

A pesar de los recientes avances en la promoción de la igualdad de género en la industria cinematográfica, queda mucho trabajo por hacer. Las páginas de este libro constituyen una aportación más en este sentido, un reconocimiento del trabajo femenino, de la contribución de la mujer al cine: reflexiones, historias, miradas, palabras, filmaciones o interpretaciones donde las mujeres tienen un hueco en la historia de nuestros cines. Nuestros cines, así en plural, porque si mujer y cine son los descriptores principales que las referencias bibliográficas señalarán de la presente monografía, habría que añadir también los países de referencia: España y Portugal.

Así pues, los textos de este libro presentan como común denominador la reivindicación de la mujer en el cine, no solo como constructo teórico, también en el plano singular, rescatando algunas de ellas con nombres y apellidos. Pero también son el cine y la mujer las principales fuentes de información que utilizan los autores para sus textos.

Gloria Gómez-Escalonilla

Directora del departamento de Periodismo
y Comunicación Corporativa de la
Universidad Rey Juan Carlos
Mayo de 2023

ISBN: 978-84-10120-04-4



9 788410 120044



CINE: FEMENINO DEL PLURAL. MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS EN EL ÁMBITO IBÉRICO



CINE: FEMENINO DEL PLURAL MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS EN EL ÁMBITO IBÉRICO

Coords.

Jesús Ramé

Caterina Cucinotta

COLECCIÓN | SERIE COMUNICACIÓN Y
COMUNICACIÓN | NARRATIVA AUDIOVISUAL

Sindéresis^{editorial}

**CINE: FEMENINO DEL PLURAL.
MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS
EN EL ÁMBITO IBÉRICO**

COLECCIÓN COMUNICACIÓN
SERIE COMUNICACIÓN Y NARRATIVA AUDIOVISUAL

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

Editor de Colección: Dr. Luis M. Romero-Rodríguez

Coordinador de Serie: Dr. Mario Rajas

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Dr. Ignacio Aguaded, Universidad de Huelva, España.

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel, Universidad de Sevilla, España.

Dr. Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, España.

Dra. Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza, España.

Dra. Victoria Tur Viñes, Universidad de Alicante, España.

Dr. José Manuel Pérez Tornero, Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Dra. Ana Almansa-Martínez, Universidad de Málaga, España.

Dra. Agrivalca Canelón Silva, Universidad de La Sabana, Colombia.

Dra. Diana Rivera Rogel, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador.

Dra. Morella Alvarado Miquilena, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Dr. Gustavo Hernández Díaz, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela.

Dr. Eddy Borges Rey, Northwestern University, Qatar.

Dr. Carlos Muñiz Muriel, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Dra. María Soledad Ramírez Montoya, Tecnológico de Monterrey, México.

JESÚS RAMÉ
CATERINA CUCINOTTA
(Editores)

**CINE: FEMENINO DEL PLURAL.
MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS
EN EL ÁMBITO IBÉRICO**

EDITORIAL SINDÉRESIS
2023

1ª edición, 2023

© Los Autores

© 2023, Editorial Sindéresis

Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-10120-04-4

Depósito legal:

Produce: Óscar Alba Ramos

Imagen portada:

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

<i>Jesús Ramé López - Caterina Cucinotta. El género a foco. A modo de introducción.....</i>	7
<i>Gloria Gómez-Escalonilla. Prefacio</i>	13

PRIMERA PARTE - Oficios y procesos creativos

Dictaduras ibéricas y prácticas de la negación: huelga y censura

1. *Ana Bela Morais* - Algumas reflexões sobre o feminino e a censura cinematográfica no final das ditaduras ibéricas..... 21
2. *Beatriz Fernandez* - El papel de las mujeres en la huelga de actores de 1975: el caso de Tina Sáinz..... 39

Pensar con las manos: figurinistas y montadoras

3. *Jesús Ramé* - Poética del montaje en Teresa Font..... 59
4. *Caterina Cucinotta* - Vestir imagens no cinema português: Maria Gonzaga, o espaço cinematográfico e as suas materialidades têxteis 95
5. *Juan Díaz Lima* - Yvonne Blake, La mujer que vistió a Superman. Entrevista con la figurinista..... 113

SEGUNDA PARTE - Metodologías de análisis contemporáneas para nuevas directoras de cine

Mujeres detrás y en frente de las cámaras: análisis filmicos de tres largometrajes

6. *Hilary Owen* - Mulheres à Beira do Tempo: Margarida Gil e a Arte da Adaptação em *Relação Fiel e Verdadeira* 127
7. *Patricia Sequeira Brás* - Trabalho reprodutivo no rescaldo da crise financeira em *Tempo comum* (2018) e *Els dies que vindran* (2019) 143

Mujeres directoras y autorretratos en lengua portuguesa

8. *Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares, Eduardo Paz Barroso e Patricia Nogueira* - SPECULUM – Descripción de un proyecto 159
9. *Giulia Strippoli* - Deshacer el margen. La obra de Luciana Fina a través del análisis de *Portraire – Notas a margem de um retrato* 187

**CINE: FEMENINO DEL PLURAL.
MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS
EN EL ÁMBITO IBÉRICO**

COLECCIÓN COMUNICACIÓN
SERIE COMUNICACIÓN Y NARRATIVA AUDIOVISUAL

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

Editor de Colección: Dr. Luis M. Romero-Rodríguez

Coordinador de Serie: Dr. Mario Rajas

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Dr. Ignacio Aguaded, Universidad de Huelva, España.

