25 años de cine

Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona

IPES
ELKARTEA

IPES ELKARTEA – Julio 2011 (versión actualizada a 30 junio 2012)
Calle Tejería, 28 bajo – 31001 Pamplona (Navarra)
948 213279 – info@ipesnavarra.org

www.muestracineymujeres.org
www.ipesnavarra.org
www.cineddhh.org

Editora: María Castejón Leorza

Textos y entrevistas de: Elena San Julián Resano, Josetxo Moreno, María Castejón Leorza, Elena Oroz, Coral Herrera, María Castrejón, Natalia Ardanaz Yunta, Ana Díez, Jone Lajos, Rosa Regas, Pilar Rodríguez, Luisa Etxenike, Francisca Bermejo y Lourdes Monterrubio.

Fotografías: cedidas por las autoras y directoras.

Diseño y maquetación: wakalaka (www.wakalaka.es)

Depósito legal: NA-1456/2011

1ª edición - 22 junio 2011
2ª edición (revisada y ampliada) - 28 julio 2011
3ª edición (revisada) -12 febrero 2012
4ª edición (ampliada) - 15 julio 2012

25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona por IPES Elkartea Navarra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-LicenciarIgual 3.0 Unported.
Basada en una obra en:
www.muestracineymujeres.org
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en:
www.ipesnavarra.org
Para ver una copia de esta licencia, visite:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/

Índice

pág. 4 *1. Prefacio*

pág. 4 • Elena San Julián Resano (IPES Elkartea)
pág. 7 • Josetxo Moreno (Cines Golem)

pág. 9 *2. Introducción*

pág. 11 *3. Sobre el cine y las mujeres*

pág. 11 • Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género (María Castejón Leorza. Historiadora)
pág. 22 • Los documentales feministas de Kim Longinotto. Subjetividad, compromiso y cambio (Elena Oroz. Crítica y docente especializada en documental)
pág. 34 • El romanticismo patriarcal en el cine dirigido por mujeres (Coral Herrera Gómez. Investigadora)
pág. 46 • La representación de las lesbianas en el cine dirigido por mujeres (María Castrejón. Escritora)
pág. 56 • TRAMA. Historia de un esfuerzo colectivo

pág. 58 *4. Entrevistas a directoras*

pág. 60 • Agnès Varda (Francia)
pág. 64 • Margarethe Von Trotta (Alemania)
pág. 68 • Lucía Puenzo (Argentina)
pág. 72 • Amal Ramsis (Egipto/España)
pág. 76 • Helena Taberna (España)
pág. 80 • Juana Macías (España)
pág. 85 • Patricia Ferreira (España)

pág. 89 *5. Analizar el cine desde los feminismos*

pág. 90 • 'El domingo si Dios quiere', Yamina Benguigui, (Francia, Argelia, 2001)
pág. 91 • 'Las mujeres de verdad tienen curvas', Patricia Cardoso (Estados Unidos, 2002)

pág. 92 *6. Nuestras invitadas opinan*

pág. 92 • Volver. Ana Díez. Directora y guionista de cine
pág. 94 • Felicidades/Zorionak. Jone Lajos. Espectadora
pág. 96 • El conocimiento del arte. Rosa Regás. Escritora
pág. 98 • La Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona. Pilar Rodríguez. Doctora en Lenguas y Literaturas Romances
pág. 99 • IPES de modelo. Luisa Etxenike. Escritora
pág. 100 • Miradas polifónicas. Francisca Bermejo. Doctora en Comunicación audiovisual, comentarista de cine
pág. 102 • Iniciar un imaginario. Lourdes Monterrubio. Crítica cinematográfica

pág. 105 *7. Memoria escrita de la Muestra*

pág. 123 *8. Memoria gráfica de la Muestra*

pág. 127 *Agradecimientos*

1. Prefacio

Elena San Julián Resano y Silvia Fernández Viguera, de IPES Elkartea

Muestra Internacional de Cine de Mujeres en Pamplona

Elena San Julián Resano

La Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona cumple 25 años. Cuando en 1987 se organizó la primera de sus veinticinco ediciones, las cosas eran muy distintas en el cine y en la situación de las mujeres.

Qué nos impulsó a organizarla es una pregunta que nos han hecho muchas veces. Desde su nacimiento en 1976, en IPES llevábamos tiempo dedicándonos a organizar debates sobre temas relacionados con las mujeres, sobre sus derechos y reivindicaciones. Traíamos a Pamplona invitadas que reflexionaban y trabajaban en cuestiones que nos parecían de suma importancia para conseguir la igualdad entre hombres y mujeres. Dos años antes, en 1985, habíamos inaugurado el Centro de Documentación-Biblioteca de las Mujeres en nuestro local de la calle San Miguel.

En 1982 se abren en Pamplona unos nuevos cines, los Golem. Sus jóvenes propietarios –amantes del buen cine- también se sentían comprometidos con el cambio de una sociedad tan injusta como la que vivíamos.

Nos pareció una buena idea unir nuestras fuerzas y trabajar para difundir y sensibilizar sobre las

distintas realidades de las mujeres en el mundo, sus reivindicaciones, preocupaciones e intereses, utilizando el soporte del cine como instrumento para llegar a mostrar esa realidad e intentar cambiarla.

En aquellos comienzos apenas sabíamos del cine de mujeres, pero teníamos experiencia en analizar y debatir las aportaciones que muchas mujeres estaban haciendo al mundo de las ideas, de las ciencias y de las artes.

Conocimos la existencia del Festival de Cine de Mujeres de Madrid. Hablamos con sus organizadoras, Paloma González, Concha Irazábal y Zenaida Chacón. Ellas nos informaron sobre su Festival, ya desaparecido. Con sus consejos y experiencia, nos ayudaron en los primeros pasos para la organización de lo que luego sería la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona.

Comenzamos con escaso apoyo institucional. Este apoyo ha aumentado con el transcurso del tiempo. Ahora colaboran con la Muestra organismos como el Instituto Navarro para la Igualdad; el Ayuntamiento de Pamplona; el Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía y el Ministerio de Igualdad y de Cultura. No obstante, creemos que la Muestra merece un apoyo más estable y de mayor cuantía para crecer y afrontar nuevos retos.

Las películas proyectadas durante los tres primeros años fueron elegidas por la temática que trataban. Era difícil encontrar películas de directoras dobladas o subtituladas al castellano. A partir de 1989, aumentó la distribución de películas dirigidas por mujeres. Comenzamos a proyectar filmes dirigidos por mujeres de todos los continentes. De esa forma, cumplimos con el afán de dar a conocer y visibilizar el trabajo que estaban haciendo las mujeres detrás de la cámara.

Con el paso del tiempo, hemos dado forma a una Muestra que ha añadido a la sección de películas de ficción –todas ellas estrenos- películas documentales, cortometrajes y trabajos de mujeres anónimas, como es el caso de los “vídeos del minuto”.

En muchas de nuestras ediciones también hemos organizado secciones retrospectivas, homenajes, presentaciones de libros de cine, etc.

Una de las características más destacables de la Muestra –desde la primera hasta hoy- es la participación en cada proyección de invitadas. Ellas nos han ayudado a desentrañar, interpretar y debatir lo que se ha proyectado en la pantalla.

Por la Muestra han pasado más de un centenar de invitadas. Directoras como Deepa Metha, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Ana Diez, Cecilia Barriga, Iciar Bollain, Helena Taberna, Maitena Muruzabal, Juana Macías, Silvia Munt, Cecilia Bartolomé, Mar Coll, Susana Koska y Laura Maña. Escritoras como Rosa Regás, Luisa Etxenike, Mercedes Abad, Rosa Pereda, y Ana Mª Briongos. Actrices como Gloria Berrocal, Clara Badiola, Shabana Azmi, Nandita Das, Aurora Moneo, Carla Antonelli, Nausicaa Bonín o Mariana Chenillo. Especialistas en cine como Nuria Vidal, Eulalia Iglesias, Francisca Bermejo, Begoña Del Teso, Elena Evia, Mercé Coll, Marta Selva, Soledad Obispo, Pilar Rodriguez, Georgina Cisquella, Isabel Menéndez, Imma Merino y Lourdes Monterrubio. Investigadoras y teóricas feministas como Mª Jesús Izquierdo, Raquel Platero, Arantza Rodríguez, Consuelo Ramón, Rosa Meneses, Patricia Amigot, Mauge Cañada, Lucía Alonso o Victoria Cirlot.

