Investigación

GénEroos
Volumen 2/número 3/marzo-agosto de 2024/ pp. 209-231
eISSN 2992-7862
DOI: RevGenEr.2024.3.07
CC BY-NC-SA 4.0

La feminidad subalterna en el documental: Construyendo un cine desde la afectividad y la equidad

Subaltern femininity in documentary cinema: Making films from affectivity and equity

Juan Carlos Bermúdez Rodríguez ORCID: 0000-0003-3083-9272
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, México

Sara Manuela Duque García ORCID: 0009-0008-2258-9035
Centro de Formación Profesional AS Media/Universidad Siglo XXI, Puebla, México

Recepción: 30/04/23
Aprobación: 06/09/23

Resumen

El presente ensayo surge del cuestionamiento en torno a cómo, a través del cine documental, se pueden generar cambios sociales que impacten positivamente sobre la experiencia vital de mujeres en condiciones de subalternidad. A través de la historia, este género cinematográfico ha sido un espacio en el que se han desarrollado relaciones de poder caracterizadas

Abstract

This article tackles on the following question: Does documentary cinema have a positive impact on the lives of women in subaltern conditions? Through history, this film genre has been characterized by relationships of power and domination between filmmakers and characters in front of camera. This has been especially evident when talking about women

por la desigualdad y la dominación entre los y las realizadoras, y las feminidades subalternas presentes en las obras; esto ha sido especialmente evidente cuando se habla de mujeres pertenecientes a minorías, como la comunidad LGBTTTIQ+, grupos indígenas y afrodescendientes. Teniendo en cuenta lo anterior, se argumenta que las relaciones de equidad, empatía y afectividad desde la producción y creación de cine de no-ficción son elementos fundamentales para que dichas obras puedan convertirse en herramientas que detonen transformaciones en la vida de las feminidades en condición de subalternidad, generando beneficios para ellas tanto a nivel individual como a nivel social. Para lo anterior se proponen las categorías de *cine transculturado* y *cine subalterno*, planteadas por Pritsch (2017), como puntos de partida desde los cuales se pueden desarrollar relaciones de afectividad y equidad entre los agentes, frente y detrás de cámaras. Además, se toman como ejemplos obras situadas en América Latina, cuyos procesos de producción evidencian dichas relaciones y permiten entender el cine documental como una herramienta que, de diversas maneras, puede transformar la vida de quienes son retratadas.

Palabras clave
Cine documental feminista, subalternidad, feminismo, cine con impacto social, afectividad.

who belong to minority groups such as LGBTTTIQ+, indigenous or Afrodescendant communities, women who are under economic precariousness or women who, due to different situations, live in contexts of vulnerability and marginalization. Accordingly, it is argued that the relationships of equity, empathy and affectivity from the production and creation of non-fiction cinema are fundamental elements so that these works can become tools that trigger transformations in the lives of femininities under condition of subalternity, generating benefits for them both at the individual level and at the social level. Therefore, the categories of Cine Transculturado and Cine Subalterno, proposed by Pritsch (2017), are taken up as a starting point from which agents in front and behind cameras can develop relationships of affectivity and equity. This essay takes Latin-American documentary films as examples, studying the affective relationships that were generated between filmmakers and characters during the production process, the positive impact of the films on the communities and the people portrayed in them, and the fundamental relationship between those elements.

Keywords
Feminist documentary cinema, Subalternity, Feminism, Cinema with social impact, Affectivity.

Introducción

¿Qué constituye una vida inteligible? ¿Cómo actúan las suposiciones y construcciones de la normalidad para restringir el campo de lo humano? ¿Qué medios podemos utilizar para advertir este poder demarcador

y legitimar aquellas vidas que han sido invisibilizadas y se consideran ininteligibles e irreales? (Butler, 2007). El presente ensayo retoma estas preguntas enfatizando el potencial que tiene el cine documental realizado desde la afectividad y la equidad no sólo para visibilizar a mujeres en situación de subalternidad y marginalidad, sino también para transformar positivamente sus experiencias vitales.

El cine documental es un campo de lucha simbólica y, a través de la historia, ha sido un espacio de ejercicio desigual del poder en el que tanto realizadores y realizadoras como el público en general ejercen poder sobre los personajes que se presentan frente a cámara. A continuación, se proponen algunos abordajes fílmicos documentales de carácter interseccional, construidos desde vínculos de afectividad, confianza y cercanía, como herramienta que puede tener un impacto positivo en la vida de las personas que son retratadas, con foco especial en los casos protagonizados por mujeres en situaciones de vulnerabilidad o marginación; es decir, se propone el cine documental como dispositivo que, en varios niveles, potencia la transformación social.

Para lo anterior se desarrolla el concepto de *feminidad subalterna* y se desarrollan las características del cine documental realizado desde la afectividad y la equidad, a partir de las categorías de *cine subalterno* y *cine transculturado* planteadas por Pritsch (2017), teniendo en cuenta el impacto que en esto tienen las relaciones de poder desarrolladas durante las diversas etapas del proceso de producción fílmica.

Se retoman ejemplos localizados en el contexto latinoamericano para demostrar cómo, en esta región, se han realizado este tipo de abordajes de forma exitosa. Estas películas evidencian la importancia del desarrollo de vínculos de equidad y afectividad entre quien dirige y las protagonistas, como condición *sine qua non* para que los filmes tengan un impacto positivo en la vida de estas últimas. Además, demuestran la variedad de espacios, realidades y contextos en los que se han generado este tipo de documentales, teniendo consecuencias positivas de formas igualmente diversas.

