



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Cine**

Proyecto de investigación sobre cine y cultura

**Cine feminista uno y múltiple: cuerpos, espacios y relatos. Del  
cine de Chantal Akerman al cine de Yanara Guayasamín**

Previo la obtención del título de

**Licenciado en Cine**

Autor:

Oscar Lulio García Rodríguez

GUAYAQUIL - ECUADOR

2019



### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Oscar Lulio García Rodríguez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Andrés Rodrigo Dávila Argoty  
Tutor del proyecto teórico de cine y cultura

Alejandra Bueno de Santiago  
Miembro del tribunal de defensa

María del Pilar Gavilanes Ribadeneira  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mis más sinceros agradecimientos a mi familia, a mi tutor Andrés Dávila, a Renata Otero, a Yanara Guayasamín, a Samir El Ghou, y a mis docentes.

## Resumen

La presente investigación es un estudio sobre la construcción de los personajes femeninos en el contexto del cine feminista. Se ha tomado como referencia algunos filmes de las cineastas Chantal Akerman y Yanara Guayasamín para analizar las categorías de cuerpo, espacio y relato de las mujeres en el cine. En el caso de Akerman, a cuyo estudio se dedica el primer capítulo, los análisis están enfocados desde las perspectivas de un cine feminista, que a partir de los años sesenta problematizó el estado privado y de opresión a los que se veían —y que probablemente aún se ven— expuestas algunas amas de casa, o ejecutivas del hogar como se dice hoy en día. En este apartado, se han escrito ciertos datos biográficos de esta realizadora belga, así como datos sobre su obra cinematográfica relacionada con el cine experimental y la *post-nouvelle vague*. Además, he propuesto considerar algunos de sus filmes como parte del cine poscolonial. El segundo capítulo de esta tesis lo comprende el análisis de los documentales *Raíces* (2013-2018) y *Encuentros* (2014-2018) de la realizadora ecuatoriana Yanara Guayasamín. En esta parte he propuesto instituir el concepto de un Cine Feminista Descolonial, a partir de la observación de un grupo de mujer negras, mestizas e indígenas, que son puestas en escena por la cineasta. Dichas mujeres habitan en las periferias del Ecuador, y comparten frente a la óptica de Guayasamín sus vivencias de lucha y superación dentro del sistema patriarcal que las rodea.

**Palabras Clave:** Cine feminista, Chantal Akerman, Yanara Guayasamín, Descolonialidad.

## **Abstract**

The present investigation is a study about the construction of feminine characters in the context of feminist cinema. Some films from Chantal Akerman and Yanara Guayasamín have been taken as reference to analyze the categories of body, space and narrative of women in cinema. In the case of Akerman, to whom this first chapter is dedicated, the various analysis are focused from the feminist cinema perspective, which from the seventies onward problematized the private and oppressive state to which some housewives, nowadays called home executives, were — and probably still are — exposed. This section includes biographical facts about this Belgian filmmaker, as well as data about her cinematographic work related to experimental cinema and to the *pos-nouvelle vague*. Furthermore, I have proposed some of her films as part of post-colonial cinema. The second chapter of this thesis is comprised by an analysis of the documentaries *Raíces* (2013-2018) and *Encuentros* (2014-2018), from Ecuadorian filmmaker Yanara Guayasamín. In this part, I have envisaged and conceived the concept of a Feminist Decolonial Cinema, through the observation of a group of black, mestiza and indigenous women, staged by the filmmaker, who inhabit the peripheries of Ecuador and share, before Guayasamin's optics, their experiences of struggle and overcoming within the patriarchal system that surrounds them.

**Key words:** Feminist cinema, Chantal Akerman, Yanara Guayasamín, Decoloniality.

## Índice general

<b>Introducción</b> .....	7	
<b>Objetivos</b> .....	10	
<b>Antecedentes</b> .....	11	
<b>Balance del estado del conocimiento sobre el tema</b> .....	13	
<b>Metodología</b> .....	28	
 <b>Capítulos:</b>		
<b>I. CINE FEMINISTA</b>		
<b>1.1 Chantal Akerman: <i>Aujourd'hui dis-moi</i> (1980)</b> .....	31	
<b>1.2 La Pos-Nouvelle Vague: De <i>Pierrot le fou</i> (1965) a <i>Saute ma ville</i> (1968)</b> .....	41	
<b>1.3 El cine feminista y las narrativas experimentales del cuerpo y el relato en, <i>Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975) y <i>News from home</i> (1976)</b> . ....	49	
<b>1.4 El cine feminista y su relación con las teorías poscoloniales y de(s)coloniales</b> .....	63	
 <b>II. CINE FEMINISTA DESCOLONIAL</b>		
<b>2.1 Yanara Guayasamín: Cine, Feminismo y descolonialidad</b> .....	70	
<b>2.2 <i>Yo, Isabel. Una mujer...todas las mujeres</i> (2013-2018)</b> .....	76	
<b>2.3 El relato feminista descolonial</b> . ....	78	
 <b>Conclusiones</b> .....		84
<b>Bibliografía</b> .....		89
<b>Filmografía</b> .....		93
<b>Anexos</b> .....		97

## Introducción

La presente investigación analiza la construcción de personajes femeninos desde dos perspectivas: la primera es el cine feminista desarrollado entre Europa y Estados Unidos y la segunda, el cine feminista realizado en Ecuador, al que se llamará *cine feminista descolonial*. Para desarrollar este tema se han tomado como referencia algunas obras cinematográficas de Chantal Akerman y Yanara Guayasamín, la primera representará a un cine feminista vinculado con el cine experimental y que roza con el cine poscolonial, la segunda representará nuestra propuesta de cine feminista *descolonial*<sup>1</sup>.

La realizadora belga Chantal Akerman, desde finales de los sesenta, comenzó a preocuparse por develar los cuerpos y gestos del cotidiano femenino a través del cine, entre sus obras se destacan *Saute ma ville* (1968), *Je, tu, il, elle* (1975), *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975) y *D'Est* (1993). Akerman realizó sus filmes entre Estados Unidos y Europa, la mayoría de estos filmes responden a autorreferencias biográficas relacionadas a experiencias de ella con su madre. Entre sus producciones la realizadora belga cuestiona los roles sexistas y estereotipados de la mujer dentro de la imagen cinematográfica.

La segunda realizadora que forma parte de los análisis de esta investigación es la ecuatoriana Yanara Guayasamín, quien desde finales de los ochenta se ha preocupado por hacer críticas sobre la violencia de género a través de obras como *Hasta el silencio* (cortometraje, 1991), *No calles más* (spot, 1995) y *Ya no estás sola* (spot, 1995). Sin embargo, en esta investigación nos centraremos en estudiar parte de su tetralogía documental, *Yo Isabel. Una mujer... toda las mujeres* (2013-2018)<sup>2</sup>, en que la cineasta

---

<sup>1</sup> El término fue propuesto por la Organización de las Naciones Unidas, pos-Segunda Guerra Mundial, para referirse a los procesos de independencia política en Estados donde aún la colonialidad es imperante. Después, los grupos feministas de los últimos veinte años se han tomado el término para referirse a sus luchas socio-políticas en contra de las dicotomías de clase social, género, raza y cultura.

<sup>2</sup> También hay mujeres europeas que comparten sus relatos, pero nosotros nos centramos en las mujeres indígenas, negras y mestizas porque son quienes predominan en la imagen.



reconstruye el personaje histórico de Isabel de Godín<sup>3</sup> y, paralelamente, hace una revisión del estado sociocultural de las mujeres indígenas, negras y mestizas que han sufrido algún tipo de violencia doméstica en los territorios periféricos del Ecuador.

Siguiendo el orden de las ideas, esta investigación comprenderá dos capítulos. El primero consiste en una revisión biográfica de Chantal Akerman que incluye ciertos datos familiares y sus primeros pasos en el cine. En esta sección se explicará qué la motivó a develar el gesto femenino a través del lenguaje audiovisual. En este primer encuentro del lector con Chantal Akerman, será pertinente explicar las corrientes cinematográficas del cine *pos-nouvelle vague*, feminista y experimental a las que pertenece esta cineasta.

El segundo capítulo contiene una breve biografía de Yanara Guayasamin, seguida de nuestra propuesta de un *cine feminista descolonial* basado en sus documentales *Raíces* (2013-2018) y *Encuentros* (2014-2018). En este punto, se revisará cómo el cine feminista *devino* en un cine feminista descolonial que (re)humaniza a las mujeres no blancas y subalternizadas del Ecuador. Esta parte del corpus se concentrará en revisar cómo los relatos testimoniales que pertenecen a estas mujeres se convierten en una herramienta discursiva dentro del cine y, a su vez, dialogan con las bases teóricas y filosóficas del feminismo descolonial.

A lo largo de esta investigación se ha decidido trabajar con filmes de carácter documental y experimental porque ambos géneros dan libertad a las autoras de expresar, bajo sus propias técnicas de realización, sus puntos de vista sobre la realidad y la condición social que han padecido —y padecen— algunas mujeres. El cine documental y el cine experimental son, también, herramientas claves para los estudios

---

<sup>3</sup> Isabel de Godín (1728-1792) es reconocida por haber sido la única superviviente de una expedición de cuarenta y dos personas que viajaban por la Amazonía y que luego ella describió para dar paso a la escritura de obras literarias. Isabel fue esposa del cartógrafo francés Jean Godín des Odonais, quien fue parte de la primera expedición geodésica en Ecuador. Godín des Odonais trató de regresar a Francia a causa de la muerte de su padre, pero cuando llegó a la Guayana Francesa las autoridades coloniales españolas y portuguesas le impidieron pasar sus territorios y permaneció en aquel lugar durante casi veinte años. Durante ese tiempo, Isabel de Godín emprendió el viaje en barco por la Amazonía para reencontrarse con él. Finalmente se encontraron en la ciudad de Oyapock y decidieron mudarse a Francia donde murieron al cabo de casi dos años de su reencuentro.

antropológicos y etnográficos que han aportado al desarrollo de las teorías del cine feminista y las teorías descoloniales.

## **Objetivos**

### **General:**

Analizar la construcción de los personajes femeninos en el cine de Chantal Akerman y Yanara Guayasamín a partir de enfoques feministas que dialoguen con teorías sobre el cuerpo, el espacio y el relato.

### **Específicos:**

- Aproximar la puesta en escena de los personajes femeninos de Chantal Akerman con teorías y filosofías del feminismo.
- Revisar la teoría feminista y relacionarla con el espacio de las mujeres en la imagen cinematográfica.
- Analizar los relatos orales de mujeres subalternizadas, develados en el cine de Yanara Guayasamín, desde una perspectiva feminista-descolonial.
- Analizar cómo las teorías del feminismo se reflejan en el cine de Akerman y devienen en un cine descolonial en la obra de Guayasamín.

## Antecedentes

Uno de los antecedentes principales de esta investigación es la tesis doctoral *Chantal Akerman: estrategias para la autorrepresentación* (2007) de la artista e investigadora española Renata Otero Ramallal, en cuyas páginas explora modos de autorreferencia literaria, cinematográfica y plástica en las que Akerman funciona como hilo conductor. Esta tesis tiene un amplio contenido biográfico sobre Akerman y también entrevistas en que la cineasta aclara cómo ciertos rasgos de su vida personal están esbozados en sus filmes. Otero también ofrece diversos análisis con respecto al cine feminista, experimental y autobiográfico que servirán de gran apoyo para reforzar el contenido de esta investigación.

En América Latina la obra de Chantal Akerman ha sido mayormente revisada en Argentina. Ahí, por ejemplo, está la tesis de maestría *La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción hecho por mujeres* (2000-2010) de Agustina Pérez Rial, quien revisa en su investigación la historia del cine realizado por mujeres en Europa, EE. UU. y finalmente en Argentina. A lo largo de su estudio cita en varias ocasiones a Chantal Akerman para relacionarla con cineastas argentinas como María Luisa Bemberg<sup>4</sup> y Lucrecia Martel. En otras palabras, la autora comienza con una exploración general del cine feminista estadounidense y europeo, para después centrarse en el cine feminista de su contexto nacional.

No se han encontrado estudios sobre *cine feminista descolonial*, sin embargo, dentro de los estudios de la sociología se ha teorizado y conceptualizado el término *feminismo descolonial* que responde a los movimientos feministas liderados y conformados por mujeres indígenas, negras y mestizas que tratan de escucharse entre ellas y luchar por hacerse escuchar desde sus territorios y condiciones subalternas. El principal antecedente de los estudios sobre feminismo y descolonialidad es el texto «Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial» (2008) de María Lugones, en

---

<sup>4</sup> María Luisa Bemberg fue pionera en hacer cine feminista en América Latina. Léase: Lulio García, «Yo, la peor de todas. Defensa de las mujeres en el cine de María Luisa Bemberg a partir de la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz», *La Gaceta Cultural* (Cuenca: 07/18): [https://issuu.com/republicasur/docs/gaceta\\_julio\\_2018\\_fde9601e7c9401?fbclid=IwAR2qX81ohuTAuHjYPmbKxyutZI7HZtK8LOsU\\_XZXbLXQbxvVfRxmOsGN3YM](https://issuu.com/republicasur/docs/gaceta_julio_2018_fde9601e7c9401?fbclid=IwAR2qX81ohuTAuHjYPmbKxyutZI7HZtK8LOsU_XZXbLXQbxvVfRxmOsGN3YM).

que la autora propone una nueva lectura del feminismo latinoamericano revisado, analizando y reestructurado a partir de experiencias e investigaciones realizadas en América Latina.

Con relación a los antecedentes presentados en esta investigación, se empezará a estudiar el cine feminista en la obra de Chantal Akerman, quien se ha caracterizado por la construcción de sus personajes e historias que habitualmente tienen como protagonistas a mujeres. A partir de esto, el desarrollo de la investigación se irá centrando en el *otro* cine feminista, el realizado en Ecuador por Yanara Guayasamín, que se propone reconocer bajo el término de *cine feminista descolonial*. Es importante remarcar que Guayasamín es parte de una nueva generación de cineastas (documentalistas) que agrega una nueva dimensión —sin duda gracias a la influencia, entre otras, de la obra de Akerman— a la pluralidad de miradas que se acercan a lo femenino y al lugar que ocupa la mujer en la sociedad ecuatoriana.

## **Balance del estado del conocimiento sobre el tema**

El eje conceptual en el que se debe apoyar la lectura de esta investigación es el cine feminista y las teorías descoloniales. Los puntos que se han anunciado anteriormente sobre el *cuerpo* y el *relato* serán revisados desde teorías y filosofías feministas que estudian la posición de la mujer en el cine y en la sociedad. En estos apartados se citará, tan solo por nombrar a unas cuantas, teóricas, filósofas y activistas feministas como Laura Mulvey, Mari Luz Esteban Galarza, María Lugones, Verónica León Burch, Alejandra Santillán, entre otras. Con respecto a la categoría del *espacio* se revisará brevemente el espacio de la mujer en el cine.

Las categorías que se han mencionado servirán para reflexionar sobre cómo el cine de Chantal Akerman y el cine de Yanara Guayasamín problematizan, ponen en escena y crean preguntas en torno al lugar de la mujer en la sociedad, considerando los aspectos formales y argumentales de sus filmes como actos críticos y como una propuesta audiovisual de carácter feminista.

Para empezar este balance del estado sobre el tema, primero se revisará brevemente algunos acontecimientos históricos sobre las luchas de las mujeres frente al patriarcado. Dichas luchas están divididas en tres olas que han aportado al desarrollo del feminismo que conocemos hoy en día.

### **Acontecimientos del feminismo**

En la Edad Media, en Francia, las mujeres se reunían para cuestionar la *inferioridad natural* de la mujer y la *superioridad natural* del hombre. Al principio, este debate se llevaba a cabo de manera anónima, pero gracias a la escritora Christine de Pizan (Italia, 1364- Francia, 1430), quien escribió *La ciudad de las damas*<sup>5</sup>, las posturas de sublevación femenina frente a la sociedad misógina de la época pudieron hacerse

---

<sup>5</sup> El feminismo de la obra de Christine de Pizan fue favorecido por el Humanismo porque este movimiento literario y político es el que, en mi opinión, formula con claridad por primera vez en Europa el proyecto de igualdad entre los sexos; una igualdad que se entiende entonces como igualdad ante el conocimiento (no como valor igual de lo femenino y lo masculino), y que se opone la teoría de la "polaridad entre los sexos" de Aristóteles.

públicas. Durante ese mismo siglo (XV) el debate llegó al sector universitario y al sector clerical y fue llamado la Querella de las mujeres. La historiadora María Milagros Rivera Carreta señala que la Querella de las mujeres se dividió en dos movimientos: el primero fue de carácter social, dirigido por mujeres, y el segundo fue de carácter académico y estuvo dirigido por hombres: «El primer movimiento, el de carácter social, es el llamado *Frauenfrage*, "cuestión mujeres" en alemán; porque es más visible en los territorios del centro de Europa que más tarde constituirán, en parte, Alemania»<sup>6</sup>.

Este movimiento estaba conformado por mujeres que rechazaban el matrimonio y la vida religiosa como únicos modelos de vida. Ellas se apartaron del orden social que las limitaba y empezaron a vivir en grupos informales de mujeres. Asimismo, en esta época se crearon organizaciones heréticas o semiheréticas donde las mujeres se refugiaban. En ambos grupos las mujeres buscaban un espacio de libertad, un espacio creado por ellas y no por otros para ellas.

El segundo movimiento generó un debate entre académicos sobre el uso en las universidades de la teoría aristotélica « La polaridad entre los sexos», la cual supone como inferiores las capacidades intelectuales de la mujer. Es en este contexto que Christine de Pizan escribe *La ciudad de las Damas* en la que menciona a una gran cantidad de mujeres que han aportado en el desarrollo de la humanidad y han cuestionado los juicios misóginos a los que eran sometidas<sup>7</sup>, entre ellas: María Magdalena, Catalina de Alejandría y Helena de Troya.

---

<sup>6</sup> María Milagros Rivera Carretas, *El cuerpo indispensable* (Madrid: Ed. Horas y Horas, 2001), 60.

<sup>7</sup> Este texto evoca a la carta de Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* (1700), en cuyas líneas nombra a mujeres destacadas de la historia para defender su derecho al estudio. Sor Juana escribe:

«Veó... una Hipasia que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y le convenció. A una Jucia, a una Corina, a una Cornelia; y en fin a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales». En, Sor Juana Inés De la Cruz. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. Edición en PDF. Biblioteca Virtual Universal (Argentina: Editorial del Cordo, 2006), 14.

Estos acontecimientos terminaron con el debate sobre el cuerpo femenino-adornado<sup>8</sup> en pleno contexto de la Ilustración y la Revolución francesa. El debate del adorno problematizó la banalización de la vestimenta y maquillaje de las mujeres, llevada por el patriarcado al plano de la mujer como sujeto de seducción de miradas masculinas, cuyo propósito era captar la atención del futuro padre de sus hijos. De esta manera, la mujer podía casarse y quedaba reducida al papel de madre y cuidadora.

En el siglo XVII tanto escritoras como escritores buscaban una literatura a favor de la mujer y sus derechos. La figura más relevante es Marie Gouze (1748-1793) quien, bajo el seudónimo de Olympe de Gouges, publica en 1791 un documento titulado *La declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*<sup>9</sup>, que se trata de un parafraseo de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* (1789)<sup>10</sup> en el que la autora invierte el género masculino por el femenino para beneficiar el estado socio-político de las mujeres.

Después de ese período comienzan las fases de las tres ‘olas’, la primera ola tiene sus puntos de auge en Inglaterra y Estados Unidos y, como indica Verónica León Burch, es una reacción al capitalismo:

Se consolidan los Estados-nación, y con ellos una noción de ciudadanía de la cual las mujeres quedan excluidas: esposas e hijos, y todos sus bienes incluyendo remuneraciones laborales, pasaban a ser, en los hechos, ‘propiedad’ de los maridos. Es así como la primera ola feminista occidental lucha principalmente por el derecho al voto y a la propiedad, pero también a la educación, al divorcio y a derechos laborales<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Léase: Rivera Carretas, «Significado de la belleza del cuerpo: La cuestión del adorno femenino», *El cuerpo indispensable...*, 200.

<sup>9</sup> Documento disponible en: <http://feministasconstitucional.org/portfolio-items/sobre-la-declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-de-la-ciudadana/>

<sup>10</sup> En PDF: [https://www.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank\\_mm/espagnoles\\_ddhc.pdf](https://www.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank_mm/espagnoles_ddhc.pdf)

<sup>11</sup> Verónica León Burch. «Más allá del cuerpo: el feminismo como proyecto emancipador». En *Mujeres en red. El periódico feminista*. Septiembre 2015. Disponible: <http://www.mujiereenred.net/spip.php?article2202>.



