la sección anterior.

En este sentido cabe preguntarse: ¿qué significa que el cuerpo de las mujeres se encuentre desdoblado? En un primer término, se produce una transformación del código de visión del film. También, el mismo proceso de duplicación del yo de la cineasta supone la configuración de una figuración alternativa que provoca nuevos significados.



**En el espejo Couceyro y Carri.**

En una de las últimas escenas de la película, la actriz utiliza la peluca rubia en alusión a la denominación de la familia Carri-Carusó. Al probársela y mirarse al espejo del auto, la directora aparece filmándola y entrando en el cuadro junto con la actriz. Así, los cuerpos en

cuadro se transforman en el espacio desde donde proliferan los discursos, o en otros términos, una nueva forma de conocimiento, y con el correr del film, se desglosan los rasgos identitarios de la directora. En palabras de Braidotti, “La identidad es relacional, por cuanto requiere un vínculo con el otro; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico; y, está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional” (2000: 195). Estas imágenes del cuerpo de la directora, y también de su memoria, simbolizan un encuentro con ella misma, más que con un espectador, es decir, existe en el film una necesidad de encuentro de sí.

Desde una perspectiva de género, en el film de Albertina Carri no se encuentra una sexualización del discurso pero sí existe un discurso desde la figuración de un cuerpo. Se establece así una genealogía corporizada de la directora, con una multiplicidad de voces donde, dos de ellas, conforman una sola. En esta línea, la película de Carri se establece como un proyecto crítico y creativo que sitúa a las mujeres en posiciones de subjetividad discursiva no reducida al silencio. Por el contrario, la apuesta de la película reside en producir un discurso acorde al yo de la directora: un yo que filma la ausencia, el duelo y la memoria.

Entonces, el proyecto de filmar *Los rubios* se transforma en una práctica autoconsciente que no solo es constitutiva sino constituyente. En palabras de Colaizzi, “leer el mundo como texto y constructo, y dar cuenta del deseo de las mujeres de contar sus propias historias, su compromiso para leerse e in/scribirse de otra forma en lo social y en la cultura” (2007: 70).



**Imágenes de una de las últimas secuencias de *Los rubios*.**

En *Los rubios*, la puesta en escena del cuerpo se da a partir de la figuración corporal y, también, a partir de la voz. Albertina Carri habla en la película pero lo hace fuera de cuadro, como directora. En cambio, su discurso es vehiculado a partir de la voz de la actriz. En las imágenes precedentes, Analía Couceyro relata frente a cámara ciertas características que hacen

a la personalidad de Carri, mientras la directora le da indicaciones de cómo hacerlo antes de grabar.

Así, Couceyro dice: -“odio las vaquitas de san Antonio, y pasar por debajo de los puentes, los panaderos y que se te caigan las pestañas...y, las bandadas de pájaros...y odio, sobre todo, tener que pedir un deseo cuando se prenden las velitas de los cumpleaños”; y Carri manifiesta: -“decilo como un poco más rápido, enumerando...así...marque, acción”.

Este recurso se replica en otros momentos del film. Por ejemplo, durante una de las escenas donde los juguetes Playmobil toman protagonismo, Couceyro enuncia un texto de la directora en *voice over*: “Construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”. Al hacer referencia al recurso corporal y a la voz puesta en otra persona, *Los rubios* desafía toda posible identificación con una única posición en el discurso filmico porque perturba la coherencia y la linealidad de la representación, la continuidad del relato. Más precisamente, las figuras y cuerpos femeninos que se presentan en el film no se constituyen como objetos eróticos. Por el contrario, tanto el cuerpo de Carri como el de Couceyro hacen referencia a los discursos sociohistóricos que las atraviesan y determinan, alejándose así de lo que “debería ser” un relato o una historia que apele al placer espectacular (Colaizzi, 1995).



**Último fotograma de *Los rubios*.**

Luego de los créditos, la actriz se encuentra arriba de un caballo en el campo, y Carri le da indicaciones de cómo cabalgar y la ayuda a sostener las riendas. Ambos cuerpos están en cuadro, pero el discurso de éstas últimas imágenes ya no pertenece a la película; más bien, alude a un proceso que el film produjo: dos cuerpos asistiendo a un encuentro, el encuentro de la directora ante sí misma mirando(se) tanto fuera como dentro de la diégesis.

*Conclusiones*

El giro subjetivo del documental contemporáneo tiene su correlato con los cambios tecnológicos acaecidos en la producción cinematográfica durante los últimos años. La accesibilidad a la utilización de nuevas máquinas-medios de producción discursiva posibilitó múltiples modalidades narrativas en primera persona que instauran –de un modo o de otro– una relación con la memoria colectiva.

En este contexto emerge el documental *Los rubios*. La obra de Albertina Carri establece al cuerpo como guía del relato, y a partir de diferentes recursos estéticos como el video, los testimonios, las fotografías y los intertítulos produce un autorretrato que trabaja la identidad, el duelo y la memoria de la directora.

Como señalé en las páginas anteriores, en el film el cuerpo de la directora se escenifica por duplicado: en Carri como autora y en la actriz como Carri. Así, el acto performativo, por un lado, posterga la dimensión política e histórica que contextualiza al film ponderando la dimensión íntima y personal de la directora. Por otro lado, el desdoblamiento del cuerpo desorganiza el relato y disloca la historicidad de la mirada de los espectadores. En este sentido, la indeterminación entre la forma documental y ficcional del film evoca una nueva forma de “ver”, y también traduce una mirada sobre el mundo, la de la directora.

En los territorios de la autorreferencialidad, Carri construye una imagen de sí escenificando su cuerpo en cuadro y el de una actriz. Así, la experiencia de la directora y su discurso (en palabra, voz y cuerpo) traduce un deseo de contar su yo, pero ya no desde la sexualización del cuerpo femenino, sino desde el acto performático que construye a partir de su figuración. El encuentro consigo misma, o la localización de sí, se produce tanto delante como detrás de cámara, y su cuerpo y el de la actriz en cuadro funcionan como espacios que validan la constitución de la primera persona.

En suma, *Los rubios* es una obra artística crítica que enaltece un discurso crítico no reducido ya a la reconstrucción de una memoria colectiva, sino al cuerpo como espacio de creación y testigo de nuevos significados.

## 3.2 Esto ya pasó

### *Relatos en otras voces*

En 2006, la austríaca Anja Salomonowitz estrenó *Esto ya pasó* en el Festival Internacional de Cine de Viena.

La ópera prima de la directora tiene como tema central el tráfico de mujeres en Austria. Para poner en escena las prácticas sociales que giran en torno a las redes de trata de personas, la directora no recurre al sistema de entrevistas convencional, sino a personajes que relatan, en primera persona del singular, las experiencias testimoniales de mujeres que han sido víctimas de estas redes en espacios específicos que tienen cercanía con la temática. Los personajes –un oficial de frontera, una mujer comerciante, el dueño de un cabaret, una diplomática y un taxista– sostienen la mirada hacia la cámara cada vez que relatan los testimonios de las mujeres, al mismo tiempo que continúan con sus acciones y diálogos con otros en sus lugares de trabajo.

Luego de su paso por múltiples festivales, el film de Salomonowitz fue aclamado por la crítica no sólo por tratarse de una película que incorpora una temática grave y preocupante para la agenda pública, sino porque utiliza el procedimiento de poner en otras voces y otros cuerpos los testimonios de las mujeres alejándose del formato al que apela el cine documental tradicional. En este sentido, el recurso de la voz, los personajes y los espacios elegidos son clave para representar las diversas historias dejando al margen cualquier otro recurso técnico como los movimientos de cámara, fotografías, *travellings*, material filmico o sobreimpresiones. En especial, Salmonowitz se sirve de los planos fijos y los relatos de los testimonios de las víctimas en locaciones por las que podrían haber pasado aquellas mujeres.

Con esto, la directora rompe con la tradición cinematográfica para hacer especial hincapié en el contenido de las historias narradas. Entonces, *Esto ya pasó* puede contemplarse

ya no como un autorretrato (o autoetnografía), sino como el retrato indeterminado –dada su modalidad ficcional y documental, sobre la que profundizaré en las próximas páginas– de un fenómeno social que existe, y que la directora elige representarlo a partir de personajes que tienen alguna relación con los hechos, al menos desde la dimensión espacial-geográfica.

En las secciones que siguen describiré las particularidades del film en cuanto a los recursos cinematográficos puestos en escena y sus especificidades entendiéndolo como un film que retrata de forma indeterminada los relatos de mujeres víctimas de trata. Asimismo, analizaré las modalidades discursivas que se hacen cuerpo en el interior del film desde una perspectiva de género. Por último, a modo de cierre, apuntaré las conclusiones del análisis de *Esto ya pasó*.