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel, Universidad de Sevilla, España.

Dr. Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, España.

Dra. Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza, España.

Dra. Victoria Tur Viñes, Universidad de Alicante, España.

Dr. José Manuel Pérez Tornero, Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Dra. Ana Almansa-Martínez, Universidad de Málaga, España.

Dra. Agrivalca Canelón Silva, Universidad de La Sabana, Colombia.

Dra. Diana Rivera Rogel, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador.

Dra. Morella Alvarado Miquilena, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Dr. Gustavo Hernández Díaz, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela.

Dr. Eddy Borges Rey, Northwestern University, Qatar.

Dr. Carlos Muñiz Muriel, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Dra. María Soledad Ramírez Montoya, Tecnológico de Monterrey, México.

JESÚS RAMÉ
CATERINA CUCINOTTA
(Editores)

**CINE: FEMENINO DEL PLURAL.
MUJERES Y PRÁCTICAS CREATIVAS
EN EL ÁMBITO IBÉRICO**

EDITORIAL SINDÉRESIS
2023

1ª edición, 2023

© Los Autores

© 2023, Editorial Sindéresis

Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-10120-04-4

Depósito legal:

Produce: Óscar Alba Ramos

Imagen portada:

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

<i>Jesús Ramé López - Caterina Cucinotta. El género a foco. A modo de introducción.....</i>	7
<i>Gloria Gómez-Escalonilla. Prefacio</i>	13

PRIMERA PARTE - Oficios y procesos creativos

Dictaduras ibéricas y prácticas de la negación: huelga y censura

1. *Ana Bela Morais* - Algumas reflexões sobre o feminino e a censura cinematográfica no final das ditaduras ibéricas..... 21
2. *Beatriz Fernandez* - El papel de las mujeres en la huelga de actores de 1975: el caso de Tina Sáinz..... 39

Pensar con las manos: figurinistas y montadoras

3. *Jesús Ramé* - Poética del montaje en Teresa Font..... 59
4. *Caterina Cucinotta* - Vestir imagens no cinema português: Maria Gonzaga, o espaço cinematográfico e as suas materialidades têxteis 95
5. *Juan Díaz Lima* - Yvonne Blake, La mujer que vistió a Superman. Entrevista con la figurinista..... 113

SEGUNDA PARTE - Metodologías de análisis contemporáneas para nuevas directoras de cine

Mujeres detrás y en frente de las cámaras: análisis filmicos de tres largometrajes

6. *Hilary Owen* - Mulheres à Beira do Tempo: Margarida Gil e a Arte da Adaptação em *Relação Fiel e Verdadeira* 127
7. *Patricia Sequeira Brás* - Trabalho reprodutivo no rescaldo da crise financeira em *Tempo comum* (2018) e *Els dies que vindran* (2019) 143

Mujeres directoras y autorretratos en lengua portuguesa

8. *Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares, Eduardo Paz Barroso e Patricia Nogueira* - SPECULUM – Descripción de un proyecto 159
9. *Giulia Strippoli* - Deshacer el margen. La obra de Luciana Fina a través del análisis de *Portraire – Notas a margem de um retrato* 187

DESHACER EL MARGEN. LA OBRA DE LUCIANA FINA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE *PORTRAIRE* – *NOTAS A MARGEM DE UM RETRATO*

Giulia Strippoli

Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

1. *Portraire*, la concepción de un retrato político

Portraire – *notas a margem de um retrato* es un video ensayo realizado por Luciana Fina, en La Bienal de Arte de Lulea, en Suecia, en 2007, donde la artista presentó el tríptico *Chant Portraits*, una videoinstalación realizada en 2003. Los cuadernos filmicos *Portraire* se presentan como un producto híbrido, donde los materiales, las formas expresivas, los dispositivos y las lenguas se misturan. En las siguientes páginas interpreto la obra *Portraire* en sí misma, y como metáfora de la obra de Luciana Fina.

Nacida en Puglia, una región del Sur de Italia, desde el comienzo de los años noventa Fina – formada en literatura portuguesa y francesa – desarrolló su trabajo principalmente en Lisboa, cruzando cine, artes visuales y gráficas, curaduría, programación. Su primera película documental es de 1998 – *A Audiência* (documental, realizado con Olga Ramos, 76') que parte del evento – filmado en el Vaticano de la beatificación del primer gitano en la historia de la iglesia católica y llega a un retrato del cotidiano y de la intimidad de una familia gitana portuguesa, en la ciudad de Castelo Branco, en la región de Beira Baixa. Luís Miguel Oliveira destacó cómo tanto lo "universal" como lo "particular" están representados en la película y cómo este documental consigue revelar una dimensión personal, que ejemplifica el trabajo de las cineastas en establecer una relación entre la cámara y el entorno humano en el que se inscribe (Oliveira, Textos CP, 60). Después de este primer documental, la migración – que ya tenía su forma en la persona de Luciana, migrante desde Italia a Portugal – se materializó en

diferentes estrategias de creación y experimentaciones visuales, en las relaciones trazadas por la autora entre cine y otras artes, en los temas de su obra, enfocada en el nomadismo y el interculturalismo. Entre 1998 e 2020 Fina realizó 11 películas y 14 instalaciones, siendo entretanto programadora y autora de varios trabajos gráficos.