Algunos de los acontecimientos más importantes de este proceso fueron las reflexiones de la feminista franco-peruana, Flora Tristán<sup>12</sup>, quien era partidaria del movimiento socialista francés del siglo XIX y fue de las primeras activistas en analizar la posición de la mujer en el hogar, en especial de la mujer obrera que sufría humillaciones y maltratos por parte de sus patronos. Otro acontecimiento fue la creación del movimiento sufragista liderado en Reino Unido por Emmeline Goulden Pankhurst. Entre los logros de este movimiento están los ya citados: derecho al voto de la mujer, el derecho a la propiedad y el derecho a la educación. En aquella época también fue abolida la esclavitud, lo cual permitió remarcar las diferencias entre la mujer negra y de clase obrera con el perfil de la mujer blanca-burguesa-feminista. Estas vicisitudes seguirán estando presentes en la segunda ola y serán las que, en gran medida, darán paso a la tercera ola en la que, a la búsqueda por eliminar las dicotomías entre hombres y mujeres se sumarán las luchas de igualdad de género, raza y cultura. La tercera ola (s. XX) tiene además un sentido filosófico similar al propuesto por Flora Tristán con un siglo de anterioridad. Es por esto que se la considera como un personaje fundamental en este momento del feminismo.

La segunda ola tiene lugar entre las décadas de 1960 a 1990, cuando los Estados se han recuperado de la Gran depresión y los hombres han vuelto a ocupar los trabajos que las mujeres habían cubierto mientras ellos servían en la guerra. Muchas mujeres fueron obligadas a renunciar porque el pensamiento machista, político y social de ese tiempo, consideraba que ellas debían estar en la casa a cargo del cuidado de la cocina, de sus hijos y el orden de la casa. Así, en los sesenta, en el contexto de la cultura de consumo, la industria ofrece al espacio doméstico nuevas tecnologías para ‘facilitar’ la vida de la mujer-ama de casa. Las imágenes publicitarias de estos electrodomésticos

---

<sup>12</sup> Su obra literaria comprende la trilogía *Peregrinaciones de una Paria* (1838), *Paseos en Londres* (1839) y *Mephis* (1838). Además de su obra literaria, la *Unión Obrera* es su obra cumbre, la más reconocida y más estudiada. Publicó también *La emancipación de la mujer* o *Testamento de una paria*, entre otras. En Perú se acaba de publicar por primera vez *El tour de Francia* en cuya excelente introducción la traductora e investigadora Yolanda Westphalen señala: «Es un texto crucial porque actualiza la figura biográfica de Flora Tristán y la naturaleza de su lucha en la última etapa de su vida. Plantea interrogantes, asimismo, sobre la naturaleza discursiva del texto mismo y obliga, por último, a regresar al debate fundador sobre el feminismo y el socialismo, para redescubrir la intrínseca interconexión entre ambos». Léase: Diana Miloslavich Tupac, «Flora Tristán Precursora de los derechos de la Mujer». Disponible en PDF en: [http://www.flora.org.pe/pdfs/FT\\_DianaMiloslavich.pdf](http://www.flora.org.pe/pdfs/FT_DianaMiloslavich.pdf).

reducían a la mujer a propiedad privada de los hombres, como si se trataran de un objeto más de consumo, conllevando a que los grupos feministas se levantaran en contra de la imagen estereotipada de la mujer.

Durante esta ola se creó en Francia el movimiento Mayo del 68<sup>13</sup> y se extendió por diferentes universidades del mundo. Este movimiento permitió a las feministas protestar en contra del sistema capitalista al promover, como indica Verónica León: « relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres, que se manifiestan en la violencia y explotación doméstica»<sup>14</sup>. En este entorno<sup>15</sup>, Chantal Akerman filma en Bélgica su primer cortometraje *Saute ma ville* (1968) en el que, dentro de una cocina, se desdobra entre directora y actriz. Más adelante analizaremos como la cineasta altera el orden del espacio cocina como una suerte de acto crítico a la posición de la mujer en la esfera doméstica.

En medio de todas las revueltas y manifestaciones juveniles del Mayo del 68 que acontecieron con el auge de la contracultura<sup>16</sup>, las feministas introducen el lema: «lo personal también es político»<sup>17</sup> y se empieza a debatir en los circuitos académicos las

---

<sup>13</sup> Léase: Andrea Olea, «Para las mujeres, Mayo del 68 empezó en junio», *Revista Pikara* (País Vasco, 11/05/18): <http://www.pikaramagazine.com/2018/05/para-las-mujeres-mayo-del-68-empezo-en-junio/>.

<sup>14</sup> León Burch, «Más allá del cuerpo...».

<sup>15</sup> Dos años más tarde, Michelangelo Antonioni también acude a una mujer, Daria Halprin, en su filme *Zabriskie Point*, para que el personaje explote una casa por completo. Esta obra fue realizada bajo el concepto de la contracultura que se iba expandiendo entre los jóvenes estadounidenses de los sesenta, quienes se mostraban discrepantes frente a los valores y estructuras de control social, como también a la sociedad de consumo. La casa que explota Daria en la obra de Antonioni simboliza la élite que domina y manipula el capitalismo; se puede entender como una metáfora de la liberación que los jóvenes de aquella época buscaban, así como una liberación de la mujer frente al espacio doméstico y la imagen publicitaria sexista-misógina de aquella época.

<sup>16</sup> La contracultura es un término acuñado por el historiador estadounidense Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1968). El término se refiere a los cambios de expresiones culturales que era (y son) alternativas a un sistema.

<sup>17</sup> Este eslogan –o mantra– se acuñó en EE. UU. a finales de los sesenta por el entonces naciente movimiento feminista llamado Women's Liberation Movement. Fue una feminista radical de Nueva York quien escribió el primer artículo publicado sobre esta maravillosa idea/acción. Otras feministas de la época ya habían hablado de la importancia de lo personal y de la esfera privada como un locus de discriminación contra las mujeres, pero el eslogan en sí mismo se empezó a utilizar en 1965. En aquel entonces no existían los estudios de la mujer ni había revistas donde publicar pensamientos feministas, por lo que no se conoce quiénes realmente fueron las primeras en utilizarlo. No había internet, ni fax, ni correos electrónicos. Ese primer artículo publicado cuyo título era, precisamente, «The Personal is Political», lo escribió Carol Hanish en 1969 y se distribuía mimeografiado de un grupo feminista a otro. Más información en: «¿Por qué lo personal es político?», de Alda Facio: [https://justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv\\_3\\_-\\_porq\\_lo\\_personal\\_es\\_politico.pdf](https://justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv_3_-_porq_lo_personal_es_politico.pdf).

teorías poscoloniales de pensadores asiáticos y africanos —sobre este tema volveremos más adelante en el desarrollo de los capítulos—. Por su parte, en Europa los principales aportes del movimiento Mayo del 68 fueron: incitar la flexibilidad, la creatividad y la autonomía de la mujer en temas relacionados a la violencia, los salarios, la sexualidad y el aborto.

La tercera ola tiene lugar en EE. UU. en 1990 tras el juicio perdido de Anita Hill, una abogada que denunció a Clarence Thomas —actual juez asociado a la Corte Suprema de los Estados Unidos— por acoso sexual. En respuesta a este hecho la activista y escritora Rebecca Walker publicó un artículo titulado «Convertirse en la tercera ola». Esta iniciativa motivó la lucha por los derechos de las mujeres negras — que no eran reconocidas dentro del feminismo liderado por mujeres blancas—. A ellas se sumaron las mujeres indígenas y las comunidades LGBT. Esta lucha se dirige en contra del poder patriarcal impuesto en todos los grupos sociales minoritarios, afectados por la herencia imperialista y colonial de los Estados. Aquí, el marco feminista adquirió un valor descolonial y crítico frente a la institucionalización del feminismo como una marca hegemónica. Dichas críticas fueron emitidas por voces que, como explica la jurista e investigadora, Ana Marcela Montanaro Mena:

Orientaron sus críticas a poner en entredicho, entre otros temas, al sujeto universal de la mujer, a la falta de consideración de las diversas opresiones y a las cuestiones sobre el género, la dualidad y la dicotomía masculino-femenino. Explicando su malestar respecto a la teoría y práctica feminista hegemónica europea y norteamericana, mostrando las limitaciones del feminismo occidental eurocéntrico que se basa exclusivamente en los valores de la modernidad y la ilustración y poniendo en evidencia cómo la mujer blanca, urbana, educada, burguesa o clase media y heterosexual, fue la asumida en el interior del feminismo eurocéntrico y hegemónico como la representativa de “la mujer”.<sup>18</sup>

Otra feminista que reflexiona sobre las problemáticas en cuestión de los derechos de las mujeres negras e indígenas es la filósofa María Lugones, quien en su

---

<sup>18</sup> Ana Marcela Montanaro Mena, *Una mirada al feminismo descolonial en América Latina*. (Madrid: Ed, Dykinson, 2007), 73.

texto «Colonialidad y género: Hacia un feminismo descolonial» (2008), determina que la discriminación y abusos en contra de la mujer en América Latina son una herencia que se viene arrastrando desde la época colonial, cuando las ideologías eurocéntricas impusieron las nociones de raza y sexo dominante. En la colonia se implementaron, entonces, políticas de poder dirigidas únicamente por hombres-blancos-burgueses-heterosexuales, la mujer-blanca-burguesa-heterosexual es subordinada al hombre y su función social es procrear hijos. En el caso de las indígenas, ellas pasaron a ocupar un papel minoritario en las sociedades colonizadas por su etnia y su género. Las mujeres negras, por su parte, pasaron a ocupar un territorio vacío, un territorio anónimo. En ambos casos estas mujeres fueron apartadas del alcance de la feminidad burguesa blanca.

Estas ideologías continuaron su marcha en el sistema capitalista o sistema colonial moderno. En Ecuador, por ejemplo, Alejandra Santillana —feminista y parte de la Asamblea de Mujeres Populares y Diversas del Ecuador— indica que a pesar de que en la última década el gobierno nacional ha integrado, en mayor medida, a las mujeres en los espacios políticos, los niveles de violencia contra la mujer no han disminuido en el país. Esto se debe, como ella señala, a que la Revolución Ciudadana: «Es una izquierda que es capaz de reconocer que las condiciones objetivas de explotación y dominación están en la estructura de clases y en la colonialidad y el racismo, pero que todavía no incorpora la opresión sexual a este camino de transformación»<sup>19</sup>. Por eso Santillana propone ampliar la esfera de lo público a la interpelación de la sociedad y no solo del Estado. En ese sentido, ella incita a que las organizaciones feministas del país articulen políticamente las siguientes propuestas: «Trabajo productivo, trabajo reproductivo, economía del cuidado, trabajo organizativo y comunitario, trabajo cultural en la construcción de valores y saberes culturales, trabajo de cuidado de la naturaleza y violencia de género»<sup>20</sup>. En palabras de Santillana, de esta manera las feministas del Ecuador buscan cumplir la doble tarea de:

---

<sup>19</sup> Alejandra Santillana, «A cinco años de la Revolución ciudadana: la gran deuda histórica es con las mujeres», en *La Tendencia. Revista de Análisis Político. Movimientos sociales, mujeres, gobierno* (Quito: FES-ILDIS, n.º 13, abril-mayo 2012), 46.

<sup>20</sup> Santillana, «A cinco años de la Revolución ciudadana...», 46.

Transformar el Estado y contrarrestar el actual modelo capitalista patriarcal colonial y conservador impulsado por la Revolución Ciudadana y disputar el espacio de la izquierda, para enriquecer la propuesta programática y los principios con los que queremos caminar este otro país<sup>21</sup>.

Para extender la lectura sobre el feminismo en Ecuador se recomienda leer el texto de Alejandra Santillana y Margarita Aguinaga *El movimiento de mujeres y feministas del Ecuador* (2012) donde se reúne la historia, aportes y desarrollos sociales que han conseguido las feministas de este país.

### ***Cuerpo y feminismo***

En las líneas anteriores se ha revisado como el cuerpo femenino ha servido para expresar discursos sobre sexualidad, reproducción, raza y salud. Ahora compete revisar ciertos tipos de cuerpos femeninos y sus acciones políticas a través de las imágenes artísticas. Para asentar mejor este apartado, primero definiremos la relación entre cuerpo y política según la antropóloga Mari Luz Esteban Galarza, quien asocia dentro del feminismo ambos términos como cuerpos políticos:

Por cuerpo político me refiero a un conjunto articulado de representaciones, imágenes, ideas, actitudes, técnicas y conductas encarnadas, una configuración corporal determinada promovida consciente o inconscientemente desde un movimiento social, en nuestro caso el feminismo, que se concreta a nivel individual y colectivo. Un cuerpo político comporta siempre formas concretas de entender la persona, el género y las relaciones sociales, y de mirar, conocer e interactuar con el mundo, que suponen a su vez maneras (al menos intentos) de resistir, contestar y/o modificar la realidad<sup>22</sup>.

En este sentido, los filmes de Chantal Akerman comparten formas de entender a las mujeres, mirarlas, conocerlas y, de cierto modo, interactuar con ellas a través del ejercicio de observar la puesta en escena de sus cuerpos en planos de larga duración, mayormente contemplativos.

---

<sup>21</sup> Santillana, «A cinco años de la Revolución ciudadana...», 46.

<sup>22</sup> Mari Luz Esteban Galarza, «Cuerpos políticos feministas» en, *Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad* (Granada: Ed. Universidad de Granada, 2011), 65.

Los cuerpos femeninos en la obra de Chantal Akerman marcan maneras de oponer a la mujer al plano de objeto proveedor de placer visual. Así, cuando Akerman comenzó a hacer su primer filme en la década de los sesenta (*Saute ma ville*), rompió con las formas de control óptico implantadas por los cineastas varones, quienes estereotipaban en sus imágenes a la mujer, usando el cuerpo femenino como un personaje secundario, la víctima, la bruja o la prostituta. La teórica de cine feminista Laura Mulvey, en un estudio que realizó sobre los personajes femeninos en los filmes producidos entre las décadas de 1930 a 1940, analiza el problema de la mirada patriarcal proyectada en el cine:

El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo<sup>23</sup>.

En el cine y en la realidad, el cuerpo de la mujer, el cuerpo adornado femenino, responde a espectáculos para deleite de los hombres, recordemos la época de la Querrela de las mujeres revisada anteriormente, cuando la mujer tenía que procurar la atención de un hombre para poder cumplir su papel de madre (o de esclava como las humanistas del Medioevo la denominaron). En las primeras décadas del cine, pareciera repetirse en la ficción este modelo misógino-histórico de control patriarcal sobre el cuerpo de la mujer.

En la acción feminista de ir en contra de la mirada patriarcal, se han asociado algunas imágenes de los filmes de Chantal Akerman con algunos tipos de cuerpos políticos que Mari Luz Esteban Galarza ha clasificado en su estudio sobre cuerpos políticos feministas:

**1. Cuerpos de la estética/imagen corporal:** Se trata del cuerpo desnudo de la mujer, pero sin caer en un discurso sexista. Es decir, Akerman pone en escena el cuerpo de la mujer desde su mirada femenina que no busca, en relación con la teoría de Mulvey, hacer del cuerpo femenino un objeto de placer visual para los hombres. Vemos, por ejemplo, en *Jeanne Dielman...*, a Delphine Seyrig en

---

<sup>23</sup> Laura, Mulvey. «Placer visual y cine narrativo» en *Arte después de la modernidad* de Brian Wallis (Madrid: AKAL, 2001), 371.

pleno acto de bañarse después de haber mantenido relaciones sexuales —acción que es sugerida más no es puesta en escena—.



Delphine Seyrig en *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975).

**2. Cuerpos contra la guerra:** Son aquellos que fueron perjudicados por conflictos socio-políticos. También buscan justicia por las víctimas y se oponen a una repetición de la guerra. Por ejemplo, en *Aujourd'hui dis-moi* y *D'Est*, nos es develado que Chantal Akerman viene de una familia judía, víctima directa del Holocausto.



Abuelas sobrevivientes al holocausto en *Aujourd'hui, dis-moi* (1982) y transeúntes (tal vez rusos, alemanes o polacos) esperando el transporte público en *D'Est* (1993) después del colapso de la Unión Soviética.

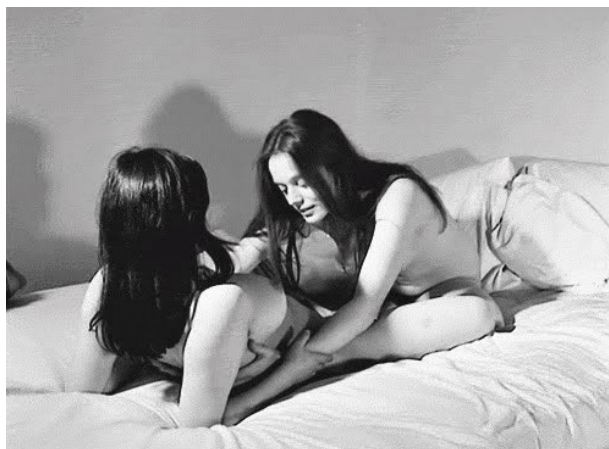
**3. Cuerpos del Arte:** Se esfuerza por visibilizar a las mujeres dentro de los estudios, teorías e historia del arte. Un filme que merece ser mencionado es el documental, *Un jour Pina a demandé* (1983) donde Akerman filma por cinco

semanas a la bailarina Pina Bausch en su gira por Alemania, Francia e Italia. En el filme se pone en escena un grado de violencia pasional y política encarnada en el cuerpo de la bailarina y su equipo de danza.



La bailarina alemana Pina Bausch en *Un jour Pina a demandé* (1983)

**4. Cuerpos lésbicos:** Expresan las identidades lésbicas. Estas manifestaciones fueron populares desde la década de los setenta en la segunda ola. En el caso de Akerman, la escena final de su primer largometraje, *Je, tu, il, elle* (1975) es un momento crucial en la obra de la cineasta porque nos devela su orientación sexual y deshace los patrones de castidad y delicadeza que se asocian a la imagen femenina. Esta escena puede ser interpretada como una crítica al feminismo hegemónico porque rompe con el ideal de mujer blanca-heterosexual-burguesa.



Chantal Akerman y Claire Wauthion en *Je, tu, il, elle* (1975)



**5. Cuerpos contra la discriminación y la precariedad laboral:** Estos cuerpos piden justicia por quienes han sido excluidos o discriminados por su condición sexual y de raza o etnia dentro del ámbito social y laboral. En el documental, *Sud* (1999) se evoca el pasado racista del sur de E.E.U.U. con una serie de testimonios que reconstruyen un crimen cometido contra un hombre negro a finales del siglo XX por tres hombres miembros del Ku Klux Klan.



La hermana de James Byrd Jr., cantando y rezando en memoria a su hermano que fue víctima de un asesinato racista en Jasper, Texas. Fotograma de *Sud* (1999)

Los cuerpos femeninos que se han presentado en algunos de los filmes de Chantal Akerman develan diversas actitudes y actividades sobre la desnudez, el arte, el adorno del cuerpo y la ocupación de la mujer en los espacios domésticos, públicos y/o de tránsito. Estos cuerpos denuncian situaciones de opresión o desigualdad, y sugieren la reivindicación de la mujer como sujeto existente o, en otras palabras, como una presencia múltiple-social-feminista.

### **Espacio de la mujer en el cine**

Antes de Yanara Guayasamín y Chantal Akerman, un nombre importante para el cine hecho por mujeres es Alice Guy, la primera cineasta en rodar un filme de ficción a finales del siglo XIX. Por ser mujer, su nombre fue poco reconocido en la historia del cine.

En 1896, después de haber estado presente en la proyección de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), Alice Guy realiza *La fée aux choux*<sup>24</sup>, sirviéndose de la escenografía teatral para representar a una hada, interpretada por la actriz Germaine Serand, que saca bebés de un huerto de coles. Esta historia corresponde a un clásico cuento francés donde se narra que los niños nacen de coles y las niñas de rosas.

La mujer ha sido, entonces, históricamente una figura importante en el espacio de la realización cinematográfica. No obstante, el sistema histórico y misógino desplazó el nombre de Alice Guy al olvido, haciendo que posteriormente el mérito de creador del cine de ficción lo tenga Georges Méliès con su filme *Le voyage dans la lune* (1902). Además, conllevó a que las mujeres pasaran a ocupar roles menores en la actuación y realización.

Durante décadas, el espacio de la mujer en el cine ha sido un tema de discusión. Por esa razón, en esta investigación se lo abordará con las obras de Akerman y Guayasamín, proponiendo así una confrontación de las imágenes cinematográficas que, históricamente han sido representadas bajo la visión egocéntrica dominante del hombre heterosexual, machista y racista.

Ambas cineastas sugieren una mirada compleja, indagatoria y a la vez solidaria, que reivindica la presencia de la mujer en su espacio doméstico, para darle luminosidad en los territorios sociales y cinematográficos, que históricamente le han sido negados.