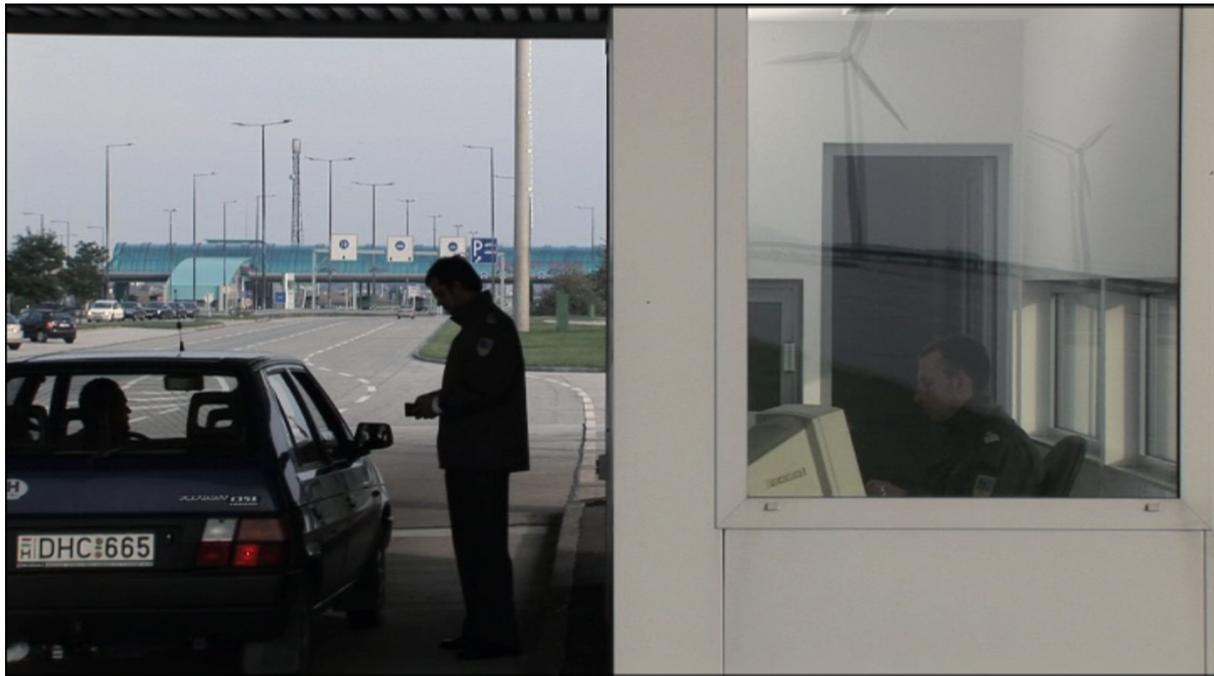
### *Retratos indeterminados*

Anja Salomonowitz presenta los testimonios de víctimas de redes de trata a partir de personajes y espacios que mantienen una posible relación con los hechos en la realidad social. El procedimiento se construye a partir del contrapunto entre lo ficcional como aquello que pudo haber pasado dentro de la locación (un cabaret, un taxi, un paso de frontera), y lo documental como lo que verdaderamente sucedió. En este sentido, la lógica narrativa es cambiante y, aunque las historias contadas no coincidan con la propia experiencia, el film se presenta en el lugar de lo indeterminado. Tal como señala Emilio Bernini (2010), el desconcierto que provoca la indeterminación procede de que la forma en que se muestra el mundo en el film es incierta y, por ello, no deja de desorientar las expectativas con las cuales los espectadores se enfrentan a una ficción o a un documental.

Así, la directora esquematiza el film en cinco secuencias donde cada personaje profiere a cámara –mientras también desarrolla las tareas que lo caracterizan– los relatos de mujeres víctimas de redes de trata.

*Esto ya pasó* comienza con planos fijos de un paso fronterizo. Uno de los oficiales que trabaja allí escribe en una máquina, frena autos y pide documentos, duerme en sus horas de descanso.





**Fotogramas de la primera secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

Luego de la introducción de las secuencias a través de placas negras con letras que hacen referencia a las locaciones, los personajes comienzan a interrumpir sus tareas para narrar los testimonios. En efecto, el oficial de frontera relata la historia de una mujer que se despide de su novio y cruza la frontera austríaca en un auto con su cuñado. La sustracción de su pasaporte no le permite escapar del sometimiento a la explotación sexual en un bar del otro lado de la frontera. Cada tres meses, su cuñado renueva su estadía pasando nuevamente la frontera, para luego volver a llevarla al bar y explotarla sexualmente.



**Fotogramas de la primera secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

El interrogante que emerge al comienzo del film es el siguiente: ¿cómo se representan visualmente los testimonios de mujeres víctimas de trata? Por un lado, la película desplaza la forma de mirar una obra de su lugar convencional exigiendo una doble lectura sobre lo que se está viendo. La temática se muestra de manera incierta porque solo oímos testimonios de cuerpos ausentes y, en consecuencia, el desconcierto se genera a partir del visionado del film.

Por otro, el retrato de los testimonios se traslada a las voces y cuerpos de personajes en lugares que hacen del film un ejercicio pendular entre el documental y la ficción.

En este sentido, la indeterminación o la relativa indiferencia entre lo documental como una forma de conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento puede considerarse como uno de los rasgos propios del cine contemporáneo. Siguiendo a Bernini (2010), existen películas que aún pueden verse como documentales pero cuyos rasgos específicos ya no pueden asignarse a las modalidades clásicas del documental porque tienden a producir un efecto de vacilación del conocimiento antes que un efecto de reconocimiento. Así, el aura de misterio y extrañamiento que proporcionan las películas posdocumentales<sup>31</sup> ponen en evidencia la historicidad de nuestra mirada, puesto que este tipo de films no responden a las modalidades con que solemos ver y concebir películas. En esta línea, el film de Salomonowitz se ubica dentro de la vacilación entre lo documental y lo ficcional, y propone una imagen extraña del mundo<sup>32</sup> que hace a la propia indeterminación del cine documental contemporáneo.

La operación que propone *Esto ya pasó* es aquella que desplaza el fundamento del documental clásico<sup>33</sup>, a saber: el testimonio y el testigo (o, para ser más precisa, el testimonio del entrevistado presentado frente a cámara). Entonces, la indeterminación posdocumental se efectúa allí desplazando lo anterior para dirigirse hacia algunas personas (como mencioné anteriormente, un oficial de frontera, el dueño de un cabaret, entre otros) que profieren a cámara los discursos de mujeres víctimas de trata mientras realizan sus tareas cotidianas (Bernini, 2010). Entonces, los testimonios son relatados a cámara pero no pertenecen a la experiencia de

---

<sup>31</sup> Se trata de films que contienen un procedimiento cinematográfico de carácter documental, en tanto registro real de un espacio y tiempo determinado, pero cuyos rasgos y recursos específicos (visuales, sonoros o discursivos) ya no pueden asignarse a las modalidades documentales clásicas en tanto producen una dislocación de la forma de ver películas.

<sup>32</sup> El extrañamiento se encuentra en estrecha relación con la indeterminación, ya que la forma en que se muestra el mundo resulta incierta o “indeterminada” y, en este sentido, desorienta al espectador (Bernini, 2010).

aquellos personajes que relatan, y tampoco se escenifican los cuerpos a quienes le pertenece la historia.

En la segunda secuencia, una señora comercializa productos Herbalife entre sus vecinos, acude a un coro y deambula por su casa. El tono monocorde con el que el personaje relata la historia de la víctima no disminuye la gravedad del hecho narrado: una mujer es esclavizada y privada de su libertad por parte de su marido.



**Fotogramas de la segunda secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

A modo de *collage*, Salomonowitz desglosa los relatos por partes en el montaje, y en simultáneo, continúa mostrando las acciones de los personajes. De este modo, el corte no se halla solamente en las imágenes y en los intertítulos, sino en la narración de las historias, trastocando la continuidad de las imágenes y conformando un doble retrato. A saber, por un lado, en el film se retrata la cotidianeidad de los personajes. Por otro, se enuncian las experiencias de las mujeres víctimas elipsando sus cuerpos pero no sus historias.



