estudios poscoloniales y los *cultural studies*, apuntan hacia la dirección de una bien lograda interdisciplinariedad y, una vez más, juntan conciencia política y compromiso con el feminismo y la crítica social, crítica cada vez más necesaria, en nuestra opinión, para intentar comprender la complejidad de la vida contemporánea, cada vez más desarticulada, fragmentada y desigual bajo la costra superficial y aparente de la globalización. Son una prueba más del hecho de que el conjunto de textos que surgen del trabajo feminista y de la teoría fílmica feminista constituyen una crítica radical de los modelos hegemónicos de producción y representación de los cuales ponen en cuestión el carácter supuestamente natural, necesario y transhistórico. Historizan el sujeto moderno, fundado sobre la pretensión abstracta y universalista del *cogito*, investigando las bases materiales y concretas de su producción para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas y como productos específicos de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones. En este sentido, la atención teórica al cine como práctica significante, como modo de representación y como espejo que en vez de reflejar, refracta luces o imágenes y produce nuestro imaginario social, abre un campo de intervención y cambio. Puede determinar una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida sino cuestionada y desplazada, y en la que la noción misma de objeto de estudio desafía al paradigma que lo constituye. Dicha práctica, basada en lo que hemos denominado «des-estética feminista», sería al mismo tiempo no sólo una práctica diferente de hacer filmes sino también un modo distinto de concebir el objeto «arte» en cuanto tal, las categorías mismas de la teoría e historia del cine y, finalmente, el mundo en que vivimos.

Giulia Colaizzi es profesora del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Es autora, entre otros, de *Womanizing Film*, de la colección Eutopías (2.ª época, vol 12); de *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid, Cátedra, 1991); y de *The Cyborguesque: Subjectivity in the Electronic Age* (Eutopías, 2.ª época, vol. 102).

La Mostra. Diez años de película

Eulàlia Lledó

Me han pedido que hable de la Mostra y me han dicho que, sobre todo, no haga ni una apología, ni un panegírico.

Nunca hubiera osado: no lo necesita en absoluto.

Ahora bien, me parece de estricta justicia hacer constar que, desde hace diez años, la Mostra, en su modestia y en su buen hacer, honesto, tenaz, riguroso, contribuye, al igual que otras iniciativas de este tipo (más, por cierto, que algunos foros erráticos, cocidos en despachos e implementados a golpe de talonario), a que Barcelona sea en esta época de mercado esclavo y supuesta, presunta, sospechosísima liberalización, una ciudad un poco más amable, risueña, luminosa, abierta al Mediterráneo y a todos los vientos, por lejanos que sean, que la enriquecen y la fecundan (de México, Camerún, Brasil, Rusia, Burkina-Faso, India, África, Irán, Taiwan, Filipinas, Australia, Finlandia, Chile, Etiopía, China, Japón, Canadá...).

Porque el aspecto más representativo de la Mostra es su capacidad de poner al alcance de la mano, de visualizar, la enorme variedad de intereses artísticos, personales y políticos de las directoras, el gran caudal de sus producciones, siempre teniendo en cuenta que las cineastas tanto operan en Cataluña o en Europa como en las Antípodas.

Para mostrarlo, me permitiré hacer un repaso quizá desordenado y descompensado (ya que me dedicaré sobre todo a alguna de las ediciones), pero espero que no desabrido, de estas nueve primaveras de festival de imágenes, de feria de verdades y de edu-

cación estética, política y sentimental que han supuesto para mí (posiblemente para muchas otras) esta sesión continua que es la Mostra.

La primera película que yo recuerdo haber visto en la primerísima edición de la Mostra es *Amelia Lópes O'Neill* (1990), de Valeria Sarmiento, y seguramente no es por casualidad que se tratara de una producción en la que participaban Chile, Suiza, Francia y España (muchos de los filmes son producciones de más de un país); la recuerdo (las notas que tomé en su momento me ayudan a ello) como una película desmadrada y un poco surrealista que tenía como escenario un Valparaíso mítico y fantástico. Después, y ésta es otra constante de la Mostra (me refiero a la presencia de creadoras —a su exposición— y a las variadas interrelaciones con el público), su estupenda directora contestó la impertinencia de algunas preguntas con una contundencia irónica ejemplar.