Las actividades domésticas que realiza *Jeanne Dielman* en su departamento, las abuelas judías que desde sus propios hogares narran sus vivencias en *Aujourd'hui dis-moi*, la cocina en *Saute ma ville*, los espacios donde las mujeres negras, mestizas e indígenas evocan sus recuerdos de infancias y vidas adultas llenas de opresiones por el patriarcado, se vuelven, gracias a la imagen cinematográfica, espacios de apropiación

---

<sup>24</sup> *La fée aux choux* fue la primera adaptación del cuento al cine.

simbólica<sup>25</sup>. Así, estos espacios devienen en lugares que propician un centro para debatir sobre asuntos propios de sociedades que, a pesar de desarrollar en economía y tecnología, aun mantienen deudas en cuanto a la igualdad de género.

### **Relato feminista: Estrategia para descolonizar**

Este punto se centra en el relato de las mujeres indígenas, negras y mestizas que a través de sus testimonios complementan la reconstrucción del viaje de Isabel de Godín, personaje en torno al cual gira la tetralogía de documentales, *Yo Isabel, una mujer; todas las mujeres*. Esta categoría dialogará directamente con los documentales de Yanara Guayasamín y su intención de reconocer las múltiples voces de algunas mujeres que habitan en diferentes territorios ecuatorianos.

El relato, en un sentido feminista, tiene la función de ubicar en el tiempo y el espacio a las mujeres ‘domesticadas’, racializadas y marginadas. Se trata no solo de revisar el pasado colonial del país, sino también de descolonizar a las mujeres de color<sup>26</sup>, históricamente oprimidas e invisibilizadas por un Estado que no incluyó, sino hasta 1998 —en el caso ecuatoriano—, los derechos humanos de las mujeres en la Constitución. Este fue un logro de las mujeres, que en aquella época lucharon para que el Estado asumiera sus responsabilidades frente a los casos de violencia intrafamiliar y de género, promulgue la Ley de Maternidad Gratuita y Atención a la Infancia, y fomenta leyes en contra de la desigualdad social y racial.

---

<sup>25</sup> La apropiación del espacio, es un proceso simbólico que se construye en las interacciones cotidianas que se producen entre las personas y el espacio. De esta manera, la fuerza de éste vínculo, la relación simbólica y afectiva que se crea en él, generan un sentido de pertenencia y apropiación que lo convierten en lugar. Léase, Lindón, Alicia. «Trabajo, espacios de vida y cotidianidad. La periferia oriental de la ciudad de México». (México: Revista electrónica SRIPTA Nova, 2002). En: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-380.htm>

<sup>26</sup> María Lugones explica lo siguiente: «El término *mujeres de color*, originado en los Estados Unidos por mujeres víctimas de la dominación racial, como un término coalicional en contra de las opresiones múltiples. No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal. ‘Mujeres de color’ es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos y no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas. Léase: «Hacia un feminismo descolonial...», 13.

Para la filósofa María Lugones, el feminismo se sirve del relato para reflexionar sobre las agobiantes situaciones de algunas mujeres, así señala: «El feminismo no solo suministra un relato de la opresión de las mujeres. Va más allá de la opresión, al proveer materiales que les permiten a las mujeres comprender su situación, sin sucumbir a ella»<sup>27</sup>. Siguiendo esta lógica, Yanara Guayasamín, al registrar y poner en escena los relatos de las mujeres que van formando el discurso dramático de sus documentales, expone sus vidas personales, vidas llenas de dolor, pero también de superación. Así, los documentales son una suerte de bitácora que impide olvidar y deshumanizar a estas mujeres que viven en los márgenes de las grandes ciudades del país.

Estas voces, según Alejandra Santillana y Margarita Aguinaga, también son la expresión histórica del feminismo ecuatoriano que «asume que no es solo el proceso de lucha en favor de los derechos de las mujeres, sino aquel en que las mujeres indígenas y otras que sin declararse feministas han asumido luchas libertarias, luchas por la descolonización»<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial», en *Hypatia*, 25 (4), 105-117.

<sup>28</sup> Alejandra Santillana y Margarita Aguinaga. *El movimiento de mujeres y feministas del Ecuador* (Quito: IEE: 2012), 2.

## Metodología

En la realización de esta investigación se utilizará un enfoque cualitativo que consiste en observar las características formales y los ejes temáticos del cine de Chantal Akerman y Yanara Guayasamín. Este ejercicio de análisis será sustentado sobre bases teóricas y filosóficas feministas, las cuales abrirán paso a la reflexión sobre la construcción de los personajes femeninos en la obra de ambas realizadoras. Es importante entender por personajes a aquellos cuerpos femeninos cuyos gestos y relatos ocupan un espacio tanto en la realidad como en la ficción. Por ello, se ha decidido trabajar con filmes documentales y experimentales de Chantal Akerman, en el caso de Yanara Guayasamín se seleccionaron sus documentales *Raíces* (2013-2018) y *Encuentros* (2014-2018).

El primer capítulo tomará como punto de partida el mediodmetraje *Aujourd'hui dis-moi* (*Hoy, dime*, 1980), en el cual Akerman entrevista a su madre para saber más sobre su abuela materna a quien no pudo conocer porque falleció en Auschwitz. La imagen de la abuela es evocada a través del relato y deja en evidencia la herencia judía de la realizadora. Este mediodmetraje permite comprender cuan importantes son la madre y la abuela dentro de la filmografía de Akerman y así se comenzará el recorrido biográfico de la cineasta. Algunos de los acontecimientos a tratar serán su encuentro con el cine de autor, su manera de aprender a hacer cine, sus influencias del cine experimental, su posición como cineasta feminista y datos de su vida entre París, Bruselas y Nueva York. Las principales fuentes de información de este capítulo son textos académicos de la investigadora Renata Otero especialista en el cine de Chantal Akerman. También se acudirá al libro autobiográfico de la cineasta *Autoportrait en cinéaste*, que fue publicado por la edición Cahiers du Cinéma en 2004. En este libro se encuentran, además, comentarios críticos de cineastas, actores, actrices, fotógrafos, fotógrafas, críticos y críticas de cine, entre quienes se puede destacar a Delphine Seyrig, Babette Mangolte, Gus Van Sant y Eric De Kuyper.

Siguiendo el sentido biográfico, se explicará el contexto que enmarca al cine de Chantal Akerman dentro de la *pos-nouvelle vague* partiendo del análisis de su primer

cortometraje, *Saute ma ville* (1968), en el que se problematizará el espacio doméstico de la mujer. Esto permite revisar ciertos puntos de vista que sugiere el cineasta Philippe Garrel sobre la generación pos-*nouvelle vague* a la que pertenecieron Chantal Akerman, Jean Eustache y él. Esta generación de cineastas cuestionaron el discurso de la moral en el cine a través de la representación artística de sus propias experiencias vitales.

Para revisar el contexto del cine feminista en el que se desarrolló Akerman se analizará el filme *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), protagonizado por Delphine Seyrig, actriz y activista feminista, participante del Manifiesto de las 343 zorras<sup>29</sup> en Francia. En este análisis se reflexionará con más profundidad sobre cómo el cuerpo de la mujer sirve de mecanismo y lenguaje transgresor en las imágenes. Se acudirá al texto *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*, del filósofo Gilles Deleuze, para sustentar la valoración del cuerpo y los tiempos de los planos que componen este filme. Después, se analizará *News from home* (1976) para explicar cómo el relato epistolar de una madre se convierte en una herramienta crucial para el desarrollo del lenguaje cinematográfico feminista.

Habiendo analizado y explicado los temas y el contexto del cine feminista en el que se desarrolló Chantal Akerman, se dará paso a revisar la brecha entre este cine y el propuesto en esta investigación: el cine feminista descolonial. Para esto se explicará brevemente la evolución del cine feminista y la teoría poscolonial, la cual dio paso a la formulación de las nuevas teorías y filosofías descoloniales.

En el segundo capítulo la referencia principal serán los estudios socio-filosóficos de María Lugones. A partir de estos se establecerá un diálogo entre el cine feminista y las teorías de descolonialidad, lo cual dará la pauta para entrar en el eje del relato feminista en la obra de Yanara Guayasamín.

---

<sup>29</sup> En 1971, 343 artistas, intelectuales y profesionales francesas confiesan en este texto haber abortado cuando aún el aborto era prohibido en Francia. El escrito, llamado el Manifiesto de las 343 zorras, provocó un gran revuelo en el país. A este, 1973 le siguió un manifiesto de 331 médicos que se declaraban a favor de la libertad para abortar. Estos antecedentes contribuyeron a la ratificación —entre diciembre de 1974 y enero de 1975— de la ley Veil, que despenalizaba la interrupción voluntaria del embarazo durante las diez primeras semanas de gestación, un plazo que se amplió posteriormente a doce semanas, y desde 1975 a catorce semanas. Información tomada de: Elizabeth de Puig, «El manifiesto de las 343», en *Acento* (01/05/2018): <https://acento.com.do/2018/opinion/8560728-manifiesto-las-343/>.

Se pretende estructurar esta parte con ciertos comentarios aportados por Guayasamín sobre el proceso de realización de sus documentales. De esta manera, este capítulo se propone complementar la reflexión crítica sobre el cine y el feminismo a partir de la obra de ambas cineastas.

## Capítulo I

### Cine feminista

#### Chantal Akerman: *Aujourd'hui dis-moi* (1980)

En 1980, con el apoyo del productor Jean Frapat se transmitió por Télévision Française (TF1) la serie *Grands mères* donde cineastas como Guy Oliver, Coline Serreau, Jean Eustache y Chantal Akerman tuvieron la libertad de hacer un documental que retratara a una abuela de su elección. Así, el 25 de agosto de ese año, Chantal Akerman estrenó el medimetraje *Aujourd'hui, dis-moi*.

En este documental tres abuelas de origen judío relatan los recuerdos que conservan de la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. También hablan sobre sus vidas en los campos de concentración durante el Holocausto hasta sus esfuerzos por sobrevivir a los traumas posguerra. Entre sus relatos se escucha en *voz en off* a Chantal Akerman (Ch. A.) preguntado a su madre, Natalia Leibel (N. L.), sobre quién fue su abuela:

Ch. A.: Dime mamá, ¿qué recuerdos guardas de tu madre?

N. L.: Mamá era una mujer muy hermosa, muy bien hecha, muy elegante, recuerdo a una mujer joven. No puedo decir que era una abuela. Ella era una mujer muy joven que tuvo 30... tenía 35 años cuando fue apartada. Nosotros nos quedamos con nuestra abuela y en su lecho, mi abuela hizo un hogar para mí. No sentí que era huérfana porque tuve este hogar donde mi abuela. Ella hizo todo por hacernos sentir cálidos en un medio así. Y cuando yo regresé del campo, regresé a casa de mi abuela. No me sentí como los otros que perdieron todo, mis amigos en este caso que eran infelices como piedras. Yo no sentí nada, al contrario, mi abuela hizo todo por mí<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> De nuestra traducción de los primeros diálogos en *Aujourd'hui, Dis-moi* entre Chantal Akerman y su madre:

*Dis-moi maman, quels souvenirs tu gardes de ta mère?*

*Maman était un très très belle femme. Elle était très grand bien faite, très élégante, je me souviens d'une jeune femme. Je peux pas dire qu'elle était une grand-mère pour moi, c'était une très jeune femme qui a été ...30...elle avait 35 ans quand elle a été déportée. On est resté avec notre grand mère, et au fond ma grand-mère a fait un foyer pour moi. Je n'ai pas senti que j'étais orpheline puisque j'avais ce foyer de ma grand-mère. Elle a tout fait pour nous sentir au chaud, dans un nid comme ça.*

*Et alors, quand je suis revenue du camp, je suis revenue chez grand-mère. J'ai pas senti comme les autres qui ont tout perdu, mes amis dans ce cas que étaient malheureuses comme des pierres et moi, j'ai rien senti, au contraire ma grand mère a tout fait pour moi.* 00:01:20-00:02:13. Disponible en: <https://www.ina.fr/video/CPA80050536>



Este primer relato —en el que Akerman manifiesta su deseo de saber más sobre su abuela— permite plantear las siguientes preguntas: ¿quién fue la mamá de Natalia Leibel?; cuando Natalia habla de «nosotros», ¿a quiénes se refiere y por qué?<sup>31</sup>. Responder a estas interrogantes nos permite comprender de donde proviene el interés de Akerman por hacer un cine de carácter feminista que exprese su relación, madre e hija, y su autorreferencia biográfica sugerida en la mayor parte de su filmografía.

La abuela de Chantal Akerman fue Sidonie Ehrenberg quien nació en el seno de una familia judía en 1909 en Tarnów-Polonia. Sidonie fue la mayor de cinco hermanos: Gusta, Tosca, Remek y Esther. Desde muy joven Sidonie demostró tener aptitudes para la pintura y el dibujo, pero su carrera como artista se vio truncada al ser casada con Chifrah Leibel, el hijo de un rabino, con quien tuvo dos hijas, una de ellas fue Natalia.

Sidonie encontró un refugio en su diario personal en el que escribió que el ser mujer la limita a expresar sus deseos y pensamientos. La artista e investigadora Renata Otero nos brinda en su texto «Entender a la nieta tras conocer a la abuela» las primeras líneas del diario de Sidonie traducidas del polaco al español junto con un autorretrato pintado con acuarela<sup>32</sup>.



<sup>31</sup> Para responder estas interrogantes se ha acudido a los documentos: *Autoportrait en cinéaste (Cahiers du cinéma, 2004)*, de Chantal Akerman; «La identidad judía de Chantal Akerman en *Aujourd'hui, dis-moi* (1982)», «Entender a la nieta tras conocer a la abuela. Lazos y conexiones entre Sidonie Ehrenberg y Chantal Akerman» y, «Chantal Akerman: estrategias para la autorrepresentación», de Renata Otero Ramallal. Estos textos han sido de gran apoyo por la originalidad de los contenidos biográficos de Akerman.

<sup>32</sup> El texto y autorretrato fueron publicados por primera vez en: «Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste», en *Cahiers du cinéma* (2004).

¡Soy una mujer! Ello me impide expresar todos mis deseos y pensamientos en voz alta. Solo puedo sufrir disimuladamente. Ahora, contigo, mi diario, quiero al menos poder decir parte de mis pensamientos de mis deseos, de mis sufrimientos y de mis alegrías, y estaré segura de que nunca me traicionarás porque tú serás mi único confidente<sup>33</sup>.

A pesar de que Sidonie no pudo ejercer una profesión como artista, su esposo le permitía que aprendiera en casa con un profesor privado; sin embargo, toda la obra de Sidonie desapareció cuando el ejército nazi invadió Polonia.



De izquierda a derecha, la primera niña es Sidonie, seguida de sus hermanos. Atrás, su madre, Rivka.

Fuente: *Autoportrait en cinéaste* (2004) de Chantal Akerman.

Sidonie y su familia intentan escapar por Suiza con identidades falsas, pero son descubiertos y enviados a Auschwitz (Birkenau) donde Sidonie falleció a la edad de 35 años. De la familia Leibel solo sobreviven Natalia y su hermana. Natalia es desplazada

---

<sup>33</sup> Renata Otero, «Entender a la nieta para comprender a la abuela» en *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro. Disponible en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>

a Bruselas con su abuela Rivka, donde casó con Jacob Akerman y tuvo dos hijas, que fueron bautizadas con nombres franceses: Sylviane y Chantal.



Familia Akerman. De izquierda a derecha: Chantal, Jacob, Natalia y Sylviane.

Fuente: *Autoportrait en cinéaste*, (2004) de Chantal Akerman.

El 6 de junio de 1950, nació en Bruselas Chantal Akerman. De niña pasó la mayor parte del tiempo encerrada en casa junto a su madre. Nelly<sup>34</sup>, como llamaban habitualmente a Natalia Leibel, temía que el Holocausto se repitiera, por ello mantenía a sus hijas encerradas y evitaba que jugaran con otros niños del barrio. Durante su infancia Chantal adoptó las virtudes de su madre y se propuso explotarlas fuera de casa; al respecto Renata Otero comenta:

---

<sup>34</sup> Natalia y Jacob eran llamados Nelly y Jacques porque sus nombres reales les dieron problemas en Polonia.

Para la pequeña Chantal ver a su madre, una mujer culta, atractiva e inteligente, limitada a una vida tan rutinaria y gris es muy doloroso. Le parece injusto y se promete a sí misma que no cometerá el mismo error: ni se casará, ni tendrá hijos<sup>35</sup>.

Se puede asumir que Chantal Akerman heredó el gusto por el arte de su abuela, tal vez no se sintió atraída por la pintura o el dibujo, pero sí por el cine desde sus quince años cuando vio *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. A partir de ese momento, Chantal decidió estudiar cine y entrar a los cursos del Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (I.N.S.A.S.) pero al finalizar el trimestre se retira porque estaba en contra de las metodologías académicas. Por eso, la joven realizadora toma la decisión de aprender cine a través de la práctica.

En 1968 realiza su primer cortometraje, *Saute ma ville*, en el cual además de dirigir, actúa. Ese mismo año se radicó en París donde aprendió dramaturgia en L'Université Internationale du Théâtre. Tres años más tarde, *Saute ma ville* gana el premio de la Crítica en el festival de Oberhausen.

Entre 1971 y 1972 Akerman vivió en Estados Unidos y realizó junto con Babette Mangolte<sup>36</sup> (directora de fotografía) *La Chambre 1-2* (1972), *Hanging out yonkers* (1973)<sup>37</sup> y *Hotel Monterrey* (1997). Posteriormente, en 1976, filmaron las calles de Nueva York para crear *News from home*, donde el paisaje urbano está acompañado por la voz en off de Chantal leyendo algunas cartas que su madre le enviaba cuando vivía en los Estados Unidos. En ese filme, el contenido epistolar es la base narrativa de la trama y Akerman, bajo la percepción de su madre, crea una suerte de autorretrato existencial en alteridad materna.

El primer largometraje de Akerman fue *Je, tu, il, elle* (1974), cuyo guion fue escrito en colaboración con Eric de Kuyper<sup>38</sup>, un guionista y director belga quien

---

<sup>35</sup> Otero, «Entender...», en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>.

<sup>36</sup> Babette Mangolte seguiría trabajando años más tarde con Akerman para filmar *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*.

<sup>37</sup> Este filme fue inacabado y archivado como material incompleto en la cinemateca Royal Belga.

<sup>38</sup> Eric de Kuyper es conocido por sus filmes *Naughty Boys* (*Chicos Traviesos*, 1984), *Casta Diva* (1982) y *A Strange love Affair* (*Un amor extraño*, 1985).

además le ayudó a escribir los guiones de *La Captive*<sup>39</sup> (2000) y *Demain on déménage* (2004).

En 1973, antes de hacer su segundo largometraje, Chantal Akerman presentó en el Festival de Nancy su filme *Hotel Monterrey* (1972). En este festival la cineasta conoció a la actriz Delphine Seyrig, quien para esa fecha ya había actuado en los filmes de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), en el filme de Truffaut, *Baisers volés* (1968) y para Luis Buñuel en *La vía láctea* (1969) y *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Además, colaboró con su voz en el equipo de narradores del documental *Primer año* (1971) del realizador chileno Patricio Guzmán. Seyrig, también dirigió un documental titulado, *Sois belle et tais-toi* (*Sé bella y cállate*, 1981)<sup>40</sup> en el que entrevista a veinticuatro actrices entre estadounidenses y francesas. Las actrices hablan sobre la mujer y sus roles en el cine, mencionan, además, sus relaciones profesionales con los directores y el equipo técnico de los rodajes. El documental es una suerte de informe colectivo bastante negativo sobre una profesión que solo permitía a la mujer ocupar roles estereotipados y alienantes.

Gracias a Delphine, Chantal conoció en el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir<sup>41</sup> a Claire Atherton, quien se convertiría en la editora de sus filmes *Letters Home* (1986), *Le Marteau* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), *Le jour où* (1997), *D'est* (1993), *Sud* (1999), *La captive* (2000), *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002), *De l'autre côté* (2002), *Demain on déménage* (2004), *Là-bas* (2006), *La folie Almayer* (2011) y *No home movie* (2015). Después de Claire, la cineasta conoció a su hermana, Sonia Wieder-Atherton; artista

---

<sup>39</sup> *La Captive* es una cinta creada con fines comerciales y se inspiró en la novela de Marcel Proust *La prisonnière* (1923).

<sup>40</sup> Este nombre desafió el adagio machista que había utilizado Marc Allégret para titular una comedia que estrenó en 1958 y en la cual participó Jean-Paul Belmondo, quien luego interpretaría el papel principal en la cinta *Pierrot le fou* (1965) de Godard.

