

DE LO PERSONAL A LO POLÍTICO: MEMORIA Y AUTOFICCIÓN FEMINISTA EN EL CINE DE CAROLINA ASTUDILLO

FROM PERSONAL TO POLITICAL:
FEMINIST MEMORY AND SELF-FICTION IN
THE FILMS OF CAROLINA ASTUDILLO

Doi: 10.25100/nc.v0i28.11450

Mireia Iniesta¹
Universidad Pompeu Fabra, España.
mireiainiesta@yahoo.es
ORCID: 0000-0003-0910-8037

Recibido: 10 de agosto de 2020

Aprobado: 1 de diciembre de 2020

e-ISSN: 2539-4355

Este trabajo está bajo la licencia internacional Creative Commons BY NC SA 4.0.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Iniesta, M. (2020). De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo. *Nexus*, (28), 1-13. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i28.11450>

Resumen: El objetivo del artículo es demostrar la existencia de un proceso de recuperación de memoria histórica feminista y de universalización del sujeto político mujer a través del relato fílmico de la experiencia de una sola, en el cine de Carolina Astudillo. La metodología se basa, por un lado, en el análisis fílmico de sus películas (construidas a partir del metraje encontrado o *found footage*) y de su método de trabajo, que adultera las imágenes a fin de reescribir desde un punto de vista feminista el relato de las protagonistas. Por otro lado, se recurre al cuerpo teórico de Jacques Derrida (1997), así como al de Silvia Federici (2018), para ilustrar las estrategias fílmicas, tanto teóricas como plásticas, de Carolina Astudillo: el mal de archivo, la identidad de la mujer republicana, la experiencia del aborto, la autoficción y la inextricable relación entre lo personal y lo político.

Palabras clave: Archivo, feminismo, identidad, cuerpo, memoria.

Abstract: The objective of the article is to demonstrate the existence of a recovery process of feminist historical memory and universalization of the female political subject through the filmic account of the experience of a single woman in the filmmaking of Carolina Astudillo. The methodology is based, on one hand, on the filmic analysis of her films (built from found footage) and her working method, which adulterates the images in order to rewrite the story of the main characters from a feminist point of view. On the other hand, the theoretical body of Jacques Derrida (1994), as well as that of Silvia Federici (2018), are used to illustrate the filmic strategies, both theoretical and plastic, of Carolina Astudillo: the archive fever, the identity of the republican woman, the experience of abortion, self-fiction and the inextricable relationship between what is personal and political.

Keywords: Archive, feminism, identity, body, memory.



Origen del artículo

Este artículo de reflexión se presentó como una ponencia en el Festival Internacional de Cine de Cali FICCI CALI 2020, realizado del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 2020 (Cali, Colombia). Hizo parte del Seminario de Investigación en Cine, cuyo objetivo en esta versión del Festival fue presentar reflexiones sobre el cine femenino y su incidencia a nivel local y global.

Si existe un rasgo distintivo que caracterice las películas de Carolina Astudillo es ese pacto silencioso que la directora chilena establece con la memoria colectiva feminista. Esa luz incandescente que alumbra y universaliza las vivencias de una sola mujer al reescribirlas a través de unas imágenes adulteradas. Unas imágenes que generan una experiencia identificable para el resto de mujeres al asimilarlas a todas a un mismo sujeto político. Este tipo de documento filmico reconstruido contribuye a producir respuestas colectivas desde una sola identidad, que pasa de individual a plural.

Jacques Derrida plantea, en su ensayo *Mal de archivo* (1994), la necesidad de reelaborar el concepto de archivo para, entre otras cosas, gestionar lo que él denomina los archivos del mal. Es decir, rastrear los ecos de eventos que se eliminan, borran y manipulan, en virtud de un poder que los reprime. Astudillo vuelve a los años de la represión franquista de posguerra y alcanza la universalización de lo femenino. Su ejercicio de recuperación de la memoria histórica transita varias vías: las imágenes de archivo, los archivos familiares, el *found footage* y la animación. Documentos gráficos que acompaña con su propia voz en *off*.