En esta misma edición, *Blue Black Permanent* (1992), de Margaret Tait, marcó otra de sus líneas maestras: la visión, la recreación de artistas de otros ámbitos, de poetas, de escritoras... Ese año le tocó el turno a Greta Thorborn, también se vieron retratos de Alice Walker y de Sylvia Plath (magnífico este último, de una fuerza extraordinaria: piel de gallina al oír la voz de Plath recitando sus propios versos).

Ahora bien, si he citado *Blue Black Permanent* era para hacer hincapié en uno de los aspectos más interesantes del cine (y de otras actividades) femeninas: me refiero al ritmo, a la reiteración, al sentido del tiempo de algunas películas por parte de un buen puñado de directoras. Cuando se leen libros de algunas escritoras ya se piensa y se siente, bien es verdad, pero en el cine se manifiesta de una manera mucho más palpable, porque me atrevería a decir que en general esta(ba)mos acostumbradas tanto al punto de vista masculino como al ritmo de las películas hechas por hombres y hay la tendencia a tomarlo como patrón universal, con lo cual, a veces, se percibe el ritmo de las películas de mujeres, de algunas películas de directoras (lo digo con rabia, con desazón), como propio de otra cultura, de una cultura ajena o lejana, como la música japonesa o el teatro chino. Se trata de películas poco (y

este «poco» me delata, denuncia mi lugar de enunciación) trepidantes, de ritmo moroso, iterativo, explicadas como si estuvieran filmadas en tiempo real (no, no estoy hablando de Chantal Akerman, porque ella *sí* que filma a escala 1/1: la cámara sólidamente plantificada en un cruce de carreteras, el lentísimo pelar por parte de unas manos femeninas de una patata, el chirriante subir o el tambaleante bajar de un ascensor las veces —si acaso una más, y otra— que haga falta... Propuse a las organizadoras del evento que en este año del décimo aniversario se le hiciera un homenaje sonado, uno de los actos del cual podría consistir en pasar alguno (¿todos?) de sus filmes a cámara lenta; creo que no han visto ninguna necesidad de hacerlo), ritmo y tiempo que se percibe a veces como poco estimulante. Por contra, creo que el punto de vista masculino no nos ha incapacitado para percibir, sentir, vivir, la enorme hermosura de las imágenes, la belleza de su sensualidad, puesto que lentísimo y moroso fue el ritmo de otro filme, *Daugthers of the Dust* (1991), de Julie Dash, pero de encuadres preciosos, de fotografía magnífica. Y repeticiones (que en realidad no lo son).

Este primer año también se destapó el tarro de las pioneras. Películas como *A house divided* (1913) de Alice Guy, *Madchen in uniform* (1931) de Leontine Sagan o *Nana* (1934) de Dorothy Arzner pusieron de manifiesto que *también* en el cine (así como en la tierra, escritoras, si hablásemos de literatura) siempre ha habido directoras.

Nana, hombro con hombro con *As you like it* (1992), de Christine Edzard, manifestó a su vez que hay directoras que sienten la necesidad, se dan la libertad de relacionar la literatura con este su gran y bello homeomorfo que es el cine.

En la segunda Mostra se vieron obras impresionantes de las pioneras, recuerdo *The Blot* (1921), de Lois Weber, que fui a ver por pura militancia (por una vez recompensada: «Será interesante, una antigualla, pero interesante», me dije y fue mucho más que interesante: una película de una belleza inusitada).

Fue el año también del despertar de una catalana, de Marta Balletbò, que hizo malo el dicho de la profeta y su tierra.