**Fotogramas de la segunda secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

Las imágenes precedentes evidencian el doble retrato: en el interior de la cotidianidad del personaje retratado se inmiscuye el testimonio de la víctima. A partir de esta estrategia es posible argüir que la película de Salomonowitz altera el fundamento de verdad documental tradicional donde el cuerpo y la voz se escenifican ante la cámara para hablar sobre la realidad. La “desincronización” entre el cuerpo y la voz, que Kaja Silverman (1984) considera como un

recurso del cine feminista (por contraposición al cine narrativo convencional, en el que las voces de las mujeres no consiguen liberarse de su referencia al cuerpo y, por ello, es inusual encontrar voces femeninas en *off*) aparece, en esta película, con un nivel adicional de complejidad: los relatos pertenecen a las víctimas, pero se trata de voces “prestadas” y de cuerpos ausentes. Los personajes “son hablados” por ellas en los intersticios de su cotidianeidad

Cabe preguntarse aquí sobre la representación audiovisual de la práctica ilegal del tráfico de personas, la violación a los derechos humanos y, por añadidura, los interrogantes que orbitan en torno a la visibilidad de la invisibilidad y las relaciones de poder que se dan allí. En otros términos, las mujeres víctimas de trata se encuentran ausentes en las imágenes de la película, pero sus relatos son enunciados por personajes que pudieron haber estado relacionados con las víctimas. Entonces, ¿qué genera el procedimiento llevado a cabo por Salomonowitz? Siguiendo a Bernini (2010), la película se ubica –en parte– en la línea brechtiana poniendo en jaque la representación (documental) objetiva del mundo para generar incertidumbre a través de un testigo desviado, oblicuo, tanto de las personas como de los espacios que representan la temática. Tal como señala Bernini en relación con la incertidumbre que genera este tipo de películas,

“el film pone en escena las historias de esas mujeres por interpósitas personas, pero en verdad, no sabemos si esas personas que recitan a cámara han tenido alguna relación con esas mujeres, si han sido convocadas por ese vínculo, del mismo modo en que no sabemos de las víctimas más que sus testimonios proferidos, sin prejuicio de que estos puedan ser una invención literaria” (2010: 304).

Asimismo, el acto de habla y la música extra-diegética recrean el acontecimiento, en este caso, los hechos que conciernen a las redes de trata de personas, sobre capas visuales que

en el film se manifiestan en los espacios por donde las víctimas podrían haber transitado. El procedimiento llevado a cabo por Salomonowitz considera filmar la frontera, pero no solamente un paso de frontera literal, sino también un borde poroso e indeterminado entre las definiciones rigurosas del documental y la ficción y, para ello, propone un serie de imágenes que no son cronológicas sino imagen-tiempo. La vacilación entre los dos tipos de episteme es constante, sin embargo, el cruce entre imagen y palabra evidencia el esfuerzo del cine contemporáneo (que en este caso denominamos posdocumental) por encontrar nuevas formas de representar sucesos traumáticos.

La tercera secuencia se ubica espacialmente en un cabaret durante las horas no laborables. Las acciones que realiza el encargado del lugar refieren a la limpieza, la organización y el mantenimiento. Estas tareas se ven interrumpidas para relatar el testimonio de una bailarina a la que le “prometen” un trabajo como tal. Sin embargo, al llegar al bar en Viena se ve reducida a la mera explotación sexual y laboral.





**Fotogramas de la tercera secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

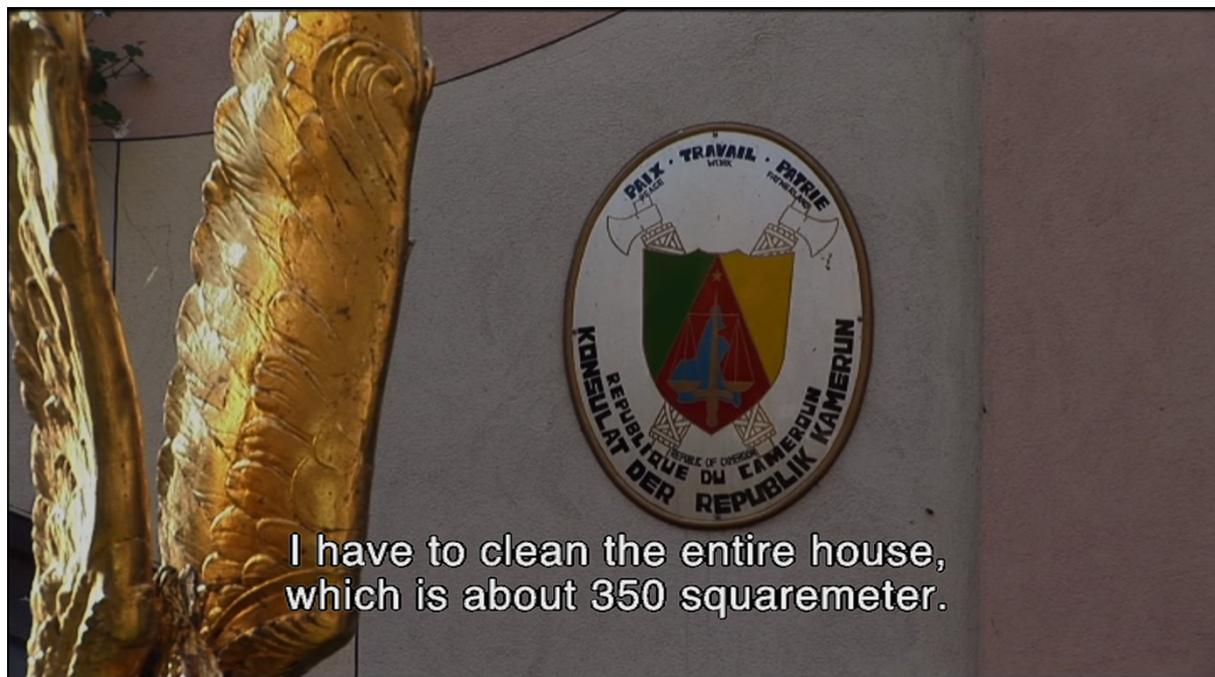
La particularidad de esta secuencia radica en que se ve intervenida por planos nocturnos de un taxista recorriendo la ciudad y por el diseño sonoro que anticipa el corte de las imágenes. En primer término, desconocemos el motivo de esa intervención; más adelante, se infiere la conexión: el taxista es el personaje de la quinta secuencia del film e interpreta el testimonio de una joven que se ve forzada a prostituirse hasta que logra escaparse y subir a un taxi.



Fotogramas de la quinta secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.

La película finaliza con el relato que profiere a cámara el taxista mientras recorre la ciudad y conduce hasta la frontera. En cierto modo, la circularidad que propone el film tiene como punto de partida y de llegada el paso fronterizo. Previamente a las escenas finales, la cuarta secuencia tiene sitio en un consulado. Allí, una mujer diplomática expone la experiencia

de una madre que trabaja en una residencia consular en Camerún, África, brindando servicios de limpieza y cuidado de niños hasta que es despedida y deportada.



I have to clean the entire house, which is about 350 squaremeter.



laundry twice a week,



**Fotogramas de la cuarta secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

A propósito de la interpretación de los testimonios, los rostros de los cinco personajes ilustran la gravedad de la temática representada en el film. Allí, en la forma brechtiana de irrumpir frente a cámara se materializa la indeterminación de la película y, por consiguiente, su imposible clasificación hacia el interior de la forma documental o ficcional. Los testimonios desviados se enuncian “como si” fuesen experiencias reales. No obstante, la película no ofrece información sobre la veracidad de los hechos, y tampoco sobre la conexión de los personajes puestos frente a cámara con aquellas mujeres, tal como lo señalé con anterioridad.

Asimismo, la particularidad de las secuencias radica en que los relatos son narrados tanto por hombres como por mujeres; en este sentido, el film tampoco permite inferir el porqué de dicha decisión. Con esto, *Esto ya pasó* se transforma en una película donde el misterio y lo extraño se imprimen en cada secuencia y, en consecuencia, supone una forma de mirar y aprehender el mundo que no lo vuelve inteligible. Por el contrario, el film de Salomonowitz confunde y pendula entre la distancia y el acercamiento hacia las experiencias de las mujeres víctimas de trata.

La voz como recurso discursivo interviene para contar la historia de un cuerpo en un cuerpo otro impregnándolo todo, partiendo de una primera persona del singular que puede también ser plural. En efecto, la intimidad del relato aparece para hacerse pública. La forma del testimonio con la que procede Salomonowitz es incierta, tentativa y personal, pero no por ello deja de hacerse pública la temática. El expresionismo subjetivo característico de *Esto ya pasó* se convierte en una práctica significativa, y también en una acción política (Renov, 2004; Williams, 2015).

Por añadidura, las experiencias narradas en el film, a partir de la voz de los personajes y sus gestos frente a cámara, plantean el interrogante acerca de cómo se relatan este tipo de hechos dentro de la producción cinematográfica contemporánea y, en especial, se instaura la pregunta acerca de cómo filmar la ausencia corporal de esos hechos. En la próxima sección, analizaré los discursos haciendo hincapié en la ausencia de un cuerpo físico y en la presencia de experiencias corporales de mujeres desde una perspectiva de género.

