mos plasmar los itinerarios de nuestro recorrido por el cine de mujeres en estos diez años.

Y aunque pueda parecer excesivo queremos agradecernos unas a otras la paciencia, el cariño y las risas que nos hemos regalado y que nos han ayudado en los momentos de más nerviosismo y malhumor.

El cine de mujeres es el cine

Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau

Uno de los principales propósitos de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona ha sido el de mostrar, mediante la exhibición de filmes —y de forma paralela a otras actividades que no tiene sentido relatar aquí—, que el cine de mujeres no es sólo cine de mujeres sino que es el cine. En otras palabras, visibilizar que la aportación que las mujeres han hecho a la creación audiovisual no es algo complementario a la historia de este medio, sino que la participación de las mujeres en todos los ámbitos cinematográficos, desde el guión a la producción, desde la interpretación a la dirección, la posproducción y la distribución, ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine.

El principal rescate que hemos promovido en estos primeros diez años ha sido sobre todo el de la dirección, debido a que es el espacio donde se inscribe gran parte del criterio de autoría. Este punto de vista nos permite —aun a pesar de su carácter limitativo— reconocer la presencia de autoras/directoras en todos los estadios históricos de la creación cinematográfica y superar la apreciación de que es relativamente reciente el hecho de que las mujeres hayan participado en las áreas de dirección, tal y como se acostumbra a afirmar por parte de algunas —aún mayoritarias— corrientes historiográficas. No hemos pretendido hacer un discurso cultural a la contra, sino forzar los límites del institucionalizado para abrir el campo de conocimiento a nuevas realidades. Esta operación de apertura la valoramos como un proceso que obliga no sólo a tener en cuenta los nuevos datos sino también a

entender el proceso y evolución de la creación cinematográfica desde otras perspectivas que deben tener en cuenta esas nuevas realidades. Al atenderlas, no sólo se trata de sumarlas, de incorporarlas a los apartados y períodos de la historia del cine establecidos por la historia oficial, sino de valorarlas por lo que aportan y de leerlas, para ello, desde lo que proponen. Cuando se les da tiempo para que expandan sus significados, cuando se les da espacio para recibirlos fuera de las dinámicas de consumo bulímico que acaba indiferenciándolos y restándoles capacidad específica de significación, los filmes adquieren una identidad particular capaz de revelar y enriquecer. En la mayoría de filmes que hemos proyectado observamos la existencia de una experiencia de diferenciación creativa que debe ser atendida como tal. Para ello, desde la MIFDB hemos querido crear fundamentalmente un espacio de experiencia de recepción cinematográfica en el que se pueda percibir esta diferencia en su más amplia dimensión. No se trata de establecer alardes comparativos, sino de dar paso a expresiones que contienen y proponen modalidades de conjugación representacional en las que se inscribe la experiencia de la diferencia sexual.

Cuando Mary Mandy filma su documental *Filmer le désir* (2000) se ocupa de sacar a la luz cómo esta experiencia consciente invade los mecanismos de representación y analiza, como caso paradigmático, la puesta en escena del deseo. El deseo, o mejor dicho, los deseos de las mujeres, han sido la gran negación de nuestra contemporaneidad y el cine hegemónico e industrial ha convenido con esta negación limitando sus expresiones, malignizándolas, criminalizándolas y en su defecto negando lisa y llanamente su existencia. Por suerte esta exclusión ha sido discutida no sólo desde la teoría sino desde la práctica de la representación cinematográfica, desafiando todas las normatividades impuestas ya desde el principio. Alice Guy, en *Madame a des envies* (1906), refleja excepcionalmente y con una complicidad gozosa —fuera del capricho histérico-compulsivo con el que habitualmente han sido tratados— los antojos que tiene una mujer embarazada. Su particular visión de estos deseos —llena por otra parte de ternura, ironía y gran comicidad— propone una noción de la experiencia

gestante felizmente egoísta, exenta de toda la construcción ideológica creada por la tecnología patriarcal, que ha conducido a una interesada idealización limitativa y cercenada de la enorme potencialidad de goce también expansivo que en la mayoría de casos se vive con el embarazo.