Argumentación

La feminidad subalterna

Pritsch (2017) explica que la subalternidad es el atributo de subordinación, ya sea por clase, casta, edad, género, sexo, oficio, nacionalidad, etcétera. La característica fundamental de una persona subalterna es la extrema dificultad de vivir la propia vida de forma plena. En este sentido, la subalternidad es la cualidad de aquellas personas que no sólo están excluidas de los círculos de privilegio, sino que, por diversos factores, viven al margen, en situaciones de desventaja y precarización que les impiden el pleno desarrollo de sus experiencias vitales.

Con relación a la feminidad, como comenta Segato (2003), a nivel cultural existe una dominación sistemática de lo masculino sobre lo identificado como femenino; en este sentido, el sometimiento se ha convertido en una característica de toda aquella persona que se identifica con esta última categoría. Sin embargo, es importante tener presente que no toda mujer debe ser identificada como subalterna, dado que esta categoría, aunque vinculada a la dicotomía de género, abarca muchas otras características como la complejidad de la identidad individual y del contexto en el que la persona se desarrolla.

En el caso de las mujeres, esta posición marginal puede ser consecuencia de que nazcan o se desarrollen en contextos precarizados, socialmente conflictivos o de pocas oportunidades; dentro de éstos se encuentran las mujeres racializadas, indígenas, migrantes, etcétera. En algunos casos, esta situación de marginalidad se da por decisiones deliberadas que, enmarcadas o no en contextos desfavorables, están más vinculadas a la voluntad personal del sujeto femenino que a experiencias externas. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, las mujeres pertenecientes a la comunidad LGBTTTIQ+.

Según Piedra (2004, p. 129), citando a Foucault, aquello considerado "normal se establece como principio de coerción", es decir, la subalternidad está vinculada también a la anormalidad, categoría en la que se encasilla a aquellas personas que, por diferentes motivos sean éstos volitivos o no, no viven conforme a los estándares sociales hegemónicos.

En ambos casos el privilegio y el poder son fundamentales para construir el límite entre lo aceptado socialmente y lo marginal. Lo humano y lo normal se afirman sólo a expensas de que exista lo anormal y lo inhumano. Del mismo modo, actualmente, la desigualdad sistemática permite que el privilegio de cierta porción de la sociedad se construya a partir de la miseria de la otra parte. De Sousa (2010) lo explica de la siguiente manera:

> La humanidad moderna no es concebible sin la subhumanidad moderna. La negación de una parte de la humanidad es un sacrificio, ahí se encuentra la condición de la afirmación de esa otra parte de la humanidad, la cual se considera a sí misma como universal (De Sousa, 2010, p. 36).

Para Herrera (2015), aludiendo a Butler, las vidas de las personas subalternas no se consideran valiosas ni susceptibles de ser lloradas; en cambio, la historia ha demostrado que están hechas para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de desigualdad, la desemancipación jurídica y la exposición constante a la violencia y a la muerte.

No es que el sujeto subalterno no tenga voz, es que su voz no es escuchada ni se considera valiosa, por lo que sus discursos, experiencias y subjetividad se ven opacados e invisibilizados por quienes ostentan el poder, el privilegio y hacen parte de la *normalidad*. Si, como lo explica Lagarde (2005), en una sociedad patriarcal lo femenino ocupa siempre el lugar de subordinación, la feminidad subalterna es aquella cuya situación de exclusión y desventaja está construida a partir de la intersección de múltiples factores de riesgo, entre los cuales el ser mujer es fundamental, pero converge con otros aspectos de su identidad, delimitando el campo de sus posibilidades y experiencias vitales. La celebración de lo femenino por parte del *feminismo metropolitano* se abre al reconocimiento hacia las condiciones de alteridad, reconocimiento que se inscribe en una relación contradictoria que es simultáneamente reconciliación y pérdida del otro, tensión en la que

> La promesa de justicia debe hacerse cargo no sólo de la seducción del poder, sino también de la angustia de que el saber deba eliminar la diferencia, así como la *differance*, de que un mundo totalmente justo sea imposible, siempre diferido y diferente de nuestras proyecciones,

> ese elemento indecidible ante el cual debemos arriesgar la decisión de que podemos escuchar al otro (Spivak, 2010, pp. 201-202).

Las directoras y los directores

Es importante ahora considerar el lugar que ocupan las directoras y los directores de documentales en el proceso de construcción de las obras y de la realidad misma. Respecto a esto, hay dos puntos a resaltar: en primera instancia, es fundamental entender que las obras cinematográficas documentales son, ante todo, historias; el segundo aspecto es que quien ejerce la dirección determina lo que es valioso para la película y aquello que no lo es. Es decir, son estas personas, desde sus subjetividades, quienes definen cómo y qué narrar de la realidad que las rodea. Herrera lo explica de la siguiente manera: "Es necesario preguntarse por la manera en la que se ha construido el relato, con qué fin, a quién va dirigido y quiénes están detrás del mensaje que se transmite" (Herrera, 2015, p. 142).