En lo concerniente a la temática abordada y a la forma de filmarla, la obra de Salomonowitz rompe con las características del documental clásico. Siguiendo a Bourdieu (2012), es posible pensar que *Esto ya pasó* es producto de una lucha simbólica dentro del documental contemporáneo por constituir una percepción diferente acerca del mundo. La explotación sexual y la violación a los derechos humanos de las mujeres dentro del orden social y económico diluido actual plantea una disyuntiva, un rompimiento, sobre cómo representar éstos fenómenos dentro del campo cinematográfico. En particular, el cuerpo como fuente principal de valor económico y social se traslada como punto de anclaje y problema al momento de hacer una película. En esta línea, el alcance de *Esto ya pasó* en materia de tratamiento, puesta en escena y propuesta estética se vuelve relevante porque expone fenómenos sociales que en la actualidad no pueden ser silenciados. Además, cabe destacar la mirada de la directora

sobre el tema, y también su ánimo –como cuerpo diferente al masculino– de filmar la invisibilidad de cuerpos que no están en la película pero sí pueden estarlo en la realidad social. En resumen, la obra de Salomonowitz quebranta el canon cinematográfico y plantea una crítica hacia las formas dominantes de representación que mantienen en reserva ciertos hechos que se encuentran en la sociedad.

### *Cuerpos en otros cuerpos*

La construcción discursiva expuesta en *Esto ya pasó* se realiza a partir de imágenes, personajes, locaciones y relatos. Éstos últimos revelan cinco historias de mujeres víctimas de redes de trata de personas, explotación sexual y laboral, como lo apunté en las páginas anteriores. En especial, los relatos de las experiencias de esas mujeres conforman una pieza clave del film que merece ser analizada desde una perspectiva de género, y al mismo tiempo, traen a colación la premisa sobre cómo filmar la ausencia del cuerpo portador de esas experiencias y trasladarlo a un cuerpo otro, desdoblándolo e incorporándolo a través de la voz.

Siguiendo a Elvira Narvaja de Arnoux (2009), el análisis discursivo parte de la interpretación argumentativa de un texto para luego comprenderlo de manera global. En esta línea, en el film de Salomonowitz, los textos que traducen las experiencias de las mujeres en cuerpos desdoblados funcionan como hilo conductor de la trama de la película no solo para poner al descubierto la indeterminación cinematográfica y epistémica, sino también para revelar las experiencias de un sujeto otro: las mujeres. Por esto, me remitiré a analizar las historias relatadas en el film incorporando algunas nociones de género.

El primer intertítulo define la locación y también la experiencia que será relatada.



**Intertítulo de la primera secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

El narrador es un oficial de frontera y la historia se remite a la experiencia de una joven que es sometida a prostituirse. Allí, la directora elige resumir la experiencia sin aproximarse a los detalles, proponiendo una estructura narrativa clásica<sup>34</sup> en primera persona. La narración se desglosa por partes durante toda la secuencia; a continuación, destaco los fragmentos más importantes.

*“En el camino a la frontera, me dice cuánto me ama. En el estacionamiento de la carretera, dice que está contento de que vamos a comenzar una nueva vida juntos (...) El hermano me lleva a la frontera (...) Me dejó en un apartamento. Al día siguiente espero un buen rato hasta que el hermano aparece y me señala que deberíamos ir. Supongo que vamos a ver a mi novio, y eso me pone feliz. En el baño me pongo un vestido corto, de color claro. Me siento en un bar junto a una ventana. Espero dos o tres horas, pero mi novio no se aparece. El hermano y otros dos hombres hablan en el bar. Una mujer se me acerca. Ella me da lencería de encaje. Ella dice: ‘Al hombre que acaba de llegar le gustas. Sé amable con él y haz todo lo*

---

<sup>34</sup> Se trata de una narración estructurada en tres actos (introducción, desarrollo y conclusión o resolución) que tiene su raíz teórica en *Poética*, de Aristóteles.

*que quiera'. Alejo a la mujer y camino hacia la puerta. Alguien me golpea en la espalda y me caigo (...) Tengo que acostarme con este viejo gordo, borracho, pero no siento nada. No vivo según el ritmo de la noche y el día, sino según el ritmo del trabajo (...) El supuesto hermano gana mucho dinero conmigo, supongo que unos 1800 euros a la semana (...) Cada tercer mes me lleva a la frontera. Cuando el oficial de aduanas me habla, sé lo que tengo que decir, lo sé de memoria: tengo parientes y los voy a visitar”.*

Los voceros de los relatos exponen temas tabú, como el tráfico de personas, la explotación sexual y la esclavización de mujeres, tal como se exhibe en el testimonio anterior. La forma discursiva se encuentra sexualizada y politizada. En palabras de Giulia Colaizzi (2007), todo texto no es mimesis de la realidad, sino escritura, inscripción cultural, construcción, una articulación de sentidos hecha a partir de coordenadas histórico-sociales concretas, y es esto lo que imprime la película de Salomonowitz. En otros términos, el film establece y sexualiza las experiencias y figuraciones de las mujeres víctimas, pero lo hace para mostrar la gravedad de los hechos construyendo una mirada crítica sobre lo que se ve y escucha al visionar la película. Así, el film de la directora austríaca se constituye como una práctica significativa para deconstruir prácticas (la trata de personas, por ejemplo) y crear una nueva forma de mirar desplazando antiguas posiciones y percepciones acerca de la temática.

IN DER NACHBARSCHAFT

IN THE NEIGHBORHOOD

Intertítulo de la segunda secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.

Una mujer comercializa productos de Herbalife por su barrio mientras relata en primera persona otra de las experiencias. Al igual que en las secuencias restantes, el texto se segrega por partes mientras la acción cotidiana de los personajes se desarrolla en las imágenes. En efecto, la mujer relata la experiencia de otra mujer madre que se muda con su marido luego de casarse, y sufre maltrato y encierro por parte de él. Los fragmentos más importantes del testimonio se señalan a continuación:

*“Estaba trabajando como profesora de gimnasia cuando conocí a Manfred, un austriaco, en la playa. Nos enamoramos. Manfred pasó algún tiempo en mi país. Conoció a mis padres, y se llevan muy bien. Luego, me invita a que vaya a Austria con él para que pueda conocer su país y tal vez casarme con él. También, promete conseguirme un trabajo y me dice lo que puedo ganar como profesora de gimnasia en Austria. Manfred y yo nos casamos en Austria y nos mudamos a su pueblo (...) Ya no puedo salir de casa sin el permiso de él. Quiero conseguir un trabajo como profesora de gimnasia pero no tengo dinero propio. Manfred me dice que no tengo permiso para trabajar, que eso no es posible en Austria porque soy extranjera. Creo que él no quiere que trabaje. Él sólo quiere que yo sea dependiente de él (...) Manfred amenaza con divorciarse de mí. Él me dice: ‘Si nos divorciamos, perderás tu permiso*

*de residencia y tendrás que irte a tu casa. Tampoco podrás conseguir algún tipo de trabajo. Y tu hija se quedará conmigo'. Esa es su amenaza".*

Los cuerpos enuncian y las voces producen ecos que no eliminan la creación de diversos sentidos sobre las mujeres como objetos sexuales atravesados por relaciones de poder y estructuras patriarcales. De modo que es preciso pensar el film de Salomonowitz como vehículo para mostrar ciertos temas, pero no como un reflejo de la realidad social, en este caso, austríaca, sino como aparato ideológico y discursivo que traduce la construcción de una mirada sobre el mundo y revela la ausencia, la invisibilidad y la carencia de una crítica hacia la representación de las imágenes de mujeres, en especial, aquellas que se ven privadas de su libertad y esclavizadas (Khun, 1991; Colaizzi, 2007).

Asimismo, la indeterminación que subyace en *Esto ya pasó* y que imprime cierta confusión entre dos epistemes no limita los significados del texto; más bien, la lectura que realiza la directora sobre el tema expuesto abre un abanico de posibilidades en materia de cómo filmar la ausencia corporal. En este sentido, el film de Salomonowitz propone una forma –la de la utilización de personajes ficticios o no que le otorgan cuerpo y voz a las experiencias de mujeres–, de narratividad y movimiento discursivo que trastoca la sensibilidad tanto de espectadoras como de espectadores, haciendo visible aspectos de la realidad social que se encuentran invisibilizados, al menos en lo que respecta a la producción cinematográfica contemporánea. La ausencia del cuerpo que experimenta el relato y la presencia de la voz de cuerpos otros que enuncian las historias pone en evidencia la necesidad del “cuerpo” como objeto de proliferación de discursos en la actualidad, y remite a señalar al film de Salomonowitz como una forma de poner en escena los discursos, y por consiguiente, conocimientos sobre las mujeres que marca la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto en el cine.