Portraire, si se observa desde la perspectiva cronológica de la obra artística de Fina, presenta continuidades y discontinuidades con sus obras anteriores y posteriores, desde el punto de vista de la investigación formal, la estética, la idea de conocimiento y la articulación de una compleja temática íntima y política. Más que situar la película dentro de una trayectoria biográfico-artística, la analizo detenidamente para crear un argumento centrado en los siguientes puntos: la centralidad – en forma de oxímoron – del margen para la creación de un cuaderno filmico; la concepción del retrato y la realización de un acto poético y político.

Luciana Fina habla en primera persona de su relación con el cine que le enseñó – afirma – a tomar su tiempo para tener experiencias, a cuestionarse continuamente sobre su lugar y su relación con el otro. El aspecto de la relación está sólidamente presente en las obras de Luciana Fina, tanto en la dimensión de la relación humana, como con en el espacio, el tiempo, la luz, el conocimiento.

El incipit de *Portraire* es un mundo relacional donde se entrelazan francés, portugués e italiano sobre imágenes en blanco y negro filmadas en Super 8 o 16mm, con el sonido del proyector de fondo. Luciana Fina habla en primera persona de su relación con el cine que le enseñó – afirma – a tomar su tiempo para tener experiencias, a cuestionarse continuamente sobre su lugar y su relación con el otro. El aspecto de la relación está sólidamente presente en las obras de Luciana Fina, tanto en la dimensión de la relación humana, como con en el espacio, el tiempo, la luz, el conocimiento. Los ejemplos son muchos, en diferentes formas estéticas, transmitiendo la idea de que la representación de la relación no agota sus posibilidades y que las relaciones se muestran, pero también se cuestionan, se ponen en duda, se deconstruyen y se reconstruyen, ya sea la relación entre personas, o la relación de una persona con el pasado y el futuro, o, como en el caso de la película *In Medias Res* (2013) de un arquitecto con su visión

de la arquitectura. En esta película, Fina utiliza los textos y las obras del arquitecto portugués Manuel Tainha (Paço d'Arco, Oeiras, 1922 – Lisboa, 2012) para crear un diálogo sobre una visión de la arquitectura, el habitar y la concepción de proyectos que, a través de la creación de una experiencia fílmica, cuestiona la práctica, la ética y la política. La artista contó que el punto de partida de esta película fue un encuentro, y luego la elección de los textos y obras del arquitecto (Fina, *Textos CP*, 139). El aspecto relacional es fundamental para la realización de la película, en varios aspectos. Está, al principio, el encuentro de Luciana, y el diálogo que establece con la ética y la poética del arquitecto. La obra se presenta como el continuo cuestionamiento de Tainha de su relación con el mundo. También hay un denso diálogo con los demás, que acaba creando constantes puentes entre la arquitectura, la literatura, el cine, la danza, la música y las artes plásticas, lo que provoca diferentes resonancias con cada visionado de la película (Ascensão, *Textos CP*, 142). En otros filmes, Fina consigue construir retratos de sí misma y de los protagonistas sin representaciones de sus cuerpos, porque el universo relacional que construye ofrece retratos en constante movimiento, que atraviesan las fronteras del tiempo, cuestionando las generaciones, la comunicación y los sentimientos universales como el amor y la felicidad. Como en el caso de la película *Terceiro Andar* (2016) donde dos mujeres, Fatumata y Aissato son retratadas sin que se vean sus cuerpos, y donde la relación entre la directora, las mujeres y los temas tratados es la protagonista, como un hilo que sostiene toda la película sin que

Fina consigue construir retratos de sí misma y de los protagonistas sin representaciones de sus cuerpos, porque el universo relacional que construye ofrece retratos en constante movimiento, que atraviesan las fronteras del tiempo, cuestionando las generaciones, la comunicación y los sentimientos universales como el amor y la felicidad.

se muestre, creando un diálogo entre diferentes culturas, lenguas, generaciones (Santos, 2021). En esta perspectiva, la afirmación sobre la relación de Fina con el cine al inicio de *Portraire* se constituye como un acto reflexivo explícito que, en las otras obras, adquiere diferentes perfiles y contornos, destacando siempre un constante cuestionamiento de la relación con el objeto y la persona filmada, con la audiencia y con el propio conocimiento.

2. El lugar del margen: el cuaderno como experiencia filmica

¿Una película puede ser unos apuntes? ¿Y pueden los apuntes hacerse película? Los cuadernos filmicos que hacen *Portraire* son apuntes al margen de otras obras de la artista: el tríptico *Chant Portraits*, el díptico *Hors Sujet portrait*, una instalación video estrenada en 2009, un encuentro que bien configura un movimiento articulado y no lineal: *Portraire* son apuntes, pero el tríptico y el díptico están contenidos en esos apuntes, en un juego complejo de relación que convida a reflexionar sobre el proceso de hacer películas en el tiempo, de tomar apuntes, de volver y avanzar en el tiempo, de transformar las obras a partir del acto mismo de su creación. Si las notas suelen anotarse – o filmarse – para volver a ellas más adelante, en este caso las notas encuentran señales de intenciones en el pasado, para descubrirlas, ponerlas en juego en otro momento e interrogarlas. El margen se hace protagonista, las notas nacidas como marginales son la propia materia filmica; en esta perspectiva *Portraire* se hace eco de las obras de Pasolini, por la creación de un objeto que, tomando la forma de notas, se convierte en una película de reflexión y cuestionamiento sobre un tema concreto. En el caso de Fina, el tema es el acto de retratar, pero también de mirar y ser mirada. En el caso de Pasolini, en *Appunti per un film sull'India*, el tema era la posibilidad de representar un mundo tan inmenso como la India. Si la belleza de Pasolini reside en la posibilidad “de ver una película y imaginar otra”, (Rodrigues, CP, 95) *Portraire* ofrece la posibilidad de ver una película y pensar en la construcción de las películas, en el proceso artístico y en la concepción del retrato. Además, siguiendo la estela de Pasolini, Fina da dignidad filmica a palabras, reflexiones y pensamientos que son “apuntes” porque están escritos de forma no orgánica, y sin intención literaria, como si fueran preparatorios de otra cosa. Si para Pasolini “filmar era como escribir por otros medios” (Ferreira, CP, 142), las imágenes de Luciana Fina parecen escribir un texto que luego, en parte, se enuncia verbalmente y, en parte, sólo puede ser leído por quienes ven la película. Para Fina, la literatura es una referencia continua, no sólo como referencia autoral, sino como medio de expresión, y el arte con poder reflexivo e imaginativo.