<sup>41</sup> El Centro Audiovisual Simone de Beauvoir fue fundado en París en el año 1982 por Carole Roussopoulos, Ioana Wieder y Delphine Seyrig, con el objetivo de reunir, producir y difundir material audiovisual sobre los derechos, las luchas y creaciones artísticas de la mujer. En este Centro se produjo el filme *Letters home* (1986), en el que actuaron Delphine Seyrig y su sobrina Coralie Seyrig. Historia completa disponible en: <http://www.centre-simone-de-beauvoir.com/wp-content/uploads/2017/05/HistoriqueCASdB-Mai2017.pdf>



musical especializada en composición y violonchelo. Wieder-Atherton se convirtió en su colega y trabajó los aspectos sonoros de algunos de sus filmes.

Para abreviar la relación profesional entre Chantal y Sonia, citemos la siguiente información brindada por Renata Otero:

Wieder-Atherton resultó crucial para la elaboración de las partituras que conformaron la banda sonora de *Les Années 80* y las posteriores *Pour Febe Elizabeth Velasquez*, *Un romance en Nueva York*, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, *La Captive* y *Demain on déménage*. Además, aparece físicamente, como música en *Portrait d'une paresseuse*, *Rue Mallet-Stevens* y *Trois strophes sur le nom de Sacher*. En los últimos tiempos la violonchelista se ha convertido además en la protagonista del filme *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002) y en *D'Est en Musique* (2005-2006): un espectáculo musical dirigido por Akerman donde Wieder-Atherton comparte escena con Laurent Cabasso al piano<sup>42</sup>.

En 1973, Delphine ya era una figura importante en el feminismo y su nombre era parte del *Manifiesto de las 343 zorras*<sup>43</sup>, redactado por Simone de Beauvoir y publicado en Francia en 1971. Para ese entonces, Akerman quería realizar un filme con el objetivo de: «Hacer sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecían representadas, como los gestos diarios de una mujer»<sup>44</sup>. Por esta razón, la actriz que trabajaría con ella, debía de ser una mujer que sintiera un gran cariño por las mujeres.

Bajo esa iniciativa realiza su segundo largometraje, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) en el cual la cineasta muestra tres días de la vida cotidiana de un ama de casa. Esta cinta otorgó a Akerman el reconocimiento internacional y la posicionó en el contexto del cine feminista. En una entrevista la realizadora comenta sobre la ejecución de *Jeanne Dielman*.

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine [...] Más por el contenido que por el estilo. Si una decide

---

<sup>42</sup> Renata Otero, *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación* (Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007), 479.

<sup>43</sup> Nuestra traducción del francés: *Manifeste des 343 salopes*

<sup>44</sup> Chantal Akerman, *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds. 1977, pp 115-116

mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Ésta es la otra razón por la que creo que es una película feminista —no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y cómo lo muestra<sup>45</sup>.

A partir de lo citado se puede pensar que Akerman toma la primera línea del diario de Sidonie: «¡Soy mujer! Ello me impide expresar mis deseos y sentimientos» y la lleva a su cine para cuestionarla. De esta manera, la cineasta se permite hablar por las mujeres silenciadas e invisibilizadas como su bisabuela Rivka, su abuela, Sidonie y su madre Nelly. Según estas ideas, podemos decir que el cine Chantal Akerman es una expresión de sentimientos, una evocación a la memoria de sus abuelas y una suerte de homenaje hacia su madre.

Los temas de la cotidianidad femenina, la presencia del hombre como un otro, los gestos femeninos que han sido desplazados al anonimato y el exilio son temas frecuentes en el cine de Akerman. Un cine de contemplación y sentimiento que, como se ha dicho, estuvo influenciado por las figuras maternas de su familia. Su último filme, *No home movie* (2014) es, probablemente, el más bello retrato hecho a su madre antes de morir. No obstante, el crítico de cine Jérôme Momcilovic comenta que este filme no se trata de la muerte, sino:

Sobre el desvanecimiento progresivo de dos imágenes destinadas a desaparecer juntas. Una, la de la madre a quien la edad le ha arrebatado su luminosidad, y que nosotros no nos podemos hacer a la idea de verla extinguirse en la pantalla del computador, en la que Skye la trae del otro lado del mundo — Entonces: un zoom desesperado en la imagen, que termina por ahogarla en un charco de píxeles. La otra, la de la hija que

---

<sup>45</sup> Camera Obscura...pp, 118-119.

filma y que, pronto desarraigada, no tendrá nada que filmar: nada más que su sombra que flota en la superficie de un lago y parece desear irse con la corriente.<sup>46</sup>



Natalia Leibel en *No home movie* (2015)

Natalia Leibel inspiró la mayor parte de la filmografía de la realizadora belga, de tal manera que nos encontramos con una obra estrechamente vinculada con el papel de la mujer en la esfera doméstica.

Cuando Natalia falleció, cesa el sentimiento que motivaba al cine de Chantal Akerman y la cineasta decide suicidarse en su departamento en París el 5 de octubre del 2015, déjanos un legado de obras cinematográficas que ahora nos permiten desarrollar esta investigación sobre el cine feminista.

---

<sup>46</sup> Jérôme Momcilovic, *Dieu se repose mais pas nous*. (France: Eds. Capricci, 2018), 97. Nuestra traducción del francés: *No home movie n'est pas un film sur la mort, mais sur l'effacement progressif de deux images vouées à disparaître ensemble. L'une, celle de la mère à qui l'âge a fait perdre ses couleurs, et qu'on ne peut se résoudre à voir s'éteindre sur l'écran d'ordinateur où Skype la ramène du bout monde — Alors: un zoom éperdu sur l'image, qui finit par la noyer dans une boue de pixels. L'autre, celle de la fille qui filme et qui, bientôt déracinée, n'aura plus rien à filmer: plus rien que son ombre que flotte à la surface d'un lac, et qui semble vouloir partir avec le courant.*





Fuente: *Ma mère rit* (2013), Chantal Akerman.

Natalia Leibel y Chantal.

### **La pos-nouvelle vague: De *Pierrot le fou* (1965) a *Saute ma ville* (1968)**

Cuando vi *Pierrot le fou*, tenía 15 años. No sabía quién era Godard, casi no sabía ni que hubiese un cine de autor. Cuando iba al cine, era para ver *La gran juerga*, las películas de Walt Disney; no era más que un entretenimiento, una excusa para salir en grupo y comer helados; de ninguna manera era para sentir un choque emocional o para ver una obra de arte; yo no sabía que el cine pudiese ser una obra de arte. Y fui a ver esa película porque me gustó el título: *Pierrot le fou*... Y vi la película, y fue algo tan distinto, era tan diferente<sup>47</sup>.

Como indica Chantal Akerman, su primer encuentro con el cine de autor fue gracias a la obra de Godard que la llevó a replantearse sus estudios universitarios y cambió su interés en estudiar literatura por estudiar cine, aunque en el transcurso de su vida profesional no dejó de lado las letras. Por ejemplo, mientras estuvo en l'Université Internationale du Théâtre (Francia) escribió tres piezas teatrales: «*Une histoire d'amour*, *L'enfant mort* y una adaptación de las cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo»<sup>48</sup>. Después, Akerman escribió cinco libros: *Hall de Nuit* (1992), *Un divan à New York* (1996), *Une famille à Bruxelles* (1998), *Autoportrait en cinéaste* (2004) y *Ma mère rit* (2013).

El primer cortometraje de Akerman es *Saute ma ville*, que tiene una duración de trece minutos durante los cuales la cineasta cumple los papeles de directora y actriz.

Las primeras imágenes de *Saute ma ville* muestran las calles de la ciudad y a Chantal Akerman acercándose al buzón del correo antes de subir a su departamento donde se encierra en la cocina. En ese espacio, Akerman empieza a sacar los utensilios de limpieza, ensucia el piso, lo limpia, arroja las reservas de las estanterías al suelo, cocina espagueti, se lustra los zapatos, se ensucia las piernas, entre otras acciones que no se realizan o no son comunes de hacer por una mujer en el espacio-cocina.

---

<sup>47</sup> Arnaud Hée, *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, *Cuaderno pedagógico* (España/Francia: CinEd, 1992), 11.

<sup>48</sup> Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.



Chantal Akerman *en Saute ma ville*

El sonido del cortometraje corresponde a lo que Michel Chion denomina «lógica externa», la cual «acusa los efectos de discontinuidad y de ruptura en cuanto intervenciones externas al contenido representado: montaje que corta el hilo de una imagen o de un sonido, rupturas, arrítmicas, cambios bruscos de velocidad, etc.»<sup>49</sup>. Esta lógica es la inversa a la «lógica interna» que, en cambio, busca un encadenamiento orgánico entre imágenes y sonidos. La lógica externa que emplea Akerman es la que

---

<sup>49</sup> Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Editorial Paidós, 1993), 40.

caracteriza a los filmes de la *nouvelle vague*, en especial a los de Godard. Por esto, asumimos que la composición con relación al tratamiento del sonido en *Saute ma ville* es similar a la de *Pierrot le fou*.

*Saute ma ville* puede ser interpretada como una crítica al lugar de la mujer en el espacio doméstico. Desde el gesto más simple como tomar el tenedor al revés<sup>50</sup>, hasta la destrucción de la cocina con los mismo utensilios y electrodomésticos que se encuentran en ella. Todo es un caos, un quiebre de normas, un ir en contra del sistema patriarcal. Akerman, a través de la explosión voluntaria de la cocina, se libera del espacio doméstico y las costumbres relacionadas con el símbolo *cocina*. Estas costumbres son aquellas realizadas por las mujeres a lo largo de la historia: cocinar, servir y lavar los platos. La científica y filósofa Luce Giard inscribe dichos oficios o trabajos domésticos dentro de lo que ella considera «pueblo femenino de las cocinas», conformado por las múltiples mujeres, tías, abuelas, madres, etc., que van heredando de generación en generación las recetas culinarias. El problema con estos trabajos está en que los grupos familiares o sociales los han desplazado a la noción de labor común de mujeres, sin horario ni salario:

Trabajos sin término visible, nunca susceptibles de recibir un último toque: el cuidado de los bienes del hogar, el mantenimiento del conjunto de la familia parecen caer fuera del campo de una productividad digna de evaluación; sólo su ausencia arranca una señal de interés, pero es entonces de reprobación<sup>51</sup>.

En ausencia del orden establecido es que Chantal Akerman propone una nueva narrativa del espacio doméstico donde, por medio de su cuerpo, expresa señas y acciones incoherentes, transformando al espacio cocina en un territorio de lucha, una lucha entre el cuerpo y el espacio. Esta lucha busca hacer visible a la mujer a través de

---

<sup>50</sup> Véase: Chantal Akerman, *Saute ma ville* (00:03:36).

<sup>51</sup> Michel De Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. (México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999), 158.

su corporalidad y la puesta en quiebre del «anónimo innumerable»<sup>52</sup> en que ha sido reservada por generaciones.

*Saute ma ville*, además, puede pensarse como una respuesta de apoyo a las manifestaciones ocurridas en París durante Mayo del 68 cuando las mujeres se unieron en revueltas para luchar a favor de la legalización del aborto libre, la autoridad parental conjunta sobre los hijos, la igualdad profesional entre hombres y mujeres, entre otras razones que militantes como Martine Stort y Francisca Martínez apoyaban para eliminar las dicotomías entre lo masculino y lo femenino.

Ese mismo año, en el ámbito cinematográfico, se forma en Francia el grupo Zanzíbar conformado por Sylvina Boissonnas, Patrick Deval, Serge Bard, Juliet Berto, Olivier Mosset, Philippe Garrel, Alain Jouffroy y Jackie Raynal, entre otros.

Este grupo de jóvenes cineastas tenía la intención de cambiar el cine francés realizando obras sobre las manifestaciones políticas y las reflexiones filosóficas de la época. Los miembros trabajaban siempre en colectivo bajo las influencias de cineastas experimentales estadounidenses como Andy Warhol, Jonas Mekas y Ken Jacobs. Esto se debe a que el colectivo observaba las cintas de estos artistas en la Cinemateca Francesa y porque Olivier Mosset<sup>53</sup>, artista plástico y miembro del grupo, estaba relacionado con sus obras. Al respecto, Jackie Raynal comenta:

Serge Bard me llevaba a menudo a ver a un amigo pintor, Olivier Mosset, que vivía en el número 33 de la Rue de l'Échaudé, en un minúsculo estudio amueblado con un colchón, una manta y un proyector de súper 8. Olivier había pasado un año en la Factory de Andy Warhol y nos proyectaba películas en súper 8. En el marco de este cine-club de habitaciones, se formaría un grupo: Pierre Clémenti, por supuesto, quien ya hacía películas experimentales en 16 mm desde hacía algunos años, Patrick Deval, un amigo con el que vivía y a quien había producido *Héraclite l'obscur* (1967) en Túnez,

---

<sup>52</sup> Bajo esa definición, Luce Giard subtitula una parte de su texto «Arte de alimentarse» en el que toma como punto de partida el film *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, para hacer un análisis de la posición de la mujer en la cocina. El texto es parte del libro *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*.

<sup>53</sup> Oliver Mosset es un artista visual francés que durante 1966-67 formó parte del grupo BMPT (nombre compuesto por las iniciales de sus miembros: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni). Estos artistas desarrollaban sus obras con el objetivo de cuestionar la noción de autoría y originalidad. Ellos manifestaban que la importancia de las obras debe recaer en el objeto y no tanto en el autor.

el pintor Daniel Pommereulle y Sylvina. Todos compramos cámaras de súper 8 y nos mostramos nuestras películas, proyectándolas en casa de Olivier<sup>54</sup>.

En 1973, el colectivo Zanzíbar se separa por razones personales entre sus miembros. Uno de sus aportes para la historia del cine francés fue haber creado, a través del cine club y sus prácticas cinematográficas en super-8, un puente entre la *nouvelle vague* y el cine *underground* de EE. UU. Ese mismo año, Jackie Raynal, dada su previa relación con el cine de EE. UU., se muda a Nueva York y trabaja como programadora en el Bleecker St. Cinema donde, en el marco de la semana de cine Cahiers du cinéma, programa algunos filmes del nuevo cine francés entre ellos *News from home* (1976) de Chantal Akerman, del que Philippe Garrel opina:

Chantal, ella tenía algo de simplicidad en l'Entrepôt, algo de inteligencia en Rotterdam. Chantal... querida hija de las mujeres de nuestra generación. Lo más lindo del coraje de una mujer, ella lo pone en un filme: *News from home* de Chantal Akerman. Santa soledad, amores, secretos, tenacidad. Chantal<sup>55</sup>.

Años más tarde, en 1988, Garrel estrena el documental *Les ministères de l'art* donde entrevista a Chantal Akerman y otros cineastas cercanos a su época. En el filme se observa a Juliet Berto, Leos Carax, Jacques Doillon, Hélène Garidou, Benoît Jacquot, Jean-Pierre Léaud, Werner Schroeter, Brigitte Sy, André Téchiné y Jean Eustache. Este mediodmetraje no es una ficción que parte de la experiencia personal del cineasta, sino un retrato de los realizadores mencionados y sus dinámicas casi autoformativas en el cine.

---

<sup>54</sup> Jackie Raynal, «El grupo Zanzíbar», traducción de Francisco Algarín Navarro, en: <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#nota1>.

<sup>55</sup> Philippe Garrel y Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur* (Admiranda/Institut de l'image: 1992), 38. <http://bandesapart.fr/?films=les-ministeres-de-lart>. De nuestra traducción del francés: *Chantal, elle avait quelque chose de la simplicité à l'Entrepôt, quelque chose de l'intelligence à Rotterdam. Enfant chérie des femmes de notre génération. Ce qu'il y a de plus joli dans le courage d'une femme, elle le pose là sur un film. News from Home de Chantal Akerman. Sainte solitude, amours, secrets, ténacité. Chantal.*



Chantal Akerman en *Les ministères de l'art*.

Este grupo de cineastas fue identificado como parte de la *pos-nouvelle vague*, pero ¿cómo empezó este reconocimiento? El primer cineasta de esta generación, como afirma Garrel, fue Jean Eustache, quien llevaba diez años haciendo cine *pos-nouvelle vague* con el apoyo de Godard quien le ayudó en la producción de *Le Père Noël a les yeux bleus* (1965/66):

*Papá Noel tiene los ojos azules*, según me dijo Eustache, se filmó con una película que Godard mismo le sacó a uno de sus largometrajes. Le dio unas latas de película virgen de 35 mm para que hiciera *Papá Noel*. Eustache tenía 28 años, yo tenía 18 y él me decía que quería provocar de algún modo al espectador mostrándole a unos jóvenes moralmente indefendibles<sup>56</sup>.

A finales de los setenta, Chantal Akerman se lanza al mundo del cine con *Saute ma ville*; según Garrel, ella pudo ser la primera mujer joven de su época en hacer cine. Así, Eustache, Garrel y Akerman empiezan teniendo en común la experimentación con el carácter formal y narrativo de sus obras, tal como lo hacían los padres de la *nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Agnès Varda, Louis Malle o Alain Resnais). Sin embargo, los cineastas *pos-nouvelle vague* no usaban los métodos convencionales de producción que emplearon sus antecesores. La crítica de cine Nanako Tsukidate señala:

---

<sup>56</sup> Pablo Martín Castro, «Philippe Garrel», en *laFuga*, 20. (2018-10-19): <http://2016.lafuga.cl/philippe-garrel/858>.

Al nivel del sistema de producción, sin embargo, la *Nouvelle Vague* ha preservado mucho algunas modalidades de financiamiento bastante clásicas, a pesar de sus cambios estéticos. La generación de Garrel ha comenzado a realizar sus filmes en un desierto económico total, afuera del sistema tradicional<sup>57</sup>.

Tal fue el caso de *Saute ma ville*, que se realizó en 1968 durante una noche de noviembre, con una cámara prestada y «sin planificación previa ni un guion al uso, el resultado es un trabajo espontáneo, con una componente catártica muy importante»<sup>58</sup>. Dado que Akerman no tenía dinero, tuvieron que pasar dos años para que retirara su cortometraje del laboratorio de edición Meuter Titra. Fue el director del laboratorio quien le pidió que lo sacara y le aconsejó llamar al canal de televisión RTB para distribuirlo. De esta manera, Akerman conoció a Eric de Kuper, que en ese entonces producía un programa llamado *De Andere Film* (La otra película) en el que se transmitía cine poético, no narrativo como *Eika Katappa* (1968) de Werner Schroeter y *Dyn Amo* (1972) de Stephen Dwoskin.

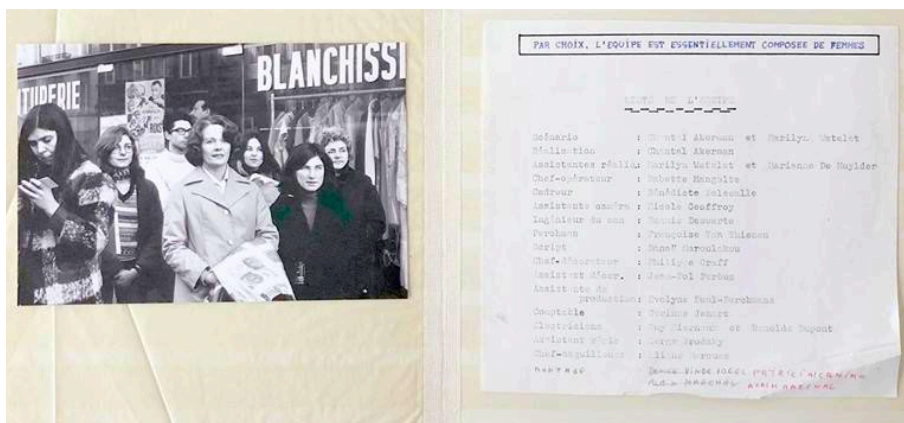
La distancia de Akerman con los métodos convencionales de producción en sus primeros filmes y su debut en pleno contexto de la generación de Garrel, son acontecimientos que la conllevaron a ser parte de la *pos-nouvelle vague*. Un movimiento que realizaba producciones de manera espontánea, improvisada, sin una historia atrás de la cámara y cuyos miembros tenían como hilo conductor la puesta en escena de lo inmoral, el suicidio, la juventud y la soledad. Akerman seguirá abordando estos temas a largo de filmes como *Je, tu, il, elle* (1975) y *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), largometraje que se convirtió en una suerte de extensión de *Saute ma ville*, pensado en la necesidad de criticar el espacio de la mujer en la sociedad. *Jeanne Dielman* nos permitirá reflexionar sobre el cine feminista como respuesta crítica al sistema patriarcal.

---

<sup>57</sup> Nanako Tsukidate, «Philippe Garrel...», 8. De nuestra traducción del francés: *Au niveau du système de production, cependant, la Nouvelle Vague a peu ou prou préservé des modalités de financement assez classiques, malgré ses bouleversements esthétiques. La génération de Garrel a commencé à réaliser ses films dans un désert économique total, en dehors du système traditionnel.*

<sup>58</sup> Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.