Por otra parte, el propósito del filme de Alice Guy no sólo trasciende las limitaciones en torno a cómo se construye el arquetipo mujer-madre sino que, en el orden de la sintaxis fílmica, incorpora como pionero uno de los primeros usos legibles dados al primer plano. El caso de Alice Guy resulta emblemático, sumado al de otras y otros autores cinematográficos, de su paralelo o casi primordial interés por el desarrollo narrativo. Sus «inventos» en el coloreado y la búsqueda de la sincronía sonora nos hablan también de un interés tecnológico que ha sido asimismo negado como relativo a las mujeres. Casi cien años después observamos idéntico interés por la potencialidad que ofrecen los nuevos sistemas tecnológicos audiovisuales por parte de mujeres creadoras que siguen buscando espacios de enunciación que las representen. En esta búsqueda creativa, que las lleva necesariamente a encontrar su camino, es donde a menudo se producen notables superaciones de las convenciones que marca la industria del sector.

Uno de los problemas relativos a la creación femenina consiste en la dificultad de articular, desde las corrientes historiográficas hegemónicas, visibles *continuums* históricos. Lo mismo ocurre también con otra gran parte de las intervenciones sociales, políticas, teóricas y culturales de las mujeres. Por este motivo el apelativo de pioneras (con enaguas o sin) ha sido casi consustancial a las obras que desde ámbitos distintos se han ido creando a lo largo de la historia por parte de las mujeres. El relato de este *continuum* también es la historia que respondería en general mucho más a lo acontecido, si las palabras y las expresiones utilizadas para nombrarlo no hubieran sido tan universalmente patriarcales por el hecho de que, como señala John Berger,[1] son «demasiado grandes y demasiado cercanas a nosotros, y lo que

1. Ryszard Kapuscinski, «Los cínicos no sirven para este oficio», en *Sobre el buen periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

está más allá de ellas, muy a menudo, en realidad, carece de cuerpo. Mientras que cualquier historia, en su significado más profundo, es algo que le sucede a los cuerpos: hombres, mujeres, caballos, incluso naves, que son como cuerpos. La diferencia que separa a la información de las historias verdaderas, las historias que les suceden a los cuerpos, está en la perspectiva, en la óptica de los hechos». Así, el relato histórico institucional oculta la experiencia de los cuerpos e insiste, por tanto, con gran facilidad, en la creación de universales que taponan, que excluyen en el caso que nos ocupa, la experiencia de percibir lo particular, lo singular, la diferencia.

No disponer de elementos culturales que, a modo de claves de lectura, puedan permitir una recepción amplia de estas experiencias creativas, llenas de indisciplina frente a los cánones oficiales y, a su vez, percibir sus variantes, convierte siempre a las obras así surgidas en excepciones a una regla considerada mayoritaria, aleatorias en su valor, de poca importancia y relevancia insignificante. Esta consideración de «valor añadido», adjetivo siempre relacionado con la cultura desarrollada o creada por mujeres, ha permitido seguir ninguneando su aportación y considerar siempre a las cineastas como pioneras de «nuevos caminos» y no como continuadoras, herederas o cuerpos de pleno derecho en búsqueda. Sin embargo, también podemos leer de forma distinta el adjetivo «pioneras» y darle una capacidad enunciativa más amplia que nos revelará quizá nuevos matices. Por una parte, han actuado ciertamente como pioneras, en tanto que desafiantes frente a una historiografía que ha negado su *continuum* y que las ha hecho sentir como «primeras» en todo y por tanto necesitadas de un excepcional reconocimiento que no siempre llegó, llega o llegará. Por otra, si nos atenemos a los datos empíricos de los que disponemos, las mujeres han participado en todos los inicios de los procesos o etapas, aportando en ellos contundentes avances y consolidaciones junto a otros «pioneros». No sólo Alice Guy sino también Lois Weber, Lotte Reineger, Elvira Notari, Adrienne Solser, Rosario Pi, Edith Carlmar, Asta Nielsen, Germaine Dulac, Maya Deren, Dorothy Arzner... todas ellas figuras fundamentales en su momento, que

han ido apagándose sin remedio por falta de reconocimiento historiográfico.