Hemos visionado alrededor de 400 películas, la mayoría sin distribución comercial. Difíciles de ver en otro ámbito que no sean los Festivales o las Muestras. Hemos mostrado especial interés por seguir la filmografía y proyectar películas de directoras como Agnès Vagdá, Margarette Von Trotta y otras muchas, que de otra forma serían desconocidas para gran parte del público.

El apoyo del público ha sido muy significativo. Esto nos hace más llevaderos el esfuerzo y los desvelos que supone la organización de una Muestra como ésta. El público que nos acompaña

cada vez es más variado. La diversidad de horarios y propuestas ha facilitado que se incorporen nuevas espectadoras y espectadores, a la búsqueda de una oferta distinta y más arriesgada. Contamos con una participación media de 2.000 personas cada año. No olvidamos los primeros años en que las sesiones matinales se llenaban de mujeres, en su gran mayoría amas de casa ligadas a organizaciones de mujeres como Alaiz, Asima, etc. Enriquecían los debates y acudían puntualmente a todas las sesiones.

Vaya por delante nuestro agradecimiento al público. Igualmente, damos las gracias a la infinidad de personas que con sus ideas, aportaciones, esfuerzo, trabajo e imaginación han hecho posible que esta Muestra haya permanecido durante estos 25 años. Es difícil nombrar a todas, pero no me resisto recordar aquí a una de nuestras compañeras de IPES, Sara Ojinaga, entusiasta de la Muestra, la primera que tenía preparada una reflexión, pregunta o comentario al terminar la proyección. Cuando desapareció, la sustituyó en esta tarea otra compañera, Jone Lajos. Los Cines Golem han sido fundamentales en la organización y el recorrido de la Muestra. Pendientes en los festivales a los que acuden de las películas más interesantes, de los trabajos de las nuevas directoras, han aportado su saber y experiencia que tienen como exhibidores y distribuidores. Y por último, asimismo gracias a mis compañeras en este camino: Silvia Fernández Viguera y, ahora también, María Castejón Leorza con las que comparto trabajo, responsabilidad, emociones, risas y diversión. Y en general al Departamento de Estudios de las Mujeres de IPES.

En los últimos años somos muchas más las organizaciones y ciudades donde se organizan Festivales y Muestras de Cine de Mujeres. La Mostra de Films de Dones de Drac Mágic en Barcelona; las Muestras de Cine y Mujeres de Zaragoza, Huesca, Teruel, Granada, Bilbao... A todas nos unen objetivos similares. Todas organizamos Muestras adaptadas a nuestras ciudades y tenemos proyectos que llevamos conjuntamente desde TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de Cine de Mujeres) como son los Cortos en Femenino y el Vídeo del Minuto. Nos ayudamos y colaboramos para conseguir que la participación de las mujeres en la creación cinematográfica sea considerada y reconocida como parte imprescindible de lo que hoy es el CINE.

Elena San Julián Resano

Trabajadora de IPES desde 1980. Gestora cultural y responsable de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona desde su inicio en el año 1987, así como corresponsable de la Biblioteca Centro de Documentación de las Mujeres de IPES Elkartea desde el año 1985. Integrante del Patronato de la Fundación IPES.

Presidenta de TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizado por mujeres) desde su fundación en 2000.

Muestra de Cine y Mujeres 2011

Josetxo Moreno (Cines Golem)

Cuando allá por Mayo de 1982 inauguramos las cuatro primeras salas de cine de Golem Baiona, nuestra frase publicitaria de lanzamiento fue, “una manera diferente de entender el cine”. Desde el principio queríamos convertir los Cines Golem en un lugar de encuentro social y cinematográfico.

Por ello, además de pelear por tener una programación coherente que hizo que la gente dijera “vamos a Golem”, en lugar de vamos al cine, quisimos, a través de ciclos, semanas, preestrenos, presentaciones de películas –con la presencia de directores, actores y actrices- hacer realidad la frase de “una manera diferente de entender el cine”. Para convertirlo en un lugar de encuentro social, trabajamos por un lado, con los organismos públicos (colaboramos con el Gobierno de Navarra en los extintos Festivales de Navarra. Llevamos cine con un camión a poblaciones que carecían de salas. Con el Departamento de Educación, hicimos ciclos especiales por los que pasaron más de 20.000 escolares. Con el Ayuntamiento de Pamplona en programas para las personas de la tercera edad, etc.), y por otro, con los diferentes colectivos sociales y culturales que estaban actuando en la sociedad pamplonesa.

Uno de esos colectivos era IPES. Realizaba una labor encomiable en todo lo referente al estudio y análisis de los cambios que se estaban produciendo en la sociedad y que de alguna manera se había convertido en una especia de Universidad Popular. Con su recién creada Biblioteca de la Mujer en el 85, se nos acercó para estudiar la posibilidad de hacer una Muestra de Cine en la que se analizara el papel de las mujeres en el territorio cinematográfico. Nos encantó la idea e inmediatamente nos pusimos manos a la obra. De esto hace ahora, 25 años.

Mucho ha cambiado el panorama en estos 25 años. La incorporación de las mujeres al Séptimo Arte es un hecho pero, todavía falta mucho camino por recorrer. Este año 2011 la noticia en el Festival de Cannes (al que acudimos desde el año 83), era que había nada más y nada menos que 4 películas dirigidas por mujeres en la Sección Oficial. Pero claro, dicha sección la conformaban 20 películas. Por lo tanto, el 20% de las películas estaban dirigidas por mujeres.

Entre todas las películas del Festival, este porcentaje subía un poco. La presencia de las realizadoras había subido once puntos respecto a la media de las películas del festival del 2001 al 2010.

No deja de ser una buena noticia, pero recordemos el porcentaje para dejar las cosas claras.

A partir de ahí, se elaboró un dossier en Francia sobre las películas realizadas por mujeres. Algunos datos son muy significativos.

Se ha comprobado que las mujeres tocan los mismos géneros cinematográficos que los hombres, con una única excepción, la animación. Por otra parte las películas de las directoras han acaparado el 20% de la oferta, pero sólo han absorbido el 12,6% del presupuesto. El presupuesto medio de una película dirigida por mujeres es de 3,43M€, un 42% menos que el de los hombres. Naturalmente este presupuesto menor tiene el problema de que la inversión publicitaria es menor y tiene una consecuencia directa sobre las entradas que realizan dichas películas. Si los productores franceses parecen menos reticentes cada día a producir películas realizadas por mujeres, hay un aspecto que llama la atención: nos les perdonan los fracasos. Así de 78 películas realizadas entre el 2005 y 2009, sólo 29 han podido llevar a cabo un segundo proyecto.

Así pues, estamos bastante lejos de la paridad, y eso en Francia, el país más avanzado en este tema, donde las mujeres accedieron plenamente a la dirección en los años 80.

Personal de Cines Golem

GOLEM se dedica a la exhibición cinematográfica desde 1982, y a lo largo de estos años su expansión le ha llevado a gestionar y programar 44 pantallas de cine en siete complejos cinematográficos distribuidos de la siguiente manera: GOLEM es propietario de tres complejos cinematográficos en Pamplona que suman 23 pantallas; un complejo cinematográficos en Burgos, con 6 pantallas; tres pantallas en Estella; en Madrid gestiona y programa los antiguos cines ALPHAVILLE, dedicados exclusivamente a la versión original; y en mayo de 2010 abrió las puertas de GOLEM Alhóndiga en Bilbao, con 7 pantallas.

Además, GOLEM distribuye películas en España desde el año 1986. En la actualidad dispone de una cartera con más de 300 títulos, muchos de los cuales cuentan con premios internacionales de gran prestigio.

El desarrollo de estas dos actividades, la exhibición y la programación, les obliga a estar presente en los principales festivales de cine, para tener un perfecto conocimiento de las novedades cinematográficas de cada temporada.

Desde el inicio de la Muestra, los Cines GOLEM colaboran y forman parte de la organización de la misma.