IM BORDELL

IN A BROTHEL

Intertítulo de la tercera secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.

En un burdel un hombre limpia copas, cambia sábanas y cuenta el dinero recaudado la noche anterior. Durante la realización de estas tareas se encuentra solo, y declara a cámara el testimonio de una bailarina extranjera que llega a Viena porque le prometen un trabajo en un bar. El bar es un burdel donde explotan a mujeres sexual y laboralmente:

*“Le pedí a mi hermano que me ayudara. Tomé prestados otros 3500 euros de mis padres y familiares para los gastos de viaje. Soy una buena bailarina, estudié ballet (...)Me encuentro con B, me da la visa. Dice que será recogida en Austria. Estoy muy emocionada. Tengo una maleta con mi ropa y un diccionario. Me subo al autobus. C me recoge en Viena (...)Mientras bailo encima de una mesa, un invitado sugiere que vayamos arriba, pero yo digo que soy bailarina (...)la noche siguiente mi jefe me dice: ‘Es la segunda vez que te invita a su mesa, hizo otra inversión, podría enojarse, es un buen cliente’ (...) Quiero buscar un trabajo. Llegué a la oficina de empleo. Les pregunto si hay algún otro tipo de trabajo que pueda hacer. Resulta que mi visa es solo para bailarina. B y C me mintieron, tengo que trabajar en un bar (...) Mi jefe me deja elegir si bailo desnuda o no, y estoy de acuerdo. Inmediatamente empiezo a bailar desnuda. Se paga mejor (...) Las bebidas se liquidan una vez al mes, los servicios sexuales al día siguiente. Obtenemos una bonificación por lo que beben los clientes (...)Llamo*

*a mi familia desde una cabina telefónica. Me preguntan cómo estoy y yo digo que estoy bien. Les miento porque estoy avergonzada. Les digo que tengo muchas oportunidades excelentes”.*

La crudeza de los relatos revela también la posición y la figuración que toma la directora como cineasta frente a una problemática que en el cine contemporáneo adquiere tintes de estasis política e intelectual. Es decir, diversos hechos traumáticos –sobre todo aquellos que se relacionan con la exposición de cuerpos de mujeres y las relaciones de poder patriarcales que los atraviesan– han sido poco abordados en el campo cinematográfico con anterioridad. Ante la imparcialidad y la discontinuidad, Salomonowitz lleva al límite narrativo las historias para poner en juego una nueva forma de relacionarnos y pensarnos a través del cine como espectadores, en general, y como espectadoras mujeres, en particular. La *performance* de la directora se realiza detrás de cámara, pero en pantalla puede verse la enunciación como autora del deseo de lo nuevo o la voluntad de cambio de perspectiva con respecto a las cuestiones centrales de su film.



Intertítulo de la cuarta secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.

Las últimas dos secuencias también narran el trabajo esclavo, la migración y la explotación sexual. Una mujer austríaca trabaja como diplomática en Camerún, y expone el testimonio de otra mujer que trabaja en una residencia consular cuidando niños y realizando tareas de limpieza:

*“Ya no puedo encontrar trabajo aquí. Hablo con mis padres, y ellos hipotecan su casa por 20.000 euros. Subo al avión. Tengo un contrato y haré algo de mi vida y la de mi hija. Trabajo en la casa de un diplomático. Según nuestro acuerdo, tengo que limpiar toda la casa, que es de aproximadamente 350 metros cuadrados, dos o tres veces por semana. Además tengo que limpiar el baño y la cocina. Hacer las camas de toda la familia. Cuida a los niños todos los días y una noche a la semana. Juego con los niños (...)Tengo que trabajar más de 48 horas. Siempre me acuesto tarde, luego tengo que levantarme a las seis de la mañana. Rara vez duermo más de cinco horas (...)Intento decirle a mi jefe que ya no puedo seguir el ritmo. Me duele todo el cuerpo, me estoy enfermando, lentamente (...)La señora de la casa me da dos vestidos de trabajo que debo cambiar cada vez que están sucios. No tengo permitido usar ninguna joyería (...)Vienen algunos invitados y estoy trabajando para servir. Me paro al frente de la olla, el vapor está caliente. Estoy tan cansada que me mareo y me desmayo. Las albóndigas se desmoronan mientras estoy inconsciente. Un desastre. Cincuenta invitados. La señora de la casa me despide. Ella escribe una carta al Ministerio de Relaciones Exteriores y a la ONU exigiendo que me deporten porque ya no tengo el derecho legal de residencia”.*

IM TAXI

IN A TAXI

**Intertítulo de la quinta secuencia de *Esto ya pasó*, de Anja Salomonowitz.**

El relato que narra el taxista se anticipa con imágenes durante la tercera secuencia de la película. Sin embargo, en la última secuencia, la directora expone el testimonio de una joven que escapa de su trabajo en un hotel (explotada sexualmente) y se sube a un taxi para huir.

*“Yo lucho. Me da una bofetada (...)Toma un cuchillo y me apuñala en el brazo como una pequeña muestra. ‘Sólo un pequeño corte, parece un gatito’, dice (...)Mi deseo de huir es mucho más fuerte que mi miedo. Creo que no me importa lo que pase después de eso. Su chofer me lleva al trabajo, en un hotel. Lo convengo para que ahorre su tiempo dejándome ir con el hombre que me lleva con él y que se supone que debe verme en el ascensor. El chófer se va y el otro hombre intenta arrastrarme hasta el ascensor (...)Yo grito, él salta hacia atrás, huyo. Sigo corriendo. Subo a un taxi. Me estoy moviendo, me estoy moviendo”.*

A partir de estas dos historias se vuelve imprescindible señalar que en el film de Salomonowitz la primacía del yo en la narración de las experiencias de las mujeres no se corresponde con la pretensión de universalizar los enunciados, sino que se plantea como una necesidad gramatical de la película. En este sentido, el acto de habla hace ver algo en las imágenes y, tal como lo sugiere Jean Luc Nancy (2006), expone la invisibilidad de los cuerpos. En otras palabras, las voces de los personajes que encarnan los relatos nos llevan a pensar y no

a suspender la reflexión sobre las mujeres víctimas de trata y los cuerpos como objetos sexuales.

Entonces, lo que otorga el acto de habla en *Esto ya pasó* es la posibilidad de situar a las mujeres de la vida real en posiciones de subjetividad discursiva, donde la representación hace las veces de sitio de constitución del sujeto (Braidotti, 2000). Un sitio de constitución que – particularmente en el film de Salomonowitz– se encuentra desdoblado. En palabras de Nancy, “hay imagen porque no hay borramiento real (...) La presencia implica la ostensión, y la ostensión implica el desdoblamiento, o la puesta fuera de sí de un ‘sí mismo’: de ahí que la representación se abra, se desdoble y se divida” (2006: 65). La contradicción, la paradoja, la ambigüedad tanto en la imagen como en la banda sonora, ya no producen efectos de distanciamiento al dejar al desnudo el aparato cinematográfico, más bien provocan así la racionalidad y la toma de conciencia (de Lauretis, 1992).

En relación a esa toma de conciencia que revela el procedimiento propuesto en *Esto ya pasó*, el título da cuenta de una marca subjetiva de hartazgo y constatación de una violencia histórica hacia las mujeres que se ha repetido a lo largo de los años. La expresión “ya” podría leerse, por un lado, como la manifestación del pasaje entre el documental y la ficción –o aquella forma indeterminada de retrato que dilucida el film– y, por otro, como una señal de denuncia a las prácticas inhumanas a las que miles de mujeres se ven sometidas. Como el noema barthesiano de “Esto ha sido” de la fotografía, existe una adherencia al referente en el título del film de Salomonowitz que confirma la existencia del fenómeno en la vida real y la voluntad por describirlo en las imágenes. Como lo mencioné con anterioridad, existe una posición de la directora en tanto mujer que se vislumbra en las imágenes, en el título y en la forma de narrar las experiencias de otras mujeres que no es inocente y apela a construir una mirada crítica sobre lo que sucede.

En suma, el problema acerca de cómo filmar la ausencia de aquellos cuerpos se resuelve a partir del desdoblamiento: las voces y cuerpos de los personajes que posiblemente tengan relación o no con los hechos se revelan como una oportunidad para construir un sujeto-otro visible, las mujeres víctimas de trata de personas. Así, el cine como tecnología social se imbrica como una estrategia discursiva capaz de decodificar la producción de significados de los sujetos, y en el caso de *Esto ya pasó*, lo que se decodifica es aquel sujeto-otro, las mujeres, subrayando nuevas formas de escuchar y ver sus experiencias en el contexto social austríaco actual.