En el minuto 1.25, sobre las imágenes de una mujer pelando patatas, la voz de la autora inserta la primera referencia autobiográfica. Luciana Fina habla de 1998 y de las imágenes filmadas en Castelo Branco, Portugal, con una familia gitana y el tío João, el patriarca de barba blanca que había sido guardaespaldas del presidente de la república Ramalho Eanes. Mientras aparecen en la pantalla las palabras “Time for a Portrait”, Luciana cuenta que el tío João, frente a la cámara, aunque era consciente de que se trataba de una película, trataba de quedarse lo más quieto posible, en una pose fotográfica, y le decía a su sobrina que estaba posando para que le hicieran un retrato. Cuando aparece en la pantalla un hombre de cierta edad, con gafas, la mirada fija al frente y una mano peinando su espesa barba, Luciana informa de que hay en él una fuerte referencia a los retratos de familia, expuestos en la sala, y luego añade “nunca interrumpimos esos largos momentos”. En esta secuencia, Luciana está escribiendo un diario a través de la película, está proponiendo y reinterpretando imágenes de 1998 y reflexionando sobre el tiempo de un retrato. Esta secuencia ya contiene una de las esencias de la película, es decir, recordar sensaciones y acciones (en este caso, el paso del tiempo, no interrumpir esos largos momentos del retrato) y convertirlos en objeto filmico. La reutilización de imágenes filmadas en el pasado es un ejercicio para el artista, que se enfrenta a conceptos y formas estéticas de una época pasada y les da un nuevo significado.

El uso del material de archivo tiene múltiples utilizaciones en cinema. Las/los artistas y cineastas han revisto, reinterpretado, remontado e resignificado imágenes filmadas por sí mismos/as o por otras/os. Existen trabajos de referencia como los de Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian que han usado la intervención del material de archivo para una reinterpretación del fascismo y el colonialismo italiano, o la obra de Susana de Sousa Días que ha usado el material fotográfico producido por la policía política portuguesa (PIDE) para reinterpretar los 48 años de dictadura portuguesa (Ricci Lucchi-Gianikian, 1986; 1991, 1995; Sousa Días, 2010). En estos casos, Ricci Lucchi e Gianikian e de Sousa Días han explicitado la intervención sobre una materia visual producida en contextos de fascismo y colonialismo, pero son también muchas las referencias fílmicas de cinema

autobiográfico que ha usado el material de archivo personal para expresar la intimidad, como lo hizo Andrés Duque (Duque, 2010). En el caso de Fina, la reinterpretación del material filmado, del archivo personal, más que proponer el universo íntimo de la artista, ofrece una visión política del retratar. El material de archivo compone los apuntes de *Chant Portrait*, en un diálogo continuo con el tipo de objeto fílmico, y en un juego que pone en escena diferentes dispositivos expresivos. Las notas están en los márgenes, pero son una película, y componen un cuaderno cuyo contenido ya había sido escrito en parte años antes, en un ejercicio de replanteamiento constante del lugar del cineasta y del papel de las imágenes. La obra se configura como una reflexión sobre el acto de retratar, sobre el retrato y como un retrato de su propia autora, es una película que puede verse por sí sola, pero que al mismo tiempo sigue funcionando como apuntes en los márgenes de la instalación *Hors Sujet portrait*. Por lo tanto, se trata de no crear jerarquías entre los focos de representación, que siguen siendo objetos distintos pero relacionados, caracterizados por el diálogo y el cuestionamiento entre ellos, pero también por la autonomía de cada uno. Si pueden surgir otras expresiones visualizando la obra de Luciana Fina, como hacer el margen central, o repensar el margen, o darle nueva colocación, el acto de deshacer el margen parece más apropiado a estos cuadernos fílmicos. No significa olvidar que existe marginalización, pero deconstruir las categorías tradicionales que distinguen el centro, del semicentro, de la periferia, de la frontera.