Por una parte, aportan sus opiniones y conocimiento a nivel del equipo ejecutivo; por otra, aportan el personal necesario para las proyecciones de las películas y documentales, venta de entradas y todo lo relativo a atención en salas.

2. Introducción

El libro que tienes “entre manos” es un proyecto largamente acariciado desde la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de IPES Elkartea. Y nada mejor que su 25 aniversario, que hace de esta iniciativa la más veterana de sus características en el Estado para realizarlo.

25 son muchos. Pero no por ello deja de tener vigencia el objetivo principal de la Muestra: visibilizar el trabajo de las directoras de cine. Es cierto que el panorama del audiovisual ha cambiado desde el año 1987. Buscar películas de mujeres ya no es una labor cuasi detectivesca. Las mujeres que las dirigen son muchas más que antes, pero las dificultades que tienen para llegar a ser directoras son todavía enormes. Una industria masculina desde sus cimientos y la dureza de las trayectorias vitales de las cineastas son aspectos que revelan una sociedad organizada según las estructuras patriarcales. Por tanto, aún es necesario un espacio propio de exhibición.

Además de mostrar el trabajo de las cineastas, la Muestra ha sido un espacio de reflexión y de construcción. El movimiento feminista –en los años 60 en el ámbito anglosajón y desde los 80 en España- ha puesto de relieve la importancia de las representaciones de los personajes cinematográficos de la mano de la teoría fílmica feminista. La creación de las feminidades y las masculinidades en el cine puede edificar un orden simbólico tradicional sometido al patriarcado. Pero por el contrario puede ser un excepcional vehículo e instrumento para crear representaciones que favorecen la no discriminación y la igualdad de oportunidades, así como la creación de una nueva genealogía de personajes.

Esta publicación se estructura en cuatro grandes bloques. Primero se presentan cuatro novedosos ensayos que analizan el cine dirigido por mujeres desde diferentes puntos de vista y perspectivas. Sus autoras aportan luz al panorama de la crítica fílmica feminista, de escaso arraigo en nuestro país. María Castejón Leorza escribe sobre el protagonismo de las directoras, redefine conceptos como el cine de mujeres y, en un paso más allá, subraya el punto de vista de género y, además, apunta cómo afectan estos términos a las directoras españolas. En un lúcido análisis, Elena Oroz disecciona el documental feminista de la directora Kim Longinotto. Explica los rasgos de su práctica cinematográfica y destaca qué piensa Longinotto sobre aspectos clave de la teoría feminista contemporánea. Coral Herrera Gómez nos habla de la representación del amor patriarcal en el cine dirigido por mujeres. Tras definir este concepto desde los feminismos,

pasa a analizar cómo algunas directoras representan en sus películas el mito del amor patriarcal. María Castrejón comienza a llenar el vacío existente sobre la representación de las lesbianas en el cine. Repasa, analiza y agrupa las películas proyectadas en la historia de la Muestra.

Después esta publicación recoge también varias entrevistas realizadas a directoras como la francesa Agnes Vardá; la alemana Margarethe von Trotta; la argentina Lucía Puenzo, la egipcia Amal Ramsis y a las españolas Helena Taberna y Juana Macías. Ellas opinan sobre escenarios como la Muestra, y nos hablan de sus trayectorias personales y nuevos proyectos. A pesar de sus diferentes devenires y circunstancias, todas coinciden en reivindicar la importancia y necesidad de espacios como el de la Muestra de Pamplona. Igualmente, revelan su cansancio en cuanto a las preguntas referidas a la creación femenina, porque las excluye del canon y las margina.

En tercer lugar, incluimos los enlaces a dos Guías Didácticas de películas proyectadas en la Muestra: 'Las mujeres de verdad tienen curvas' de Patricia Cardoso (Estados Unidos, 2002) y 'El domingo si Dios quiere' de Yamina Benguigui (Francia/Argelia, 2001), que integran el proyecto global de IPES Elkartea, "el Cine, el Mundo y los Derechos Humanos". Están dirigidas a educadores y educadoras, colectivos y a todas las personas interesadas. Incorporan una sólida propuesta desde los feminismos y la práctica cinematográfica para analizar los productos audiovisuales.

Por las 25 ediciones de la Muestra han pasado numerosas profesionales: directoras, teóricas feministas, historiadoras, profesoras, críticas cinematográficas… Todas ellas han formado parte de la Muestra, presentando las películas –tanto en su sesión de la mañana como de la tarde- y animando los debates posteriores. Esta es precisamente una de las señas de identidad de la Muestra, que se ha mantenido a lo largo de todos los años. Desde la directora Ana Díez hasta la escritora Rosa Regás, varias de ellas aportan sus recuerdos y vivencias en nuestra Muestra.

Finalmente, se recoge la Memoria de todas las películas, cortometrajes y documentales (más de 400) que se han proyectado. También figuran todas las profesionales que han presentado estas obras o han colaborado de alguna manera con la Muestra. Añadimos todos los carteles y las fotografías de algunas de las directoras que han presentado sus películas en Pamplona.

Nuestro deseo es que todas estas consideraciones os resulten útiles para esbozar nuevos trazos en la historiografía feminista del cine.

María Castejón Leorza (IPES Elkartea)

Editora

3.
Sobre el cine y las mujeres

María Castejón Leorza

Mujeres directoras de cine.
Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género.

María Castejón Leorza

Cualquier mujer que se dedique a la creación artística debe escuchar tarde o temprano preguntas referidas a su sexo: ¿Por ser mujer diriges de determinada manera? ¿Tu trabajo se inscribe dentro del *cine de mujeres*? ¿Existe una mirada femenina específica, una forma de narrar diferente? Hay cierta curiosidad y un buen número de estereotipos de género asumidos ya que nunca se les va a hacer ese tipo de preguntas a los directores. Por otra parte, es cierto que estas cuestiones son lógicas ya que todavía son una minoría de mujeres las que consiguen llegar a ser directora [1].

1 De entre las películas dirigidas entre los años 2000 y 2006 en España, según el estudio de Fátima Arranz, *"los filmes dirigidos por varones representan el 91% del total, mientras que los dirigidos por mujeres sólo representan el 7,4%"*. Fátima Arranz "La igualdad de género en la práctica cinematográfica española" en *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, op, cit, pág. 20.

El cine creador de imaginarios

Apuntaba ya Betty Friedan en la década de los 60 en su *Mística de la feminidad* [2] la influencia de las revistas femeninas en la construcción de la imagen social de las mujeres. Sus aportaciones a la teoría de la creación de imaginarios y del orden simbólico son uno de los aspectos más sugerentes de su archiconocida obra.

Friedan efectuó el análisis del cambio de representación de la imagen en las heroínas de la década de los 30 a los 50. Las protagonistas de las revistas femeninas de los 30 conformaban *"las Nuevas Mujeres, que creaban con alegre espíritu una nueva identidad para las mujeres, una vida propia"* [3]. Eran aviadoras, geólogas o publicistas. Profesionales, aventureras, autónomas y atractivas, con importantes misiones, objetivos y proyectos. Estas valientes y arriesgadas mujeres no dependían de los hombres. Es más cuando encontraban con alguno, siempre en el ámbito público –en sus trabajos o en sus intrépidos viajes- no significaba un conflicto de intereses; se suponía que si el hombre las quería de verdad, si el amor era verdadero, respetaría su independencia. Si no, no era el adecuado.

En los 50 la imagen de personajes independientes, fuertes y poderosos, se sustituye por una nueva imagen de ama de casa dependiente, infantilizada y temerosa. Su misión será cuidar de su prole en el confortable hogar norteamericano de las afueras de las ciudades. Estas nuevas y modernas amas de casa, estaban todas casadas, dependían de los hombres y del ideal del amor romántico. Friedan relaciona estas transformaciones en la representación de modelos con el hecho de que en la década de los 50 las revistas ya no estuvieran dirigidas por mujeres sino por hombres [4].