La conciencia de la diferencia sexual respecto a la modulación planteada por los arquetipos de género ha llevado a las mujeres, a su vez, a crear espacios nuevos donde poder desarrollar sus realizaciones. Alice Guy, junto a Herbert Blaché, creó una empresa productora en 1910, con el fin de independizarse de la Gaumont, pero su rastro sigue vigente en otras directoras y en otros escenarios nacionales hasta la actualidad. Y es un rastro que podemos seguir hoy también en la producción o en la distribución de filmes como ocurre con Women Make Movies en Nueva York, o Cine Nova en Londres. Ambas empresas permiten mantener en activo unas producciones que podrían estar fuera de toda posibilidad de visionado. Estas —entre otras— plataformas industriales mantienen abierta la posibilidad de que las obras de muchas mujeres sigan en contacto con el público y se encuentren a disposición de festivales, filmotecas o empresas culturales.

El caso concreto de los festivales de cine de mujeres representó en su momento otro desafío a las dinámicas de silencio. De la misma forma que, en las décadas de los setenta y ochenta en Estados Unidos, Italia, Alemania, Francia, Inglaterra... hubo gran cantidad de sociedades cooperativas de producción que promovían específicamente los filmes realizados por mujeres. El texto *Cine de mujeres* de Annette Kuhn[2] da buena cuenta de este proceso, al igual que el imprescindible *Women's Companion*,[3] necesitado, por otra parte, a estas alturas, de una buena actualización.

En los escenarios de difusión alternativos a los circuitos de exhibición industriales es donde se han producido contextos favorables para percibir de forma conjunta la naturaleza de los desafíos estéticos, narrativos y temáticos, promovidos singularmente por las mujeres creadoras en el ámbito audiovisual y cinematográfico. La importancia de este deslizamiento expresivo de autoras proce-

2. Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

3. Annette Kuhn y Susannah Radstone, *Women in Film. An International Guide*, Nueva York, Fawcett Columbine Book, 1990.

dentes de distintos escenarios culturales hacia la no fijación de género ha ido creciendo a pesar de las cortapisas que a menudo la industria ha intentado imponer. La indisciplina, frente al dictado industrial, necesaria a toda creación, pero especialmente imprescindible para aquellas que hayan querido romper el techo de cristal, ha promovido unos escenarios de plenitud y valentía creativa que han dado lugar a productos llenos de desorden, perspicaces y atentos de nuevo a lo que acontece. El cine realizado por una gran mayoría de cineastas ha hecho de la necesidad, virtud. Y de su directa o indirecta exclusión e incomodidad con el mundo y sus modelos hegemónicos de representación, una propuesta necesariamente excéntrica. Una excentricidad que ha permitido dar salida a nuevas perspectivas de acercamiento, nuevos puntos de vista y nuevas propuestas, por tanto, de representación.

Ahí descansa gran parte de la habilidad para plantear lecturas poco previstas que desvelan que el orden coercitivo de la normativización de género, que tanto silencio presente e histórico ha promovido, cuenta con vías de agua irrefrenables que pueden causar inundaciones fertilizantes en campos que han sido hasta ahora yermos. Al inicio de este artículo hablábamos del filme de Marie Mandy como exponente de una reflexión, en este caso relativa a la experiencia del deseo y de la sexualidad de las mujeres, lugar de enunciación explícita de una conciencia de diferencia sexual que atraviesa el conjunto de propuestas representacionales de las autoras, tal y como se desprende de las declaraciones de más de quince realizadoras entrevistadas para este filme.