Se destapó otro gran tarro o armario, el del cine lesbiano: *Go Fish* (1994), de Rose Troche, podría ser el título emblemático;

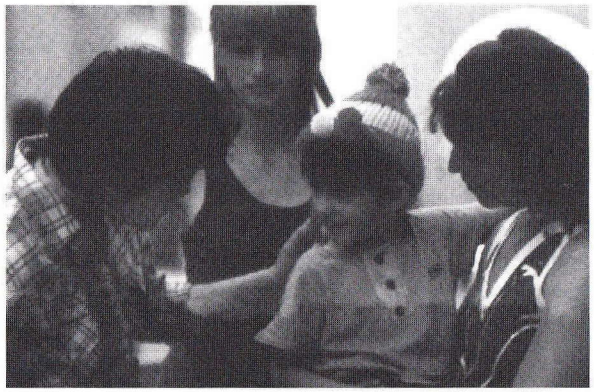
cine lésbico que también se visionó en formato documental (*Forbidden Love* [1992], de Aerlyn Weissman y Lynne Fernie). El documental es otro de los «géneros» habituales y fuertes de la Mostra; en esta segunda edición, eclosionó con el ejemplar documental *When Women Kill* (1991), de Barbara Doran (ya sé, ya sé, que hay algún artículo dedicado a los documentales, pero no me pienso resistir en absoluto cuando quiera citar otro).

Como que en la viña de la señora tiene que haber de todo, en esta muestra se pudo ver una coproducción de China y Honk-Kong como *Zhao Le* (1992) de Ning Ying, que habla de la disparidad de los intereses de las directoras, puesto que en esta ocasión el protagonismo era masculino (¿no hizo un director un filme como *Lianna*?) o la bonita pero curiosamente convencional y un poco anticuada en los encuadres y las secuencias *Moi Ivan, toi Abraham* (1993), de Yolande Zauberman (si fuera literatura podría haber sido escrita perfectamente por Yourcenar).

En *Amorosa* (1986), de Mai Zetterling, se siguieron viendo vidas ejemplares reales, la muy interesante y bonita, pero deprimente, historia de las trabas para la creación artística que encuentra una escritora sueca (y sobre la locura, otro gran tema). Algo de muy cierto, de mucha verdad, muy enraizado en lo que explica, pero al mismo tiempo un cierto hurgar en la llaga, morosidad y reiteración. Quizá repetición, ¿necesaria?: seguramente.

En la tercera Mostra, se abrió como una flor otra faceta del cine ibérico, ya representado en las dos anteriores ediciones (y las posteriores) sobre todo a través de cortos: me refiero a *Entre rojas* (1995), de Azucena Rodríguez, una sencilla maravilla política, una parte de nuestras vidas detrás de aquellas mismas rejas; o las del franquismo en la calle y en la vida.

En la cuarta, las películas pasaron a ocupar dos páginas del folleto informativo de la Filmoteca, y ya se sabe que los saltos cuantitativos van ligados a los cualitativos, también a la experiencia, a los años. Rompedora, la Mostra presentó obras de una transgresora clásica, Marguerite Duras; no faltó la ración de Akerman bien acompañada por Agnès Varda; tampoco se echó en falta Italia.



Entre rojas (1994), de Azuzena Rodríguez

Algún documental trató de las relaciones madres-hijas, turcas o no; como de relaciones de poder (y de otros tipos) versó la extraordinaria película de Nancy Meckler, *Sister, my sister* (1994), inspirada en los mismos hechos que posibilitaron *Las criadas*, la obra de Genet. Describe la relación incestuosa de dos hermanas que trabajan de criadas en una casa de provincias francesa en un femenino y cerradísimo *up and down*; todo pasa en el estricto espacio privado. Tremenda. Una película inspiradísima de bella factura, con cuatro actrices espléndidas. Perfecta de luz y de detalles. La sumisión esclavista de las criadas / la tiranía de las amas. Imposible no pensar en *Un juicio de piedra*, la novela de Rendell, en *La ceremonia*. Y, desde luego, la estética: la gota de agua que cae morosa, un vez más (y otra, y otra), en la pila y que tanto sirve para ilustrar la fábrica, la textura del recipiente, como el ritmo, a fuego lento, del filme.