Del análisis de Friedan se desprenden dos conclusiones. La primera es la evidencia del peso de los medios de comunicación en la creación de significados. Los medios de comunicación de masas reflejan la realidad, pero al mismo tiempo influyen en ella porque tienen poder para construirla. Como trasmisores de ideología que son, las revistas, la televisión y el cine -actualmente la Web 2.0- influyen en la creación de imaginarios y pueden legitimar discursos políticos e ideológicos. Construir modelos de mujeres cercanos a roles de sumisión o de mujeres objeto, es un ejemplo claro de cómo los medios crean discursos que perpetúan la desigualdad estructural de género.

La ausencia de las mujeres en los procesos de creación cultural puede implicar la distorsión de su imagen, por lo que la segunda conclusión se refiere a la importancia que tiene que las mujeres construyan retratos sobre sí mismas. Es determinista pensar que es necesario ser mujer para construir modelos de mujeres positivos en el cine alejados de roles sexistas. Directores como George Cukor, Howard Haws, Joseph L. Mankiewicz, Ernst Lubistich, Michelangelo Antonionioni, o Miguel Albadalejo [5] han sido capaces de retratar mujeres que se alejan de los estereotipos dicotómicos de "la santa" y "la puta". Han creado personajes femeninos que ostentan el protagonismo de las historias, que son fuertes, independientes, valientes y decididos.

Pero, igualmente es cierto que la presencia de directoras -si ellas lo desean- permite fisuras

2 Betty Friedan *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra, 2010. Primera edición 1963.

3 Betty Friedan, op, cit, pág. 76.

4 Susan Faludi observa este mismo aspecto en las series de televisión norteamericanas de los 80. Frente a series como *El show de Bill Cosby* (NBC, 1984-1992) con fuertes rasgos sexistas, existen series como *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998) y *Roseanne* (ABC, 1988-1997) protagonizada por mujeres que se sitúan fuera del simbolismo patriarcal, creadas por mujeres. La primera creada por Diane English y la segunda por la propia Roseanne Barr y Matt Williams.

5 La filmografía de Miguel Albadalejo es una de las más interesantes desde el punto de vista de género en España. De hecho, supera con creces la sobrevalorada capacidad de Almodóvar de retratar personajes femeninos.

y rupturas y la posibilidad de la creación de imaginarios diferentes y alternativos. Únicamente a partir de su trabajo se han tratado diversos temas que afectan a las mujeres: la lucha por la construcción y redefinición de identidades, la maternidad y la denuncia de la falta de derechos humanos básicos por citar solo alguno de ellos.

La transformación de los imaginarios es compleja. La dificultad estriba en que el orden simbólico patriarcal y el imaginario que de él se deriva no se transforman con el escaso número de directores que construyen modelos de mujeres positivos y con las nuevas representaciones que crean las directoras. La nómina de directoras reconocidas por el gran público es ínfima en comparación a los directores, y las que lo son, lo son en gran medida o por su edad y trayectoria consolidada o por realizar un cine alejado del *cine de mujeres*.

Cine de mujeres: protagonismo, temáticas y público femenino. Riesgos y estereotipos

Existen diferentes definiciones sobre qué es el *cine de mujeres*. A continuación se citan las más interesantes y representativas. La crítica feminista Anette Kuhn fue una de las primeras en definir el *cine de mujeres*. Para poder hablar de *nuevo cine de mujeres* se deben de dar al menos dos requisitos: que los protagonistas del film sean mujeres y que estas mujeres sean *"tratadas con simpatía"* [6]. Precisamente, según los parámetros de Kuhn -protagonismo y simpatía- un buen número de películas dirigidas por directores pueden ser consideradas como *cine de mujeres*.

Para María Camí-Vela, las temáticas definen el cine de mujeres. Las cineastas se decantan por un cine de personajes, intimista y de auto-búsqueda. Es un cine interesado en las relaciones de pareja o amistad y en temas sociales [7].

Marta Solá y Anna Selva definen el *cine de mujeres* como las nuevas visiones que amplían el repertorio temático y las aportaciones particulares referidas a la experimentación e innovación [8]. La principal aportación de las cineastas es la representación en el cine del deseo femenino.

Para José Luis Sánchez Noriega, corresponden al *cine de mujeres* las películas que *"abordan temáticas relacionadas con la mujer o desde una perspectiva feminista, no se trata necesariamente de filmes dirigidos por mujeres sino, sobre todo, con personajes protagonistas que sean representativos del ser y el hacer de la mujer en un ámbito concreto"* [9].

Mireia Bofill, afirma que *"el cine de mujeres nos dice algo sobre nosotras mismas (...) nos ofrece un abanico de significados que nos ayudan a pensarnos como mujer, si estamos dispuestas a dialogar con ellos"* [10].

Según Marina Díaz y Josetxo Cerdán el género cinematográfico -melodrama y comedia- y la domesticidad son los dos factores que determinan el cine de mujeres [11]. Las cineastas se mueven en los géneros cinematográficos ya existentes, pero crean nuevos espacios que permiten

---

6 Anette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991, op, cit, pág 150.

7 María Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90.* Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine, 2001.op, cit pág 21.

8 *Una nueva configuración de la cultura: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona* en [www.audiovisualcat.net, op.cit, pág. 87]

9 J. Luis Sánchez Noriega, *Diccionario temático de cine*. Madrid, Cátedra, Sonido e Imagen, 2004, op, cit, pág, 346. Definición correspondiente a la entrada *Mujeres*.

10 Mireia Bofill, *Reivindicación de la Mostra como espacio de relación en Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona Paidos, 2002, op,cit,pps 32-33.

11 Marina Díaz y Josetxo Cerdán, *"Aguja e hilo para pensar el cine español de mujeres de los años noventa"* en *Diez años...* op,cit, pág 85.

transformaciones en la representación.

Por tanto, queda pues fuera de duda la existencia del *cine de mujeres*. No sólo existe, es además un género cinematográfico como lo son el melodrama, el western o el thriller. Sus características definitorias son tres: estar protagonizado por personajes femeninos, tratar temáticas que afecten a las mujeres, y estar dirigido a un público femenino.

Protagonismo

El *cine de mujeres* es un cine donde los personajes femeninos son protagonistas. Mujeres de todas las edades, procedencias, razas, etnias y clases sociales inundan las pantallas. La conquista del protagonismo, hasta el momento reservado a los personajes masculinos tiene importantes consecuencias. Es el punto de partida de la ruptura del orden simbólico patriarcal. Visibiliza a las mujeres. Los personajes femeninos dejan de ser personajes secundarios, meros resortes dramáticos. Como ya se ha apuntado dejan de representarse a través de estereotipos dicotómicos de "la santa" o la "puta" [12].

Esta emergencia socava desde la base el orden simbólico patriarcal que oculta y distorsiona. Implica que se vean en las pantallas situaciones, temáticas, vivencias, problemas que afectan a las mujeres y que habían estado escondidas. Muchas de estas cuestiones pertenecen al ámbito privado. Mostrar problemáticas privadas equivale a aplicar la máxima feminista de los 70: *lo personal es político*. Se dinamita la idea de que lo que ocurre en el espacio doméstico son problemas personales y no sociales y políticos. No solo se pone el foco en las problemáticas sino que se revelan los sueños y las aspiraciones de los personajes femeninos.

El protagonismo permite crear procesos de identificación con una nueva genealogía de personajes femeninos, que nutren el imaginario sociocultural y posibilita la empatía con los mismos.

Temáticas

En el *cine de mujeres* los temas se centran en búsqueda de la identidad, problemas de pareja, trabajo, maternidad, o violaciones de los derechos humanos básicos. Las nuevas temáticas son diversas, pero todas ellas coinciden en analizar a las mujeres y sus relaciones con su entorno, tanto personal como social, cultural y político.

La búsqueda de la identidad femenina es un tema tan recurrente como lógico. Ante la ausencia de modelos de mujeres reales y positivos, existe la necesidad de crear referentes. El personaje femenino que emprende un viaje –real o vital, o ambos- para buscar quién es fuera de los dictados patriarcales es un clásico del *cine de mujeres*.

En estas búsquedas no es extraño mostrar situaciones de profunda crisis de identidad vital que sufren algunas mujeres en momentos determinados de su vida. Estas crisis pueden surgir por diversos motivos; vacío existencial, mística de la feminidad, problemas de pareja, maternidad, pero destaca la capacidad de los personajes por superarlas. Son encrucijadas que construyen una genealogía de heroínas cotidianas.