Fuente de la imagen: <https://chantalakerman.foundation>

Por elección, el equipo está compuesto esencialmente por mujeres  
*(Par choix, l'équipe est essentiellement composée de femmes)*

Asistentes de dirección: Marilyn Walelet, Serge Brodsky, Marianne de Maylder.

Imagen: Dominique Delesalle

Dirección de foto: Babette Mangolte

Montaje: Patricia Canino

Scripte: Danae Maroulacou

Sonido: Banie Deswarte, Françoise Van Thienen

Montaje sonoro: Alain Marchal

Mezcla: Jean Paul Loublier

Producción: Evelyne Paul

Actores: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Stork, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical.

**El cine feminista y las narrativas experimentales del cuerpo y el relato en, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) y *News from home* (1976)**

Comer totalmente sola en una cocina. El espacio doméstico como dicen ahora. Es menos cómico y nada burlesco, es triste, incluso. Es como una respuesta a *Saute ma ville* o, más bien, *Saute ma ville* ya era una respuesta a *Jeanne Dielman*<sup>59</sup>.

Durante doscientos minutos el espectador observa la cotidianidad de un ama de casa llamada Jeanne Dielman, que vive con su hijo adolescente en un departamento en Bruselas. El filme está compuesto por tres días dramáticos durante los que Jeanne realiza sus rutinas domésticas como cocinar, tender la cama, limpiar, lavar los platos, salir de compras y, ocasionalmente, se prostituye en el departamento antes de que llegue su hijo. Estas actividades son algunas características que definen la imagen estereotipada de la mujer tanto en la ficción como en la realidad.

Sin embargo, la constante repetición de estas actividades en la imagen cinematográfica, devienen el ritual doméstico en una coreografía que desarrolla la estructura narrativa del filme. Tal estructura desecha el uso excesivo de los diálogos, convirtiendo las acciones corporales en las líneas de lo que podría describirse como un diario íntimo, el cual, como indica el crítico David Oubiña: «Pretende anular el azar, la casualidad, intenta controlar el curso de los acontecimientos a través de la estructura cíclica del hábito. Por eso es el género de neurosis obsesiva; ese fluir regular, pautado, maniático»<sup>60</sup>. Según esta definición, se le da un sentido a la coreografía de Jeanne; todo su orden se trata, entonces, de los síntomas de una neurosis que finalmente la impulsan a cometer el asesinato con el que termina el tercer y último día dramático.

La soledad y los silencios refuerzan la atmósfera íntima en *Jeanne Dielman*, los diálogos pasan a segundo plano y son usados con más frecuencia en los breves encuentros de Jeanne con su hijo y sus clientes, además resultan tan naturales que el

---

<sup>59</sup> Chantal Akerman, «La hielera está vacía. Podemos llenarla», en *Chantal Akerman. Una autobiografía* (Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005), 47.

<sup>60</sup> David Oubiña, «Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman», en *Chantal Akerman. Una autobiografía* (Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005), 22.

espectador se siente parte de la experiencia cotidiana de Jeanne. Gus Van Sant y Todd Haynes, desde su condición como cineastas, comentan:

Gran parte de la información, las explicaciones sobre los personajes y la historia de un gran número de filmes provienen de lo que las personas dicen, de la forma en que lo dicen, y en general hablan más bien con la intención del público que en nombre de las necesidades de verosimilitud vinculadas a los personajes. Por el contrario, los diálogos del filme de Chantal Akerman son un evento que ocurre exclusivamente entre los dos personajes en el proceso de hablar, no se tratan como espectadores<sup>61</sup>.

El poco uso de la palabra define el campo de la visión del espectador en el cuerpo de Jeanne, en su temporalidad y ritmo con el que hace y repite constantemente la actividad de cocinar y limpiar. Pero estas escenas no solo responden a Jeanne, sino que también evocan la imagen de la mayoría de mujeres que habitan en una casa, imagen que puede ser relacionada con nuestra madre, abuela, tía, amiga, etc. Esta relación ocurre porque las actividades domésticas han sido colocadas en la conciencia social como quehaceres *normales* del género femenino. La antropóloga Marta Lamas, en su texto «El género es cultura» explica que los estereotipos sobre el ser o hacer de hombres y mujeres, son una construcción cultural y cita a Pierre Bourdieu para señalar que el género es «la mejor fundada de las ilusiones colectivas»<sup>62</sup>. Esto responde a una ilusión binaria que clasifica a los hombres y a las mujeres por su vestimenta, las maneras de expresarse, los espacios ocupacionales, entre otras actividades que representan a cada género dentro de un sistema heteronormatizado.

Entonces, la imagen de la mujer en la cocina se vuelve algo socialmente normal y habitual que, en algunas ocasiones, nos lleva inconscientemente a invisibilizarla del espacio doméstico. De esta manera la mujer es detenida en un espacio anónimo, «¿cómo

---

<sup>61</sup> Todd Haynes, Gus Van Sant, «*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*», en *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste* (París: Centre Georges Pompidou/Éditions Cahiers du cinéma, 2004), 180. De nuestra traducción del francés: *Le dialogue est l'une des armes qui empêchent une telle identification. Une grande partie des informations, des explications concernant les personnages et l'histoire d'un grand nombre de films proviennent de ce que le gens disent, de la manière dont ils le disent, et en général ils parlent plutôt à l'intention du public qu'au nom de nécessités de vraisemblance liées aux personnages. Au contraire, les dialogues du film de Chantal Akerman sont un événement que se produit exclusivement entre le deux personnages en train de parler; ils ne sont pas adressés en spectateur*

<sup>62</sup> Marta Lamas, «El género es cultura», en *V campus euroamericano de cooperación cultural* (Almada: 2007), 3: [https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/3.p\\_lamas\\_m\\_el\\_genero\\_es\\_cultura.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/3.p_lamas_m_el_genero_es_cultura.pdf)

liberarla?» es la pregunta en cuestión. Akerman la responde gracias a su interés por develar el gesto femenino en sus imágenes. No acude al reclamo o a la protesta en los diálogos de Jeanne, porque esto haría que el personaje esté construido en relación con la figura preestablecida del héroe que lucha contra su enemigo, y ésta no es la intención de la película, sino que se asienta en la idea feminista de buscar la igualdad y criticar al sistema patriarcal a través del cuerpo del personaje. Deleuze hace la siguiente reflexión sobre esto: «El personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir, un ‘espectáculo’, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga»<sup>63</sup>. Y agrega: «la innovación que introduce Chantal Akerman es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpos propios del personaje femenino»<sup>64</sup>.



---

<sup>63</sup> Gilles Deleuze, *Cine II. La imagen tiempo* (Barcelona, Ediciones Paidós, 1987), 225.

<sup>64</sup> Deleuze, *Cine II...*, 260.



*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*

Además del cuerpo, el tiempo es otro recurso que Akerman usa para posicionar a la mujer en el espacio cinematográfico. Las largas escenas de Jeanne pelando papas, cocinando o bañándose, compuestas por planos fijos que suelen durar aproximadamente tres minutos, son capaces de hacer sentir al espectador estar en el lugar de la mujer, incitándolo a una re-lectura del espacio doméstico y de las acciones de Jeanne. De esta manera, la imagen cinematográfica que reproduce el *gestus*<sup>65</sup>, compromete a la mirada en su acción de observar. Las actividades domésticas superan las perspectivas del público y se convierten en manifestaciones fenomenológicas, como lo indica la misma Akerman:

Para mi cine, tengo más bien la impresión de que la palabra más conveniente es fenomenológico: siempre es una sucesión de acontecimientos, de pequeñas acciones que se describen de manera precisa. Y lo que me interesa exactamente es esa relación con la mirada inmediata, con el cómo miras estas pequeñas acciones que pasan. Y también es una relación con la extrañeza. Todo es extraño para mí, todo lo que no sale a la superficie es extraño. Una extrañeza ligada a un conocimiento, ligada a alguna

---

<sup>65</sup> Lo que llamamos *gestus* (énfasis propio) en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol. (Deleuze, *Cine II*), 255.

cosa que siempre has visto, que siempre está allí en torno tuyo. Lo que produce un sentido<sup>66</sup>.

Chantal Akerman encuentra posible transmitir ese sentido, o sentidos, que se producen tras la observación de los planos de *Jeanne Dielman*, por medio del tiempo, es decir, proyectando las acciones que realiza Jeanne en tiempo real. Así, la cineasta refleja el grado de importancia que le da al personaje y, a su vez, implementa un ejercicio de observación en el espectador, transformándolo en una suerte de investigador etnográfico que mira sistemáticamente las prácticas cotidianas de la mujer. Esto se trata de un aprender a mirar las posturas del cuerpo femenino en el espacio doméstico, donde las mujeres deben inventar, día a día, métodos y maneras de hacer sus actividades, las cuales nadie las había reconocido y consolidado en el cine como lo hizo Akerman.

Otro filme que también se preocupa por el gesto femenino invisibilizado socialmente es *News from home* (1976), pero en este caso el discurso dramático no está en ningún cuerpo sino en la palabra. El ejercicio de observación es remplazado, entonces, por el ejercicio de escuchar, por eso Akerman lee en *voz en off* algunas cartas que su madre le enviaba cuando dejó Europa para ir a EE. UU. Uno de los acontecimientos en la vida de los Akerman relatado en el filme, a través de las cartas, es el siguiente:

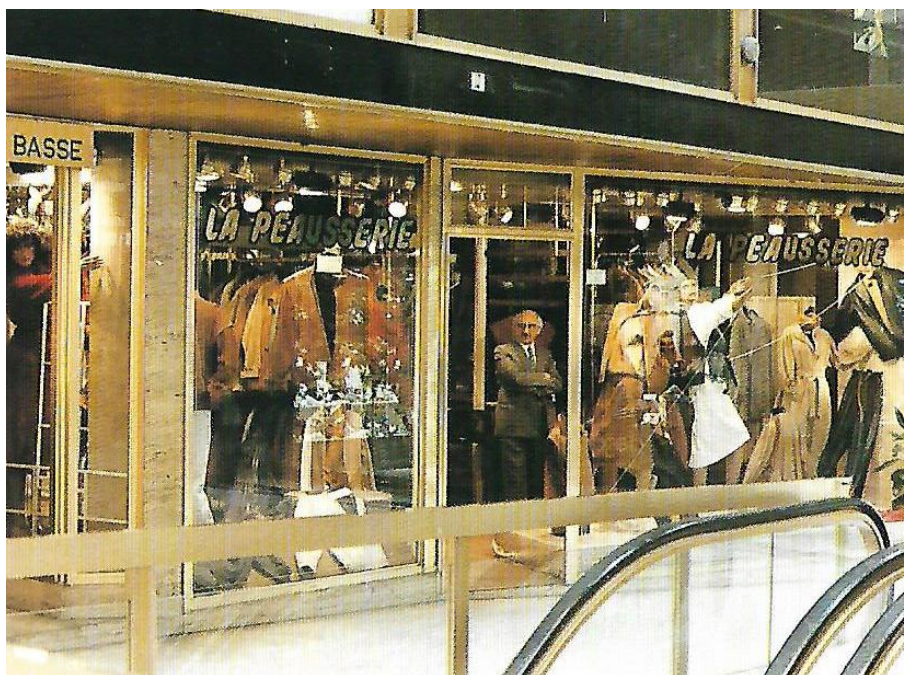
*El negocio está bien, papá está inquieto porque pidió un gran préstamo y yo me aburro en la tienda, por suerte Sylviane ha terminado los exámenes y me hace compañía. Esta noche no haremos gran cosa porque Thérèse está enferma y pasaremos viendo la televisión, como siempre<sup>67</sup>.*

---

<sup>66</sup> De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999, 157.

<sup>67</sup> Véase: Chantal Akerman, *News from home* (1:05:20).





Jacques Akerman en su tienda de abrigos, *La Peausserie*, en Bruselas.

Fuente: *Autoportrait en cinéaste*.

La potencia rítmica de este filme proviene del contenido epistolar, en cuyas líneas se repiten constantemente las frases: «Tu mamá que te ama, te amo, pensamos mucho en ti, espero me respondas. Solo te pido una cosa: no nos olvides, escribe». Estas insistentes solicitudes de la madre por noticias de su hija son acompañadas por planos fijos-contemplativos y *travelings* dentro de vehículos que recorren la ciudad y aluden al desplazamiento de la hija.

Como se ha mencionado en líneas anteriores, la composición narrativa en *Jeanne Dielman* está en las acciones corporales de Delphine, en cambio, en *News from home* la imagen cinematográfica es desplazada a segundo plano por el relato materno que cumple, según la especialista en cine epistolar Lourdes Monterrubio, la función de autorretrato existencial frente a la alteridad materna. Esto es posible gracias a la literatura epistolar que Chantal Akerman pone en escena al leer las cartas en *voz en off*, lo cual crea

Un vínculo materno filial que se acerca a la patológica identificación «Vivo al ritmo de tus cartas», donde la experiencia vital de la remitente depende de la producción

epistolar de la destinataria. Así, el autorretrato se construye a través de la alteridad materna: la percepción por parte de la hija de la vivencia que de su ausencia experimenta la madre y el enfrentamiento de esta percepción con su propia identidad. Un autorretrato en *alteridad materna* que expone sus profundidades existenciales a través de la ausencia y su mirada filmica<sup>68</sup>.

La literatura epistolar posibilita una complicidad entre madre e hija, quienes intercambian con naturalidad y fluidez información personal que queda reservada para el uso oral del cine. Este ejercicio de lectura concede lo que Renata Otero llama, *yo-yo emocional*, que básicamente es la aproximación del espectador, a través del relato, con el cotidiano familiar de la cineasta, a la vez que él mismo se aleja por la larga y tediosa duración de los planos fijos y contemplativos que componen el filme —podemos relacionar el mismo razonamiento con *Jeanne Dielman*—. «La intención es reflexiva y si el público resiste la tentación de salirse de la sala a media proyección Akerman consigue transformar su realismo de lo cotidiano en una crítica social y política»<sup>69</sup>.

Para Otero, Chantal Akerman: «Le concede a estos textos privados, de vocabulario sencillo, propios de un ama de casa sin estudios superiores, un estatus público que normalmente nunca obtendrían. Así construye Akerman un ejercicio de autorreferencia oblicua»<sup>70</sup>. Autorreferencia que convierte las dimensiones personales y afectivas de la madre en una realidad no subordinada por la esfera pública patriarcal.

Este legado feminista que se hemos explicado en *Jeanne Dielman* y *News from home* ha hecho visible lo invisible, es decir, su mirar introspectivo, autobiográfico y cotidiano, proponiendo al espectador nuevas resignificaciones del *ser* y *hacer* mujer. Además, estos filmes pueden ser considerados como experimentales porque sus estructuras se asemejan a las empleadas en el cine experimental de la época. O, en palabras de Catherine Russell<sup>71</sup>, porque el cine experimental: «Desafía a las formas

---

<sup>68</sup> Lourdes Monterrubio, «Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda», en *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. IV, n.º 8. 2016, 67.

<sup>69</sup> Otero, *Estrategias...*, 172.

<sup>70</sup> Otero, *Estrategias...*, 174.

<sup>71</sup> Catherine Russell (investigadora de la Universidad Concordia de Quebec) propuso una teoría que observa al cine como un método crítico de pensamiento a partir del uso y del metraje de archivo.



convencionales de representación y busca nuevos lenguajes y formas acordes a una formación social más pluralista»<sup>72</sup>. En este sentido, se piensa en la puesta en escena del lenguaje corporal y oral con el que se apoyan, respectivamente, las bases narrativas de *Jeanne Dielman* y *News from home*.

Cabe mencionar que cineastas experimentales como Michel Snow ya venían realizando desde la década de los sesenta filmes de planos largos, ausentes de planos contra planos y en cuyas imágenes se buscaba transmitir sensaciones y emociones respecto a la naturaleza y a la experiencia perceptiva durante las proyecciones. La directora de foto Babette Mangolte, que trabajó con Akerman en sus primeros filmes realizados en Nueva York, afirma que ellas fueron inspiradas a hacer filmes de carácter experimental después de ver *La région centrale*<sup>73</sup> de Michel Snow: «La idea nos vino, algunos días más tarde, de hacer un filme a la Michel Snow, un movimiento continuo de la cámara dentro de un espacio único»<sup>74</sup>. De tal manera, ambas mujeres realizan *La chambre*, cortometraje de once minutos en el que, por medio del movimiento circular de la cámara sobre su mismo eje, develan la habitación en la que vivía Akerman. Después deciden hacer *Hotel Monterrey*, donde Akerman vivió una temporada para impregnarse de la atmósfera del lugar y poderla transmitir en la imagen; y, siguiendo un sentido estético similar, realizan *News from home* y *Jeanne Dielman*.

---

<sup>72</sup> Catherine Russell, «Otra mirada», en *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, ISSN 0214-6606, n.º 57-58, 1, 2007, págs. 116-152: [http://www.academia.edu/33346893/OTRA\\_MIRADA\\_CATHERINE\\_RUSSELL](http://www.academia.edu/33346893/OTRA_MIRADA_CATHERINE_RUSSELL)

<sup>73</sup> Este filme está compuesto por el desplazamiento de una cámara que va describiendo el paisaje árido y silencioso del norte de Canadá. El movimiento continuo hipnotiza al espectador el cual se deja llevar por un movimiento que varía entre rápido y lento.

<sup>74</sup> Babette Mangolte, «La Chambre 1 et 2 - *Hanging Out Yonkers* - *Hotel Monterrey* - *Jeanne Dielman*, 23 *Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*», en *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (París: Cahiers du cinéma. 2004), 174. Nuestra traducción del francés: *L'idée nous est venue, quelques jours plus tard, de faire un film à la Michael Snow, un mouvement continu de la caméra dans un espace unique.*



Chantal Akerman y Babette Mangolte  
Fuente: *Autoportrait en cinéaste*.



*La chambre* (1972)



*Hotel Monterey* (1972)



*News from home* (1976)

Otro cineasta experimental que probablemente influyó a Chantal Akerman es Jonas Mekas<sup>75</sup>. Este director denominó a sus filmes como diarios filmados porque consisten en la recopilación de imágenes filmadas en 16 mm sobre su vida cotidiana. Las imágenes son editadas y acompañadas por canciones y por la lectura en *voz en off* de textos poéticos escritos por él mismo. Algunos de estos diarios filmados duran generalmente dos, tres o más horas, por ejemplo: *Walden* (1969), *Lost, Lost, Lost* (1976), *Paradise not yet Lost* (1980), *He stands in the desert counting the seconds of his life* (1986), *As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty* (2000).



*Walden* (1969)

---

<sup>75</sup> Esto es solo una suposición. No hay una afirmación directa hecha por Chantal Akerman que indique que Jonas Mekas la haya influenciado en su trabajo. No obstante, según se ha investigado, Akerman se relacionó con la obra de Mekas en su primera estancia en Nueva York (1971-1972) cuando iba con Babette Mangolte al Anthology Film Archives donde Mekas trabajaba y presentaba sus filmes. En Anthology Film Archives también se proyectaban las obras de Michel Snow, Ken Jacobs y Stan Brakhage. Años más tarde, Mekas grabó con una pequeña Bolex a Akerman, Babette Mangolte, Annette Michaelson y Michael Snow mientras comían y los incluyó en su *(Birth of a Nation, 1997)*.





*As I was moving ahead occasionally, I saw brief glimpses of beauty* (2000)

La obra de Jonas Mekas es de carácter epistolar, y uno de sus trabajos más notorios en este género es la colaboración que hizo a José Luis Guerín<sup>76</sup> en un proyecto titulado *Diarios filmados: Correspondencias con Jonas*<sup>77</sup>, en el que durante 2010 y 2011, los realizadores intercambian nueve cartas filmadas para contarse sus percepciones sobre el cine y experiencias de la vida cotidiana. Estos filmes no tienen la intención de dar una cátedra sobre una manera distinta de hacer cine, sino de expresar pensamientos íntimos y propios de sus realidades. Las cartas filmadas son también autorretratos que repiten la patológica identificación «vivo al ritmo de tus cartas», que señalaba Lourdes Monterrubio en *News from home*. En este caso, el autorretrato se

---

<sup>76</sup> A lo largo de dos años realiza un filme llamado *Guest* en el que busca historias en el espacio público, en la primera parte de la cinta aparece Jonas Mekas y en la segunda, Chantal Akerman.

<sup>77</sup> *Correspondencia(s) José Luis Guerín-Jonas Mekas* está enmarcada en el proyecto *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* —que contó con la curaduría de Jordi Balló y fue editado en DVD como *Correspondencia(s)* por *Intermedio*—. El primer intercambio se realizó entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami en 2006, cuya correspondencia no fue incluida en la edición antedicha. Dos años después, cinco parejas de directores (Guerín/Mekas, Lacuesta/Kawase, Serra/Alonso, Rosales/Bing, Eimbcke/So Yong Kim) generaron una correspondencia, cuya finalización —lo que en otro contexto podría ser la temida o esperada última carta— estuvo fijada previamente por su marco. Léase, *Revista de cine documental*, n.º 6, 2012, disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/6/criticas\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/6/criticas_01.html).

construye a través de las experiencias compartidas por Guerín que se conjugan con las respuestas de Mekas. Así, el intercambio de cartas filmadas se convierte en un autorretrato que articula la alteridad entre ambos realizadores.