En la quinta edición la Mostra marca un punto de inflexión, se suelta. La simple enumeración de algunos títulos puede dar una pálida idea. Sección documentales: la guerra y la violación en Bosnia y en Rwanda-Burundi; el lesbianismo en el magnífico *Stolen Moments* (1987), de Margaret Wescott. Risas e ironía en *Im Kreise der Lieben* (1991), de Hermine Huntgeburth (digna representante de la muy nutrida presencia alemana de la muestra); sección vanguardia y sincretismo artístico a cargo de Rebecca Horn,

Buster's Bedroom (1990). Como exponente de película de ficción (¿?) podría citar *Fuego* (Fire, 1996) de Deepa Mehta; además gozamos con la inteligente e irónica presencia de su directora y actrices. La Filmoteca a reventar.

(*Le déménagement* [1992] —g/r/a/c/i/a/s, g-r-a-c-i-a-s, Akerman—.)

En la sexta, como ya se había soltado, voló.

La sana costumbre de empezar el viernes anterior a la primera semana de Mostra tuvo beneficiosos efectos colaterales, puesto que a partir del documental inaugural se naturalizó la traducción al catalán de «remachadora» («rebladora», transmutada en el papel de la Filmo como «captivadora», lo cual no está nada mal).

El apartado de documentales de esta edición podría servir de paradigma de lo que es este género para la Mostra (o la Mostra para el género). Hubo muchos. Más de uno trató otro gran tema del arte de mujeres: el cuerpo (pechos como panes de payesa —viva la levadura—; manos como sarmientos; piel como satén o cuero; el cuerpo: sede de la enfermedad, del dolor o de la plenitud, del goce); otro se dedicó a las Guerrilla Girls; uno canadiense realmente extraordinario (*You Can't Beat a Woman!* [1997], de Gail Singer) habló de los malos tratos; Barbara Probst Solomon presentó el suyo sobre la posguerra española; uno australiano de los años ochenta (en los noventa, creo que este tipo de documental, por desgracia, se dejó de prodigar) mostró el gran fresco del trabajo gratuito; alguno trató sobre el feminismo, aún otro reflexionó sobre el propio cine.

Esta portentosa capacidad de reventar las costuras de los géneros que tiene el arte femenino podría ejemplificarse con el filme de ficción (¿?) *Murder and Murder* (1996), de Yvonne Rainer, además, se complace en el lesbianismo, que un semidocumental sobre la medicalización del cuerpo a partir de un caso de cáncer con incursiones en primera persona de la directora, la ironía en medio de la seriedad, del drama.

Se vieron también espléndidas películas más próximas a los cánones comerciales barceloneses: se gozó con películas de Pilar Miró, de Liv Ullmann. Otra de las de ficción (¿?) que se pasó luego en circuito comercial es paradigmática del mestizaje de los géneros y de otros varios aspectos del cine de directoras, me refiero a *Perversiones de mujer* (Female Perversions, 1996) de Susan Streitfeld. Para empezar, se basa en un libro de ensayo; la protagonista es tirando a anoréxica, obsesionada por el cuerpo, por la higiene; se analizan modelos de mujer; las relaciones entre mujeres están bien representadas (entre hermanas también); apunta en su moderación hasta donde puede llegar la tremebundez femenina, explora las fantasías sexuales a cuerpo descubierto, a fondo, como con un estilete, es brillante; tiene escenas (la entrevista con el gobernador...) de antología; es fascinante, despertó (a favor o en contra) pasiones.

Ahora, lo más destacable es el punto de vista, el lugar de enunciación (compartido con muchas otras películas de cualquier edición de la Mostra y con algunas que ya —y ya era hora— empezamos a ver en salas comerciales), este hablar (y no me refiero a incursiones directas y explícitas como las de la directora de *Murder and Murder*) de una directora a unas espectadoras (sin que eso quiera decir que los espectadores no puedan sentirse, si no identificados, implicados y concernidos, ¿o es que no hay implicación de las espectadoras en tantas y tantas películas con un punto de vista y un lugar de enunciación masculino?).