Otros temas abordados son las relaciones de pareja, las relaciones familiares y las relaciones de amistad. Relegados como han estado del desarrollo de las narrativas del punto de vista masculino, el *cine de mujeres* fija su atención en las relaciones personales de los personajes femeninos. Destaca el interés por mostrar la amistad entre las mujeres. La misoginia entre mujeres y fomen-

12 Para saber más sobre las representación patriarcal de las mujeres en el cine ver las Unidades y Guías Didácticas del proyecto "El cine, el mundo y los Derechos Humanos" (www.cineddhh.org).

tar la enemistad femenina a través de la envidia y de la competitividad es un recurso narrativo frecuente del orden simbólico patriarcal. La relación de amistad entre mujeres, su importancia, su fuerza, su viabilidad como estrategia de supervivencia es una de las importantes aportaciones de este cine.

Una temática más es la denuncia de violaciones, ausencias o inexistencias de los derechos humanos básicos de las mujeres. La situación de inferioridad y desigualdad estructural que sufren las mujeres en todos lo lugares del planeta hace que sus derechos humanos más básicos sean vulnerados y que sea necesario reivindicarlos.

Público

Detrás del concepto de *cine de mujeres* existe una clara operación de marketing. Los productores y distribuidores etiquetan rápidamente un tipo de cine dirigido a un público muy determinado. De igual modo que el cine de adolescentes o el cine de gays el *cine de mujeres* tiene un público determinado, las propias mujeres.

El *cine de mujeres* está dirigido pues a un público femenino. Los hombres no acuden a ver películas de mujeres; al menos de igual manera que las mujeres acuden a ver todo tipo de cine [13]. El protagonismo, las temáticas y el punto de vista cotidiano lo hacen susceptible de dirigirse a las espectadoras, por otra parte deseosas de ver películas que hablen sobre ellas.

El cine de mujeres: riesgos y creación de estereotipos

El *cine de mujeres* conlleva implícitamente un matiz peyorativo. Definir un producto cultural como "de mujeres" supone automáticamente desprestigiarlo porque lo aleja del cine mayoritario, del canon, que por supuesto es masculino. Implica diferenciar la creación masculina de la femenina, y en una sociedad desigual en sus estructuras, esta diferencia discrimina a las mujeres.

Su propia existencia indica esta discriminación. Nunca ha existido el término *cine de hombres*, porque el *cine de hombres* es el cine universal; el que tiene un punto de vista y un marcado protagonismo masculino. No es necesaria la diferencia.

Por eso resulta tan lógico que las pocas mujeres que llegan a dirigir películas huyan despavoridas de términos como el *cine de mujeres*, que resta valor a su trabajo de cara a la sociedad. Este handicap pesa sobre sus cabezas igual que el techo de cristal. Cuando las mujeres hacen cine, parece que obligatoriamente tiene que hablar de ellas mismas. Cuando los hombres dirigen, hablan de la humanidad, incluso de las mujeres. Además estarán más valorados si construyen personajes femeninos acordes con la realidad de las mujeres.

El *cine de mujeres* tiene un escaso impacto en el imaginario colectivo. Es un cine que pocas veces trasciende el público femenino. Por tanto, su alcance es limitado. Nos guste más o menos, nos parezca mejor o peor, el impacto en el imaginario de personajes femeninos como por ejemplo la heroína vengativa y sangrienta de 'Kill Bill' (Estados Unidos, 2003, 2004) de Quentin Tarantino es mayor que el de las heroínas cotidianas de 'Mataharis' (España, 2008) de Icíar Bollaín.

Existen una serie de estereotipos que fomenta el *cine de mujeres*. Trata diversos temas, pero lo hace desde la cotidianidad. Este punto de vista, condena a los personajes femeninos a universos cotidianos. Si bien estos personajes han trascendido el ámbito de la domesticidad, y transitan en los espacios públicos y privados/domésticos, sus conflictos, vivencias y aspiraciones se adscri-

13 No existen datos de taquilla desagregados por género. Estas afirmaciones se hacen a partir de la experiencia personal como espectadora.

ben al devenir diario, lejos todavía de la riqueza de registros de los personajes masculinos.

Otro riesgo es el de representar a las mujeres mayoritariamente como víctimas. La propia realidad vital, social, económica, cultural, religiosa y política de las mujeres hace que su situación en el mundo sea de víctima de desigualdades y de violaciones de sus derechos. Resulta complicado no reflejar estas realidades, pero centrar las representaciones en este aspecto, como se observará en el siguiente apartado, puede llegar a reforzar la misma realidad que se pretende denunciar.

De mirada de mujeres a punto de vista de género [14]

Otro concepto habitual cuando se habla de directoras el es de *mirada femenina*. Mucho se ha hablado de ella. Incluso las directoras españolas que iniciaron sus carreras entre las década de los 80 y 90 tan reticentes a aceptar cualquier término que se asociara con el de *cine de mujeres*, han aceptado la existencia de una *mirada femenina*.

No compensa el estéril debate sobre si las mujeres por ser mujeres tienen una forma determinada de narrar. Las mujeres tienen una posición determinada en el mundo. No es lo mismo ser mujer que hombre, del mismo modo que no es lo mismo ser una mujer joven y blanca en España; que una mujer mayor y negra en Nueva York; que una lesbiana precaria en Australia; que una indígena en Argentina. El género es una de las señas de identidad más poderosa, la que más define, la que más marca, la que más diferencia y subordina, pero también lo son la raza, la clase o la opción sexual.

Con el término de la *mirada* ocurre lo mismo que con el de *cine de mujeres*. Se habla de la mirada de la mujer como si fuera una mirada única y estuvieran filmadas desde el mismo punto de vista 'Función de noche' de Josefina Molina (España, 1981) o 'En tierra hostil' (Estados Unidos, 2009) de Katryn Bigelow por poner dos ejemplos extremos. La *mirada femenina* en el cine se ha identificado con una mirada muy determinada que tiene mucho que ver con todo lo mencionado en el epígrafe de *cine de mujeres*. Películas intensas, comprometidas, que aporten, narradas desde el punto de vista de la cotidianidad.

Asumir y aceptar el término *mirada femenina*, resta relevancia al trabajo de las cineastas. La que mira únicamente observa. Mejor reivindicamos entonces el término *punto de vista de género*. La razón es que el punto de vista va más allá de mirar, de observar.

El concepto de *punto de vista* [15] tiene que ver con desde dónde se mira, quién mira, quién es mirado y cómo. Es un concepto mucho más hegemónico que el de mirada. El punto de vista marca las reglas del juego de la representación. Se habla de con qué códigos se apela a la audiencia de masas, y qué tipo de relación se establece entre el mensaje enviado y la audiencia. Crea los referentes de los imaginarios que a su vez originan los códigos para descodificar estos imaginarios. Establece estereotipos de todo tipo, entre ellos los de género.

El punto de vista impone y legitima. Crea discurso y formas de entender el mundo. Naturaliza, normaliza, normativiza. Un ejemplo claro puede ilustrar este punto: las mujeres no son únicamente víctimas pero, si el punto de vista hegemónico las muestra continuamente así, esta imagen –mayoritaria- se naturaliza, y es la que cala en el imaginario.

El punto de vista en el cine es masculino. Es hegemónico y patriarcal y naturaliza la desigualdad.

---

14 Quisiera agradecer a Mireia Corbera de Drac Magic (www.dracmagic.cat) sus sugerentes aportaciones sobre el concepto de punto de vista.

15 La definición que da el DRAE del concepto es el siguiente: "Cada uno de los modos de considerar un asunto u otra cosa". http://drae.rae.es

Desarrolla personajes masculinos de todo tipo. Héroes, antihéroes, villanos… Estos estereotipos y arquetipos se desarrollan, evolucionan, incluso mutan. Actualmente los héroes son humanos, sensibles… y el punto de vista de los personajes masculinos es muy rico y creativo. No ocurre lo mismo con los personajes femeninos, que no tienen tantos matices a pesar de las transformaciones y evoluciones de las mujeres en la sociedad.