Niney (2015, p. 14), citando a Grierson, comenta que el cine documental podría definirse como "el tratamiento creativo de la realidad". Las películas documentales se caracterizan por utilizar la realidad como materia prima; así pues, cuando aquella se fragmenta mediante la filmación de piezas espacio temporales y es posteriormente reordenada en forma de obra cinematográfica, se convierte en una narración (a grandes rasgos en esto consiste el proceso de filmación y edición). Es decir, aunque existe un deber ético con la veracidad, las directoras y los directores tienen todas las herramientas necesarias para reconstruir la realidad de la forma en que consideren. En este sentido, la realidad, la memoria y la historia se convierten, a través del documental, en acontecimiento fílmico, en narración. Al respecto, Breschand comenta que:

> Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna, la visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz «imágenes-pantalla» que organizan la mirada. La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos (Breschand, 2004, p. 5).

Es entonces cuando se hace relevante cuestionar la forma en que se construye la mirada de las y los realizadores, ya que sus perspectivas y búsquedas personales determinan lo que hará parte de la obra. Y sus decisiones delimitan lo *relevante* de la realidad y el campo de lo que será finalmente visible para el público.

Esta mirada se construye a partir del contexto cultural y social en el que se desarrollan. La creación artística implica un proceso previo de observación y aprehensión de la realidad, y la forma en que cada quien lo desarrolla depende de aquello que conoce, de sus condiciones históricas. Bourdieu (2015) se refiere a esto como *habitus*, improntas culturales que delimitan el campo de lo pensable, sentible y posible para cada persona; es la base fundamental de la forma en que ven al mundo e interactúan con él.

En Latinoamérica, como comenta Paranaguá (2003), el cine documental ha sido un género expresivo característico para la cinematografía del continente y ha estado particularmente vinculado a movimientos sociales. El documental de la región ha buscado visibilizar realidades marginales y contextos de injusticia y desigualdad desde el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano; y lo ha hecho dándole voz a sujetos que no habían tenido un lugar protagónico en la gran pantalla. Sin embargo, el acceso a los recursos culturales y materiales para la realización cinematográfica ha estado y continúa estando, incluso en la actualidad, limitado por factores socioeconómicos. Es decir, las y los cineastas se encuentran en situaciones de privilegio, en mayor o menor medida, y en muchos casos es desde esta trinchera que realizan sus obras. Así, la mirada de las y los directores de documentales está posicionada y delimitada por sus contextos culturales y sociales. Y estos *habitus* también serán el paradigma constitutivo sobre el cual se construirán las relaciones que generan con los personajes que abordan y los discursos presentes en sus obras. Es por esto que entender los lugares de enunciación es fundamental a la hora de estudiar las obras fílmicas documentales.

Relaciones de poder

El poder para el sometimiento y la transgresión es la capacidad de ejercer albedríos propios en otros individuos (Ávila-Fuenmayor, citando a Mayz,

2006). Este poder no necesariamente se ejerce en forma de fuerza física; en cambio, se da siempre que se cumplan con roles de dominación y subordinación entre dos o más partes. Aunque estas relaciones determinan en gran medida cómo nos relacionamos unos con otros, para Piedra (2004) no son estáticas. Es decir, en la sociedad actual que se encuentra marcada por la desigualdad, las relaciones de poder son las que delimitan los vínculos entre individuos y colectivos; pero más importante aún es resaltar que, al no ser estáticas, estas relaciones pueden ser transformadas (y transformadoras), lo que abre la posibilidad de construir vínculos y, con ellos, experiencias vitales diferentes.

Cuando se habla del género, las relaciones de poder están marcadas por la dominación de lo masculino sobre lo femenino. Sin embargo, cada situación implica una profunda reflexión, dado que mujeres en situación de privilegio han ejercido poder sobre hombres y mujeres que ocupan roles de subordinación; véase el caso del esclavismo, en donde mujeres blancas tenían el derecho de poseer a personas afrodescendientes, sólo por nombrar un ejemplo. Así, el género, como categoría de análisis, contiene aspectos relativos al poder e implica una relación social marcada por la desigualdad. Es en este campo donde se articula el poder, pero no es el único (Piedra, 2004).

Si se entiende que uno de los principales objetivos del feminismo es "La construcción de un espacio verdaderamente común a hombres y mujeres" (Villareal, citando a Collins, 2001, p. 11), el factor de género se convierte en un elemento fundamental a tener en cuenta para la transformación de los espacios cinematográficos documentales. El cine ha sido un espacio marcado por relaciones de poder desiguales, no sólo dentro de la industria, sino como herramienta de dominación a través de la diseminación de ideologías, entre otras cosas. Esto se hace evidente en la fuerza con la que el cine hollywoodense ha permeado el imaginario social latinoamericano, construyendo y fortaleciendo el llamado *sueño americano*, cuya búsqueda cobra miles de vidas cada año.

El caso del género documental es particular, puesto que no sólo ha servido como transmisor de ideologías, sino que su uso "con la finalidad de estudiar a las poblaciones del planeta muestra la operación del

dispositivo visual como instrumento de poder de unas culturas sobre otras" (León, 2015, pp. 51-52). Si se piensa en el cine como un juego de miradas en el que quien dirige proyecta la suya sobre quien esté frente a cámara, la producción fílmica se puede entender como un ejercicio de poder de las y los directores sobre las personas frente a cámara, en la medida en que se hace desde un lugar de privilegio (Mulvey, 2009). En el cine documental, quien porta cámara puede ver, juzgar y filmar al otro sin que este proceso sea recíproco.