Este acto de reelaboración del texto filmico y de revisión de la verdad histórica feminista aparece por primera vez en su medimetroraje *De Monstruos y de faldas* (2008). La película desarrolla un método de trabajo que hallará su continuidad y alcanzará su máxima elocuencia en *El gran vuelo* (2015) (ver *Figura 1* y *Figura 2*). En la primera, Carolina Astudillo vuelve a la cárcel de mujeres de Les Corts de la ciudad de Barcelona. La ciudad no conserva ningún monumento que conmemore a los miles de mujeres que vivieron como presas en el interior de sus muros durante la dura represión franquista que tuvo lugar entre 1939 y 1955. En el espacio que ocupaba ese presidio se edificaron unos grandes y exclusivos almacenes, que allí permanecen, conocidos en todo el Estado español por el nombre de El Corte de Inglés.



Figura 1. *El gran vuelo* (2015)

Fuente: <https://www.filmin.es/pelicula/el-gran-vuelo>



Figura 2. El gran vuelo (2015)

Fuente: <https://www.filmin.es/pelicula/el-gran-vuelo>

Ante la ausencia física de un memorándum que haga justicia a las mujeres allí represaliadas, Astudillo recurre al único vestigio vivo que ha sobrevivido a esta historia de horror, el recuerdo de los familiares de las supervivientes: Enriqueta, Mari Carmen y Albert. Personajes que relatan los años en que sus madres y su tía estuvieron en la prisión. Las voces en *off* de estos testigos acompañan las imágenes de las máquinas de coser, a fin de subrayar que la resistencia femenina se pergeñó y desarrolló en el interior de un falso taller de costura, llamado el Oasis. El relato de estas personas se elabora desde la óptica de la niñez, desde una inocencia que no acertaba a comprender el motivo de aquellas crueles vivencias.

La película se abre con múltiples planos detalle de las agujas de unas máquinas de coser, cuya imagen y movimiento acompañan el sonido amplificado y ensordecedor que producen cada una de sus puntadas. Entre estos planos aparecen intercaladas imágenes de archivo de mujeres normales y de milicianas, equipadas con cestas de la compra o con armas. A continuación, manos femeninas que enhebran agujas, monjas siniestras que hacen de vigías de las presas, trincheras. El esencialismo de la división sexual del trabajo, esas labores que el patriarcado siempre ha asignado a las mujeres, sirvieron a estas rebeldes como coartada y como instrumento de empoderamiento. Ya que, a través de esas labores, se logró encubrir y perfilar la lucha del sujeto político femenino.

Tras los primeros testimonios de los familiares siguen sucesivos planos detalle de piernas de mujeres de la época. A medida que el medimetraje avanza, el relato de las presas se ilustra, por una parte, con una serie de planos desenfocados y veloces de un camino que apelan a la idea de huida. Y, por la otra, con imágenes de madres e hijos que se divierten en ferias y espacios recreativos. El montaje y la selección de imágenes responde así al periplo real que recorrieron estas mujeres.



Para realizar su segundo largometraje, *El gran vuelo* (2015), Carolina Astudillo toma como punto de partida los temas, los personajes y la narrativa audiovisual de *De monstruos y faldas* (2008). *El gran vuelo* (2015) se abre con el primer plano de una médium y, aunque se trate de un plano que se presta a múltiples interpretaciones, podría considerarse como gemelo al filmado por Agnès Varda en *Cleo de 5 a 7* (1962). Estamos ante la apertura del yo y ante un ejercicio de lectura e interpretación de los hechos que, a fin de cuentas, se plantea a la inversa. La labor de la médium es leer el futuro de quien la visite, la nuestra como espectadoras y espectadores es leer el pasado de las imágenes y recuperar su memoria.

El filme prosigue con una larga sucesión de planos detalle de muchos pares de piernas femeninas acompañados de tantos otros primeros y primerísimos planos de diferentes rostros femeninos completamente anónimos que uniformizan la noción de mujer como sujeto político universal. Es así como la estrategia de *De monstruos y de faldas* (2008) toma impulso y acaba de materializarse en *El gran vuelo* (2015) hasta el punto de que Clara Pueyo, tía de Albert, y su particular recorrido hacia la libertad, son los protagonistas de este segundo largometraje. Ella es la represaliada elegida para recuperar la memoria de las activistas republicanas.