### *Conclusiones*

La multiplicidad de modalidades narrativas en primera persona conforman un rasgo epocal del cine documental de fines de siglo XX y principios de siglo XXI. En este marco, *Esto ya pasó* constituye una de las diversas formas de narrar las experiencias de mujeres por parte de una directora mujer.

En cuanto a su lógica narrativa, el film de Salomonowitz se sostiene de un modo indeterminado, cambiante, que se halla entre la forma documental y ficcional proponiendo una mirada sobre el mundo que es incierta, extraña y se aleja de la raíz fehaciente de los hechos.

Sin embargo, teniendo en cuenta sus aspectos estéticos y sus recursos cinematográficos puestos en escena, *Esto ya pasó* desafía el visionado clásico de un film marcando la historicidad de nuestra mirada y planteando la problemática acerca de cómo filmar la ausencia de los cuerpos de aquellas mujeres que pasaron por diversas experiencias de explotación, alienación y esclavización. En principio, el film se encarga de resolver la ausencia corporal a partir de un doble retrato, a saber: el de las tareas diarias y oficios en los lugares de trabajo de los personajes que profieren a cámara los relatos, y el retrato de esos mismos personajes que cuentan las experiencias de mujeres ausentes a través de su voz y su mirada. Dicho de otra manera, el doble

retrato se instaure como mecanismo para filmar la ausencia a través de un testigo oblicuo que genera incertidumbre y, en simultáneo, enuncia “como si” fuera otro cuerpo. El acto de habla y el desdoblamiento corporal en *Esto ya pasó* exponen un “sí mismo” fuera de sí, que configura una oportunidad para construir un sujeto-otro visible.

Entonces, la operación realizada por la directora austríaca en el film como práctica significativa y toma de posición –que es personal y política– rompe con el canon cinematográfico haciendo visibles ciertos hechos que existen en la realidad social. En efecto, se trata de una obra emergente que, a partir del corrimiento hacia el límite de la sexualización del discurso, pretende producir nuevas formas de mirar un film. Así, *Esto ya pasó* como vehículo y aparato ideológico devela experiencias de un sujeto-otro, las mujeres, colaborando en la deconstrucción de prácticas discursivas dentro del cine contemporáneo y, más específicamente, en el cine hecho por mujeres.

El cuerpo ausente pero desdoblado como lugar de proliferación discursiva da cuenta de la insistencia de la autora por considerar el deseo de lo nuevo y la voluntad de cambio en las formas de representación de un tema tan presente como ausente en el cine: la trata de mujeres.

## Conclusiones

A fines del siglo XX y principios del siglo XXI la diversificación de estrategias de filmación y el auge de formatos de grabación portátiles abrieron la posibilidad de registrar experiencias personales que se materializaron en la producción cinematográfica contemporánea.

En este contexto, el cine hecho por mujeres obtuvo mayor visibilidad, y el giro subjetivo en el documental contemporáneo se constituyó como una de las vías de acceso para narrar las historias de las propias cineastas.

A lo largo de esta investigación, he analizado la presencia de los cuerpos de las directoras frente a cámara, los rasgos que componen su subjetividad y el desglose de sus narrativas personales en tanto autoras, mujeres y sujetos que —a través del cine— interactúan en la sociedad.

Las asimetrías dadas hacia el interior del campo cinematográfico y la tensión existente ante la primacía de películas realizadas por hombres conformaron el ánimo por indagar las modalidades y los recursos utilizados por directoras mujeres; en particular, el interés por ahondar sobre la autoetnografía y el autorretrato dentro de lo que se denomina documental en primera persona sostuvo esta tesis.

A partir del análisis del *corpus* filmico propuesto, a saber: *Winter Adé* (1989. Dir. Helke Misselwitz), *Um Passaporte Húngaro* (2001. Dir. Sandra Kogut), *Los rubios* (2003. Dir. Albertina Carri) y *Esto ya pasó* (2006. Dir. Anja Salomonowitz), fue posible responder a los objetivos planteados en la Introducción del trabajo, que refieren a las formas de presentar la subjetividad, el cuerpo y la escenificación del deseo de las mujeres directoras, así como también dilucidar las diversas narrativas en primera persona inscritas en cada documental y su carácter emergente dentro del campo cinematográfico contemporáneo.

Con respecto a la metodología utilizada para esta tesis, en el marco del paradigma cualitativo, se empleó la herramienta del análisis discursivo e interpretativo de los textos y de las imágenes. Con el propósito de establecer líneas dialógicas entre el material audiovisual, los textos y los enfoques teóricos, se incorporaron fotogramas y enunciados que hicieron posible las diferentes lecturas y los argumentos planteados a lo largo del trabajo. Esta decisión metodológica permitió articular y yuxtaponer la procedencia heterogénea de las imágenes y también hilvanar la exploración de las películas que conforman el *corpus* filmico.

De acuerdo con los objetivos y las hipótesis propuestas, los aportes más generales de esta investigación mantienen estrecha relación con, en primer lugar, los atributos rupturistas y emergentes que contienen las obras que forman parte del *corpus* del trabajo en relación con el cine documental clásico, ya que responden a modalidades –autoetnografía y autorretrato– que se constituyen como díscolas en el contexto en el que se enmarcan. En cierto modo, los films apelan a romper no solo con la historicidad de la mirada y las formas de concebir al cine por parte de los espectadores, sino que también utilizan recursos como el dispositivo del viaje o el desdoblamiento corporal, que configuran actos cinematográficos capaces de generar diversas lecturas y significados.

En segundo lugar, fue posible observar que el recorte espacio-temporal y la aparición de nuevos formatos de registro responden a un momento histórico determinado que habilita espacios para contar y narrar el yo de las cineastas de una manera no lineal, sino más bien fragmentaria y disruptiva. La mirada como forma de conocimiento se establece en las obras desde la autorreferencialidad, conformando un *ethos* que se ramifica en varios discursos que narran la identidad, la memoria, la violencia y la subjetividad.

Por último, a partir de la exploración de las películas se observó que la presentación del cuerpo de las directoras frente y detrás de cámara tiene su correlato con los actos performáticos

impresos en las imágenes, que dan cuenta de las subjetividades puestas en juego, del rasgo autoral y de la creación de sentidos y enunciados que transparentan una nueva mirada sobre el mundo y construyen nuevas formas de ver a un sujeto-otro: las mujeres. En esta línea, cada una de las obras establece una crítica al carácter fetichista de la relación mirada-imagen donde la mujer permanece como significante del otro masculino, y por contraposición, en el *corpus* de films seleccionados las mujeres aparecen como creadoras de significado. En suma, las obras plantean otra forma de mirar el mundo y otra medida del deseo.

En el segundo capítulo he analizado las obras *Winter Adé* (1989), de Helke Misselwitz y *Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut. Ambos films establecen una propuesta estética a partir del viaje como dispositivo narrativo. Asimismo, como lo señalé con anterioridad, cabe destacar la naturaleza autoetnográfica que subyace en *Winter Adé* y en *Um Passaporte Húngaro*, pues se trata de dos películas que tienen como punto de anclaje las historias personales de las directoras.

La singularidad de *Winter Adé* se encuentra en la propuesta de la directora de narrar su experiencia personal y, a partir de allí, establecer conexiones con las experiencias de otras mujeres en la Alemania Oriental antes de la caída del Muro de Berlín. En el marco de aquella realidad social, histórica y política particular, el documental de viaje de Helke Misselwitz aborda ciertas temáticas con relación al género, el trabajo, el cuerpo, la vida familiar y laboral tanto de la directora como de las mujeres retratadas y entrevistadas.

En el film, el viaje en tren y la construcción dialógica que se realiza a partir de los testimonios une la biografía de la directora con la de otras mujeres. Así, para comprender su propia historia, Misselwitz le otorga espacio a distintas posiciones enunciativas que conforman un *ethos* y un abanico de miradas sobre la realidad de las mujeres en la República Democrática

Alemana. El recorrido geográfico se transforma en un recorrido biográfico y colectivo que delimita y da cuenta del imaginario social y político de la época. A diferencia de otros documentales producidos por los DEFA Studios y, más específicamente, aquellos dirigidos por hombres, *Winter Adé* tiene su epicentro en la visión sobre el mundo que tienen las mujeres al margen del régimen político, el lugar de trabajo, la edad y la clase social. En este sentido, Misselwitz realiza una obra que rompe con los films de propaganda y se aleja de la retórica de las producciones cinematográficas institucionales de la época. También, la utilización de fotografías como archivos biográficos que se encuentran en el film, y la película en sí misma adquieren un doble estatuto luego de la caída del bloque socialista y del cierre de los DEFA Studios: como material de archivo de las mujeres que integran el film (incluyendo a la directora) y como material de archivo histórico de la Alemania de aquellos años.