Hacer cine *sobre* otros, mirándolos a través de una cámara como objetos de estudio y no como seres humanos complejos, es ejercer sobre ellos el poder que brinda ver sin ser visto, el poder de filmar y contar sus historias desde afuera. Esto implica posicionarse en el privilegio y aprovecharlo en beneficio propio y de la obra fílmica, pero no en pro de un verdadero entendimiento y escucha de las personas retratadas. Muchas de las obras documentales más importantes de la historia del cine se han realizado con este tipo de sinergia entre directores, directoras y sujetos frente a cámara, lo que ha llevado a que la no-ficción, desde el proceso de producción hasta las obras finalizadas, se convierta en un espacio de inequidad.

Cuando se abordan feminidades subalternas en las obras es importante prestar atención a la forma en que se desarrollan las relaciones entre las mujeres presentes frente a cámara y las personas atrás de dicho aparato. Esto se debe a que, por las condiciones de los personajes, se encuentran en una posición particularmente subordinada y de desventaja respecto a las y los directores.

Las cuestiones son: ¿qué otras formas de acercarse a la realidad existen para las y los documentalistas?, ¿qué cambios e impacto podrían evidenciarse en las comunidades a las que retratan utilizando este tipo de abordajes, especialmente cuando se habla de feminidades subalternas? Entender la subalternidad como una exclusión que obstruye la posibilidad de elaborar el relato propio y la construcción que dé nombre y reconciliación con las huellas que permitan el rastro del otro invitan a superar el repudio, la expulsión del universo simbólico que niega el sentido y por consiguiente "tacha la imposibilidad de la relación ética" (Spivak, 2010,

p. 18). Al mismo tiempo conducen a la necesidad de aceptar, desde una intimidad crítica con la deconstrucción, los informes que provienen desde esa otredad, a escuchar a las y los informantes desde el lugar de huellas no catalogadas: "Necesitamos de un compromiso no sólo con los relatos y los contrarrelatos, sino también con hacer (im)posible (otro) relato" (Spivak, 2010, p. 18). Es allí donde los afectos desplazan la teoría hacia otras maneras de comprensión.

Transformar las relaciones: Construyendo cine desde la afectividad y la equidad

Así como el cine realizado desde relaciones de poder desiguales se ha desarrollado desde el surgimiento mismo del séptimo arte, tampoco son nuevas las propuestas documentales que, de diversas maneras, deconstruyen estas relaciones en pro del surgimiento de otro tipo de interacciones más profundas entre los sujetos frente y detrás de cámara. Para Nichols (2013), el documental, en especial durante los últimos años, ha tomado una postura de oposición que busca fomentar cambios y cuestionamientos, y tiene un gran compromiso social.

Pritsch (2017) desarrolla una categorización fílmica que, basada en los modos documentales planteados por Nichols, busca diferenciar los lugares de enunciación y representación que ocupan los sujetos subalternos en las obras fílmicas. A continuación, se retoma dicha categorización profundizando en cómo estos lugares evidencian los vínculos que se generan entre quienes dirigen y los personajes femeninos subalternos durante el proceso de realización de las obras fílmicas. Se reflexiona en torno a las consecuencias que tienen dichas relaciones cuando se desarrollan desde la afectividad y la equidad, tanto en los discursos fílmicos como en las realidades vitales de las personas retratadas. A través de documentales latinoamericanos se plantea cómo estos vínculos, desde la afectividad y la equidad, son herramientas de transformación para la sociedad.

La clasificación desarrollada por Pritsch (2017) divide las obras fílmicas en cinco categorías: el *cine subalterno*, *transculturado*, *político*, el *cine de autor sobre* y el *cine industrial sobre*. Tal y como lo explica dicho autor, en las últimas tres categorías, el realizador o realizadora de la obra se ubica en un rol de autoridad frente a la subalternidad a la que está retratando.

El *cine político* es aquel con alto contenido ideológico y didáctico, en este caso la dominación se ejerce por la superioridad intelectual de quien pretende, a través del aparato fílmico, aleccionar a otra persona infantilizándola. Las y los realizadores crean este tipo de obras fílmicas esperando *dar conciencia* al pueblo, tanto como participantes de la producción como en su rol de público. Esta misión, inicialmente bien intencionada, surge de la suposición de que dichas comunidades no tienen conciencia propia y requieren ser guiadas por alguien más capacitado para entender cuál es su posición en el mundo y qué es lo que en verdad les conviene. Las relaciones que surgen cuando se desarrollan este tipo de documentales difícilmente pueden ser de equidad, debido a que las y los cineastas se consideran en capacidad y deber de liderar, y no necesariamente de escuchar abiertamente como iguales a los sujetos subalternos.

En el *cine de autor sobre*, la mirada del realizador o realizadora, sus búsquedas estéticas y propuesta creativa se imponen y moldean la realidad de la otredad, lo que genera obras artísticas que tienden a ignorar las experiencias y características reales de las personas retratadas. En este tipo de películas, el punto central no es la subalternidad, sino la propuesta autoral. La relación que se genera entre dirección y personajes en estas obras es más que nada utilitaria, ya que los segundos aportan sólo aquello de sus experiencias que cumpla con las expectativas que la visión artística les impone. De tal suerte que, pese a que aparentemente el o la realizadora se acerca a la realidad con un interés genuino, sólo toma de ella aquello que reafirma sus suposiciones iniciales y sus ideas sesgadas sobre la vida del subalterno.

En el caso del *cine industrial sobre*, la prioridad se le da al potencial económico de la obra y los personajes subalternos son retratados desde clichés con los que la audiencia esté familiarizada, aunque éstos no representen la complejidad de sus realidades vitales. El desarrollo de las obras fílmicas ignora las verdaderas necesidades de la comunidad a favor del entretenimiento del público, utilizando deliberadamente la experiencia subalterna como objeto de consumo. Es por esto que las relaciones que se generan en este tipo de cine tampoco pueden considerarse de equidad

o cercanía. Al contrario, son una de las máximas manifestaciones de la forma en que el cine ejerce poder sobre la subalternidad.