En las últimas décadas la interpretación del arte contemporáneo ha repensado las categorías analíticas que han ordenado la historia cultural del mundo y las metodologías más avanzadas han ofrecido interpretaciones comparativas que han roto con la visión de la evolución lineal del arte que se desenvuelve en un centro y que después llega a otros contextos, proponiendo ver con otros ojos, que ha implicado también ver el mundo del arte como un espacio sin centro (Giunta, 2020). El hecho de hacer una película que se llama – no solo, pero también – apuntes al margen de un retrato parece estar en línea con el espíritu de posicionamiento de los objetos fílmicos en lugares capaces de deshacer el espacio tradicional. Repensar el

lugar de la innovación, como lo hizo Andrea Giunta con su mirada comparada es también una invitación a plantear la cuestión de las categorías de observación. En esta perspectiva, la mirada sobre *Portraire*, llega a reflexionar sobre las definiciones del espacio, y la necesidad, o no, de nombrar los espacios, en sus definiciones tradicionales o a través de otras conceptualizaciones. En *Portraire* el título de la obra invita a la reflexión sobre el lugar de los objetos y del saber, la presencia del margen y la calificación de un tipo de expresión – apuntes – ejemplifican un procedimiento de conocimiento; en otras obras, Fina deshace el margen con otros medios y dispositivos. En *Tercero Andar*, por ejemplo, el margen se deshace en la propuesta de contornos espaciales – el interior de un edificio, con las casas como límites y una continua permanencia en el espacio común, y de retratos, una planta, las voces de las dos mujeres, que crían un micro universo en relación al espacio exterior, la ciudad –, donde pasan cosas que imaginamos y no vemos. En *Questo è il Piano* (2020), filmado durante el confinamiento de marzo, abril de 2020, la autora deshace el centro – las restricciones, el virus, el aislamiento, el miedo, la noticias más presentes en la comunicación social – creando un poema visual sobre la coexistencia entre la lucha por la vida y la destrucción, en este caso una operación de deforestación en un área del litoral de la región portuguesa del Alentejo.

El deshacer el margen, en toda la obra de Fina, es también el rechazo de las jerarquías conceptuales y estéticas, y una organización de las obras – películas, instalaciones – a través de la investigación, y de un saber amplio, profundo, comprensible. La comunicación es un tema transversal en la obra de Luciana Fina, incluyendo la más reciente *Andromeda* (2021), una instalación sobre la televisión italiana entre los años 60 y el comienzo de los 70, en la primera edad de un proyecto público de televisión en Italia, cuando se formaba también un espacio de reflexión crítica sobre lo que la televisión había traído y como había transformado la sociedad italiana. La búsqueda de soluciones teóricas y estéticas para abordar el tema de la comunicación en su sentido más amplio atraviesa las obras de la artista, y en este sentido el margen se deshace en las múltiples propuestas. En el cine de Fina es más importante la interrogación del saber, del cómo, cuánto y

por qué, con qué efectos comunicamos, que la transmisión de un pensamiento sobre la comunicación. Y estas búsquedas, con sus movimientos articulados, compuestos y accesibles a audiencias de gran escala, revierten las fronteras clásicas entre saber y no saber, entre lo que es importante y lo que está excluido, entre centro y periferia, entre foco y margen.

3. La política del retrato poético

El tema del retrato es especialmente sugestivo de la relación que se establece entre quien retrata y quien es retratado, quién mira a quién. Si cada retrato se articula en tres tiempos – “*le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde*» (Nancy, 2000, p. 35)”, la acción de retratar abre un universo relacional aún más amplio que establece una fuerte relación entre estética, poética y política. El comienzo de *Portraire* es abierto, en la perspectiva que ofrece múltiples direcciones y una manifestación de relaciones que no se entiende ni lineal ni ordenada. Del blanco y negro se pasa a otro material de archivo, las imágenes – ya mencionadas – grabadas a finales de los años noventa en Castelo Branco, en una región al centro de Portugal, en el interior, con familias gitanas, que son reinterpretadas por la autora para profundizar el tema del retrato y la relación entre individuo, retrato fílmico y retrato fotográfico. Después de una secuencia donde entran en juego de modo explícito las implicaciones del retrato, la fuerza de la relación, la diferencia entre esta relación y la coincidencia o identificación, la proximidad que convive con el ser “otro” y la no indiferencia por el otro, entran otros materiales, fotografías y pinturas utilizadas como fuentes de archivo para una reflexión sobre los orígenes del retrato y su relación con la realidad. Con el ritmo dado por intermezzos – citaciones de Emmanuel Levinas, Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Godard, Alberto Giacometti, Marcel Merleau Ponty, Jorge Luis Borges y otros – el discurso se amplía, la cámara se aproxima a la cara, los conceptos se multiplican, entra en juego la memoria con sus valores e implicaciones. Entra en escena una sucesión de imágenes fijas y en movimiento – de retratos solos, de personas filmadas al lado del retrato, de retratos pictóricos en distintos contextos, de personas filmadas sin retrato. La voz de Luciana Fina habla

de la fotografía y sus encantos, de la relación entre fotografía fija, intimidad y retrato. La verdad es que desde un punto de vista visual no existe en esta secuencia una diferencia notable entre las imágenes fijas y las filmadas. Cómo si el concepto de retratar y la concepción del retrato lograsen incluir la diferencia estética y técnica entre la fotografía y el cine, no porque las diferencias no existan, pero porque en este caso es importante abordar la esencia de existir una persona en frente a otra y de sentir las sensaciones, ideas, emociones, que al estar frente a imagen, el encuentro, el contacto y las distancias provocan. La voz de Luciana Fina se presenta más fuerte y baja, susurros en algunos momentos, que acompañan la variedad de materiales, de citas, estos son los dos relatos de Luciana. Y se pregunta radicalmente o afirma – su voz parece afirmar, las leyendas parecen preguntar: el retrato está muerto –. Hay, después (min. 7), un movimiento distinto, muda el tono de voz, muda la proximidad de la cámara y la mirada de la autora, y la perspectiva de retratar al otro, en un movimiento fuerte que parece demostrar el nivel de ambigüedad – e incluso de apropiación – implícitos en el *portraire*, como acción y como acto fílmico. Son introducidos temas más viscerales, como el cansancio, la responsabilidad, la inquietud. Junto con la imagen de un rostro de mujer, un plano cerrado que empieza con una mirada baja para después iluminar el plano con el rostro y la sonrisa, Luciana lee una escritura burocrática, incluso violenta, una autorización de uso de la imagen, de edición, manipulación, difusión, que desvela el aspecto de brutalidad del retrato, y también de las reglas y regulaciones que las sociedades han inventado para mediar las relaciones sociales, los encuentros, el estar cerca y lejos del otro, el crear y usar la imagen del otro.