El carácter autoetnográfico del documental de Misselwitz revela la mirada de la directora hacia su propia historia y hacia la historia de otras mujeres. En este sentido, el film pondera una mirada crítica sobre la realidad social corporizando y localizando las distintas experiencias de las mujeres, y contribuye a (re)presentar a un sujeto-otro deseante, nómada, que se construye mirando(se). Como señala Colaizzi (2001), el poder referencial de la imagen da cuenta de prácticas discursivas corporizadas enteramente por mujeres. La puesta en escena de los cuerpos y la exposición de las distintas voces como estrategias discursivas hacen posible el desarrollo de espacios de expresión y producción de sentido en el interior y el exterior de la diégesis.

Por su parte, *Um Passaporte Húngaro* también parte de la modalidad autoetnográfica, pues Sandra Kogut realiza un proceso de comprensión de su historia personal que, al mismo tiempo, está imbricada en formaciones sociales y procesos históricos más amplios (Russell,

1991). Como producto de la persecución y la amenaza, los abuelos de la directora huyen de su Hungría natal y se instalan en Brasil al comenzar la Segunda Guerra Mundial. Más tarde, la cineasta busca reconstruir su historia y su identidad a través de un viaje que tiene como propósito la obtención de su pasaporte húngaro. En este sentido, el film nos invita a reflexionar sobre la identidad como lugar de diferencias, como un proceso de reinención del sí mismo como otro y como un proceso genealógico.

Ante la pregunta “¿quién soy?”, que emerge en el film, Kogut dialoga con su abuela y otros familiares, recorre consulados y archivos en Francia, Brasil y Hungría, no solo para obtener su doble ciudadanía sino también para encontrar una imagen de sí que se va construyendo a lo largo de las imágenes que vemos en pantalla. La cámara y el viaje son las herramientas que actúan como dispositivos de interacción. Con esto, la directora realiza su *performance*, dando cuenta de su experiencia y de la necesidad gramatical (en imágenes, por ejemplo) de recuperar la memoria familiar y su identidad.

Ahora bien, *Um Passaporte Húngaro* dilucida la lógica autorreferencial de la que parte la directora, pero no explicita los motivos más subjetivos que la llevan a obtener su pasaporte. Más específicamente, no existe en el film un esfuerzo por narrar el para qué y el por qué la directora necesita su pasaporte; en efecto, el film se expone como un primer acercamiento a preguntas sobre el pasado de la directora y adquiere un carácter exploratorio más que reflexivo. En otros términos, la directora expresa su punto de vista, habla, delimita los puntos que tejen su historia y en algunas imágenes pone su cuerpo en escena con el propósito de construir un sentido de pertenencia, una localización de sí; pero, la lógica autorreferencial y la escasa aparición del cuerpo en escena no devela su intimidad.

Las imágenes de video y el material filmico en Super8 milímetros le permiten a la cineasta sistematizar su experiencia autoetnográfica y narrar la memoria familiar, que en el film se vuelve la memoria del mundo, a través del viaje (Lins, 2004). Así, en *Um Passaporte Húngaro* encontramos que la dimensión de la memoria es contemplada como uno de los temas centrales en tanto parte de la reconstrucción de una memoria familiar para extenderse a hechos sociales que se encuentran en la memoria colectiva. En esta línea, el problema migratorio y el exilio también conforman el archipiélago de temáticas tratadas en el film de Kogut. Como un juego entre la esfera privada y la esfera pública, la directora utiliza la primera persona para intervenir con su mirada sobre fenómenos sociales e históricos y, de allí, expresar cierta denuncia hacia las instituciones públicas (en este caso, las instituciones consulares) y las relaciones de poder que atraviesan los estados.

La representación de la memoria personal y familiar, los viajes y la presencia de las mujeres en pantalla interpeladas por la historia y la cultura son dimensiones que tratan tanto *Winter Adé* como *Um Passaporte Húngaro*. En ambos films, se articulan identidades que son fragmentarias, plurales, y se desglosan en la experiencia de viaje, donde las cineastas se enfrentan y evocan su yo en el pasaje entre el ver y filmar los cuerpos (Russell, 1991). La autoetnografía en estas obras funciona como una estrategia para explorar las historias personales de las cineastas y construir una nueva mirada sobre la experiencia personal y colectiva.

Los films *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Esto ya pasó* (2006) de Anja Salomonowitz han sido analizados en el tercer capítulo de este trabajo. Se trata de dos obras que dialogan por sus semejanzas en materia de estrategias de puesta en escena de los cuerpos e incorporación –y también ambigüedad– de dos epistemes distintas: el documental y la ficción.

En efecto, en estos films el yo se encuentra mediado por interpósitas personas y esto destaca el rasgo indeterminado, incierto y anárquico de estas películas. Así, la línea divisoria entre el ver y el ver(se) aparece dislocada, difusa y desintegrada (Bellour, 2009).

En el contexto del Nuevo Cine Argentino, que trajo aparejado la habilitación para desarrollar narrativas personales en el cine hecho por mujeres, nace *Los rubios*. El autorretrato realizado por Albertina Carri pone en escena su yo definiendo temáticas como la identidad, el duelo y la memoria individual y colectiva. Más específicamente, la directora utiliza como estrategia formal el desdoblamiento de sí e incorpora una actriz (Analía Couceyro) para ficcionalizar la primera persona. Con esto, *Los rubios* pervierte la retórica clásica y muestra dos cuerpos en pantalla que concretan el autorretrato: allí, Carri aparece como directora y como hija estableciendo, así, un modo de ver(se) a sí misma.

El cuerpo como lugar de creación y recurso performático aparece en *Los rubios* para postergar la dimensión política del film –o aquella que tiene estrecha relación con la desaparición de personas durante la última dictadura cívico-militar argentina– y acercarse a una dimensión íntima tanto delante como detrás de cámara. La propia figuración (doble) de Carri permite “ver” y destacar la experiencia de la directora, pero ya no como un cuerpo objeto erótico, sino como un cuerpo fragmentado que emana un discurso crítico constitutivo y constituyente. Entonces, los relatos expuestos en el film no conducen a un placer espectacular; los discursos desplegados allí hacen referencia a los hechos sociohistóricos que atraviesan e interpelan a la directora en tanto mujer, hija, y autora.

Entonces, en *Los rubios*, el documental se combina con la ficción para que el yo de Carri pueda, al mismo tiempo, decirse y silenciarse, eludir ciertos lugares de la memoria y explorar otros, generando una proliferación de deslices entre el yo y el retrato de ese yo.

Por su parte, el film de Anja Salomonowitz se inscribe dentro de la estrategia del retrato para representar experiencias de mujeres víctimas de la explotación sexual y laboral en Austria. Los testimonios son corporizados por personajes que profieren –en primera persona– ante la cámara las historias de aquellas mujeres. Así, la fusión entre la forma documental y la forma ficcional se muestra de manera incierta, indeterminada, desafiando la lectura de los receptores y proponiendo una distancia con las formas tradicionales de ver y concebir películas.

En *Esto ya pasó*, encontramos una nueva forma de representar hechos traumáticos (por ejemplo, la trata de personas) a partir del entramado entre imagen y palabra que la película propone. Allí, la intimidad de los relatos aparece para hacerse pública y se encarna en cuerpos (o testigos) “como si” fueran experiencias reales.

El procedimiento llevado a cabo por Salomonowitz funciona como vehículo para visualizar la carencia en la representación en el cine contemporáneo de este tipo de fenómenos sociales. En este sentido, es posible dilucidar en el film una extensión de los límites de la sexualización del discurso para revelar la gravedad de los hechos y la necesidad de construir una mirada crítica que señale la perpetuación de la violencia hacia las mujeres. Los personajes –a partir del acto de habla– ponen en escena la ausencia corporal y, al mismo tiempo, dan cuenta del desdoblamiento necesario para filmar esa ausencia. En efecto, *Esto ya pasó* imprime un doble retrato donde un testigo oblicuo realiza sus tareas cotidianas, y también enuncia “como si” fuera otro cuerpo. Con esto, Salomonowitz transparenta la oportunidad de construir un sujeto-otro visible: las mujeres víctimas de la explotación, la alienación y la esclavización sometidas a relaciones de poder.

Tanto *Los rubios* como *Esto ya pasó* son obras que emergen en contextos de producción cinematográfica donde existe una necesidad por explorar los territorios de las narrativas en primera persona. Ante el giro subjetivo del documental contemporáneo, estos films se destacan por fusionar la forma documental y ficcional estableciendo cruces y diálogos entre los atributos autorales, las temáticas sociales y los receptores de esos films. En particular, la mirada incierta y el desdoblamiento corporal que proponen estas directoras mujeres en sus películas remarca el deseo de cambio en las formas de representar, ver y corporizar a las mujeres en el cine.