Por lo anterior, las obras fílmicas que se adscriben a estas tres categorías son ejemplo de relaciones de poder desigual; sin embargo, las dos primeras categorías desarrolladas por Pritsch (2017) son particularmente interesantes, dado que, por la función que ocupa la subalternidad en estos tipos de filmes, se tiende a construir propuestas con foco en sus experiencias desde la empatía.

El ***c**ine subalterno*, como explica Pritsch (2017, p. 100) es: "Aquel realizado directamente desde sujetos en condiciones de subalternidad"; es decir, las y los directores son personas identificadas como parte de grupos minoritarios en desventaja que eligen hacer visible, a través de sus obras fílmicas, la realidad que ellos y ellas mismas han experimentado. Al hacerse *desde adentro*, estas obras se caracterizan por generar una mirada cercana, íntima y sin prejuicios o superioridad. Este tipo de cine surge gracias al abaratamiento de los equipos tecnológicos necesarios para la realización fílmica y la democratización de la producción audiovisual. Procesos como la filmación y edición, que anteriormente implicaban altos presupuestos y equipo especializado tanto técnico como humano, pueden ahora fácilmente ser desarrollados en teléfonos portátiles por personas sin preparación profesional en el tema.

También han surgido diversas propuestas de entrenamiento en producción audiovisual para comunidades de escasos recursos, indígenas, afrodescendientes, etcétera, cuyo objetivo no es la promoción ideológica, sino brindar las herramientas y el conocimiento necesarios para el desarrollo de propuestas audiovisuales. Lo anterior ha promovido el surgimiento de narrativas documentales desde espacios de enunciación subalternos diversos, donde antes era impensable hacer cine.

Sin embargo, como comenta Pritsch (2017, p. 100): "La condición de subalternidad abarca una serie de obstáculos que trascienden lo material, y lo colocan [a este tipo de cine] al margen de las instituciones culturales de la sociedad hegemónica". Es decir, el cine subalterno se enfrenta sistemáticamente con múltiples barreras que le impiden alcanzar las salas de cine y al público en general, lo que invita a cuestionar hasta

qué punto la *democratización* de los medios de producción audiovisual es real o sólo aparente.

Ejemplos de este tipo de cine se encuentran en México, donde directoras de origen indígena, como María Sojob y Luna Marán, retratan las costumbres de sus comunidades y a sí mismas en procesos críticos y autorreflexivos caracterizados por la empatía y la observación atenta, no por la superioridad intelectual.

En *Tío Yim* (2019), por ejemplo, Luna Marán vuelve a su comunidad indígena después de estudiar cine en la *gran ciudad* y hace un retrato de su padre Jaime Martínez Luna, un intelectual, escritor y cantautor zapoteco. La directora, como partidaria del movimiento social en el que ha estado involucrado el protagonista, da a conocer su importancia e impacto como líder político de su comunidad. También aborda, de una manera íntima y personal, cómo la vida bohemia y activista de su padre tuvo consecuencias en su familia y en ella misma.

En *Tote_Abuelo* (2019), los principales protagonistas son la propia directora, María Sojob, y su abuelo. La realizadora se da cuenta de que su abuelo, cada vez más anciano, está cerca de morir y que, debido a las diferencias en sus formas de pensar —especialmente en lo que concierne al rol de la mujer en el hogar y en la sociedad—, no se ha interesado en escucharlo. Es por esto que María decide reconstruir su relación con él y, a través de este documental y posicionada como parte de la comunidad indígena y de la familia a la que retrata, hace una profunda reflexión cuestionando las tradiciones ancestrales de su pueblo, pero siempre desde el respeto y la valoración por sus raíces.

Otra obra documental subalterna es *El compromiso de las sombras* (López, 2021), título que retrata a Lizbeth, una mujer trans afrodescendiente. Este documental se enfoca en el trabajo que ella realiza como líder de los rituales funerarios de su comunidad, donde además es la portadora y protectora de conocimientos sagrados que las sabias del pueblo le han encomendado para cumplir adecuadamente su labor. En este caso, la directora, como mujer indígena, decide retratar a otra comunidad mexicana. En su abordaje se evidencia el respeto por estos rituales y patrimonio cultural intangible. La relación que ella genera con la protagonista es de

empatía y admiración en un proceso de escucha atenta que se evidencia durante toda la obra.

La consecuencia de este abordaje es que la directora, con su película, se enfoca en ayudar a preservar estos rituales ancestrales creando un testimonio audiovisual de dicho acontecimiento con un foco especial en el papel fundamental que funge Lizbeth en ellos. Su abordaje, al enfocarse en aquello que identifica más a la comunidad y que para la vida de Lizbeth es prioritario, es decir, su rol y labor social, sirve también para preservar la memoria social revalorando estos conocimientos ancestrales sin prejuicios.

En los dos primeros casos aquí planteados, la feminidad subalterna en la obra es la directora misma y en el último, la directora; teniendo presente su posicionamiento como mujer indígena elige retratar la experiencia vital de otra mujer. El impacto social de estas obras está en su potencial para reinterpretar la historia personal y comunitaria, contribuir a la construcción y fortalecimiento de la memoria colectiva desde la perspectiva propia de quienes pertenecen a los grupos minoritarios y cuestionar, desde el respeto, las tradiciones ancestrales que, aun siendo parte de las culturas, no generan espacios de bienestar para todos y todas sus integrantes.