A medida que la autora introduce la noción de tiempo, convoca y dialoga no solamente con el material de archivo fílmico – el archivo fílmico de Luciana Fina –, también con los dispositivos audiovisuales y expositivos que la artista ha experimentado para profundizar en el tema del retrato; Fina juega con tiempos de filmación y montajes distintos, y con sus experiencias artísticas. Cuenta una experiencia realizada antes de la creación de *Hors Sujet portrait*, cuando conducía un taller con mujeres que trabajaban en prostitución en Lisboa, definido como una experiencia corta e intensa,

que llevó el grupo a realizar una película de intervención, de denuncia y reivindicación del derecho a la maternidad. A partir de la experiencia en el taller realizó *Hors Sujet portrait*, para el cual Fina invitó una de las mujeres participantes a trabajar con ella. Para acompañar el relato de esta experiencia, aparecen las imágenes probablemente hechas a partir de un coche en movimiento en la plaza lisboeta de Martin Moniz, con el centro comercial, las casas en construcción, unas pocas personas en la calle, un trabajador de la basura. Bruscamente interrumpidas por otras imágenes, Luciana está acabando de contar la experiencia de laboratorio con las mujeres y la reivindicación de ellas al derecho a la maternidad. La interrupción es brusca porque de un travelling horizontal, de color, acompañado de voz en off, se pasa a un plano cerrado, blanco y negro con música. Es una cena de *Mamma Roma* (Pasolini, 1962), el baile entre la mamá y su hijo Ettore, sobre las notas de un violín gitano y de las palabras en italiano que los dos intercambian abrazados. La película de Pasolini retrata los esfuerzos de una prostituta, *Mamma Roma*, para que su hijo Ettore ascienda socialmente. Aún sobre la cena del baile llegan las palabras fuera de campo de una mujer que cuenta en portugués su relación con la maternidad y la prostitución. Continúan alternándose voces, imágenes y textos con extractos visuales y audio de *Mamma Roma*, que da razón de lo que antes parecía una brusca interrupción. Fina estaba hablando del proyecto hecho con mujeres que trabajaban en prostitución y de sus ideas de la maternidad. Y decidió pasar la voz a la belleza de la película de Pasolini, en un tránsito del retrato, de la realidad a la ficción fílmica, de personas reales a actores, de un pasado reciente a un pasado más lejano, de una autora (ella) a un autor, Pasolini, dibujando continuidades entre los tiempos, las representaciones, los cuerpos, y los retratos, al punto que en la pantalla negra aparece la frase de Lucien Freud “All is a portrait”. El hilo de relación entre mujeres, prostitución, maternidad y retrato continúa volviendo a la pintura, en cuadro entra la Olympia de Manet, con su mirada frontal y la ambigüedad de su papel social de mujer, que tanto escandalo provocó a la época, por la posible identificación del modelo de Manet con una prostituta. De hecho, Manet (1832-1883) para su pintura Olympia (1865) usó como modelo la joven Victorine Meurent (1844-1927), que después de volvió, por su vez,

pintora. En *Hors Sujet portrait*, con la retratada Inês, invitada por Luciana a participar en el proyecto, los cuadros de Manet donde Victorine es protagonista son reinterpretados por el protagonismo de Inês. Ella lleva siempre un detalle de aquellas pinturas, como una flor o una vestimenta y nombrándose como nuevo personaje y como lo que no se ve, lo que está fuera como refiere el título *Hors Sujet*. Inês describe las pinturas como si ella fuera presente en los cuadros de Manet. Y después de la evocación de la indignación frente al cuerpo y a los ojos de Olympia, vuelve la película de Pasolini, por breves instantes, que después da el paso a los predios de Lisboa, y a nuevo un retrato, y más retratos, de rostros de mujeres que emergen del archivo de Fina con nueva significación. La representación de mujeres lleva a una reflexión sobre los retratos – y, más en general – el arte de Fina, y sus correlaciones con las definiciones que la literatura usa en sus críticas a propósito del cine que representa mujeres. La relación entre mujeres, feminismos, representaciones de géneros, en las últimas décadas ha producido un fructífero debate en la teoría fílmica, en los estudios de género y en los movimientos feministas y las limitaciones de expresiones como “cine de mujeres”, “cine femenino”, “cine feminista” han incentivado nuevos términos en virtud de la “necesidad de nombrar”, naciendo así expresiones como “gynocrítica” y “gynocine” (Zecchi, 2013, p. 11). La expresión parece adecuada a la interpretación de *Portraire*; la propuesta de Zecchi es la de hacer de gynocine un término más amplio, flexible e inclusivo de cine de mujeres, o femenino o feminista. El hecho de no definirlo como feminista no significa que no sea feminista, pero renunciar a las limitaciones implícitas en “feminista” – ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres, no todo el cine dirigido por mujeres es feminista, el cine puede ser feminista a pesar de las intenciones de su directora o director – y enfocarse sobre la lectura: “soy yo quien marca genéricamente – quien “engendra” – este corpus por medio de mi lectura y desde mi punto de vista feminista. El gynocine no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es” (Zecchi, 2013, p. 14). La inmersión – en este caso inmersión es la expresión más cercana de la sensorialidad de esta parte de película – en los retratos de Luciana lleva a otra reflexión, sobre la representación del cuerpo de la mujer y la mirada sobre los cuerpos de las mujeres. La