El nutrido grupo de imágenes de piernas y rostros anónimos, a los que ya he apuntado, se combinan en el montaje con las fotografías de Clara Pueyo. Carolina Astudillo recupera su efigie y sus cartas, magistralmente escritas y leídas por una voz en *off* femenina que acompaña y contextualiza las imágenes mostradas.

Clara, como se enuncia en *De monstruos y de faldas* (2008), fue una presa que huyó de la cárcel de Les Corts. Una reclusa cualquiera que atravesó un día las puertas de prisión con un documento falso que acreditaba su libertad en el año 1943, enfundada en su único abrigo. Desde ese día nadie nunca supo nada más de ella. Se sospecha que, o bien huyó a Rusia con ayuda, o bien que fue asesinada por sus propios compañeros y compañeras de partido.

Para entender el recorrido político de Clara Pueyo y su elección como protagonista, es imprescindible reparar en cómo la película *El gran vuelo* (2015) apunta al reclutamiento de las mujeres republicanas.

Transcurridos unos minutos desde la apertura de la cinta, irrumpe ante nuestros ojos un rápido montaje hecho a partir de fotografías de milicianas y carteles de propaganda, protagonizados por mujeres, que llaman a la participación femenina en la causa republicana. De pronto, el discurso de la película vira hacia una realidad patriarcal en la que los militantes obstaculizan y niegan desde sus filas la participación de las mujeres en la lucha. En ese momento, las fotografías de las milicianas son sustituidas por una serie de imágenes de archivo que Astudillo manipula con la técnica del ralenti, en las que varios grupos de mujeres aparecen con mantilla caminando juntas, presumiblemente camino de misa. Durante ese viraje, la voz en *off* del narrador reza:

Fue un arrebato exaltador, la Guerra Civil española provoca la movilización femenina. No solo las ves en los espacios públicos, en la política y en el trabajo, también en las imágenes. Y ahí la figura de la miliciana. Un aparente atentado contra el discurso tradicional. La libertad de movimiento, la falda pantalón, la lucha revolucionaria, el fusil en mano. Retratadas como las heroínas del pueblo, se convierten en símbolo del reclutamiento masculino. Aquí, con su mono azul entallado, una miliciana a lo Dietrich. Pero las heroínas del cine son mujeres de tiempos que no vendrán. En todas las revoluciones hay cosas que los revolucionarios se niegan a cambiar. Y el rol de las mujeres suele ser una de ellas. (Astudillo, 2015, 0:14:19)

La voz en *off* del narrador, esta vez masculina, señala a su vez que fue necesario un real decreto para expulsarlas del frente en el que se decía que eran inexpertas, promiscuas o propagadoras de enfermedades venéreas.

De todo este fragmento del filme, resulta imprescindible poner atención en varios aspectos. Por un lado, cabe destacar el paralelismo con las estrategias de propaganda de otros países, como Estados Unidos, en su interés por conseguir la implicación de las mujeres (en aquel caso, en el mundo laboral), durante el conflicto armado. Y, por el otro, los obstáculos impuestos por sus compañeros republicanos en su participación en la lucha militante.

Si nos centramos en el primer aspecto y pensamos en la chica que aparece en el cartel vestida con el mono ajustado azul, irremediablemente evocaremos la archiconocida imagen de Naomi Parker Fraley, Rosie la remachadora. Una joven camarera californiana que sirvió para inspirar el cartel propagandístico que empujaba a las mujeres de Estados Unidos a ocupar los puestos de trabajo de los hombres en las fábricas mientras ellos estaban en la guerra. Un cartel, cuyo eslogan, “*We can do it!*”, accionó y alentó a muchas mujeres a incorporarse al mundo laboral². En el caso de la historia de España, la Guerra Civil provocó la movilización femenina en su sentido más político y más bélico, pues había mujeres en el frente.

La estudiosa Mary Nash, en su ensayo *Rojas, las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (2006), estudia justamente.