En la séptima hubo claros exponentes de punto de vista y lugar de enunciación femenina. Por ejemplo, en *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden. Pero, de muy distintas maneras, también se podía rastrear en un atrevido e hilarante musical proveniente de Italia (en otras ediciones vimos obras de alguna de sus pioneras) dedicado a la Mafia; en la visión de la casa de maternidad rusa (con sus curiosas criaturas empaquetadas). Por supuesto, en las sesiones dedicadas y protagonizadas por la artista Eugènia Balcells, otro claro ejemplo de mezcla de géneros, en este caso también artísticos; en la entrevista a Simone de Beauvoir; en la reflexión sobre el cine de Akerman; en los habituales documentales sobre la guerra (en esta ocasión, de escenario balcánico).

De los documentales, merecen una atención especial los dos dedicados a la transgeneridad (*Sexing the Label* [1996] de Anna Broinowsky, y *Gendernauts* [1999] de Monika Treut) que sitúan el cine de directoras delante del viento, en paralelo a las avanza-

das e innovadoras obras de ensayistas como Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick, como otras películas nos acercan a la literatura de Lispector, de Cixous.

En la octava Mostra nos asomamos un poco más al norte todavía que Rusia. La panorámica documental fue un panel de muchos de los intereses tanto de directoras como de mujeres en general. Alguno se cruzó casi casi con película de ficción (¿?), como *But I was a Girl* (1998), de Toni Boumans. La pionera Germaine Dulac nos mostró que no sólo se puede serlo, sino inscribirse en una corriente concreta del arte de su época: el surrealismo.

La novena, la última, parece que todavía está aquí, pletórica y redonda como una granada.

Y si queríamos variedad (y argumentos para decir que no se puede hablar de cine de mujeres como si fuera unívoco e indiviso) ahí van tres tazas.

Sección documentales. El sueño de toda lingüista: uno sobre el lenguaje secreto de las chinas (¡y resulta que es una escritura silábica!, ¡ay, las relaciones que se intuyen con las japonesas! Pero este hilo me llevaría demasiado lejos, quizá me perdería). Otro que me enseñó en pocas palabras, con algunas imágenes, cómo nos creamos a veces la realidad a nuestra medida, según nuestro deseo: dos asiáticas que quieren borrar su origen inscrito en el rostro, se hacen operar el pliegue del párpado superior; a mi entender la cara no les cambia; al suyo, han cambiado completamente de aspecto (y de vida); y de algunas facetas del autoodio. Los hubo que hablaron de cine, entre ellos alguno para estar en desacuerdo: ¿o es que la pornografía (masculina), por el mero hecho de ser pasada por la pantalla por una directora, deja de serlo? Otro, sobre la pobreza, la capacitación y la autoestima.

Las películas de creación o de ficción (¿?) tuvieron variadas procedencias: la ancha África, India, Túnez, Irán. Las más tirando a comerciales muestran la capacidad de elección de las directoras, como *La defensa Luzhin* (The Luzhin Defense, 2001); en ella, Marleen Gorris se permite recrear unas páginas de Nabokov. *Saint-Cyr* (2000), de Patricia Mazuy, escoge un tema más «femenino»: la escuela de Madame de Maintenon (de la imposibilidad de luchar contra el sistema desde dentro, o de lo que es lo mismo:

de jugar a perder —toda una declaración de principios la imagen de Madame de Maintenon en cuclillas a la orilla del río lavándose las excrecencias y el abuso de poder del rijoso Luis XIV).

¿Qué mejor manera hay de acabar esta pequeña crónica diciendo que se vio una película realmente interesante de lecturas múltiples y poliédricas de la cineasta vanguardista que la Mostra y el Drac han convertido en una clásica multitudinaria en Barcelona? (sí, claro, Akerman, ¿quién, si no?); quizá también haciendo notar que se visionó la primera película de ficción (¿?) de Sally Potter (*The Gold Diggers* [1983]), ¡qué tiempos aquellos! (quiero decir los ochenta), experimental y rupturista, blanco y negro, sombras y Kafka, quizá *Sed de mal* en el trasfondo.

Y ya que acabo de citar a un director, me gustaría terminar estas líneas diciendo dos cosas.

La primera es que urge hacer una tipología tanto de directoras y guionistas como de la enorme variedad de temas de los que tratan las películas en sus diferentes formatos y largos, es decir, intentar empezar a esbozar el cine de directoras.