El *punto de vista de género* en el cine es un concepto que reivindica la posibilidad de crear discursos y formas de entender el mundo, alejadas del punto de vista patriarcal. Implica romper con estereotipos que subordinan (cuidadoras, madres exclusivas, mujeres objeto). Asimismo, equivale a construir nuevos modelos, que no sólo denuncien o visibilicen personajes femeninos en conflicto consigo mismas o con el mundo; o mujeres en universos cotidianos o domésticos; o mujeres víctimas; o mujeres heroínas de la cotidianidad.

Requiere ampliar las temáticas y los universos. Las mujeres no se pueden representar mayoritariamente como víctimas por muy difíciles que sean sus circunstancias vitales. Tampoco como seres a los que únicamente les afectan los problemas de identidad, crisis vitales, o sus relaciones de pareja.

El *punto de vista de género* tiene mucho que ver también con representar a las mujeres fuera de los ámbitos y espacios privados. Las temáticas ya comentadas, siguen relacionando a las mujeres con los espacios domésticos, por mucho que sus vidas hayan logrado trascender al espacio público.

Y más, el *punto de vista de género* es un concepto amplio. Está en las películas, pero también está en quien las analiza. Una película puede a priori no tener este punto de vista de género, pero puede adoptarse desde quien la mira, analiza o estudia.

Desde el cine de mujeres al punto de vista de género. Apuntes desde el caso español

La nómina de directoras españolas es escasa. Desde la pionera Rosario Pi (1899-1967), hasta la joven Elena Trapé, alrededor de sesenta directoras engrosan la nómina de la cinematografía española. El análisis de las condiciones históricas, culturales, sociales, y políticas que rodean los 80 años de directoras superan los objetivos de este artículo [16].

No obstante resulta interesante fijar la atención en dos generaciones de cineastas como las *cineastas de la Transición* y las *cineastas de los 90* [17]. Veremos cómo impusieron su punto de vista de género las primeras, y cómo han transitado entre el punto de vista y las miradas personales las segundas.

La tradición fílmica y teórica feminista ha sido escasa en España. No ha habido ningún tipo de experimento visual y narrativo, como en la tradición fílmica feminista norteamericana y anglosajona. No existe un cine vanguardista, teórico y experimental feminista [18]. Las cineastas españolas no han revolucionado las formas. No han utilizado *"la maquinaria cinematográfica de forma nueva,*

16 Para un análisis histórico de las generaciones de cineastas, cineastas pioneras, cineastas de la transición y cineastas de los noventa ver, María Castejón Leorza: *Mujeres y cine. Construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de fin de siglo (1975-2005)*. Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca 2007. Sin publicar.

17 Se considera cineastas de los 90 a todas aquellas directoras que han iniciado su carrera entre los años 80 y el año 2000.

18 Una clasificación del denominado cine vanguardista y teórico norteamericano que se inicia a mediados de la década de los 70 se puede consultar en la obra de E. Ann Kaplan: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1998, pps 248-252.

con el fin de desafiar las expectativas y las presunciones sobre la vida que tienen los públicos" [19]. Han trabajado desde los postulados de una industria cinematográfica a la que les es muy difícil acceder. Con los recursos con los que han contado dentro de los cauces narrativos de los géneros cinematográficos han propuestos nuevos modos de representación de los modelos de mujeres, desde otros puntos de vista.

Las *cineastas de la Transición* Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, en sus ya emblemáticas películas 'Función de noche' (1981), 'Gary Cooper que estás en los cielos' (1981) y 'Vámonos, Bárbara' (1977) adoptaron el *punto de vista de género* por primera vez en el cine español.

Las tres cineastas son las primeras mujeres que acceden a una formación reglada en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, epicentro cultural y político excepcional. Como pioneras en la industria, tuvieron que hacer frente a dificultades incluso físicas a la hora de trabajar en un mundo exclusivamente masculino. Pilar Miró sorteó en Televisión Española una prohibición expresa, que no permitía la entrada de mujeres en los controles de realización.

Participan de un interés, consciente o no [20], por mostrar la realidad de las mujeres a partir de un protagonismo femenino desconocido hasta entonces. Las protagonistas de sus películas, la actriz Lola Herrera en 'Función de Noche', Andrea Soriano (Mercedes Sampietro) en 'Gary Cooper que estás en los cielos', Ana (Amparo Soler Leal) en 'Vámonos, Bárbara' reflejan la dificultad de construir una nueva identidad como mujeres en una sociedad que les exigía ser modernas, del mismo modo que durante 40 años les había exigido ser madres y esposas, sumisas y devotas.

Sin ningún referente, estas tres protagonistas se enfrentan a duras realidades; crisis de identidad provocadas por la educación sentimental y la represión del nacional-catolicismo, maternidades en solitario; elección obligada entre vida profesional y vida familiar; intento por desarrollar una carrera en ámbitos laborales masculinos; conquista del espacio público o lucha por el divorcio entre otras. Muestran las contradicciones entre las que se mueven estas protagonistas de finales de los 70 y principios de los 80, entre la herencia franquista y la modernidad democrática.

Su gran aportación fue crear nuevos modelos de mujeres desde el *punto de vista de género* en una industria que no los tenía. Los personajes femeninos habían interesado a algunos cineastas de su generación: Carlos Saura en 'Ana y los lobos' (1973) o 'Cría Cuervos' (1976), José Luis Borau con 'Furtivos' (1975) dirigen en los mismos años películas con marcado protagonismo femenino. Pero, dentro del *cine metafórico* por el que se decantan estos cineastas, los protagonistas son alegorías de la España franquista. Esas madres castradoras, superlativas y deprimidas simbolizan la España de la dictadura y la España que agoniza. Son personajes sugerentes y, en cierto modo rompedores, pero no subversivos, como los protagonistas de las películas de las directoras. Sobre ellos recae la responsabilidad de la opresión de toda la sociedad, un límite evidente de cara a ofrecer nuevos modelos de identificación.

Las *cineastas de los 90* se incorporan a la industria en un clima de relativa normalidad, y en un ambiente de renovación profesional y generacional. Su propia presencia es uno de los principales síntoma de esta renovación. Carlos F. Heredero define la entrada de las mujeres a la industria como un *"fenómeno insólito que en términos cuantitativos no tiene parangón en ningún otro período de la cinematografía nacional"* [21].

Ana Díez, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Elena Taberna, Patricia Ferreira, Laura

19 Ibidem., op,cit, pág 238.

20 Pilar Miró tenía unas opiniones muy claras sobre las mujeres como colectivo, no exentas de cierta misoginia. Para saber más, ver Castejón Leorza.

21 Carlos F Heredero, *La mitad del cielo Málaga*, Festival de Cine Español de Málaga, 1998, op, cit, pág 9. En el año 1998, se contabilizan 28 directoras.

Mañá o Silvia Munt son algunos de los nombres más representativos. A estas directoras les ha pesado como una losa la etiqueta de *cine de mujeres*. Sin estar dispuestas -como es lógico- a que su trabajo se etiquetara y perdiera valor en una sociedad patriarcal, han negado sistemáticamente durante dos décadas que realicen *cine de mujeres*. Sus declaraciones han sorprendido a la crítica y a las espectadoras [22]. Este desconcierto muestra hasta qué punto influye sobre las creadoras el hecho de ser mujeres en sociedades no igualitarias.

Las directoras de esta generación han accedido a la industria cinematográfica por los cauces habituales: producción de cortometrajes; diversos y variados trabajos en el seno de la industria; formación académica y apoyo de los productores, en un ambiente social y cultural de relativo reconocimiento de la presencia de las mujeres en el ámbito público. Sin embargo, destacan los bajos presupuestos destinados a sus películas, incluso en sus segundas obras y la dificultad de seguir rodando tras sus óperas primas.

Comparten más aspectos y formas de entender el cine con los directores de su generación, que con las cineastas de la generación anterior. Sus referentes no son sus predecesoras [23]; sino las películas comerciales dirigidas por directores, en el que el punto de vista es masculino.