El desarrollo histórico de las mujeres, cómo consiguieron incidir en el proceso de cambio social pese a las importantes restricciones de género, construyendo respuestas colectivas desde sus identidades plurales como antifascistas, revolucionarias o mujeres. Estigmatizadas en el imaginario social del franquismo como “rojas”, algunas mujeres asumieron el rol de revolucionarias, otras se definieron como demócratas y antifascistas, en tanto que muchas asimilaron su identidad colectiva al hecho de ser mujeres y madres articulando desde tal identidad una compleja respuesta colectiva antifascista. Otras decidieron defender sus intereses desde una perspectiva feminista. Al asumir un protagonismo activo en la España republicana, pusieron en cuestión muchos de los supuestos tradicionales que existían en torno a ellas (p. 14)

Clara Pueyo y el resto de mujeres del Oasis, el taller de costura clandestino del que se empieza a hablar en *De monstruos y de faldas* (2008) y al que se vuelve a aludir en *El gran vuelo* (2015) como el lugar en el que se gesta la lucha clandestina de las mujeres republicanas, son un claro ejemplo del fenómeno político-feminista del que habla Mary Nash (2006). Tan contundente como su lucha es su nacimiento ante el mundo, y éste solo se produce a partir de la creación y la mostración de su propia imagen. En primer lugar, y en el plano de lo real, por vía de los carteles que alentaban a las mujeres a la lucha. Y, en segundo lugar, en el plano ficticio, por mediación de las fotografías y cartas de Clara Pueyo y de las imágenes de archivo de las figuras femeninas republicanas que recupera y reelabora Carolina Astudillo. La directora chilena tamiza y reescribe las imágenes mediante la desnaturalización de las mismas con el recurso del ralenti y la aceleración y desaceleración del montaje. Esta reelaboración está cuajada de intencionalidad feminista, ya que se adentra en los aspectos más íntimos de la vida de Clara Pueyo: su vida privada y su concepción rupturista del amor romántico, su experiencia como madre, su visión más personal de la lucha como sujeto político feminista. Astudillo parece decirnos: “miradme, estoy aquí, estoy reescribiendo la historia, estoy torciendo las imágenes para dar otra versión de la verdad. Estoy corrigiendo, estoy rastreando los ecos de eventos que se eliminan, borran y manipulan, en virtud de un poder que los reprime”, tal y como hemos visto que afirma Derrida en su ensayo *Mal de archivo* (1994). Astudillo consigue, con la experimentación de la sintaxis fílmica y su posterior efecto disruptivo, que los aspectos privados de la vida de una sola mujer devengan en una identidad colectiva que agriete los cimientos del heteropatriarcado.

La técnica de la directora chilena, su manera de deformar las imágenes, se alinea con lo expresado por Silvia Federici en *“El patriarcado del salario”* (2018):

La concepción de Marx de la naturaleza humana como resultado de las relaciones sociales, no como algo eterno, sino como producto de la práctica social es una idea central para la teoría feminista. Como feministas y como mujeres, hemos luchado contra la naturalización de la feminidad, a la que se le asignan tareas, formas de ser, comportamientos, todo impuesto

como algo “natural” para las mujeres, porque se presume que hacerlas es parte de la naturaleza de las mujeres, de nuestro sistema psicológico. Esta concepción nos ha servido para luchar contra la naturalización y la idea del eterno femenino” (p. 65).

Astudillo entra de cabeza a desnaturalizar el discurso tradicional a través de la experimentación cinematográfica, luchando contra el esencialismo clásico de la imagen, oponiéndose a él desde el convencimiento de que dicho esencialismo materializa el discurso heteropatriarcal. Su reivindicación feminista pasa por apropiarse de la sintaxis fílmica y de la forma de las imágenes manipulando y transformando su forma original en un nuevo producto, que obligue a quien mira a adaptarse a una nueva concepción de lo representado. El ojo es capaz de leer en clave feminista el producto fílmico al asistir al “deterioro” plástico de la imagen.

De forma consciente o inconsciente, la directora chilena asume gran parte del discurso del documental activista y experimental producido durante la segunda ola feminista de los años setenta. Buen ejemplo de ello sería el documental experimental -además de falso- de Michelle Citron, *Daughter Riter* (1978), una de las películas más importantes del cine feminista de los setenta y los ochenta, en la que la directora fusiona la práctica documental con el vanguardismo experimental.