Es importante enfatizar dos cuestiones respecto del cine subalterno. En primer lugar, retomando lo que se dijo previamente y pese a que este tipo de obras audiovisuales son cada vez más comunes en cuanto a su producción, el acceso que tiene el público a ellas es muy limitado. Por ello, aunque sirven como testimonio para preservar e, incluso, reescribir la memoria colectiva, estos filmes llegan a ser proyectados exclusivamente en pequeños circuitos de exhibición y son vistos sólo por personas que estaban previamente interesadas en los temas que retratan. Incluso en los casos en que las obras sirven como espacios de autorreflexión para las realizadoras, la falta de difusión impide que su impacto sea mayor.

Por otro lado, el cine documental subalterno, especialmente aquel que aborda feminidades subalternas, carece de diversidad en cuanto a los espacios de enunciación desde los cuales se desarrolla; la gran mayoría de estas obras, por lo menos en Latinoamérica, están vinculadas con espacios

indígenas o afrodescendientes. Sin embargo, incluso en estos casos, las realizadoras son personas que, por lo menos en sus comunidades, ocupan lugares con un cierto nivel de privilegio que les permite acceder a educación superior en escuelas de cine, como en el caso de los tres ejemplos planteados previamente.

No es común encontrar obras cuyos directores o directoras estén localizados en otros contextos de subalternidad como la precarización económica extrema, y mucho menos observar que estos documentales sean proyectados a media o gran escala. Pese a que se construyen desde la equidad y afectividad en cuanto a lugares de enunciación, la desigualdad sistemática de la industria fílmica les impide tener mayor impacto social. Cambiar esto implicaría una transformación estructural de la forma en que el cine se produce, se consume y se exhibe no sólo a nivel regional en Latinoamérica, sino a nivel global.

El *cine transculturado* por su parte: "Asume la mirada del subalterno, se coloca desde dicha posición, aunque el realizador no necesariamente se encuentre en dicha condición. El subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación" (Pritsch, 2007, p. 100). Este tipo de cine es realizado sobre sujetos subalternos por personas que reflejan condiciones de privilegio. En estos casos, los realizadores son conscientes de su posición y eligen generar puentes entre sus perspectivas y las de los sujetos retratados. La relación entre quien dirige y los personajes retratados se caracteriza por la confianza, la escucha y la afectividad, por lo que son obras que en muchos casos requieren años para su desarrollo, tiempo que es invertido en generar vínculos fuertes entre los involucrados.

Estas obras ponen el aparato cinematográfico en toda su extensión al servicio de las comunidades retratadas. Al ser externos a las comunidades y contar con los beneficios propios de su lugar de enunciación, las y los realizadores se convierten en detonantes de cambios en las comunidades a las que retratan.

Ejemplos de esto se pueden observar desde el surgimiento, en los años sesenta, del movimiento conocido como Nuevo Cine Latinoamericano, momento en el cual las obras fílmicas de esta región empezaron a acercarse a las realidades más marginales. Aunque es importante aclarar

que muchas de las obras de esta época caben más en la categoría de cine político, también se encuentran ejemplos de este cine documental transculturado cuando la búsqueda de escuchar y beneficiar a la comunidad desde las necesidades propias que sus individuos expresan, supera la función didáctica del filme; cuando la responsabilidad social de los creadores y creadoras está más encauzada a la empatía, al diálogo y a la escucha atenta de la otredad que a la búsqueda de ser escuchados.

Este tipo de obras abordan gran diversidad de temas y en general tienen mayores posibilidades de ser presentadas ante un público más numeroso, ya que suelen contar con recursos económicos superiores y se encuentran adscritas a circuitos culturales que permiten su exhibición de manera más amplia. Se constata que, en este tipo de películas, las feminidades subalternas son abordadas desde el documental en contextos muy variados.

Por ejemplo, la película *Cosas que no hacemos* (Santamaría, 2021) narra la historia de una mujer trans adolescente de un pequeño pueblo en Veracruz, donde se aborda cómo toma el valor necesario para hablar con su familia sobre su identidad de género. Como comentan la protagonista y el realizador, la presencia del director y el *crew* de rodaje —pero especialmente el vínculo de confianza y empatía que se dio entre ellos— fue decisiva para que ella diera el paso de decirle a su familia la verdad, acción sobre la cual se sustenta todo el filme.

El proceso de realización de la obra toma años desde el surgimiento de la idea hasta el corte final. Durante todo este tiempo Bruno Santamaría, el director, tuvo la oportunidad de convivir con el pueblo y especialmente con la familia de Dayanara, la protagonista, con quienes, en sus palabras, generó una relación de amistad y confianza muy profunda. En un momento, él mismo le expresó a la madre de la protagonista que tenía un secreto sobre su identidad de género que no había podido confesarles a sus padres, a lo que ella respondió invitándolo a hacerlo ya que, según ella, sería más doloroso para la familia saber que les había ocultado la verdad que el secreto en sí mismo (Santamaría, 2021). Para Dayanara, que estaba presente y todavía no les había dicho a sus padres sobre sus

deseos de cambiar de género, momentos como éste fueron decisivos y surgieron de la convivencia cercana con el realizador.