Sin ningún ideario cinematográfico concreto y sin el peso del pasado franquista las temáticas tratada por las *directoras de los 90* como el del resto de su generación en sus películas, está muy vinculada con el presente. Irrumpe con fuerza el tema de la juventud y de los conflictos familiares. Se realiza una interesante radiografía de la familia contemporánea, caracterizada por cierto sentimiento de orfandad

La lucha por reivindicar la identidad femenina, que caracteriza a las *cineastas de la Transición*, no está presente de una manera tan evidente. La identidad de las mujeres se centra en luchas individuales y fragmentadas. Se observa cierta incertidumbre e indefinición lejana a las certezas –fruto de la coyuntura histórica- de sus predecesoras. Se refleja una imagen de las mujeres acorde con las transformaciones sociales culturales, económicas y políticas. Asimismo plantean nuevas temáticas que inciden en la contradicción que supone los avances en la conquista del espacio público y la ausencia de una transformación cultural y social que asuma esas conquistas. Todo desde un punto de vista cotidiano.

Otra temática recurrente son las relaciones de pareja, en su mayoría heterosexual. Los cambios ya comentados transforman las relaciones. El acceso de las mujeres a la educación y al mercado laboral y la secularización de la sociedad civil hacen que las relaciones entre hombres y mujeres se transformen de raíz. Las masculinidades se debaten entre los dictados patriarcales que les otorgan privilegios de una manera directa y los nuevos tiempos que exigen nuevas responsabilidades. Además, las películas reflejan cómo las mujeres se debaten entre el compromiso en las relaciones y la lucha por su propia independencia.

---

22 Icíar Bollaín recoge este desencuentro: *"En alguna charla encontramos mujeres enfadadas con nosotras. Nos acusaban de hacer cine distinto, desde otra perspectiva, para luego negarlo cuando nos preguntaban. Nos acusaban de negar la diferencia en lugar de reivindicarla. Me sentí en más de una ocasión atrapada en la contradicción: soy igual al hacer cine, pero hago cine diferente. Y la cosa se complicaba cuando intentábamos definir las diferencias: ¿Es nuestro cine más intimista, más sutil, más sensible? (...) ¿Podemos hacer cine de acción? Se preguntaba sesudamente más de un periodista. ¿O lo nuestro son, sobre todo, las relaciones personales? Entrar en esas reflexiones era como pisar las arenas movedizas de los estereotipos femeninos; cuando más removías, más te hundías"*. Icíar Bollaín, *II Encuentro de Nuevos Autores. Semana Internacional de Cine de Valladolid*, Valladolid, 2001, op. cit, pps 15-16.

23 Las siguientes palabras de Isabel Coixet reflejan hasta qué punto en cierto momento no se consideran referentes las directoras de la Transición: *"Parecía como si Pilar Miró tuviera un monopolio de hacer cine y las demás éramos hijas que intentábamos seguir"*. Camí-Vela, op, cit, pág 55.

De cualquier modo, todas las directoras, desde sus diferentes realidades históricas y puntos de vista, han aportado al cine español y al cine en su conjunto nuevos modelos y retratos de mujeres que crean fisuras en el régimen de representación patriarcal dominante y proponen nuevas realidades cinematográficas.

Bibliografía

- Arranz, Fátima (dir.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Camí-Vela, María: *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90.* Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine, (Semana de Cine Experimental de Madrid), 2001.
- Castejón Leorza, María: *Mujeres y cine. Construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de fin de siglo (1975-2005)*. Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca 2007. Sin publicar.
- Faludi, Susan: *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna.* Barcelona, Anagrama, 1993.
- F. Heredero, Carlos (editor): *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga, Primer Festival de Cine Español de Málaga, 1998.
- Friedan, Betty: *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra, 2010. Primera edición 1963.
- Kaplan, E. Ann: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. 1998 (Edición original de 1983)
- Kuhn, A: *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Sánchez Noriega, José Luis: *Diccionario temático de Cine*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2004.
- *II Encuentro de Nuevos autores. 2000. 46. Semana Internacional de Cine*. Valladolid, 2001.
- Selva, Marta, Sola, Anna (compiladoras): *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona, Paidós, 2002.

Resumen

Las directoras de cine tienen que hacer frente a un buen número de condicionantes que no afectan a los directores. Además del difícil acceso a la dirección, términos como cine de mujeres y mirada femenina devalúan su trabajo.

Para avanzar en el debate teórico y superar desigualdades estructurales es necesario reflexionar sobre estos conceptos que no son casuales. Para despertar el análisis y no quedarnos únicamente con las consecuencias se asume la existencia del cine de mujeres como género cinematográfico. Asimismo, se mencionan los determinismos y condicionantes que lleva implícito este género y se abren nuevas vías para la reflexión. Por el contrario, se rechaza el concepto de mirada femenina por lo limitado de su alcance, y se reivindica el término punto de vista de género.

Se analizarán estos conceptos desde la práctica cinematográfica. Como ejemplo, fijaremos la atención en las directoras españolas. En concreto en dos de las generaciones de las cuatro existentes: las cineastas de la Transición y las cineastas de los 90. Las directoras no solo miran. Interpretan e incluso modifican el mundo con su punto de vista.

Palabras clave: Cine, Mujeres, cine de mujeres, mirada femenina, punto de vista de género, directoras de la Transición, directoras de los 90.

Abstract

Women filmmakers have to face a lot of conditions that do not affect their male counterparts. In addition

to the difficult access to the director's chair, concepts as women's cinema and female gaze devalue their work.

Thinking in these terms that are far from being accidental is necessary in order to advance in the theoretical debate and overcome the structural inequalities. In this article women's cinema as a genre is assumed as a way to begin the analyses. The determinism and constraints implied by the genre are discussed and new avenues are opened for the reflection. The female gaze is rejected due to its limited scope and the gender point of view is proposed instead as a category of analysis.

All these concepts will be considered in relation to the work of the Spanish women directors. Specifically, in two of the four existing generations: filmmakers from the Transition and filmmakers from the 90s. Women do not just loo, they interpret and even change the world with their point of view.

Key words: Cinema, Women, Women's Cinema, Ecriture Femenine, Gender Point of View, Transition Filmmakers, Filmmakers from the 90s.

María Castejón Leorza

Historiadora. Licenciada en Humanidades (Universidad de La Rioja) y Posgrado en Historia Contemporánea (Universidad de Salamanca). DEA en el año 2006 en la Universidad de Salamanca con la tesina *"Mujeres y Cine, Construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de fin de siglo.1975-2000"*.

Trabaja en IPES Elkartea como gestora cultural. Además es programadora y coordinadora de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres (Pamplona) y corresponsable de la Biblioteca Centro de Documentación de las Mujeres. Es integrante del equipo pedagógico de Cine, Derechos Humanos y Género y docente de la Escuela de Feminismos.

Realiza múltiples actividades, como charlas, conferencias y cine-forums en diferentes asociaciones, colectivos y ámbitos. Ha publicado artículos sobre las relaciones entre cine y mujeres. Mujeres y cine. *Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*, en la Revista Berceo [1] (2004) y *Modelos de mujeres en el cine de Basilio Martín Patino. De la dictadura a la democracia* [2]. En su blog www.lasprincesastambienfriegan.com reflexiona y escribe sobre las relaciones entre cultura, medios de comunicación y feminismos.

1 http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387383
2 http://ipesbiblioteca.suite102.es/documentos/00011001_00011500/00011075/00011075_0101.PDF

Elena Oroz

Los documentales feministas de Kim Longinotto. Subjetividad, compromiso y cambio.

Elena Oroz

De Irán a Japón, de Camerún a la India, la cineasta Kim Longinotto (1952) ha dedicado su extensa carrera –iniciada a mediados de los setenta tras completar sus estudios en la National Film and Television School de Londres-, a documentar con su característico estilo observacional, la "extraordinaria" vida de mujeres "ordinarias" dispuestas a desafiar las estructuras de opresión patriarcales, sean éstas de carácter social, religioso o legal.