Encontramos de nuevo el uso del metraje encontrado o *found footage*. La voz en *off* de la directora acompaña a las imágenes de archivos familiares, de unos veinte años de antigüedad, que resultan también en este caso altamente manipulados y reelaborados. Lo que vemos en pantalla nos hace intuir que es el padre quien filma estos videos domésticos. Michelle Citron (1978) altera, gracias al montaje, este punto de vista masculino con una serie de estrategias. Por ejemplo, en las imágenes de la primera parte, solo aparecen las hijas y la madre y son fotogramas que se repiten muchas veces. También en este caso se trata de imágenes adulteradas y ralentizadas que frecuentemente van hacia adelante y hacia atrás, como si estuviésemos ante un rebobinado constante. Por otro lado, se eligen escenas que encuadran a los personajes principalmente en movimiento -fundamentalmente paseos de la madre con sus hijas- que se reiteran muchas veces. De este modo, los gestos de las tres aparecen deformes y desnaturalizados, y dejan de ser un testimonio fiel de la vida familiar para pasar a ser el resultado de un aprendizaje de la directora.

Por otra parte, la voz en *off* de Citron se centra en comentar la conflictiva relación que ella mantenía con su madre. Estamos también aquí, como encontraremos en el cine de Astudillo, ante la manipulación de las imágenes como resultado de una reescritura feminista del texto fílmico. La hija-directora corrompe las imágenes filmadas por el padre y las reelabora a su antojo para dar una nueva versión de la verdad. Cabe destacar que, aunque estemos ante un documental de ficción, Citron introduce la noción de autobiografía y autoficción. Como afirma Silvia Nanclares (2018), entrar en la autoficción supone apelar al pacto del yo, a la memoria del yo,

a la aplicación del conocimiento situado, traído al ejercicio de la escritura (en este caso fílmica). La directora francesa impone su voz sobre la de su progenitor, asesina al padre, muestra las vivencias filmadas por éste desde su propia perspectiva, desde su propia subjetividad y ahí radica su gesto revolucionariamente feminista.

La realizadora italiana Alina Marazzi rodó en 2002 el documental *Un'ora sola ti vorrei* (ver *Figura 3* y *Figura 4*). Como ella misma explica, lo hizo para liberarse de una herida. La madre de Marazzi se suicidó en un psiquiátrico cuando ella contaba solo seis años de edad. Ante la falta de respuestas y de recuerdos claros, Alina decidió preguntarle a su padre. Éste, visiblemente enfadado, la invitó a dirigirse a la buhardilla, en la que se guardaban horas de metraje en Super-8. Aquellas cajas atesoraban imágenes que se remontaban hasta la generación de sus abuelos. En su interior, Marazzi se encontró con numerosos videos domésticos y archivos familiares. Revisándolos, comprobó que tanto las imágenes de su abuela y de su madre cuando esta última era una niña, filmadas por su abuelo, como las filmadas por su propio padre durante la infancia de Marazzi y en vida de su madre, mostraban rostros femeninos radiantes de felicidad.



Figura 3. Fotograma de *Un'ora sola ti vorrei* - Alina Marazzi

Fuente: <https://www.cgentertainment.it/film-dvd/unora-sola-ti-vorrei/f20929/>



Figura 4. Fotograma de *Un'ora sola ti vorrei*-Alina Marazzi

Fuente: <https://www.cgentertainment.it/film-dvd/unora-sola-ti-vorrei/f20929/>

Al observar tantas situaciones de júbilo, la directora llegó a la conclusión de que el punto de vista de su abuelo y de su padre falseaban y edulcoraban la realidad filmada. Así que tomó la decisión de remontar las películas sobreponiendo a las imágenes la voz en *off* de la mejor amiga de su madre, que lee las cartas en las que manifestaba su profunda tristeza y sus impulsos suicidas. La directora italiana empieza su película con las imágenes en blanco y negro rodadas por su abuelo, en las que su abuela y su madre aparecen como seres hermosos y completamente felices, y las contrapone a un montaje de elaboración propia realizado a partir de imágenes de la Marazzi-niña, de su hermano y de su madre. Un conjunto de escenas en las que la voz *off* pone al desnudo los demonios que atormentaron y llevaron hasta la muerte a su progenitora. Y esta es la parte feminista, la parte subjetiva, la parte dolorosa y reivindicativa de la reescritura de sus propios y verdaderos archivos familiares. La presencia de la propia Marazzi en la película constituye, como en el caso de Michele Citron, un potente ejercicio de autoficción.