Dentro de los estudios del cine experimental-epistolar, Éric Thouvenel identifica tres series<sup>78</sup> o características en la obra de Jonas Mekas, que en esta investigación hemos articulado con los filmes de Chantal Akerman. Estas series no responden a las características formales de los planos, sino a las características argumentativas que Mekas utiliza en sus filmes. Vemos entonces:

<b>Jonas Mekas</b>	<b>Chantal Akerman</b>
1) Serie de la vida personal, materializada por los intertítulos — <i>Walden</i> y <i>Je pensais au Foyer</i> —, por algunos planos de Mekas en su pequeño departamento o por sus viajes solitarios.	1) Serie de la vida personal, materializada por la lectura del relato materno en <i>News from home</i> y el paneo circular de once minutos que compone el cortometraje <i>La Chambre</i> .
2) Serie de lo cotidiano: los intertítulos permiten marcar e indicar el tiempo de las estaciones, actividades de Mekas con la cooperación de cineastas independientes o por la revista <i>Film Culture</i> , festividades, caminatas e imágenes repetitivas.	2) Serie de lo cotidiano: imágenes recurrentes del cotidiano materno vinculado con Akerman; realizadas en cooperación con Babette Mangolte y representadas por Delphine Seyrig en <i>Jeanne Dielman</i> .
3) Serie comunitaria: Mekas filma a sus amigos, cineasta, artistas visuales u otros: Andy Warhol, Carl Theodor Dreyer, Hans Richter, Amy Taubin, la famille Brakhage, P. Adams Sitney, John Lennon y Yoko Ono, etc.	3) Serie comunitaria: Akerman filma a Delphine Seyrig que ya era una figura importante dentro del feminismo en Francia. Años más tarde filma a Pina Bausch y a sus bailarines en, <i>Un jour Pina a demandé</i> (1983).

Dadas las argumentaciones expuestas, es pertinente considerar la obra de Akerman dentro de la categoría de cine experimental y no solo por romper los límites

<sup>78</sup> Éric Thouvenel, «Des lettres d’amour au cinéma: *Walden* de Jonas Mekas (1964-1968)», en *Lettres de cinéma* (Presses universitaires de Rennes: Open Edition books, 2017), 335. Nuestra traducción del francés: *Série de la vie personnelle, matérialisée par les intertitres –«Walden», «Je pensais au Foyer»–, par des plans de Mekas dans son petit appartement ou par ses voyages en solitaire. Série de la quotidienneté: intertitres permettant le marquage du temps par l’indication des saisons, activités de Mekas à la coopérative des cinéastes indépendants ou pour la revue Film culture, fêtes et promenades, images récurrentes. Série de la communauté: Mekas filmant ses amis, cinéastes, plasticiens ou autres: Andy Warhol, Carl Theodor Dreyer, Hans Richter, Amy Taubin, la famille Brakhage, P. Adams Sitney, John Lennon et Yoko Ono, etc.*

del lenguaje audiovisual, sino también porque la realizadora, a través de la experimentación, se levantó en contra de los argumentos y formas canónicas preestablecidas de la imagen femenina dentro de la industria cinematográfica, lo cual dio paso a la manifestación de un *cine feminista*.

## El cine feminista y su relación con las teorías poscoloniales y de(s)coloniales

Catherine Russell indica que, en parte:

Muchos de los avances en la teoría del cine feminista constituyen los cimientos de la teoría poscolonial, que puede describirse como una segunda fase de la política de representación en los estudios filmicos. El análisis de ‘la mirada’ que proviene de la política de diferencia sexual y la comprensión teórica del cine como un lenguaje de representación codificado ha sido decisivo para elaborar una teoría del cine poscolonial<sup>79</sup>.

Este cine se enfoca en la producción de imágenes que develan la condición política y sociocultural de las minorías étnicas para contrarrestar los cánones establecidos por los personajes preponderantes del cine comercial y medios de comunicación hegemónicos. En el caso de Akerman, citamos tres de sus filmes que se relacionan en la categoría del cine poscolonial. El primero es *Pour Febe Elizabeth Velásquez* (El Salvador, 1991)<sup>80</sup>, un cortometraje de aproximadamente cuatro minutos que la cineasta realizó con Catherine Deneuve (actriz) y Sonia Wieder-Atherton (música). Este cortometraje fue dedicado a la memoria de la salvadoreña Febe Elizabeth Velásquez Ramírez<sup>81</sup>, secretaria general de FENASTRAS (Federación Nacional Sindical de Trabajadores Salvadoreños), quien luchó en contra de la dictadura militar por la liberación de presos políticos, por los derechos de los campesinos, y por los derechos de los obreros de fábricas de textiles del Salvador. Velásquez murió el 31 de octubre de 1989 en un atentado dinamitero organizado por el partido de la derecha ARENA (Alianza Republicana Nacionalista). El corto comienza con una foto de Velásquez, acompañada de la *voz en off* de Akerman que nos indica la fecha del atentado. Después, pasamos un plano en movimiento *tilt-in*, donde se observa a Catherine Deneuve (C. D.) caminando en la calle con dirección a la cámara, mientras recita el siguiente poema que describe a Febe Elizabeth Velásquez.

---

<sup>79</sup> Russell, «Otra mirada...», 146.

<sup>80</sup> Cortometraje disponible en: <https://vimeo.com/240967273>

<sup>81</sup> Más información sobre Febe Elizabeth Velásquez, en <http://perfilesdesalvadorenos.blogspot.com/2007/08/febe-elizabeth-velsquez-primera-al.html>



C. D.: Febe Elizabeth Velásquez estaba lista, sabía que podía pasarle.

No más besos intercambiados, no más reuniones improvisadas. No más alba ni aurora, te han liquidado, te han liquidado.

Tu boca se silenció, tus ojos se cerraron. Febe Elizabeth Velásquez, te dejaron allí, tendida entre los escombros y contigo a otros nueve, y contigo a otros nueve.

Tu sonrisa, Febe Elizabeth Velásquez, ¡oh!, esa sonrisa que no tiembla, la mataron, la liquidaron, pero no la borraron. Pero no pudieron borrarla.

Ella, Febe Elizabeth Velásquez, se atrevió a pensar; ella se atrevió a ser, se atrevió a sonreír. Ella fue, y dejó de ser. Fue, y dejó de ser.

Te dejaron tendida entre los escombros con otros nueve, nueve otros. Tu sonrisa no está,

Febe, sino solo en los corazones de quienes te han amado, te aman y te amarán.

Ella, Febe Elizabeth Velásquez, se atrevió a pensar; ella se atrevió a ser, se atrevió a sonreír.

Su sonrisa dejó de ser, Febe, sino en los corazones de quienes la han amado, la aman y amarán.

Ellos te han liquidado, pero no de nuestra memoria. Te liquidaron con otros nueve. Y hay otros todavía y otros, torturas, llantos, lágrimas, familias separadas. ¡Basta!, ¡basta!

Ruinas, polvo, cenizas y sangre. ¡Basta!

Ellos te han liquidado. Te liquidaron, pero no de nuestra memoria, pero no de nuestra memoria. Te liquidaron con otros nueve como tú. Nueve otros.

Habrán otros como tú o, de otra manera, que retomarán el pensamiento y se atreverán a ser un ser, Febe Elizabeth Velásquez de San Salvador, y se atreverán a ser un ser.

Febe Elizabeth Velásquez, de sonrisa clara y valiente, clara y contagiosa, tu boca se silenció, tus ojos se cerraron, y tú ya estás descansando.

Tú, Febe Elizabeth Velásquez de San Salvador; tu rostro, tu coraje y tu nombre, lo guardaremos, lo guardaremos, tu sonrisa, ellos pudieron borrarla; ella está en mí para siempre. Para siempre, en mí para siempre<sup>82</sup>.

Después de ocho años, Akerman realizó *Sud*, un documental cuyo tema es el racismo vigente en Jasper, Texas-EE. UU. La trama gira en torno a la muerte de James Byrd Jr. un hombre negro que fue víctima de un asesinato racista cometido por tres hombres blancos. El discurso narrativo del documental es construido por medio de entrevistas a personas que cuentan lo sucedido.

Cora Jones es el primer personaje que la cineasta pone en escena, tras algunos planos fijos y *travelings* de las calles, el cementerio, las casas y la iglesia de Jasper. Jones, una mujer negra, aparece rodeada por sus cuatro nietos; posteriormente, por medio de sus recuerdos de juventud, contextualiza y advierte metafóricamente al espectador, sobre el contenido del documental. Su relato evoca la época en que había sido esclavizada porque las tierras donde vivía pertenecían a los blancos. Cuando el movimiento a favor de los derechos civiles llegó a Jasper, los afroamericanos fueron liberados; sin embargo, los blancos empezaron otro proceso de segregación: les comenzaron a impedir el acceso a pozos y el consumo de productos como la leche de

---

<sup>82</sup> Nuestra traducción del francés. Texto original en anexos.

vaca, por ejemplo. A raíz de esto, la comunidad negra tuvo que desplazarse a zonas donde pudiera encontrar sus propias fuentes de agua, criar ganado y construir sus casas. El personaje de Cora Jones, más que representar a una abuela, representa a una sobreviviente de la esclavitud y el racismo.

Finalmente, en 2002 Akerman estrena *De l'autre côté*, donde examina nuevamente el racismo, ahora por parte de los estadounidenses hacia los mexicanos que tratan de cruzar la frontera de Sonora. Al final de este documental, Akerman encuadra, desde el interior de un vehículo, una autopista de Los Ángeles, lo cual funciona como analogía al desplazamiento de los migrantes. Mientras el vehículo está en marcha, la cineasta narra en *voz en off* los rastros que dejó la desaparecida madre de David, uno de los mexicanos entrevistados en el filme que no tiene noticias de ella y desconoce si está viva o muerta. Sin embargo, su memoria y presencia son evocadas por medio del relato<sup>83</sup> que Akerman pone en escena.

Estos films dialogan con las teorías poscoloniales<sup>84</sup> que Catherine Russell relaciona con el cine<sup>85</sup> porque sus imágenes sugieren estar apoyados en una propuesta que busca deshacer los legados coloniales e imperiales que generan las desigualdades de raza y género. Estas teorías también dialogan con el feminismo poscolonial, el cual se trata de un movimiento político y social de la tercera ola, dirigido por las mujeres negras, que buscaban demostrar que sus luchas y experiencias de opresión no son las

---

<sup>83</sup> Escena final *De l'autre côté*, acceso el 24/11/16. En YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BrN8ZCqDL1U>

<sup>84</sup> Los estudios poscoloniales emergen en las universidades de Estados Unidos, fundamentalmente, incentivados por intelectuales, profesores y teóricos indios, palestinos y argelinos. Su principal característica era que estos pensadores venían de espacios geográficos que habían sido colonizados por diversos imperios europeos (Inglaterra y Francia, eminentemente), y encontraron en esas universidades los lugares para no solo ejercer su práctica docente y de investigación, sino también, para reivindicar su condición de otredad. Este es el segundo aspecto que hay que tener en cuenta, porque a diferencia de las Américas que podían (y pueden aún) considerarse la extensión occidental, Oriente era (en algunas zonas aún es) la otredad occidental. En el caso de las Américas, se considera la extensión del proyecto occidental, más que su otredad, por procesos políticos, económicos y culturales. Entre los que se podrían citar: la imposición del cristianismo, la instauración de radicales procesos de urbanización, la consolidación, desarrollo y extensión de las universidades, la implantación del sistema capitalista [...]. Léase en URL: <http://www.lafuga.cl/poscolonialismo-critica-y-subalternidad/792>

<sup>85</sup> En esta investigación nos compete revisar el contexto del cine latinoamericano. Se recomienda leer el artículo de Miguel Alfonso Bouhaben, «Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Cine Latinoamericano y sus reflectoras contemporáneas», en *Fuera de campo*, vol. 1, n.º 3 (2017): 11-23.

mismas que las de las mujeres blancas; proponiendo así, una alternativa o reformulación teórica del feminismo hegemónico.

En los últimos veinte años, el feminismo poscolonial ha sido crucial para el reconocimiento de los feminismos negros e indígenas de América Latina, los cuales, además de criticar al feminismo de la segunda ola, comenzaron a identificarse como un feminismo descolonial<sup>86</sup>. Este feminismo se da, en parte, gracias a la filósofa argentina María Lugones, quien reclamó la ausencia de un análisis sobre la subordinación del género femenino dentro de los estudios descoloniales de Aníbal Quijano, presentados en su texto *Colonialidad de poder, eurocentrismo y América Latina* (2002). En este texto el autor establece que la noción de raza dominante fue inventada en la época colonial, cuando los colonizadores se percataron de la existencia de otras identidades a los márgenes del continente europeo, desde entonces, lo no europeo fue considerado primitivo e inferior.

Sin embargo, Quijano no enfatiza en la problemática del género y por eso, Lugones extiende el estudio descolonial de Quijano, para proponer su propia reflexión desde una perspectiva feminista, donde sugiere que el patriarcado y el androcentrismo están estructuralmente vinculados con el sistema colonial que fue impuesto en los territorios colonizados. A partir de ese momento, la mujer fue catalogada y posicionada como un género subordinado<sup>87</sup>, sumiso e inferior al hombre.

El feminismo descolonial se nutre además de otras epistemologías ajenas a las occidentales y eurocentradas. Yuderkys Espinosa Miñoso<sup>88</sup> señala, por ejemplo, a «los

---

<sup>86</sup> El feminismo descolonial se caracteriza por un permanente ejercicio de apertura frente a hechos que ameritan la reflexión, un proceso vivo, una apuesta por el reconocimiento y el diálogo con un mundo plural, que inicia con la forma misma en la que entendemos y construimos el conocimiento. Desde estas posturas se cuestiona la lectura de una historia ascendente de ‘conquista de derechos para las mujeres’ que comienza en Europa y los Estados Unidos y luego se ha ido extendiendo al resto del mundo, producto de la aparición del feminismo como movimiento universal. Por su parte, Bellucci (2014) afirma que fue decisivo para los feminismos latinoamericanos alejarse de las tendencias de proyección global que imponían una falsa unidad instalada por el proyecto civilizatorio occidental. Léase: Lucía Makcimovich, «Aportes de los feminismos descoloniales para la construcción de una perspectiva de género en el Trabajo Social», II jornadas de género y diversidad sexual (La Plata, 2016).

<sup>87</sup> Lugones, «Colonialidad y género...», 34.

<sup>88</sup> Pensadora afrocaribeña, escritora, docente, investigadora y activista antirracista, antisexista y descolonial, miembro del Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista (GLEFAS).

saberes comunitarios, indígenas, afros, populares urbanos»<sup>89</sup> como referencias de rupturas epistémicas que se oponen a la mirada occidental.

Es pertinente mencionar otras luchas descoloniales<sup>90</sup> que se han llevado a cabo en América Latina para comprender mejor el sentido de la descolonización en el feminismo. El filósofo argentino Enrique Dussel, uno de los teóricos de la descolonialidad, reconoce, por ejemplo: la Revolución Cubana (1959), la Unidad Popular en Chile (1970-1972), la Revolución Sandinista (1979-1990), la Revolución Zapatista (1994) y la Revolución Bolivariana de Venezuela (1998) como luchas para emancipar a sus países de las ideologías basadas en la explotación del pueblo. Dichas ideologías tienen su auge —como ya lo habíamos indicado— a la conquista iniciada en 1492 donde: «se originan el capitalismo mercantil, las metrópolis eurocéntricas, y el fenómeno de la Modernidad»<sup>91</sup>.

El fenómeno de la Modernidad al que se refiere Dussel es la ideología eurocentrada del colonizador al autodefinirse como moderno y superior frente a las aldeas y pueblos nativos de los sectores colonizados. La modernidad ha generado, según Walter Mignolo y en relación con el postulado de Lugones: «Heridas coloniales, patriarcales (normas y jerarquías que regulen el género y la sexualidad) y racistas (normas y jerarquías que regulen la etnicidad), que promueven el entretenimiento banal y narcotiza el pensamiento»<sup>92</sup>. Adicionalmente, Mignolo indica que «la tarea del hacer, pensar y estar siendo descolonial es la sanación de la herida y de la viciosa compulsión

---

<sup>89</sup> José María Barroso Tristán, «Feminismo decolonial: Una ruptura con la visión hegemónica, eurocéntrica, racista y burguesa», entrevista a Yuderlys Espinosa Miñoso, *Iberoamérica Social* (03/12/14). En URL: <https://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-y-burguesa/>

<sup>90</sup> Estas revoluciones (salvo la zapatista que sí se preocupó por la igualdad de género) no estuvieron exentas de una visión machista y heteronormativa. La izquierda ha tenido las mismas prácticas de la derecha.

<sup>91</sup> Enrique Dussel, «El “giro descolonizador” desde el pueblo y hacia la segunda emancipación, (Departamento de Filosofía UAM-I ), 21. Disponible en PDF: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/mexico/xochimil/coloquio/Docs/Mesa4/Enrique%20Dussel%202.pdf>

<sup>92</sup> Walter Mignolo, «Prefacio», *Género y descolonialidad* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014), 7-8.

hacia el “querer tener” desprendernos de las normas y jerarquías modernas es el primer paso hacia el re-hacernos»<sup>93</sup>.

A partir de lo citado, el siguiente capítulo de esta investigación propone desarrollar una reflexión crítica y teórica de un cine feminista descolonial en América Latina, tomando como punto de análisis la obra de la realizadora ecuatoriana Yanara Guayasamín.

---

<sup>93</sup> Mignolo, «Prefacio...», 7.

## Capítulo II

### Cine feminista descolonial

#### Yanara Guayasamín: Cine, feminismo y descolonialidad



Fuente de la imagen: <http://yanaraguayasamin.com>

Antes de entrar en el análisis de la obra de Yanara Guayasamín, es preciso mencionar algunos datos biográficos de la cineasta, y citar a algunas realizadoras latinoamericanas<sup>94</sup> cuyas obras, actualmente, pueden ser leídas desde una perspectiva feminista y descolonial.

Yanara Guayasamín nació en Ecuador en 1964 y es hija del artista Oswaldo Guayasamín<sup>95</sup> y la escritora Luce de Perón<sup>96</sup>. Realizó sus estudios de cine en el

---

<sup>94</sup> Se recomienda leer el artículo de RosaLinda Fregoso, «Mujer y cine en América Latina: Proyectando una visión alternativa en la nación». (País Vasco: Papeles del ceic, vol. 2, 2016). Disponible en PDF: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/16330/14816>

<sup>95</sup> Oswaldo Guayasamín nació en Quito en 1919. Fue pintor y escultor miembro del movimiento artístico *Indigenismo*. Entre sus series de dibujos y pinturas se encuentran: *HUACAYÑAN* (El camino hacia el llanto), donde el artista hace una visión de las tradiciones, alegrías y tristezas de los pueblos indígenas, negros y mestizos de los países andinos. Otras series que siguen esa misma línea temática son *La edad de la ira* y *La edad de la ternura*, conocida también como *Mientras viva siempre te recuerdo*, esta serie fue dedicada a su madre quien lo apoyó desde un inicio a ser pintor. Uno de los legados más importantes que dejó Guayasamín en la cultura ecuatoriana es la Capilla del Hombre, y se trata de un museo que reúne las obras del pintor. Este espacio fue pensado para que el público reflexione sobre la historia de América Latina.

<sup>96</sup> Luce De Perón nació en París en 1928. Se casó con Oswaldo Guayasamín a la edad de 23 años, y con él tuvo tres hijas: Dayuma, Shirma y Yanara. De Perón fue una mujer multifacética, que diseñaba joyas, escribía y pintaba. Entre sus aportes para el arte y la cultura ecuatoriana se encuentran la galería «Artes» y el Museo de Arqueología Ecuatoriana, además de sus textos: *El camino más largo es por dentro* (1970), *Una luz sin sombras* (2001), *Mis doce casas* (2003) y *¡Bendita Vejez!* (2012). De Perón también se dedicó a la arqueología debido, en parte, a que después de divorciarse de Guayasamín, se casó con el arqueólogo y conservador de arte, Iván Cruz con quien tuvo un hijo llamado Damián.