La segunda (y aquí se entiende quizá mejor la referencia a un director) es la constatación de que todo se pega (lo más malo, dice siempre una amiga mía, pero creo que en esta ocasión lo más bueno). Así, si se mira una cartelera de los últimos tiempos se podrá ver que la vida y la historia, los quehaceres, el ser y existir de las mujeres están pasando a ser universales, empiezan a teñir el cine entero. No me refiero al protagonismo, ni tan siquiera a los temas. Me refiero a su voz y a su cara como testimonio en documentales (*Asesinato en febrero*, *Los niños de Rusia*), a la sustancia y al punto de vista de algunas películas (y no estoy pensando en Almodóvar sino en *El invitado de invierno*, en *Some Mother's Son* —de androcéntrica traducción castellana—, que hizo ver la incompletud de *En el nombre del padre*), o en las pinceladas de los mundos, los quehaceres y los intereses femeninos en una película como *Silencio roto*.

Y ahora sí, para acabar, citaré un fragmento de una entrevista al director de cine iraní Jafar Panahi, que da pábulo y estímulo a la esperanza y que muestra hasta qué punto están empezando a cambiar tanto el punto de vista como, en verdad, la realidad. A

raíz de su película *El círculo* (2000) se le preguntó sobre las razones extracinematográficas del jurado a la hora de concederle un premio; la respuesta es ejemplar (y las cursivas mías):

> *¿Tiene la impresión de que el jurado también ha valorado la valentía con que usted cuenta la situación de la mujer en Irán?*
>
> Es una película sobre el comportamiento humano, sin otras pretensiones ni divisiones. No he criticado un gobierno, ni una religión, ni siquiera la actitud del hombre respecto a la mujer. Quería centrarme en «ellas» pero no con fines moralistas ni reivindicativos, *sino porque el ser humano, en todas sus facetas, constituye el único elemento de mi cine*. No es una película feminista, sino *una mirada a la naturaleza humana*. [...] No he querido hacer un trabajo documental sobre la situación de las mujeres ni aislarlas premeditadamente como una parte distinta de la sociedad. *El ser humano es el ser humano*.

El cine de directoras (sus variadas películas, sus puntos de vista, sus tiempos y ritmos), la Mostra y otras iniciativas similares, lo están logrando.

Marzo-abril de 2002

Eulàlia Lledó Cunill (Barcelona, 1952) es doctora en Filología Románica. Es profesora de secundaria. Se dedica a la investigación de los sesgos sexistas y androcéntricos en la lengua y en la literatura, lo que la ha llevado a trabajar en literaturas de escritoras, en diccionarios, en análisis del discurso académico, de prensa, de libros de texto, en didáctica de la lengua y de la literatura. También en las relaciones entre cine y literatura.

Cine de mujeres para tod@s, por favor

Pilar Aguilar

Según Giuliana Bruno[1] el cine favoreció el acceso de las mujeres al espacio público. Era una manera barata, fácil y cercana de encontrarse con gente y salir de casa. El cine nos mostró, además, el placer del movimiento, el placer del viaje tanto simbólico como real. Propició, pues, una liberación de nuestra mirada y nos permitió percibir un nuevo territorio de intersubjetividad, una nueva configuración de lo privado/público.

Pero, para apropiarse de un relato cinematográfico, hay que identificarse con la mirada de la cámara. Lo cual exige, en la mayoría de los casos, adaptarse a un relato focalizado y organizado por el punto de vista masculino, pues tanto los directores como los protagonistas son abrumadoramente varones. Las mujeres tuvimos (y tenemos) que meternos en las historias que nos cuenta el cine bajo la piel de otro, identificándonos con formas masculinas de interpretación de la realidad, con intereses ajenos, con subjetividades que nos marginan y nos objetualizan. Annette Khun lo explica así: «[...] El placer que había sentido [en el cine] se había debido en gran medida a mi identificación con personajes masculinos. Es decir, yo había estado colocándome en el papel del hombre, del héroe, para disfrutar —quizás incluso para entender— las películas».[2]

1. Bruno, Giuliana (1992), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural theory and the City Filmes of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press.
2. Kuhn, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.