Por otra parte, tal como describe Jane Campion, esta conciencia no determina el hecho de que las realizadoras sólo deban dedicarse o se hayan dedicado a referir lo que comúnmente se denomina «el mundo de las mujeres», sino que su experiencia diferenciada las ha llevado a dirigir su mirada hacia todo y a reconocer su incumbencia en todas partes: todo el mundo es también el mundo de las mujeres. A menudo sus lecturas y propuestas de representación, al alejarse de los convencionalismos esencialistas con los que hemos aprendido a nombrar y relacionarnos con los conflictos inherentes a la experiencia de vida, resultan extrañas. Y esta extrañeza está inscrita también en gran parte de los recorridos que proponen las enunciaciones femeninas. La observamos cuando, como público, contemplamos sus obras y percibimos a menudo el desconcierto de las propias creadoras ante lo que emerge de estos nuevos puntos de vista.

En relación con este tema hablaríamos otra vez de pioneras, de «la primera vez» en muchos campos de la representación y del inevitable contraste, por no decir choque, que esto produce a nuestro edificio de referencias culturales, más concretamente cinematográficas y audiovisuales. El tanteo que realiza Agnès Varda alrededor de los márgenes indefinidos de la cultura urbana en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) es un buen ejemplo no sólo del cambio en el orden temático sino también del cambio funcional en la construcción de los órdenes espaciotemporales. Este filme, aparte de poner en el centro lo que normalmente es barrido hacia los contenedores, lo que no se cuenta nunca con la dignidad que requiere, escamoteándole productividad narrativa, propone un uso radicalmente distinto del modelo de acción impuesto por la industria del espectáculo.

Esta visita con modales distintos a las habitaciones cerradas y sagradas de la convención cinematográfica en particular y cultural en general, transforma radicalmente también los órdenes de la recepción. Nos invita a participar de otra forma en los procesos de comprensión de los relatos. Lo que nos es dado, al ser de naturaleza distinta, nos propone también una forma distinta de percibir los relatos cinematográficos y de transitar en su interior.

Porque mucho más que la renovación de los temas y argumentos, con la que las directoras han planteado, y siguen haciéndolo, lecturas poco previstas por el discurso hegemónico, lo que verdaderamente forma parte de su particular aportación a la creación cinematográfica es la reelaboración y ampliación del vocabulario, o mejor dicho, de los mecanismos significantes del lenguaje audiovisual. Efectivamente, una de las primeras constataciones con las que se han enfrentado muchas directoras es no sólo la jerarquización de unos modelos y de unos temas, heredada por la institución cinematográfica de los arquetipos tradicionales implícitos en la cultura patriarcal, sino la codificación rígida y casi universal de unas soluciones formales acuñadas por el cine hegemó-

nico e impuestas mediante la naturalización de su forma de representación. Delante del arquetipo y de la normativización cinematográfica, muchas cineastas han reconocido la inoperancia de utilizar para sus fines las mismas figuras retóricas, los mismos usos de la elipsis, la misma aplicación del montaje, presentes en el cine convencional, que casi siempre ha sido su precedente. Igual que los llamados nuevos cines, que a finales de los cincuenta empezaron a ensanchar el terreno de la creación cinematográfica con sus propuestas innovadoras, también las cineastas han participado con sus innovaciones en la conquista de espacios anteriormente inexistentes. Y éstos, visibles en un sinfín de ejemplos (desde las películas de Germaine Dulac a las de Sally Potter, desde los primeros filmes de Agnès Varda a los de Catherine Breillard, desde la obra de Chantal Akerman a la de Trinh T Minh-ha) están construidos sobre una nada preexistente, es decir, sobre la ausencia de modelos o tradiciones que anteriormente hubiesen permitido la expresión de una mirada no neutra, como la pretendida mirada patriarcal, sino marcadamente sexuada.