I.N.S.A.S. —el mismo instituto donde estudió Akerman—. Entre sus filmes se encuentran *Sra. Victoria* (1988), *Sr. Mohammed* (1989), *La reticencia de Lady Anne* (1989), *Cierra tus lindos ojos* (1990), *Atrapados* (1991), *Hasta el silencio* (*Jusqu'au silence*, 1991), *De padre a hijo* (1992), *La deuda* (1993), *La huella de Europa* (1995), *No calles más* (1995), *Ya no estás sola* (1995), *Nada justifica la violencia* (1996), *Detrás del espejo* (1997), *Oficios milenarios*(1997-1998), *Tira y afloja* (1999), *De cuando la muerte nos visitó* (2002), *Rituales funerarios* (2003), *La mesa* (2006), *La primera vez* (2006), *Cuba, el valor de una utopía* (2007), *Los fantasmas de la tía* (2010), *Desde afuera* (2011), *Pinto* (2011), *Mañana es tarde* (2017-2018) y la tetralogía documental *Yo Isabel... una mujer, todas las mujeres*, que aun se encuentra en desarrollo.

Desde 1996 dirige la casa de producción de cine independiente *Luciérnaga Films*, y junto con Olivier Auverlau, han construido en las montañas de la sierra Ecuatoriana, el centro de aprendizaje, investigación y retiros de cine el ARCA<sup>97</sup>.

En América Latina hubieron cineastas destacadas que precedieron a Guayasamín, tenemos en el cine de ficción, por ejemplo, a la mexicana Matilde Landeta (1910-1999) reconocida en la Época de Oro del cine mexicano por hacer filmes donde mostraba a mujeres valientes, fuertes y resistentes al sistema político opresor y patriarcal, tal como se observa en su obra *La negra Angustias* (1949) donde la protagonista es una mujer negra de clase obrera que fue criada por Crescencia, una bruja que la adoptó cuando murió su madre. Crescencia cuida de Angustias hasta que es una adolescente, y su padre va recogerla.

La negra Angustias es un personaje que rechaza a los hombres de su comunidad porque piensa que son iguales a unos cabríos que vio de niña, y que mataron a una cabra dejando huérfana a su cría. Angustias rechaza la propuesta de matrimonio que recibe de

---

<sup>97</sup> El Arca de Luciérnaga es un espacio solidario, de gestión privada, sin fines de lucro, desde donde se impulsan y promueven proyectos de cine, especialmente en las áreas de investigación y experimentación. Nos proponemos una enseñanza y formación que fomente confluencias entre artes, técnica y ciencia, una tan necesaria visión para mantenernos a la vanguardia de las exigencias del medio y de los cambios de la sociedad. Es un lugar donde queremos se consolide una continua, excelente e interdisciplinaria formación profesional, hacia un cine de autor que pueda aportar a la sociedad de manera crítica, comprometida y responsable.

Léase la información completa en: <http://yanaraguayasamin.com/el-arca-de-luciernaga/>



un pretendiente, y es discriminada, apedreada y acusada de ser lesbiana por sus vecinas. No obstante, Angustias ignora estos comentarios, se llena de valor y decide escapar del pueblo después de que su padre muere. Ella no se deja humillar de nadie, y eventualmente motiva a un grupo de obreros para que se unan a ella en la lucha por los derechos de los pobres, en especial de las mujeres a quienes ella defiende con mucha firmeza. Angustias pasa a ser llamada «coronela» por su tropa y respetada por la sociedad.

En Argentina, una cineasta destacada fue María Luisa Bemberg (1922-1995), quien en su corta trayectoria pudo hacer una crítica a la condición sumisa de la mujer perteneciente a la clase social alta de Argentina. Bemberg es reconocida por su filme *Yo, la peor de todas* (1990) una adaptación del ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz. En su filme, Bemberg hace una lectura crítica y feminista del sistema colonial educativo y clerical del siglo XVII. La cineasta, además, se preocupó por contar y recodar la historia de una mujer que más que una monja fue una importante escritora devastada por la misoginia de la religión.

En el género documental, tenemos a la cineasta colombiana Marta Rodríguez (1938), que estudió en Francia cine etnográfico y fue alumna de Jean Rouch<sup>98</sup>. Desde la década de los sesenta, Rodríguez se preocupó por registrar, junto a Jorge Silva, las condiciones inhumanas en las que vivía la clase social obrera de Colombia. Esta cineasta construyó un legado de documentales que guardan la memoria de las manifestaciones del CRIC (Concejo Regional de los Indígenas del Cauca), fundado en 1971, y cuyos miembros luchaban por el derecho sobre sus tierras y por acabar con la explotación laboral. A propósito de esto, la cineasta realiza el filme *Chircales* (1967-1972) donde se observa la cotidianidad de una familia que trabaja elaborando ladrillos de manera artesanal. En el filme se puede ver al padre, a la madre y a los doce

---

<sup>98</sup> La práctica cinematográfica de esta realizadora fue influenciada por Jean Rouch, sobre lo cual ella señala: «[él] hablaba de un cine que utilizara el artificio cinematográfico sin violentar la vida de la gente, filmar sin alterar sus comportamientos, sus gestos, sus actividades. Nos hablaba de la cámara como de un ojo observador que participa de la vida de ellos» (Cuadernos de Cine Colombiano *apud* Arboleda; Osorio, 2002: 227). Léase: Marina Cavalcanti Tedesco y Fabián Núñez, «Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva», *Revista de Cine documental*, n.º10 - 2014 - ISSN 1852 - 4699. p. 44.

hijos explotados por un terrateniente, quien simboliza al sistema político que no se preocupaba por los derechos laborales de esta familia y de las familias obreras en general.

En sus documentales la mujer indígena ocupa un papel importante para la memoria de Colombia y de quienes murieron en las luchas por la tierra. En *La voz de los sobrevivientes* (1980), por ejemplo, es entrevistada una indígena que relata el asesinato de su esposo; sin embargo, ser mujer viuda no le impide continuar luchando en contra del sistema político y por la seguridad de sus hijos, de sus tierras y de su cultura.

Siguiendo la línea del cine documental, en la actualidad, Yanara Guayasamín se apoya en las mujeres de color que viven en los sectores periféricos del Ecuador para realizar su tetralogía *Yo, Isabel, una mujer... todas las mujeres*, conformada por *Raíces* (2013-2018), *Encuentros* (2014-2018), *Viaje a lo esencial* (2016-2018) e *In Memoria* (2018). Las protagonistas son mujeres indígenas, negras y mestizas, quienes frente a la cámara liberan sus vivencias de dolor, lucha y superación.

Cabe mencionar cuatro puntos sobre esta investigación y su relación con la tetralogía documental de Guayasamín. En primer lugar, hemos analizado los documentales *Raíces* y *Encuentros* porque son los que al momento se elabora la presente investigación han terminado sus procesos de pos-producción. En cambio, *Viaje a lo esencial* e *In Memoria* se encuentran en proceso de producción y desarrollo, respectivamente. En segundo lugar, el dispositivo que Guayasamín emplea para poder contar la historia de Isabel de Godín y las historias de las mujeres de color, es la puesta en escena de la actriz ecuatoriana Carmen Vicente<sup>99</sup>, quien interpreta a Isabel y sirve de intermediaria entre la cineasta y las mujeres entrevistadas. En tercer lugar, en estos documentales también son puestas en escena algunas mujeres europeas que guardan relación con Isabel de Godín, pero nosotros hemos decidido enfocarnos en las mujeres

---

<sup>99</sup> Ex-integrante del grupo de teatro Malayerba, Carmen Vicente es una mujer que ha estado compartiendo tradiciones de sabiduría indígena en todo el mundo durante más de treinta años. Nacida en 1956 en la provincia de Loja, Ecuador, conserva un linaje espiritual tradicional. Desde temprana edad, Carmen fue reconocida por su comunidad por sus habilidades de curación. Como portadora del arte sagrado de los altares, ha celebrado innumerables círculos ceremoniales en Europa y América.

negras, indígenas y mestizas porque sus presencias corporales u orales predominan en las escenas que componen estos filmes. Además, permiten elaborar nuestra propuesta en cuanto a la producción de un cine feminista descolonial. En cuarto lugar, que Guayasamín haya trabajado con una mujer indígena para personificar a Isabel, quien fue una mujer de descendencia criolla que vivió con los privilegios de una mujer blanca—según los datos biográficos que se van narrando en los documentales—, es también un acto transgresor que permite empoderar a la mujer indígena en la historia y el espacio cinematográfico.

En relación con esto último, la puesta en escena de la actriz Carmen Vicente facilitó las entrevistas con las otras mujeres indígenas, mestizas y negras que elaboran, por medio de sus relatos, imágenes que evocan el pasado colonial del Ecuador y sus repercusiones en la actualidad. De esta manera, los filmes son una suerte de memoria cinematográfica, cuyas imágenes se sostienen de múltiples voces que exponen cómo las mujeres, principalmente indígenas, se han deshecho y se siguen deshaciendo del poder patriarcal, sexista y racial al que se han visto sometidas durante siglos. Estas consideraciones guardan relación con las metas que las feministas descoloniales se han propuesto a realizar desde la teoría y la praxis. En palabras de Yuderkys Espinosa-Miñoso:

Las feministas descoloniales recuperamos las críticas que se han realizado al pensamiento feminista clásico desde el pensamiento producido por voces marginales y subalternas de las mujeres y del feminismo. Partimos por reconocer que ese pensamiento feminista clásico ha sido producido por un grupo específico de mujeres, aquellas que han gozado del privilegio epistémico gracias a sus orígenes de clase y raza<sup>100</sup>.

En este sentido, proponemos que los documentales de Yanara Guayasamín, elaboran una crítica feminista y descolonial, formando así, un cine feminista alternativo al de Chantal Akerman. No obstante, consideramos que la obra de Akerman es un pilar fundamental para las mujeres cineastas y que, en cierta medida, se le debe a ella el interés por develar el mínimo gesto femenino a través del cine, de proveer a las mujeres

---

<sup>100</sup> Yuderkys Espinosa-Miñoso, «Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica», *El Cotidiano*. 184, marzo-abril, 2014, 7-12.

de un espacio y tiempo en la imagen cinematográfica, de hacer de lo personal un debate público y político.

En un debate similar, Yanara Guayasamín visibiliza la voz y el cuerpo de las mujeres de color que fueron subalternizadas por el sistema colonial y que en la actualidad, desde su territorios y realidades, luchan por liberarse de la colonialidad opresora que las acecha, es decir, por descolonizarse para reescribir sus historias y proponer una nueva historia del país.

## ***Yo, Isabel. Una mujer...todas las mujeres (2013-2018)***

*La línea que dividió el mundo pasó por nuestra cama y la llenó de soledad...*<sup>101</sup>

Los documentales *Raíces* y *Encuentros* son, sin duda, un gran aporte para los estudios cinematográficos del Ecuador y América Latina. Estas obras nos han permitido abordar temas relacionados con la mirada, la memoria, el feminismo ecuatoriano y latinoamericano. Para poder desarrollarlos, analizaremos los relatos de las mujeres entrevistadas en los documentales, desde la perspectiva del feminismo descolonial y así completar las reflexiones críticas de esta investigación.

Para empezar, primero responderemos a la pregunta ¿cómo es la construcción del personaje de Isabel de Godín? y después analizaremos cómo, a través de este personaje, se van recopilando los relatos de otras mujeres que complementan la disposición narrativa de los filmes, la cual hemos asociado con la estructura Brechtiana<sup>102</sup> porque, como explica Rodrigo Álvarez Portillo:

Da tratamiento a diferentes historias con nexo temático que suceden en mismo tiempo diegético, se mezclan los tiempos sin continuidad aparente. Los *subplots* son desarrollados sin una lógica temporal, pueden suceder en el presente, el pasado o el futuro. Los personajes son complejos, presentan debilidades humanas, antivalores o grandes virtudes. Aunque los personajes coinciden en estar en algún lugar, las decisiones de cada protagonista no afectan el desarrollo de alguna de las otras historias.<sup>103</sup>

De esta manera, todas las voces y cuerpos de cada personaje que observamos en *Raíces* y *Encuentros*, coexisten en el espacio-tiempo cinematográfico, permitiendo no solo reconstruir el personaje de Isabel de Godín, sino también de transponer el pasado al

---

<sup>101</sup> Esta línea es parte de unos poemas escritos por Yanara Guayasamín, Luce De Perón, Arístides Vargas y Cassielle Auverlau que se escuchan a lo largo de los dos documentales analizados.

<sup>102</sup> Es una estructura narrativa, también denominada como épica, desarrollada por el dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956), y caracterizada por: Plantear una estructura atemporal en la que se pueden superponer presente, pasado y futuro. Presentar ideas e invitar al público a hacer juicios sobre ellas. Proporcionar conocimientos fragmentarios que el espectador debe completar. Construir personajes antihéroes que representan tanto valores y virtudes como antivalores y debilidades. Fuente de información: <https://www.shiftelearning.com/blogshift/curso-elearning-tecnica-brechtiana>

<sup>103</sup> Rodrigo Álvarez Portillo, «Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico», *Medium*. Disponible en URL: (02/13/17) [https://medium.com/@Mise\\_en\\_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematografico-146dcbd9c982](https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematografico-146dcbd9c982)

presente y reescribirlo desde una postura feminista y descolonial —más adelante veremos que los relatos recogidos en los documentales cuentan historias que tienen cierto grado de similitud y nexos temáticos con la historia de Isabel—.



*Fotograma de Raíces. Carmen Vicente interpretando a Isabel de Godín*

## El relato feminista descolonial

Como habíamos mencionado en líneas anteriores, en *Raíces* y *Encuentros* se revisa el pasado colonial del Ecuador para reconstruir el personaje de Isabel de Godín y analizar la historia del país desde el punto de vista de las mujeres. Para hacerlo, Yanara Guayasamín se apoya en la actriz Carmen Vicente, que en 1995 había interpretado a Isabel de Godín en una obra de teatro. En aquel entonces, el primer reto para crear el personaje de Isabel, según indica Carmen Vicente, era: «¿Cómo hacer transmitir en el personaje el tiempo histórico de una mujer que vivió hace trescientos años, llevarla a esa época con su ritmo, pensamiento y su visión del mundo?»<sup>104</sup>. En respuesta a su interrogante, la actriz propone que la fuerza dramática de la historia lleva a reconstruir al personaje por medio de sus escenarios, es decir, de los espacios que habitó y transitó Isabel. Por esta razón, veinte años después de la obra de teatro, Yanara Guayasamín y Carmen Vicente empiezan este recorrido entre Guayaquil, Riobamba y la Amazonía; espacios en los que Isabel estuvo presente y que hasta el momento son anónimos o desconocidos por la mayor parte de la sociedad ecuatoriana.

En los documentales mencionados, Carmen Vicente recorre dichos espacios en busca de testimonios y archivos históricos sobre Isabel de Godín, con la finalidad de hallar ciertos elementos y datos que sirvan para reforzar la identidad del personaje. Carmen se desplaza entre la costa y la sierra ecuatoriana, donde no solo personifica a Isabel, sino que también simula el papel de Guayasamín, a quien no observamos ni escuchamos en ninguna escena. Carmen se posiciona como una alteridad de la directora que le facilita la comunicación con los historiadores y con las mujeres que se va encontrando en el camino. De tal modo, la actriz se desdobra entre Isabel y Yanara porque cumple el papel del personaje (Isabel) y también cumple el papel de la investigadora (cineasta).

No obstante, Guayasamín asegura que planea diferenciar estas tres identidades —o estas tres voces: la de Isabel, la de Carmen y la de ella— en este caso, según señala la cineasta, la coexistencia de estas tres mujeres en un mismo cuerpo es, por ahora,

---

<sup>104</sup> *Raíces*, 00:06:00

«debido a códigos que todavía están pendientes de trabajar y que se ajustaran cuando entre a trabajar en el conjunto de películas de la tetralogía»<sup>105</sup>. Estos códigos, que pueden ser de tiempo o espacio, serán encontrados a medida que la producción del proyecto avance, y se articularán con el montaje final de la tetralogía, hasta el momento nosotros seguiremos analizando la construcción de los personajes femeninos.

La puesta en escena de Carmen, como un cuerpo que se desplaza y se encuentra con múltiples relatos femeninos del Ecuador, es una estrategia descolonial porque demuestra que las mujeres de color son portadoras de conocimientos que permiten re-escribir y transgredir la historia patriarcal y colonial del país. De este modo, Guayasamín cuestiona los pensamientos dicotómicos planteados por la colonialidad; lo no-europeo es inferior/no produce conocimiento, la mujer es inferior/no produce conocimiento. En los documentales se hace referencia a esta serie de binarismos en diferentes momentos en los que Carmen Vicente narra en *off*, datos sobre la vida de Isabel de Godín. Por ejemplo, nos cuenta que Isabel era una mujer criolla de la clase social alta del Ecuador, que estudió, pero sin la posibilidad de producir sus propios conocimientos o tomar sus propias decisiones. Por eso, a los trece años, el padre de Isabel, Pedro Manuel Grameson Bruno, la casó con el científico francés Jean Godín des Odonais por una cuestión de dotes y relaciones sociales. Es posible que esto ocurriera porque, de acuerdo con María Lugones, el sistema moderno/colonial de género<sup>106</sup>, producto de la colonización, implantó la siguiente lógica eurocentrica:

La pureza y la pasividad sexual son características cruciales de las hembras burguesas blancas quienes son reproductoras de la clase y la posición racial y colonial de los hombres blancos burgueses. Pero tan importante como su función reproductora de la propiedad y la raza es que las mujeres burguesas blancas son excluidas de la esfera de la autoridad colectiva, de la producción del conocimiento, y de casi toda posibilidad de control sobre los medios de producción<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Conversación con Yanara Guayasamín.

<sup>106</sup> Esta categoría es propuesta por María Lugones para ampliar el estudio sobre *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2002) de Aníbal Quijano, p. 34.

<sup>107</sup> Lugones. «Colonialidad ...», 36.



Con respecto a lo mencionado por Lugones, y según hemos escrito a lo largo de esta investigación, las mujeres entrevistadas en los documentales comentan que en el transcurso de sus vidas han sido víctimas de la discriminación opresora *del sistema moderno/colonial de género* que se mantiene imperante en sus territorios.

A continuación, hemos transcrito algunos relatos para ejemplificar este postulado; dos de las mujeres no son identificadas en los filmes por lo que se han remplazado sus nombres con el seudónimo *Mujer*.

**Ruth:** El profesor cogía un palo plano de la escoba, era 2 × 5 y si no contestabas el resultado de eso era el golpe más grande, si era 100, repartían los golpes entre las manos, nalgas y orejas, o colocarse en cuclillas sobre piedras...

Para qué usted me pega, papá, no me debería pegar, debería regañar al profesor... me encerró en un salón, mis tías dijeron que yo saliera del techo, porque yo también debo ir lavar ropa y la casa, ayudar a mi mamá a cargar piña.



**Mujer:** Mi hermano me mandó a hacer un vestido para la fiesta de Navidad. Como llegué con vestido a la escuela, no me dejaron entrar... no me dieron juguetes en la escuela porque me fui con vestido.

Yo no concentraba mis estudios y no podía dar la lección. La profesora viene y me da contra la pared y me dice: «Si de verdad estos indios no valen para estudiar, los indios son tan ignorantes que se ven comiendo entre padres e hijos, por eso tú vives así». Eso me dolió bastante y dije: «Bueno... esta cosa tiene que cambiar».

Me ha hecho seguir el orgullo, para mí es un orgullo ser mujer, ser persona, no me he querido doblegar, a mí me molesta la injusticia...



**Sofia:** Hoy día, quienes tienen mayor poder, mayor recurso son los hombres. En una familia pobre si hay seis hijos, tres varones y tres mujeres, y se puede elegir mandar tres al colegio, mandas a los varones y no a las niñas. Es común todavía escuchar hoy en día decir y para qué va estudiar (la niña) si se va a casar.



**Sabina:** Yo, cuando me casé tenía trece años, él tenía 33 años. El primer año yo no dormía con él, medio que me tocaba, me levantaba y prendía la candela y pasaba ahí viendo el fogón. A los dos años mi mami a la fuerza me hizo casar y me enseñé yo con él, pero era una vida terrible... a pesar de que mi papá no quería.



**Karina:** Me escape de la casa, a los trece... tengo seis hijos y un nietecito... Mi nieto es como mi hijo, son siete, que yo le digo es mi adoración, porque mi hija también tuvo su muchacho a los quince años, pero ella no sabe lo que es tener un hijo porque a pesar de que yo los tuve menor que ella, ella siempre fue la mimada. Yo he vendido maní, naranja helada... yo no soy una mujer que se sienta a esperar, ¡jamás en la vida!

Es difícil vivir para siete niños, es difícil, y lo peor es que mi esposo tiene la azúcar y a veces se queda sin trabajo y también me toca mantenerlo...



**Mujer:** Dos noches dormí con él, entre las dos mujeres, en un solo toldito, y yo bobita, pues ahí por un lado y él con la moza, y no dije nada, en ese tiempo yo era bien tímida, no sabía celar, no podía celar, si le reclamaba me daba, ahí mismo me daba. Yo llorando me arrepentía, yo decía: «¿En qué momento me metí con este hombre?». Ahí es cuando que yo dije: «Hasta aquí llegué; yo ya soy una mujer abuela que no puede estar caminando así más». Ahora sí me doy cuenta que este hombre no me quiso nunca, voy a

hacer valiente, no importa la edad, no importa que me critique la gente, que yo por puta, por loca dejo a mi casa y a mis hijos... con dos hijitas.... con ellas fue que yo me fui.