crítica cinematográfica ha enfrentado desde los años setenta la cuestión, abriendo el debate sobre el cine y la liberación de la representación de mujeres de la necesidad de dar satisfacción al placer masculino, como advirtió Laura Mulvey (Mulvey, 1975). La reflexión sobre una nueva estética feminista y sobre la relación con los productos mainstream ha enriquecido el debate sobre el fin de dar visibilidad y revertir las visibilidades de las mujeres. Más de que dar visibilidad al cuerpo de las mujeres la obra de Fina parece interrogarse sobre el lugar de los cuerpos en sus relaciones y sobre las potencialidades y límites de sus representaciones. Es esta perspectiva la obra parece hacer eco más a la teoría fílmica que ha puesto el problema no tanto de la visibilidad de las mujeres, sino en las condiciones de representatividad de sujetos distintos (De Lauretis, 2002).

La película contrasta con el retrato, en que, en un sentido clásico, se refiere a una posición frontal, en cuanto que aquí hay frontalidad, pero, sobre todo, hay un caminar en muchas más direcciones. En esta perspectiva, el retratar es una acción activa, dinámica, es, como anticipa el título, el acto de hacer más que de dejar acabado; en esto reside la fuerza de esta película – y, más en general, de la obra de Final –, que se va haciendo más que darse por concluida, es la transmisión de un proceso de conocimiento y de representación que muestra sus potencialidades y límites, que crea puentes entre las artes y que ofrece la concepción de un retrato móvil, que hace referencia a la complejidad de las personas, pero también a la responsabilidad artística de retratar, de relacionarse con el mundo y de hacer cine. En este sentido, la película es poética por las formas de los cuerpos, las expresiones, el uso entrelazado de la literatura, la filosofía, la pintura, la fotografía; por el hilo reflexivo que no da por sentada la representación ni el acto de representar. Y aquí es donde entra la política, que subyace a toda la concepción fílmica, que toma la forma del cuestionamiento de las imágenes y de las artes, en el pasado y en el presente, y del trabajo artístico, en un espacio-tiempo que no parece circunscrito, como para significar que las preguntas sobre la relación entre las imágenes y el mundo no terminan en una circunstancia histórica definida. *Portraire* no es solo retratar, ni escribir en el margen deshaciendo el margen, es más asumir una posición en el mundo, cómo retratarse a sí misma/o, mirar-se, distanciar-se de sí y

reposicionar-se en el mundo. Es, entonces, un ejercicio emocional y político. ¿Y cómo entra la audiencia en este ejercicio individual de la artista? ¿Que tiene que ver conmigo la propuesta estética y política de Luciana Fina? ¿Su ejercicio de reflexión sobre su relación con el arte? Además del placer por la forma estética y las múltiples visualidades puestas en juego, la película envuelve la audiencia porque habla de que todas/os estamos afectados: el pasar del tiempo, la huella que el mundo deja en nosotros, cómo lo miramos en este mundo y lo intentamos representar con ojos que se modifican a lo largo del tiempo, con lentes que vamos a buscar en nosotros y afuera, con la posibilidad de hacer un retrato en el mundo, de hacerse retrato. La silla vacía que compone la secuencia final está mirándonos de frente, está ocupada por Luciana Fina que no se quiso representar, o por las personas que imaginamos retratar, o por nosotros como objetos y sujetos de retratos. Un dispositivo visual que parece materializar la paradoja de cisión de que lo que vemos vale y vive por lo que nos mira (Didi-Huberman, 1992). La interrogación de la audiencia se configura entonces como acto político del mirar, en una articulación de la poesía de los ojos, de los cuerpos y de las palabras con la política de la creación y de la afirmación del posicionamiento de la mirada, sobre nosotras/os y sobre las personas y el mundo.

La obra extensa de Fina, y profundamente radicada en el tiempo contemporáneo, aunque poética y por veces onírica, logra elecciones y adaptaciones en distintos espacios dedicados a las artes visuales y a distintas audiencias. Este texto nació como un proceso: conocía la obra de Luciana Fina, pero no la conocía a ella. Había disfrutado de sus películas e instalaciones, pero sin interrogarme sobre por qué. Conocí a Luciana en el evento *Mulheres nas descolonizações* gracias a Maria do Carmo Piçarra. Después, en la ocasión del seminário “Cine en el ámbito ibérico: el género a foco” (org: Caterina Cucinotta y Jesús Ramé López, Madrid, octubre 2021) Caterina Cucinotta me sugirió hablar de Luciana Fina, de sublimar el valor de una artista que había cruzado fronteras entre artes y países sin que hubiera mucha producción escrita sobre ella. De hecho, la mayoría de las referencias textuales a Fina se refieren a una u otra obra y no a su poética o política. Recientemente, la exposición Andrómeda ha suscitado un interés en