Hasta ese punto, la producción fílmica no tuvo un impacto social, pero sí a nivel profundo en la vida de Dayanara; sin embargo, cuando la obra finalizó y el director, en un acto de retribución hacia el pueblo, regresó a proyectar el documental en la plaza principal, se generó un *espacio mágico* en el que los participantes se reconocieron a sí mismos y a su localidad en el filme (Pimienta Films, 2022). La obra presentó, de manera natural, la transición de género de la protagonista, retratándola desde la complejidad y la valentía; el pueblo fue conociendo la historia de Dayanara *desde dentro,* gracias a la perspectiva íntima planteada por el documental, lo que abonó a evitar juicios negativos y, al contrario, promovió el respeto hacia ella.

Otro caso a considerar es *Las estrellas de la línea* (Rodríguez, 2006), documental protagonizado por trabajadoras sexuales de una zona marginal de Guatemala, quienes deciden crear un equipo de futbol. Durante el proceso de realización, Chema Rodríguez, el director, se acerca a las mujeres retratadas desde un espacio de confianza y equidad, lo que le permite retratar momentos profundamente íntimos y testimonios personales. Cuando las mujeres son expulsadas de un torneo de futbol por ser trabajadoras sexuales, deciden alzar la voz para denunciar los abusos de los que son víctimas y el director busca apoyarlas consiguiendo entrevistas y recursos que les permitan llevar sus voces a más personas. En este proceso, las protagonistas realizan (gracias al apoyo generado por el filme) una gira por diversas comunidades participando en partidos de futbol.

En este caso, la presencia del director no estuvo enfocada solamente en la realización del documental, sino que también estuvo al servicio de las necesidades de las personas retratadas, conduciéndolas a tener más oportunidades para que sus denuncias y experiencias fueran escuchadas no sólo desde el filme, sino en la vida misma. Las múltiples experiencias en las que estas mujeres estuvieron involucradas en paralelo a la producción de la película no fueron casualidad; al contrario, fueron el resultado de la deliberada elección del director por utilizar sus herramientas y privilegios para beneficiarlas.

En los dos casos anteriores no son las obras finalizadas, sino el proceso de producción, realizado desde relaciones de afecto y confianza, el que ha tenido impacto en las personas retratadas. *La Vocera* (Kaplan, 2020), en cambio, es un ejemplo de los efectos que puede tener la obra en sí misma, como producto finalizado, cuando desde el inicio se concibe como una herramienta de transformación social. Esta película relata el proceso de campaña de María de Jesús Patricio, médica tradicional y defensora de los derechos humanos, más conocida como Marichuy, para ser candidata a las elecciones presidenciales en México en 2018. Ella fue la primera mujer en ser elegida representante del Consejo Indígena para dicho proceso democrático, y la obra muestra su recorrido por todo el territorio mexicano retratando a las diversas comunidades indígenas que la apoyaban. Aunque finalmente no logró la cantidad de firmas necesarias para participar en las elecciones, la obra fílmica se convirtió en un testimonio de dicho momento histórico y del esfuerzo colectivo de las comunidades indígenas mexicanas para ser parte de ese proceso democrático.

Durante el seguimiento de Marichuy, la directora y su equipo se dieron cuenta del potencial del filme para abonar a la lucha misma de la que estaban siendo testigos. Al reconocer la importancia y el valor de las personas indígenas a las que retrataban y al escuchar atentamente sus necesidades desde la humildad que implica el querer entender y aprender de los otros, el equipo de producción pudo generar estrategias de exhibición en beneficio del movimiento social que la protagonista lideraba. De esta forma, a través de proyecciones gratuitas en espacios académicos y culturales, este documental se ha utilizado hasta la fecha (2023) como herramienta de visibilización para el movimiento social indigenista. Gracias a eso, la obra fílmica ha mantenido vigentes los esfuerzos realizados por Marichuy y ha promovido el debate en torno a la importancia de la inclusión de los indígenas y de las mujeres en el entorno político y social del país.

Cuando existen relaciones de equidad y afectividad entre las y los realizadores, y los personajes a los que retratan, el proceso de producción fílmica y las obras cinematográficas se convierten en espacios que pueden

generar consecuencias positivas tangibles en los agentes sociales retratados. El cine documental puede abonar a cambios sociales para las mujeres subalternas a través de la creación de representaciones construidas desde la complejidad y no desde los estereotipos. También puede impactar positivamente la vida de quienes están frente a cámara cuando se desarrolla desde el reconocimiento del otro, de su valor como ser humano y de sus necesidades; es decir, desde la equidad y la afectividad, dejando de ver al otro como *objeto* para reconocerlo como sujeto. Como comenta Zevallos (2021) retomando a Dubatti, cuando se enseña a ver, por oposición se enseña también cierta ceguera. El mundo se construye así, con una mirada que define lo que debe verse y lo que no, pero más aún, lo que puede verse y lo que no. Esta mirada sostiene el poder, el mercado y todas las prácticas humanas; pero también puede transformarlas y generar acciones sociales hacia nuevos paradigmas de inclusión, afecto y equidad.

En lo que respecta al cine documental, este cambio de perspectiva y cambio en la forma de acercarse a las personas a retratar implica una humanización de la producción cinematográfica que actualmente se puede evidenciar en diversas obras latinoamericanas.

Conclusiones

Es posible que el cine documental se convierta en una herramienta de cambio social en varios niveles, a través de la construcción de relaciones de afectividad, confianza, cercanía y equidad entre las y los realizadores, y las personas a las que retratan, en especial en el caso de las feminidades subalternas.