Todas estas mujeres son protagonistas de sus realidades y vuelven al espectador testigo de ellas. Dichas realidades sugieren abandonar una postura pasiva y acrítica; haciendo de los documentales herramientas reflexivas de indagación directa al estado actual de los grupos femeninos de la periferia ecuatoriana.

En este sentido, los documentales de Yanara Guayasamín posibilitan al espectador ir más allá de la imagen y del relato, conllevándolo a profundizar en el acontecimiento de sus narradoras. Por esto, los filmes, más que un acto estético, son un acto ético y político que aportan a la comprensión de las correlaciones culturales y a las teorías del feminismo descolonial, previamente revisadas. Además, la intención de la cineasta por develar estas voces marginadas, disuelve el estado anónimo de estas mujeres y les concede una reivindicación social gracias a la óptica de sus filmes, la cual visibiliza una estética subversiva propia de estos cuerpos femeninos activos y emancipados.

## Conclusiones

Como hemos analizado, el cine feminista descolonial abre paso a una nueva categoría de los estudios fílmicos ecuatorianos y, por ende, aporta a la elaboración de nuevas epistemologías del cine latinoamericano.

En esta investigación faltaron líneas para extender el análisis sobre la categoría del relato feminista descolonial, no obstante, este constituye un esbozo de los futuros aportes e investigaciones que realizare sobre los métodos de producción descoloniales realizados por mujeres cineastas.

El cine de Yanara Guayasamín, sin duda, respondió de manera acertada a nuestra hipótesis sobre la existencia de un cine feminista descolonial. La puesta en escena de Carmen Vicente y los relatos recogidos de las mujeres de color, son un acto transgresor que permitió acercar nuestro estudio a las teorías y filosofías del feminismo descolonial.

La estrategia dramática de Guayasamín también mantiene relación con el lema feminista «lo personal es político», al dar a las mujeres entrevistadas —que fueron oprimidas en el espacio privado/doméstico— una posición en la esfera pública que no tendrían sino gracias al gesto feminista de Guayasamín; quien les da la oportunidad de ser rehumanizadas, visibilizadas y escuchadas más allá de sus propios territorios.

Se comprobó que, en parte, gracias a las obras de Chantal Akerman como *Jeanne Dielman, Aujourd'hui, dis-moi* y *News from home*, es posible hablar, hoy en día, de un cine feminista que se sirvió del lenguaje cinematográfico para transcribir el lenguaje espacial, corporal y oral de la cotidianidad femenina.

A Chantal Akerman le debemos algunos de los primeros actos feministas aplicados al cine experimental y documental, que denunciaron la opresión de la mujer. Evidentemente, cineastas como Agnès Varda y Marguerite Duras también son exponentes importantes del cine feminista, pero, en esta investigación, encontramos más importante el trabajo de Akerman por su grado de intimidad familiar, autorreferencia y vínculo materno que la llevaron, además de a producir cine, a hacer denuncias del

estado socio-político y cultural de las mujeres, a partir de sus propias experiencias familiares traducidas al lenguaje audiovisual.

También se pudo comprobar mediante los comentarios de Babette Mangolte, la influencia que tuvo Akerman del cine experimental, el cual la motivó a representar atmósferas de lugares con planos largos-contemplativos, fijos y por momentos, acompañados de *travellings*. Por ejemplo, en *Jeanne Dielman* el plano fijo es crucial para captar el tiempo real de las acciones corporales del personaje y transmitir —para enfatizar en el espectador— la atmósfera en la que se desenvuelve una ama de casa. En *News from home* hay una combinación de planos fijos y *travellings*, composición que se repite en *Sud* y *De l'autre côté*. En estos últimos documentales, los espacios públicos son develados, en su mayoría, con una óptica en constante desplazamiento, la cual es interrumpida por las entrevistas de quienes narran los acontecimientos respectivos de cada documental.

Todas las características señaladas en cuanto a la imagen del cine de Chantal Akerman, no solo responden a la influencia del cine experimental, sino también las hemos considerado como metáforas a sus constantes desplazamientos entre Europa y América<sup>108</sup>, que marcaron su forma de ver el mundo y de hacer cine. Renata Otero señala que en una entrevista Akerman se autodefine como una persona nómada<sup>109</sup> porque desde su historia familiar, contada en *Aujourd'hui, dis-moi*, se ha visto inmersa en viajes para autoconocerse/identificarse, conocer más sobre sus orígenes judíos y para revisar los problemas sociales de otras comunidades ajenas a la de ella.

En los documentales de Guayasamín se repite el patrón de plano en movimiento de *travelling*, para extender el campo de la visión del espectador a los lugares por donde transitó Isabel de Godín, acompañado de planos fijos (medios y primeros planos) aplicados a las escenas de las entrevistas. Esta combinación funciona como metáfora del nomadismo de Isabel, al de la cineasta, al de la actriz y al sedentarismo de las mujeres de color. También, pensamos que el plano fijo es una alusión al sedentarismo de la

---

<sup>108</sup> Cuando Akerman tuvo el reconocimiento internacional también viajó a Israel y China para realizar *Là-Bas* y *Tombée de nuit sur Shanghai*, pero estos filmes no fueron usados en esta investigación

<sup>109</sup> Otero, *Estrategias...*, 566.

colonialidad imperante en los territorios periféricos a los que pertenecen las mujeres entrevistadas.

En los filmes de ambas realizadoras, detectamos la ausencia del plano contra plano y hemos llegado a la siguiente conclusión: en el caso de Akerman, de acuerdo con Otero, esta ausencia es una estrategia para contar historias desde un nuevo tipo de yo-yo personal:

Con este término nos referimos al modo en que Akerman provoca el alejamiento y el acercamiento del público mediante un realismo próximo al documental, que abunda en el uso de largos planos fijos, la carencia de estándares como el plano-contraplano y, temáticamente, el uso dramático de la rutina cotidiana, el “nada pasa”<sup>110</sup>.

En el caso de Guayasamín, el mismo término lo aplicamos en relación a los siguientes puntos.

- En primer lugar, sus obras son de carácter documental, pero rozan levemente la ficción cuando se re-crea al personaje de Isabel de Godín.
- En segundo lugar, estos documentales tienen una doble intención: ser feministas y descoloniales, por ende, uno de los objetivos de estos ámbitos es romper con los estándares dominantes de representación.
- En tercer lugar, el uso dramático de la rutina cotidiana es exactamente lo que se pone en escena a través del relato; de las experiencias y vivencias de las mujeres de color, que en sus voces se recogen las experiencias de sus antepasados, quienes durante siglos fueron silenciadas e invisibilizadas, como si no existieran o nada les pasara.

El cine feminista descolonial, evidente en la obra de Guayasamín, prioriza desvalorizar el binarismo «no-europeo/no produce conocimiento», herencia y producto de la colonialidad, porque en este cine se ha demostrado que las mujeres de color son portadoras y productoras de conocimientos que incitan a una revisión histórica, política y cultural del país. Aquí, cabe indicar que, a pesar de no abordar este tema en la investigación, en los documentales se devela que Carmen Vicente es portadora de

---

<sup>110</sup> Otero, *Estrategias...*, 172.

conocimientos chamánicos, propios de las culturas nativas del Ecuador. Esto también es un factor que motivaría a escribir una historia alternativa del Ecuador desde el punto de vista de las mujeres que realizan estas prácticas ancestrales.

Carmen es conocida a nivel nacional e internacional por su linaje como Mujer de Camino Espiritual, Jefa de Danza del Sol y de Los Espíritus. Es conocedora de rituales chamánicos y medicina natural empleada para curar a niños, niñas y animales. Los conocimientos de Carmen Vicente, presentados en los documentales, sirven para conocer una medicina alternativa a la industrializada por el capitalismo, y para rescatar del olvido estas prácticas propias de las culturas nativas del Ecuador, prácticas que han sobrevivido al colonialismo.

A lo largo de esta investigación se ha descartado la presencia de la mujer como seres anónimos, al contrario, se ha demostrado que las mujeres cineastas europeas y latinoamericanas, trabajaban paralelamente desde sus territorios para reivindicarse y posicionarse en el campo social, político y cultural. Por ejemplo, en la década de los sesenta, Akerman estaba realizando *Saute ma ville* mientras que, en América Latina, Marta Rodríguez realizaba *Chircales* y veinte años antes, Matilde Landeta había realizado *La negra Angustias*.

Tanto Chantal Akerman como Yanara Guayasamín han buscado en sus filmes manifestar las voces y los cuerpos de las mujeres que han sido segregadas históricamente. Por una parte, en el cine de Akerman está la puesta en escena de mujeres judías o actrices que apoyan la autorreferencia familiar que la cineasta aborda en sus filmes. Por otra parte, Yanara Guayasamín pone en escena a las mujeres indígenas, negras y mestizas que históricamente han sido subalternizadas por el machismo vigente en el Ecuador.

Para precisar de una vez, sugerimos revisar la relación artística de Yanara Guayasamín con su padre Oswaldo Guayasamín, quien en su último periodo pictórico realiza una serie de pinturas identificadas como *La edad de la ternura*, cuyas obras fueron dedicadas a su madre y se basan en la maternidad indígena y su resistencia frente al racismo y la humillación. Dichas obras, de carácter indigenista, fueron también



dedicadas a todas las madres del mundo. Esto nos permite pensar en un extenso análisis comparativo entre las pinturas indigenistas de Oswaldo y el cine feminista descolonial de Yanara.

## Bibliografía

- Akerman, Chantal. *Autoportrait en cinéaste.*, París: Ed. Cahiers du cinéma, 2004.
- Akerman, Chantal. *Hall de nuit.* (Francia: L'Argant), 1992.
- Akerman, Chantal. *Ma mère rit.* Mercure de France, 2013.
- Akerman, Chantal. *Une famille à Bruxelles.* (Francia: L'Argant), 1998.
- Álvarez Portillo, Rodrigo. «Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico». *Medium* (02/13/17): [https://medium.com/@Mise\\_en\\_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematográfico-146dcbd9c982](https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematográfico-146dcbd9c982)
- Camera obscura. *Interview with Chantal Akerman.* Camera Obscura eds., 1977.
- Casas, Quim. «Philippe Garrel, Los ministerios del arte». *I Congreso internacional sobre Cine Europeo Contemporáneo.* Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2005.
- Castro, Pablo. «Philippe Garrel». En *laFuga*, n.º 20. (2018-10-19): <http://2016.lafuga.cl/philippe-garrel/858>
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar.* México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Cine II, La imagen tiempo.* Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.
- Facio, Alda. «Por qué lo personal es político?». [https://justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv\\_3\\_-\\_porq\\_lo\\_personal\\_es\\_politico.pdf](https://justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv_3_-_porq_lo_personal_es_politico.pdf)
- Foucault, Michael. «Espacios Otros». Conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984.
- García Alonso, María. «Los territorios de los otros: memoria y heterotopía». *Cuicuilco*, vol. 21, n.º 61. México, sep./dic. de 2014: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018516592014000300015](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018516592014000300015).

- García, Lulio. «Yo, la peor de todas. Defensa de las mujeres en el cine de María Luisa Bemberg a partir de la literatura de Sor Inés de la Cruz. En, *La Gaceta Cultural*. (Cuenca: 07/18). URL: [https://issuu.com/republicasur/docs/gaceta\\_julio\\_2018\\_f\\_d\\_e\\_9\\_6\\_0\\_1\\_e\\_7\\_c\\_9\\_4\\_0\\_1\\_?fbclid=IwAR2qX81ohuTAuHjYPmbKxyutZI7HZtK8LOsU\\_XZXbLXQbxvVfRxmOsGN3YM](https://issuu.com/republicasur/docs/gaceta_julio_2018_f_d_e_9_6_0_1_e_7_c_9_4_0_1_?fbclid=IwAR2qX81ohuTAuHjYPmbKxyutZI7HZtK8LOsU_XZXbLXQbxvVfRxmOsGN3YM)
- Garrel, Philippe y Thomas Lescure. *Une caméra à la place du cœur*. Admiranda/Institut de l'image, 1992: <http://bandesapart.fr/?filmes=les-ministeres-de-lart>.
- Guillén, Nancy. «Feminismo y posmodernidad. Entre el ser para sí o el ser para los otros». *Revista de Ciencias Sociales* (Cr), vol. IV, n.º núm. 102, trimestral, 2003.
- Hée, Arnaud. «*Pierrot le fou, Jean-Luc Godard*». *Cuaderno pedagógico*. España/Francia: CinEd, 1992.
- León, Verónica. «Más allá del cuerpo: el feminismo como proyecto emancipador». En *Mujeres en red. El periódico feminista*. Septiembre de 2015: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article2202>
- Lugones, María. «Colonialidad y género: Hacia un feminismo descolonial». En *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.
- Miloslavich Tupac, Diana. «Flora Tristán Precursora de los derechos de la Mujer»: [http://www.flora.org.pe/pdfs/FT\\_DianaMiloslavich.pdf](http://www.flora.org.pe/pdfs/FT_DianaMiloslavich.pdf)
- Monterrubio, Lourdes. «Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda». *Cinema Comparat/ive Cinema*. Vol. IV, n.º 8, 2016.
- Montanaro Mena, Ana Marcela. *Una mirada al feminismo descolonial en América Latina*. Madrid: Ed, Dykinson, 2007.
- Momcilovic, Jérôme, *Dieu se repose mais pas nous*. France: Eds. Capricci, 2018.
- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». En *Arte después de la modernidad* de Brian Wallis. Madrid: AKAL, 2001.

- Olea, Andrea. «Para las mujeres, Mayo del 68 empezó en junio». En *Revista Pikara*. País Vasco, 11/05/18): <http://www.pikaramagazine.com/2018/05/para-las-mujeres-mayo-del-68-empezo-en-junio/>
- Otero, Renata. «Entender a la nieta para comprender a la abuela». En *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>
- Otero, Renata. *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007.
- Oubiña, David. «Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman». En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005.
- Raynal, Jackie. «El grupo Zamzibar», traducción de Francisco Algarín Navarro, en: <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#nota1>
- Rivera Carretas, María Milagros. *El cuerpo indispensable*. Madrid: Ed. Horas y HORAS, 2001.
- Russell, Catherine. «Otra mirada». 2008, 116. [http://www.academia.edu/33346893/OTRA\\_MIRADA\\_CATHERINE\\_RUSSELL](http://www.academia.edu/33346893/OTRA_MIRADA_CATHERINE_RUSSELL)
- Santillana, Alejandra. «A cinco años de la Revolución ciudadana: la gran deuda histórica es con las mujeres (Mujeres)». En *La Tendencia. Revista de Análisis Político. Movimientos sociales, mujeres, gobierno*. Quito: FES-ILDIS, n.º 13, abril-mayo 2012): pp. 44-47. ISSN: 13902571.
- Thouvenel, Éric. «Des lettres d'amour au cinéma: *Walden* de Jonas Mekas (1964-1968)». *Lettres de cinéma*. Presses Universitaires de Rennes: Open Edition books, 2017.

Tsukidate, Nanako. «Philippe Garrel, l'expérience intérieur/extérieure. Philippe Garrel et sa génération dans les années 1960-1970», (France, 5/04/18).

## **Filmografía de Chantal Akerman, usada en esta tesis**

### ***Saute ma ville***

Interpretación: Chantal Akerman.

Montaje: Geneviève Luciani

Sonido: Patrice

País: Bélgica

Fecha: 1958

Duración: 13 minutos

Color: Blanco y negro

Lengua: Sin diálogos

### ***Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles***

Interpretación: Delphine Seyring, Jan Decorte, Henri Stork, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical.

Asistentes de dirección: Marilyn Walelet, Serge Brodsky, Marianne de Maylder.

Imagen: Dominique Delesalle

Dirección de foto: Babette Mangolte

Montaje: Patricia Canino

Scripte: Danae Maroulacou

Sonido: Banie Deswarte, Françoise Van Thienen

Montaje sonoro: Alain Marchal

Mezcla: Jean Paul Loublier

Producción: Evelyne Paul, Paradise filmes Bruxelles, Unité Trois París, Ministère de la culture française de Belgique.

País: Bélgica-Francia

Fecha: 1995

Duración: 3 horas

Color

Lengua: Francés

*News from home*

Guion: Chantal Akerman

Asistente de realización: Paule Zadjerman y Epp Kotkes

Dirección de foto: Babette Mangolte

Cuadro: Babette Mangolte y Jim Asbell

Montaje: Francine Sandberg

Sonido: Dominique Dalmasso y Larry Haas

Producción: Paradise Films

Coprodutor: Alain Dahan

Coproducción: Unité Trois (París), Institut National de l'Audiovisuel, ZDF (Mainz).

Voz: Chantal Akerman

País: Bélgica-Francia,

Fecha: 1976

Duración: 1h28 minutos

Color

Lengua: Francés

*Aujourd'hui, Dis -moi/ Dis-moi*

Interpretación: Chantal Akerman

Colaboración: Candy Couteau

Imagen: Maurice Parrimond Michel Davaud, Francis Lapeyre, asistidos por Jean-Pierre Rouette.

Montaje: Francine Sandberg, asistida por Angés Poullin.

Sonido: Xavier Vauthrin y André Siekierski.

Mezcla: Elvire Lerner

Producción: Michèle Boig

Productor ejecutivo: Institut National de l'Audiovisuel.

País: Francia

Fecha: 1982

Color

Lengua: Francés

### **Filmografía de Yanara Guayasamín, proyectos sin acabar**

#### ***Raíces***

Interpreta: Carmen Vicente

Dirección de fotografía: Oliver Auverlau

Producción: Luciérnaga Films

País: Ecuador

Fecha: 2013-2018

Color

Lengua: Español-francés

#### ***Encuentros***

Interpreta: Carmen Vicente

Dirección de fotografía: Oliver Auverlau

Producción: Luciérnaga Films



País: Ecuador

Fecha: 2014-2018

Color

Lengua: Español-francés

## **Anexos**

### **Links de filmes:**

#### **Saute ma ville:**

<https://zoowoman.website/wp/movies/saute-ma-ville/>

#### **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles:**

<https://zoowoman.website/wp/movies/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles/>

#### **News from home:**

<https://vimeo.com/47911048>

#### **Aujourd'hui, dis-moi:**

<https://www.ina.fr//video/CPA80050536/dis-moi-video.html>

### **Pour Febe Elizabeth Velásquez**

Elle y était préparée, elle savait que ça pouvait lui arriver.

Plus de baisers échangés, plus de rencontres improvisées, plus d'aube ni d'aurore, ils t'ont supprimée, ils t'ont supprimée.

Ta bouche s'est tue, tes yeux se sont fermés, Febe Elizabeth Velásquez, ils t'ont laissée là, étendue dans les décombres, et avec toi neuf autres, et avec toi neuf autres.

Ton sourire, Febe Elizabeth Velásquez, ¡oh !, ce sourire qui ne tremble pas, ils l'ont meurtri, l'ont supprimée, mais pas effacé. Mais ils n'ont pas pu l'effacer.

Elle, Febe Elizabeth Velásquez, elle a osé penser; elle a osé être, elle a osé sourire. Elle a été, elle n'est plus, elle a été, elle n'est plus.

Ils t'ont laissée là, étendue dans les décombres avec neuf autres. Neuf autres, ton sourire n'est plus que dans les cœurs de ceux qui t'ont aimée, t'aiment et t'aimeront.

Elle, Febe Elizabeth Velásquez, elle a osé penser; elle a osé être, elle a osé sourire.

Son sourire n'est plus, Febe, que dans les cœurs de ceux qui l'ont aimée, l'aiment et l'aimeront.

Ils t'ont supprimée, mais pas de notre mémoire. Ils t'ont supprimée avec neuf autres. Et il y en a d'autres encore, et d'autres tortures, cris, pleurs, failles séparées. Assez, assez.

Ruines, poussières, cendres et sang, assez, ils t'ont supprimée. Ils t'ont supprimée mais pas de notre mémoire, mais pas de notre mémoire. Ils t'ont supprimée avec neuf autres comme toi. Neuf autres.

Il y en aura d'autres comme toi, ou différemment qui reprendront la pensée et oseront être un être, Febe Elizabeth Velásquez de San Salvador, et oseront être un être.

Febe Elizabeth Velásquez, au sourire clair et courageux, clair et contagieux, ta bouche s'est tue, tes yeux se sont fermés, et tu reposes déjà.

Toi, Febe Elizabeth Velásquez de San Salvador; ton visage, ton courage et ton nom, nous le garderons, nous le garderons, ton sourire, ils n'ont pu l'effacer; il est là en moi pour toujours.