varios medios de comunicación y también en la prensa académica, por ejemplo, la revista *Aniki* le dedicó una recensión escrita por Rita Luís (Luís, 2022), pero esta atención por el tema de la instalación no parece haber despertado un interés para un diálogo con otras obras de la autora. En esta perspectiva, esta tentativa de diálogo entre algunas de las obras de Fina se quiere configurar como una afirmación de la existencia de una política poética en la obra de la artista. Algo que no es separable de la persona de Luciana Fina, de su manera de trabajar, de su cuerpo, de sus ojos, de sus letras y de su disponibilidad en hablar conmigo de su obra. Sin su atención y la disponibilidad a revisitar sus obras a través de la mirada de otro, a través de un “análisis” de fuera, sin un estudio por etapas, este texto no habría sido posible y, más lamentable, yo no habría intentado entender lo que queda fuera, o abajo del placer visual de ver las películas y las instalaciones. Llegué hasta el final del texto sin decir la fecha de realización de la obra que asumí como metáfora del arte de Luciana Fina. Podría añadirlo ahora mismo, una fecha entre paréntesis cuando el texto empieza, o en el propio título. En la filmografía de Luciana que sigue el texto se nota que *Portraire* como fecha tiene 2009/2011. El 2009 fue, de hecho, la primera exhibición, en contexto museístico dedicado a las artes performativas, en el Festival Temps d’Images, Espaço Alcantara, en Lisboa y el 2011 fue la primera exhibición en cine, en el Panorama do Documentário Português, en Lisboa. Cuanto escribía, leía al mismo tiempo el portfolio de Luciana, sus participaciones en festivales y las exhibiciones de sus obras, por eso me confundí en la reconstrucción de la sucesión exacta de las obras sobre el retrato, o relacionadas con el retrato. Después percibí que mucho tenía a ver con el carácter de estudio y de investigación que marca el camino de Luciana y con la adaptación de las obras al tiempo que pasa y al espacio que se transforma. La configuración abierta de las obras las vuelve permeables a la reinterpretación, al remontaje y a la transformación; me parece, este, un aspecto de interacción con el espacio-tiempo que habitamos y, al mismo tiempo, de voluntad de continuar percibiendo el mundo y el ser humano, de usar la palabra y las imágenes para investigar y crear; la investigación, el estudio y la creación continúan más allá de las fechas de estreno de las instalaciones y de las películas.

APOYO

Este trabajo está financiado con fondos nacionales a través de la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., bajo la Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0056

REFERENCIAS

- Ascensão, J. *In Medias Res - No Meio das Coisas in Textos CP*, (27 de setembro 2014) Pasta 142. Genérico e análise. PP CP. Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, 1984, cit. en Butler, A. (2002). *Women's cinema: the contested screen*, Wallflower.
- De Sousa Dias, S. (2010) 48. 93'.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les éditions du minuit.
- Duques, A. (2010). *Color Runaway Dog*.
- Ferreira, M. C. Appunti per un'Orestiade Africana in *Textos CP*, (27 setembro 2014) Pasta 142 – 247-248. PP CP Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema.
- Fina, L. *In Media Res- No Meio das Coisas in Textos CP*, (28 de fevereiro 2014) Pasta 139 – 237- 239. PP CP Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema.
- Giunta, A. (2020). *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo veintiuno editores.
- Luís, R. (2022). ANDRÓMEDA ou uma Subtil História da Televisão Pública Italiana. *Aniki. Revista Portuguesa da História em Movimento*. Vol. 9; n. 1.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Volume 16, Issue 3, pp. 6–18.
- Nancy, J. L. (2000). *Le Regard du Portrait*, Galilée.
- Oliveira, L.M. *A Audiência in Textos CP*, (10 de abril 1999) Pasta 60. 167-168. Genérico e análise, PP CP – Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema.
- Ricci Lucchi, A. & Yervant, G. (1986). *Dal Polo all'Equatore*, 98'.
- Ricci Lucchi, A. & Yervant, G. (1991). *Archivi italiani*, 71'.
- Ricci Lucchi, A. & Yervant, G. (1995). *Prigionieri della guerra*, 64'.

Pasolini, P. (1962). *Mamma Roma*, 110'.

Rodrigues, A. Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo/Appunti per un Film sull'India. *Textos CP*, (31 março 2006) Pasta 95 – 285-286. Cinemateca portuguesa – Museu do Cinema.

Santos, D. (2021). Diálogos entre Italo Calvino e Luciana Fina. *Contemporânea*, nº 7, (edição: Eduarda Neves), Lisboa, Making Art Happen.

Zecchi, B. (2013). *Gynocine. Teória de género, filmologia y praxis cinematográfica*, University of Massachusetts-Prensas de la Universidad de Saragoza.

Obras de Luciana Fina:

Filmografia

- 2020 Questo è il piano
- 2016 Terceiro Andar
- 2013 In Médias Res
- 2009/2012 Portraire
- 2006 Le Réseau
- 2004 O Encontro
- 2003 Taraf, três contos e uma balada
- 2001 24h e Outra Terra
- 1999 Jérôme Bel, le film
- 1999 Crashlanding em Lisboa
- 1998 A Audiência

Instalaciones/Installations

- 2021 Andrómeda (díptico, mixed media)
- 2019 A estrada (site specific)
- 2016 Terceiro Andar (díptico)
- 2014 Être Ici (site specific)
- 2014 A Casa e o Tempo (site specific)
- 2001/2010 CCM (CCTV posto 1 /7)
- 2009 HORS SUJET portrait (díptico)
- 2009 VUE portraits (tríptico)
- 2005 REFLECTION portrait (díptico)
- 2004 MOUVEMENT portrait (díptico)
- 2003 CHANT portraits (tríptico)