Las asimetrías entre los géneros dadas en el interior del campo cinematográfico motivaron las líneas de análisis abordadas en esta investigación. Al profundizar sobre la puesta en escena del cuerpo en el cine hecho por mujeres y, en particular, en el documental, así como también en las narrativas autorreferenciales, surge el interrogante acerca del reconocimiento y la validación de las obras de artistas mujeres dentro del cine contemporáneo. Por un lado, las posiciones ocupadas por las artistas y las trayectorias de productividad en el campo cinematográfico en relación con su exhibición y distribución emergen como cuestiones a explorar en futuras investigaciones.

Por otro, el relevamiento acerca de la participación de las mujeres en la industria cinematográfica actual, las perspectivas de empleo y las áreas en las que se destacan se plantea como una necesidad para dilucidar las asimetrías en materia de género, estructura económica y división del trabajo desde una metodología cuantitativa.

Asimismo, a partir de las nociones de experiencia y figuración desarrolladas a lo largo de esta tesis, otra posible línea de investigación futura emerge al pensar en el tratamiento del guion, la propuesta estética y la estructura narrativa en el cine de ficción dirigido por mujeres. En particular, ante la carencia de literatura acerca de la temática en nuestro país, surge el

interrogante acerca de la puesta en escena de los cuerpos de las mujeres y su estrecha relación con la autoría de directoras mujeres al momento de crear y producir un film.

Por último, y con relación a la construcción de narrativas personales, en Argentina durante los últimos años ha aumentado la producción de películas dirigidas por mujeres que adhieren a la estrategia autoetnográfica y/o del autorretrato. Por ello, se encuentra pendiente la selección de un *corpus* de películas argentinas que tenga raíz en esta modalidad, para explorar semejanzas y diferencias entre las posiciones enunciativas registradas y la configuración de un lenguaje desde el cine hecho por mujeres.

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, G. (2007). Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente. En Paula Wolkowicz y María José Moore (Eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería. Pp. 17-32.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Arfuch, L. (2014). Espacio biográfico y memoria de la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el documental subjetivo. En Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería. Pp. 131-144.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bechdolf, U. (1999). Otras imágenes femeninas-cine feminista: El silencio de Christine M (1981). En Werner Faulstich y Helmut Korte (Comps), *Cien años de cine: 1977-1995*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Bellour, R. (2006). Autorretratos. En José Pérez Ornia (Comp.), *El arte del video*. Madrid: El Serbal.
- Bernadet, J. C. (2011). Documentales de búsqueda: 33 y Pasaporte húngaro. En Amir Labaki y María Dora Mourao (comps.), *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Bernini, E. (2004). Un estado (contemporáneo) del documental. En *Kilómetro 111, Buenos Aires, N° 5*, Noviembre: 41-57.
- Bernini, E. (2010). La indeterminación. En Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.): *Territorios audiovisuales: cine, video, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería. Pp.295-310.
- Boltanski, L. (2002). *Los usos sociales del cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Campo, J. y Dodaro, C. (2006). Los Rubios no, qué es el cine militante. En *Question, 1, 11*: 1-15.
- Colaizzi, G. (2003). Placer visual, política sexual y continuidad narrativa. En *Arbor, CLXXIV, 686*: 339-354.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto filmico. En *Lectora, 7*: 6-13.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- Comolli, J. L. (2004). El anti-espectador. Sobre cuatro films mutantes. En Yoel Gerardo (Comp.), *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial. Pp. 45-72.
- Comolli, J. L. y Rancière, J. (1997). *Arrêt sur Histoire*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Creech, J. (2009). Narrating Women's History in Winter Adé. En *DEFA Film Library, 9*: 1-5.

- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, T. (1993). Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista. En *Feminaria, año IV, N° 10*.
- Donoso, C. (2018). Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción del relato común. En *Estudios Avanzados*. Pp. 34-55.
- Dubet, F. (1989). De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto. En *Estudios sociológicos, VII, 21*: 519-545.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Dubois, P. (2000). Máquinas de imágenes. En *Cine, Video, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Illouz, E. (2009). *Intimidades congeladas*. Buenos Aires: Katz.
- Khun, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Signo e Imagen.
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. En *Punto de vista*.
- Lauzen, M. (2013). It's a Man's World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2013. En *On-Screen Representations, 2*: 1-3.
- Lejeune, P. (1995). *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lins, C. (2004). Um Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e identidade. En *Galaxia n°7*: 75-84.
- Lionnet, F. (1995). *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Los Angeles: Cornell University Press.
- Löser, C. (2009). After Winter Comes Spring. Presaging the Wende. En *DEFA Film Library, 9*: 6-11.
- Margulis, P. (2014). Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un campo en vías de conformación. En Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería. Pp. 95-114.
- Martinez, Y. (2003). Cine Contemporáneo Mexicano: mujeres tras la cámara. En *Anuario UAM, X*: 17-29.
- Maxwell, J. (2004). *Qualitative Research Design. An Interactive Approach*. London: SAGE. Primera edición: 1996.
- Mueller, G y Skidmore, J. (2011). Cinema of Dissent? Confronting Social, Economic, and Political Change in German-Language Cinema. En *Cinema and Social Change in Germany and Austria, 3*: 1-22.
- Mulvey, L. (2001). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Screen, 16*, número 3: 6-27. Primera edición: 1975.
- Nancy, J.L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Narvaja de Arnoux, E. (2009). *Análisis del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arco. Primera edición: 2006.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2013). *La representación de la realidad*. UNAM: México.
- Ortega, M L. (2008). Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo. En Gregorio Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B. Pp. 65-82.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Piedras, P. (2016). The "Mobility Turn" in Contemporary Latin American First-Person Documentary. En M.G. Arenillas y M.J. Lazzara (eds), *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Nueva York: Palgrave Macmillan. Pp. 79-95.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

- Pinazza, N. (2011). Transnationality and Transitionality: Sandra Kogut The Hungaria Passport. Alphaville: *Jornal of Film and Creen Media 1*. ISSN: 2009-4078.
- Punte, M. J. (2009) Juguetes y ritos: Trabajo de duelo en Los Rubios de Albertina Carri. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3595/ev.3595.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3595/ev.3595.pdf)
- Rapley, T. (2014). *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata. Primera edición: 2007.
- Renov, M. (2011). Topografía del sujeto. En *La Fuga, 12*: 1-12.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnessota Press.
- Renov, M. (1994). New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-verité Age. En *Feminism and Documentary*, Diane Waldman y Janet Walker (Eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ritcher, R. (1992). DEFA Filmes Documentales. Buenos Aires: Goethe Institut.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography. The Film in The Age of Video*. Durham: Duke Univerity Press.
- Saez, P. (2001). La infancia como pretexto: autobiografía, etnografía y autoetnografía en Hoyt Street de Mary Helen Ponce. En *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense, 9*: 253-271.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos Universidad del Cine.
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silverman, K. (1984). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univeristy Press.
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. En *La Fuga, 12*: 1-7.
- Walker, J. y Waldman, D. (1999). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weidnet, S. et al. (2005). Políticas de la mirada: feminismo y cine en Laura Mulvey. En *Revista de Estudios Feministas*, v.13, n. 2: 45-53.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

## Filmografía

*Winter Adé* (1989). Documental. Alemania. 116 minutos. Dirección: Helke Misselwitz. Fotografía: Thomas Plenert. Guión: Helke Misselwitz, Gudrun Plenert. Música: Mario Peters. Edición: Gudrun Plenert. Producción: Herbert Kruschke, Peter Mansee, DEFA Studio for Documentary Films.

*Um Passaporte Húngaro* (2001). Documental. Francia, Bélgica, Brasil, Hungría. 72 minutos. Dirección y fotografía: Sandra Kogut. Música: Kardos Daniel. Producción: Zeugmafilms. Co-producción: República Pureza Films, Marcello Maia, Hunnia Film Studio, Arte France, RTBF Bruxelles, Cobra Filmes, Civic Pierre Schaeffer.

*Los rubios* (2003). Documental. Argentina. 85 minutos. Dirección: Albertina Carri. Guión: Albertina Carri, Santiago Giralt, Alan Pauls. Fotografía: Catalina Fernández. Montaje: Alejandra Almirón, Catalina Fernández, Carmen Torres. Sonido: Jéssica Suarez. Producción: Marcelo Céspedes, Barry Ellsworth.

*Esto ya pasó* (2006). Documental. Austria. 72 minutos. Dirección y guión: Anja Salomonowitz. Fotografía: Jo Molitoris. Montaje: Frédéric Fichet, Gregor Wille. Música: Florian Richling, David Salomonowitz. Producción: Amour Fou Filmproduktion, Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu.