

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA



CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Ilustraciones de cubierta: *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1967-1972)
y *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

1.ª edición, 2003

Esta obra ha sido publicada
con la ayuda del Festival de Málaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagieren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Festival de Málaga, 2003

© Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos, 2003

© Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya, Jean-Claude Bernardet, Luiz Fernando Carvalho, Luciana Corrêa de Araújo, Isleni Cruz Carvajal, Marvin D'Lugo, Marina Díaz López, Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero, Alfonso Gumucio-Dagron, Clara Kriger, Amir Labaki, Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman, María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-Mirjam Pick, Fernão Pessoa Ramos, Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli, Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Sarno, Mirito Torreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier, 2003

© Traducciones de Jung Ha Kang, Paulo Antonio Paranaguá y María Calzada Pérez, 2003

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 15.531-2003

ISBN: 84-376-2060-0

Printed in Spain

Impreso en Lavel, S. A.

Humanes de Madrid (Madrid)



Yo, tú, Ismaelina

(Grupo Feminista Miércoles, Venezuela, 1981)

Las primeras imágenes de *Yo, tú, Ismaelina* ubican al espectador en los Andes venezolanos: montañas inmensas y estrechas carreteras serpenteantes. Poco a poco, la cámara se va acercando a uno de los numerosos pueblos perdidos de la zona; fotos fijas de una mujer (Ismaelina) trabajando la cerámica artesanal; imágenes de otras mujeres que miran y sonríen a cámara y por fin una de ellas, cuando la claqueta autoriza el inicio de la acción, comienza a hablar de la vecina (otra vez Ismaelina) que murió durante su parto número veinticuatro.

Desde este punto de partida, el film declara rápidamente los fundamentos sobre los cuales va a funcionar. Aparte de la ubicación geográfica, se muestra la imagen de la persona alrededor de la cual se va a desarrollar el discurso y, dando a conocer el carácter documental de la película al hacer obvia la presencia del dispositivo cinematográfico, centra su mirada en lo que será el tema central de la obra: las mujeres artesanas de Lomas Bajas, el pueblo donde nació, trabajó y murió Ismaelina, una más de esas mujeres.

Y es que en ese intento de reconstruir los acontecimientos que rodearon la muerte de Ismaelina, las realizadoras del film van cediendo la palabra a un grupo de mujeres para que hablen de aquella otra mujer que murió por parir, logrando así que terminen hablando de sí mismas, que cuenten sus historias y expongan sus concepciones acerca de la pareja, la familia, los hijos y sobre una forma de vivir que, de manera consciente o inconsciente, está signada por el hecho de ser mujeres. O más claramente, mujeres pobres. Así, a través de los testimonios de quienes la conocieron —vecinas y amigas—, el film va de lo concreto e individual a lo plural y colectivo fijando

su mirada en esas mujeres del pueblo que, como en el caso de la propia Ismaelina, son madres, trabajadoras, sostén de sus hogares y cabeza de familia.

Al funcionar de esta manera, *Yo, tú, Ismaelina* trasciende la simple reconstrucción de un suceso más o menos trágico. Casi plano a plano, enlazando un comentario con otro, estableciendo claras relaciones entre los diversos contextos donde suelen moverse esas mujeres y sus hijos, la película termina convirtiéndose en una reflexión sobre la situación social y laboral de unas mujeres desposeídas y explotadas, en una mirada a la política y a la economía familiar mucho más cercana a la visión crítica de las décadas de los sesenta y setenta que a la actitud complaciente y contemplativa de los últimos veinte años del siglo xx. Se trata, entonces, de una película que habla de viejas y arraigadas costumbres donde la mujer asume, de manera voluntaria y consciente al desconocer cualquier otro tipo de existencia más justa, el rol de jefas en la familia y en los mecanismos de producción mientras sufre la maternidad como un destino casi fatal.

A partir de estas premisas, el film echa mano de varios recursos o, cuando menos, utiliza las limitaciones técnicas de la propia producción para alcanzar sus objetivos. Uno de esos recursos —o limitaciones— es la ausencia casi absoluta de sincronía entre imagen y sonido. De este modo, a la vez que el espectador escucha cada uno de los testimonios, es llevado a observar más de lo que pueden mostrar la hablante y su narración; es introducido en el ámbito y las labores de esas mujeres y se convierte en testigo de otra forma de existencia basada en el predominio de unas condiciones y de un medio de producción esclavizantes mientras se vive en función de los hombres más o menos ocasionales, de los partos y de los hijos y las hijas. Estas últimas enseñadas, a su vez, a convertirse en reproducción y reproductoras de esos medios y de esas condiciones.

Gracias a esa relación dialógica entre imagen y sonido, cada testimonio se va enlazando con las imágenes de mujeres que no paran de trabajar en el torno, en la cocina, en el horno para la cerámica, en el corral con los animales, y que siempre están rodeadas de niños y niñas: la descendencia, hijos y nietos. Un mundo de mujeres donde nuevamente la cámara se detiene en el trabajo, pero esta vez en el trabajo infantil y, por supuesto, femenino. Niñas que no son interrogadas por las realizadoras del film ni emiten palabra alguna, pero que no paran de trabajar en el torno, en la cocina, en el horno, el barro y la cerámica, en el corral, y cuidando y alimentando a los hijos y nietos de sus madres y abuelas trabajadoras.

Esta situación enfatiza entonces, sin necesidad de llevar a cabo comentarios redundantes a través del texto, la ausencia del hombre tanto en el ámbito familiar como en el laboral. Sólo uno de esos hombres —y un grupo de niños varones— se expresa verbalmente a lo largo del film: el marido de Ismaelina, el viudo que ya ha delegado la responsabilidad del hogar en una de sus hijas pequeñas y que sabe que, en una casa, una mujer es de mucha utilidad y no se usa «para la pura cama». Por lo demás, se muestra a alguno de los hijos varones de Ismaelina *observando* el rodaje, otro hombre *observando* el trabajo rudo de la que puede ser su mujer, un grupo de hombres *jugando* un partido de bolas criollas y, muy a lo lejos, un hombre trabajando en un sembradío de piñas mientras la voz en *off* de una de las alfareras deja muy claro lo poco productiva que resulta esa actividad masculina frente a la cerámica y ante la precaria economía familiar.

Por supuesto, las mujeres hablan de (sus) hombres. Una ha sido abandonada y el padre de sus hijos no mantiene relación alguna con ellos; otra vive con su marido sin ca-

sarse y sin recibir ningún tipo de ayuda por parte de su compañero porque ella trabaja; y otra, viuda, que vive tranquila, recordando a un marido que «no pensaba» y que nunca produjo dinero de modo alguno. Y en este retrato del papel del hombre en la política familiar, están los niños, los varones, que sí van a la escuela, no les gusta ensuciarse con el barro y no trabajan la cerámica por temor a hacerse o a parecer «mujercitas».

Así, tanto los testimonios escuchados como las imágenes mostradas crean una trama temática que parte de Ismaelina y sus convicciones acerca de la maternidad y el trabajo femenino para enlazarse con los intereses de unas mujeres y las creencias de otras frente a los métodos de anticoncepción, las relaciones familiares y de pareja —si es que ésta existe como tal—, el matrimonio y los deberes de la mujer como esposa y madre —la política familiar—, las niñas trabajadoras y los encuentros y desencuentros generacionales. Imágenes y testimonios que, finalmente, son todos producto de la pobreza y la necesidad de producir y están signados por la carencia de educación o la falta absoluta de escolarización de esa población femenina.

De esta manera, al tocar esos asuntos se habla también de la herencia, imposición y plena aceptación de unas labores fijas en el hogar y del duro aprendizaje que deben realizar las niñas para desempeñar el oficio de alfareras desde el momento en que alcanzan la estatura necesaria para manipular el torno, situaciones todas que llevan al establecimiento de conductas y diferencias culturales determinadas por el género de los individuos y que finalmente reflejan una clara forma de transmisión de ideología.

Sobre todo esto, sutilmente matizado, se percibe también la ausencia o la tolerancia del Estado, que sólo se hace presente a través de una mísera medicatura y una pobre escuela rural, con una médica y una maestra igualmente elementales, con unas leyes sobre anticoncepción y control de la natalidad anacrónicas y discriminatorias mientras que, por otro lado, se muestra la indolencia y la pasividad del sexo masculino ante unos sistemas familiares, educativo y de producción, basados en la desigualdad, del cual ellos parecen no formar parte.

Con una austeridad que quisiera parecerse a la que viven sus protagonistas, utilizando los recursos estrictamente necesarios —una cámara que permite registrar imágenes, un micrófono que graba el sonido y el ingenio necesario ante una moviola—, *Yo, tú, Ismaelina* es una de esas obras capaces de demostrar que el realismo no es tan costoso como la industria del cine institucionalizado suele hacernos creer y llega al espectador de este siglo XXI para confirmar una aseveración ya conocida: la pobreza es femenina.

RICARDO AZUAGA

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Grupo Feminista Miércoles. *Fotografía:* Josefina Acevedo y Franca Donda (16 mm, color). *Sonido:* Carmen Luisa Cisneros. *Montaje:* Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Ambretta Marrosu y Franca Donda. *Música:* «Páramo» (Isabel Aretz) y folclore del estado de Táchira. *Foto fija de rodaje:* Ana Amundaray. *Foto fija adicional:* Franca Donda. *Secretaria de rodaje:* Cristina Aragona. *Producción ejecutiva:* Katina Fantini. *Producción:* Grupo Feminista Miércoles (Josefina Acevedo, Cristina Aragona, Mauxi Banchs, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Katina Fantini, María Pilar García, Miriam González, Ambretta Marrosu, Tamara Marrosu, Cathy Racowsky, Christa Sponzel; Caracas, 1981). *Duración:* 35 minutos.