Con una técnica pareja, Carolina Astudillo rodó *Ainhoa, yo no soy esa* (2018). La directora chilena relata que un amigo suyo vino a buscarla y le explicó que su hermana se había suicidado y que contaba con numerosos videos domésticos y grabaciones con su voz. Acuciado por el dolor, el hermano de Ainhoa le pidió a Astudillo que hiciera algo con las imágenes que le permitiese recuperar la figura de la muerta. Así que, en *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), la realizadora monta las imágenes que le han sido cedidas e intenta reconstruir la ausencia de la desaparecida a la vez que establece un diálogo con ella. Astudillo se acerca a su ausente protagonista cuando pone en común la experiencia del aborto de ambas, haciendo uso de la “autoficción”.

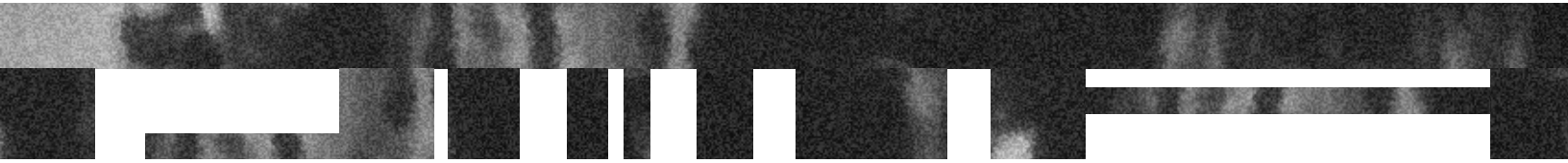
El documental da comienzo con una cita a Frida Kalho que busca apelar al género del diario. Una estrategia que resulta muy pertinente si tenemos en cuenta que estamos ante un producto fílmico que no es más que un diario hecho de retazos de archivos familiares, como ya sucedía en la película de Marazzi que, a su vez, se inspiraba en la de Michele Citron.

Astudillo establece un paralelismo entre los diarios de Ainhoa, el suyo propio y los de muchas otras intelectuales que escribieron antes de que lo hicieran ellas dos. En un momento dado, la directora nos hace partícipes de su vivencia al aparecer en pantalla y relatarnos cómo maduró y llevó a término su propio aborto. Volvemos a ser testigos de un proceso de universalización del sujeto político femenino a través de la experiencia de una sola mujer. Como ya sucedía en sus anteriores películas, vamos de lo particular y lo concreto a lo colectivo, con la particularidad de que la propia demiurga de la construcción del texto fílmico toma parte en él y asume durante algunos minutos el protagonismo a objeto de colectivizar su experiencia.

En líneas generales, la película mantiene un tono y unas imágenes uniformes, hasta que Ainhoa, cuya voz recrea la propia Astudillo, pide perdón en dos cartas casi idénticas dirigidas a los dos niños que abortó. En esta parte del metraje se

insertan imágenes oscuras, defectuosas, borrosas, desenfocadas, incluso en revelado. Imágenes de bebés y de parejas fuera de foco. La voz en *off* de Astudillo expresa hasta qué punto se siente identificada con la angustia de la protagonista de su película y, durante unos ocho minutos, se establece un diálogo entre la directora y Ainhoa. Astudillo aparece filmándose a sí misma ante un espejo y, en primer término, el test de embarazo que acaba de hacerse. A su imagen desdoblada le siguen muchos planos detalle del test y un montaje rápido en el que aparecen muchos bebés distintos, en muchas épocas distintas, en distintas situaciones de crianza. Y de nuevo Astudillo en el balcón de su casa, de pie con la cabeza hacia abajo y cepillándose una larga melena negra que oculta su rostro, en un plano medio largo ralentizado. Su voz en *off* acompaña a su propia imagen y relata:

Decidí abortar, no fue fácil tomar esa decisión. La carta que escribiste la segunda vez que abortaste me sirvió muchísimo en ese momento, por eso quise incluir mi experiencia en esta película, ya que la lectura de la vivencia de otras mujeres nos puede incitar a tomar el control de nuestras vidas. Más aún cuando, a lo largo de la historia, nos hemos visto desprovistas de esos relatos (Astudillo, 2018, 1:04:44)