El género como categoría y espacio en el que se adscriben las relaciones de poder se convierte en un elemento fundamental a considerar. Esto se debe a que en una sociedad patriarcal como la actual, la dicotomía dominación/subordinación es base constitutiva de la relación entre lo femenino y lo masculino. Lo anterior implica que aquellas personas identificadas como feminidades subalternas estén en el escalón más bajo de estas relaciones de poder, lo que repercute en sus experiencias vitales y en sus posibilidades de bienestar, desarrollo y plenitud.

El cine, como campo adscrito a la cultura vigente, es también un lugar caracterizado por relaciones de poder desiguales. Así, las obras cinematográficas documentales sobre feminidades subalternas que se desarrollan teniendo presente la construcción de vínculos desde la equidad, la cercanía y la afectividad se convierten en espacios de transformación de las desigualdades presentes tanto en la industria fílmica como en la sociedad en general. Como explica León (2015, p. 42): "La imagen como disputa ideológica que pone en juego sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, y que visibilizan y ocultan campos y sujetos".

En los ejemplos planteados previamente se puede observar, desde diversos contextos, cómo la subalternidad femenina puede verse positivamente impactada por el aparato fílmico, siempre que las obras documentales realizadas tengan las relaciones de afectividad, cercanía y respeto como base, y el bienestar como objetivo. Este tipo de abordajes promueve la transformación de valores hegemónicos, que han demostrado trabajar en detrimento del bienestar de ciertas personas, reconstruyendo el campo de lo visible y generando imágenes más cercanas a la realidad y complejidad de los sujetos y las feminidades subalternas.

Deconstruir los modos hegemónicos de relacionarse con la otredad desde el cine documental sólo puede ser posible cuando se hace un esfuerzo consciente, constante y voluntario que involucre a todas las personas que hacen parte del filme. De esta manera, las relaciones que se generan entre directoras, directores y sujetos representados son fundamentales para entender el impacto de la película en la vida de estas feminidades y personas subalternas, como herramienta para transformar sus realidades.

Referencias

Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. En: *Telos*, *8*(2): 215-234.

Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI Editores.

Butler, J. (2007). *El género en disputa.* Planeta.

De Sousa, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trilce.

Herrera, S. (2015). Cine y violencia simbólica: La representación audiovisual del feminicidio en Ciudad Juárez en el género documental. En A.M. Sedeño Valdellós, P. Matute Villaseñor y María Jesús Ruiz Muñoz (coords.), *Panorama del cine*

iberoamericano en un contexto global: historias comunes, propuestas, futuro (pp. 141-162). Dykinson.

Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Universidad Nacional Autónoma de México.

León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales. En *AKADEMOS, 1*(1): 32-57.

Mulvey, L. (2009). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan.

Piedra, N. (2004). Relaciones de poder: Leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. En *Ciencias Sociales (Cr), IV*(106): 123-141.

Santamaría, B. (2021). *Cosas que no hacemos | Conferencia de prensa.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ORKGrUh-0_I

Pritsch, F. (2017). Cine documental y subalternidad. Niveles de enunciación y modos documentales. En *Cine Documental*, 16: pp. 96-112.

Segato. R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia.* Universidad Nacional de Quilmes.

Spivak, G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente.* Akal.

Villareal, A. (2001). Relaciones de poder en la sociedad patriarcal. *Actualidades Investigativas en Educación*, *1*(1): 1-17.

Paranaguá, P. (2003). *El cine documental en América Latina*. Cátedra.

Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias.* UNAM.

Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine.* Paidós Ibérica.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental.* UNAM.

Zevallos, M. (2021). Prólogo. En: J. Haidar (Ed.). *Tejedores de sabiduría insurgente* (pp. 28-41). ENAH, Analéctica.

Filmografía

Kaplan. L. (Directora). (2020). *La vocera.* México: Alebrije Cine y Video, Olas Altas Productora, Monstro Films.

López, S. (Directora). (2021) *El compromiso de las sombras*. México: Documental Ambulante AC.

Marán, L. (Directora). (2019). *Tío Yim*. México: Brujazul, Animal de luz, OA Sonido, Phonocular.

Rodríguez, C. (Director). (2006) *Las estrellas de la línea.* Guatemala, España: Producciones Sin Un Duro, Vértice 360.

Santamaría, B. (Director). (2021). *Cosas que no hacemos*. México: Foprocine, Ojo de Vaca.

Sojob, M. (Directora). (2019). *Tote_Abuelo*. México: Terra Nostra Films, Foprocine.

Juan Carlos Bermúdez Rodríguez

Mexicano. Doctor en historia del arte por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM) – Hoy El Colegio de Morelos. Profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Líneas de investigación: imagen y estudios culturales dentro del marco de la complejidad; imagen expandida, convergencia de imagen, conocimiento comunicación. Miembro del núcleo académico básico en el doctorado y maestría en imagen, arte, cultura y sociedad (IMACS - UAEM).
Correo electrónico: juan.bermudez@uaem.mx

Sara Manuela Duque García

Colombiana. Maestra en imagen, arte, cultura y sociedad; posgrado PNPC-CONACYT de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Profesora de cátedra en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en el Centro de Formación Profesional ASMEDIA y en la Universidad Siglo XXI. Líneas de investigación: la representación de la feminidad del cine documental latinoamericano, las mujeres como realizadoras en el cine documental latinoamericano.
Correo electrónico: sara.duque@correo.buap.mx



Wendy López en Plaza Regina, Xalapa. Fotografía de Gina Collins y Luis Calavera López