Así, las cineastas, desde el principio del cine y con más intensidad a partir de la segunda mitad del siglo xx, nombran cinematográficamente con utensilios propios todo lo que anteriormente la institución cinematográfica había nombrado sólo desde las resoluciones del lenguaje patriarcal mediante sus mecanismos habituales: el voyeurismo, la fetichización, la priorización de la acción y de las hazañas del héroe... Y por otra parte hablan por primera vez de muchas de las cosas que forman parte de nuestra experiencia y que hasta ese momento parecía que no tenían cabida en el ámbito de la representación. Esta operación de renombrar y decir de nuevo no puede desarrollarse si no es en el espacio de la creación estética, como culminación de una reflexión, implícita y quizás inconsciente por parte de algunas, sobre los dispositivos de significación. Las cineastas, la mayoría de ellas, han actuado, pues, como una fuerza depuradora que, filtrando y desechando el lenguaje impuesto, revierte en un conjunto de propuestas elaboradas fuera de los límites de éste. Para ellas, no es sólo una decisión moral optar por un *travelling* o un primer plano, utilizar el contracampo o mantener la frontalidad, sino que sobre estas elecciones, alejadas voluntaria y necesariamente de la inercia y la convención, construyen su alternativa con respecto a la institución cinematográfica.

Gracias a esta operación de lenguaje, visible en muchas de las obras realizadas por las directoras de las últimas décadas, podemos hablar de la capacidad del cine de mujeres para revelar algunas verdades sobre la naturaleza de nuestros conflictos individuales o sociales y especialmente sobre la discriminación estructural en la que se ha fundamentado nuestra cultura. De sus propuestas estéticas se desprenden ideas y pensamientos a los que sólo se puede llegar mediante el itinerario perceptivo que nos indican desde sus filmes. Uno de los casos más claros o contundentes es el de Chantal Akerman con su *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), pero con más o menos radicalidad muchas otras cineastas ejercen esta función de ofrecerse como observatorio para descubrir visiones o puntos de vista imprevistos que sólo con una nueva implicación de la mirada podemos obtener. Desde su posición claramente marcada por las coordenadas explícitas en sus filmes nos interpelan para que, desde todas las subjetividades, participemos con ellas en este ejercicio de descubrir de nuevo lo que creíamos ya visto o lo que pensábamos inexistente.

Así, unas veces nos invitan a interiorizar otras formas de mirar que no busquen el vínculo con una visión panóptica o con la intromisión impúdica, tan presente en los medios de comunicación audiovisual de consumo masivo. Otras, nos sugieren, paradójicamente, la mirada distante y extraña como único sistema para acercarnos a realidades ajenas; nos hablan incluso de la posibilidad de velar, ocultar imágenes y ocupar el espacio sonoro con el silencio o llenando de palabras y argumentos racionales lo que sólo sería impacto y pulsión emocional; juegan con los detalles y los matices hasta el extremo de introducirnos en la incertidumbre y la perplejidad; reelaboran, en definitiva, los parámetros de su campo de acción expresiva y contribuyen así a enriquecer el panorama de nuestra cultura con instrumentos de intercambio que no sólo nos representan, porque incluyen la referencia a nuestros deseos, sino que permiten el diálogo conceptual y estéti-

co con un público diverso que acoge sus obras como la expresión esperada de otros discursos sobre lo real.

Las distintas manifestaciones de su talento para configurar este nuevo paisaje cinematográfico, su empresa común, ha ido mostrándose, edición a edición, en el fluir de nuestras programaciones y son ahora el objeto de reflexión de esta publicación que, además de reunir, a modo de memoria, los datos de todos los filmes exhibidos a lo largo de diez años, pone en relación las visiones de algunas de las personas con las que hemos compartido nuestros sucesivos y constantes descubrimientos.

Marta Selva Masoliver y **Anna Solà Arguimbau** son las directoras de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona.

Primera parte

Artículos