Astudillo aparece otra vez en su balcón, en un plano medio corto, en una imagen en Super-8 que resulta desnaturalizada porque no hay en ella una sincronía entre el movimiento de sus labios y su voz en *off*. La realizadora chilena narra desde el exterior la escena que ella misma protagoniza, en la que lee un texto de Sylvia Plath. Estas dos secuencias apenas referidas se enmarcan con una fuerza inusitada en la práctica de la autoficción. La directora intenta relatar su propio aborto químico aseverando que, a pesar de haber filmado el proceso, ninguna de las imágenes tomadas consigue expresar, en toda su complejidad, la experiencia. En su afán de retratar esa imposibilidad, engarza en el filme una imagen lisa y anaranjada en la que aparecen algunas líneas a modo de cicatrices. En esa decisión radica la imagen universalizadora, uniformadora, feminista. Ese gesto de no relatar conforma, por contra, el relato inenarrable en imágenes del aborto de Carolina, del de Ainhoa, del de muchas, del de todas. Como afirma la directora en la misma película con su propia voz, sobre un fotograma anaranjado: “No existe registro de todo ese drama cotidiano del cuerpo” (Astudillo, 2018, 1:07:43). En esa no representación radica la apropiación de la representación misma del aborto, de la experiencia colectiva del aborto. En su “no puedo representarlo” reside su subjetividad feminista, su reelaboración colectiva.

En su última película, Carolina Astudillo eleva a la enésima potencia su objetivo de aunar todas las voces femeninas y feministas en un solo grito colectivo y transformador. Vamos del anonimato de las republicanas y del intento derridiano de recuperar su memoria, corregir la historia y reivindicar la silenciada lucha feminista a través de una sola mujer, a la estrategia del uso de la autoficción en su versión más dialéctica. De la experiencia colectiva de las heroínas republicanas a la experiencia colectiva de las heroínas cotidianas, a través de sus amores, sus pérdidas, sus derrotas, sus caras, sus piernas, sus úteros, sus cuerpos. En un solo y atronador clamor unánime: “lo personal es político”.



Notas

- ¹ Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Magíster en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia, 2020.
- ² Después de la guerra el gobierno estadounidense hizo contundentes campañas para enviar a las mujeres de nuevo a sus casas y hacerlas encajar otra vez en el rol de mujeres domésticas y madres. Esta vuelta a los hogares generó una gran desolación en las féminas. A la luz de los retrocesos que tuvieron lugar en los años cincuenta, Betty Friedan (1963) describió (durante la segunda ola feminista) ese “malestar que no tiene nombre” en su famoso ensayo: “La mística de la feminidad”. Algo parecido tuvo lugar en el estado español. Tras la guerra civil, el régimen franquista perfiló a través del cine, la literatura, la publicidad y el resto de productos culturales, el arquetipo femenino del “ángel del hogar”.

Referencias

- Astudillo, C. (dir.) (2008). *De Monstruos y de faldas* [mediometraje]. <https://carolinaastudillo.com/portfolio/de-monstruos-y-faldas/>
- Astudillo, C. (dir.) (2015). *El gran vuelo* [documental]. <https://carolinaastudillo.com/portfolio/el-gran-vuelo/>
- Astudillo, C. (dir.) (2018). *Ainhoa, yo no soy esa* [documental]. <https://carolinaastudillo.com/portfolio/ainhoa-no-esa/>
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario, críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Nash, M. (2006). *Las mujeres republicanas*. Barcelona: Editorial Taurus.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Friedan, B. (1963). *La mística de la feminidad*. Madrid: ediciones Cátedra
- Marazzi, A. (dir.) (2002). *Un'ora sola ti vorrei*. [documental].
- Nanclares, S. (2018). Autoficción: escribirse para ser. *En. Sangre Fucsia*. <https://sangrefucsia.wordpress.com/2018/06/10/164-autoficcion>
- Varda, A. (dir.) (1962). *Cleo de 5 a 7* [película].
- Citron, M. (dir.) (1978). *Daughter Riter* [documental].