'Pride of Place' (1978), un examen del severo régimen de disciplina y castigo imperante en la escuela femenina en la que se formó, y 'Theatre Girls' (1979), sobre un centro de acogida para mujeres sin techo, fueron sus primeros trabajos. Dos piezas seminales que ya permiten apreciar unas inquietudes constantes en su obra: el compromiso y el cambio mediante el retrato de los marginados y los desposeídos, de aquellos cuyos derechos son sistemáticamente vulnerados o, en el peor de los casos, inexistentes; principalmente, mujeres y niños. Lejos de su Inglaterra natal, Japón ha sido uno de sus escenarios predilectos, y allí transcurre buena parte de su filmografía: un total de cinco documentales que exploran la construcción social del género y la

codificación altamente ritualizada y estilizada de la feminidad. El primero fue 'Eat the Kimono' (1989), codirigido con Claire Hunt con quien también fundó su propia compañía de producción, Twentieth Century Vixen. El título del filme alude a una de las consignas con las que su protagonista, la activista y artista feminista Hanayagi Genshu, alienta a las mujeres japonesas a que se rebelen en contra de los valores asociados al traje tradicional. En su siguiente trabajo, 'The Good Wife of Tokyo' (1993), también realizado con Hunt, vuelve a examinar las actitudes tradicionales hacia las mujeres en el seno familiar a través de la cantante Kazuko Hohki, líder del grupo pop The Frank Chickens, a quien sigue en su regreso a su país tras quince años viviendo en Londres. La emancipación de las mujeres frente a valores como la domesticidad, la sumisión y la docilidad es el tema recurrente en su ciclo de documentales japoneses. Codirigidos con Jano Williams, sus otros tres trabajos se sitúan en la misma línea y examinan la feminidad como el resultado de una serie de construcciones sociales que fijan a la mujer ('Dream Girls', 1993), pero que también pueden ser subvertidas y trasgredidas ('Shinjuku Boys', 1995 y 'Gaea Girls', 2000).

Sus documentales más conocidos y aclamados a nivel internacional son 'Divorce Iranian Style' (1998), ganador de un premio BAFTA, y 'Sisters in Law' (2005), que se alzó con el Premio de Arte y Ensayo en el prestigioso Festival de Cannes. Unos largometrajes que, además de convertirla en una de las directoras socialmente conscientes y comprometidas más relevantes del panorama actual, permiten identificar otro eje temático en su obra: el examen de una serie de instituciones a través de las cuales muestra el papel activo y estratégico de las mujeres a la hora de lidiar con un sistema legal, cultural y/o religioso que las mantiene en una posición subordinada respecto al varón. Los tribunales civiles son los escenarios donde transcurren los dos filmes anteriormente citados, mientras que 'The Day I Will Never Forget' (2002), 'Runaway' (2001), 'Rough Aunties' (2009) y 'Pink Saris' (2010) giran en torno a asociaciones de mujeres que luchan en contra de la mutilación genital femenina, que amparan a las víctimas de la violencia doméstica, que protegen a menores que han sufrido abusos sexuales, y que proveen apoyo a las mujeres de las castas más bajas de la India, respectivamente.

Su obra entronca así con una de las prioridades del documental feminista desde sus orígenes: comunicar la experiencia, las necesidades y las luchas de mujeres "reales", asuntos que hasta entonces habían permanecido invisibles a las pantallas cinematográficas; y también con la que fuera su primera articulación formal: el uso de las convenciones realistas del cine directo y del cinéma vérité, las prácticas dominantes en las décadas de los sesenta y setenta, cuando surgió un cine plenamente feminista que tomó el documental como forma privilegiada de expresión. Esta vinculación con una genealogía casi perdida y que sólo recientemente ha comenzado a ser objeto de revisión [1] convierte a Longinotto en una figura clave que, a modo de bisagra, nos permitirá –en primer lugar y antes de analizar otros aspectos de su obra- delinear algunos de

1 Pese a que un exhaustivo repaso de la tradición documental feminista esté fuera de los objetivos de este artículo, sí que nos gustaría señalar que el documental realista ha suscitado gran controversia dentro de la comunidad académica feminista. Siguiendo los preceptos de la teoría fílmica feminista que abogó por un contra-cine que desmantelara los presupuestos ideológicos del cine comercial, el realismo documental fue rápidamente infravalorado. Las reivindicaciones y relecturas más significativas las encontramos de la mano de Julia Lesage y Alexandra Juhasz. Para ésta última, la posición radical en contra del realismo habría propiciado que muchos de los primeros documentales feministas hayan sido leídos de forma inadecuada y, por tanto, olvidados, rompiéndose así un importante eslabón en la genealogía del cine realizado por mujeres. Asimismo argumenta que las nociones de realismo e identificación denigradas por la primera generación de críticas feministas se aplicaron de forma simplista al análisis del documental cuyos procesos de producción y de impacto en la audiencia difieren notablemente de los filmes de ficción. Véanse Juhasz, Alexandra. *"They said we were trying to show reality and all I want to show is my video: The Politics of the Realist Feminist Documentary"*. Gaines, Jane y Renov, Michael (eds.). Collecting Visible Evidence, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp.190-215; y Lesage, Julia. "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film". Erens, Patricia (ed.). Issues in Feminist Film Criticism, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 222-237.

los principios estéticos y políticos del primer documental feminista que la autora británica retoma desde una perspectiva contemporánea.

Engarce con la tradición. Forma y sentido del realismo en las películas de Longinotto

En su recuento histórico y categorización formal del documental feminista estadounidense, Patricia Erens subraya la importancia que en una primera etapa, junto con los vídeos educacionales, los de carácter histórico y el contra-cine, tuvo la modalidad del retrato. Filmes como 'Janie's Janie' de Geri Azur (1971), 'Joyce at 34' de Joyce Chopra (1972) o la pieza colectiva 'The Woman's Film' (1971) realizada por la facción feminista del grupo Newsreel de San Francisco, mostraban a mujeres hablando de sus expectativas (propias y ajenas), sus sacrificios, sus elecciones y sus opciones (abiertas o cerradas), resultando obras fundamentales para reconstruir la historia social de las mujeres [2]. La maternidad, el trabajo o las diferentes opresiones a que se veían sometidas función de su raza y su clase fueron algunos de los temas abordados en un corpus fílmico que no sólo restauraba la voz y la imagen de las mujeres, sino que, al hacerlo, también proponía a menudo modelos positivos. Es el caso de 'Janie's Janie', un cortometraje que narraba la lucha de una mujer recién separada para obtener un servicio de guarderías en su comunidad. La entrevista, el monólogo directo a cámara, y la observación de la cotidianeidad fueron en los primeros setenta las técnicas cinematográficas idóneas para comunicar -sin la mediación autoritaria de la clásica voz en *off* masculina- estas experiencias.

Pese a que este incipiente documental feminista participara y se beneficiara de los avances técnicos y estéticos del cine directo americano (equipos ligeros, inmediatez, sonido sincrónico), no fue una práctica que, como ha puntualizado Julia Lesage, se limitara a importar las convenciones formales de este realismo, si no que, muy al contrario, contribuyó a redefinir su estética y su política [3]. Y no sólo porque las cintas feministas fueran más heterogéneas y/o reflexivas que las obras canónicas del directo, sino por la estrecha vinculación existente entre el sujeto fílmico, la directora y, a menudo, la audiencia [4]. Retando la presunta objetividad del directo, las primeras documentalistas se implicaron de forma activa en la elaboración de una argumentación sobre las luchas de sus personajes femeninos, dejando claro de qué lado estaban [5].

Esta agenda política compartida entre actores sociales y cineasta que, en opinión de Lesage, es definitoria del documental realista feminista la encontramos décadas después en los filmes de Longinotto. Su cámara, lejos de limitarse a observar sin intervenir, se convierte en ocasiones en un apoyo fundamental para los sujetos filmados. Como relata la propia autora a propósito de 'Sisters in Law': *"Amina –una mujer brutalmente golpeada por su marido que ha interpuesto una demanda de divorcio- sabía que Mery y yo estábamos allí en calidad de testigos y, también, que estábamos allí apoyándola y alentándola, y que íbamos a estar a su lado durante todo el*

2 Erens, Patricia. "Women's Documentary Filmmaking: The Personal is Political". Rosenthal, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*, University California Press, Berkely, 1988, pp. 554-565.

3 Lesage, Julia. *Op. Cit.*

4 De hecho, muchos de los primeros filmes feministas que retrataban procesos de empoderamiento se difundían también en comunidades de mujeres siendo una herramienta más para el debate y la toma de conciencia

5 Tomamos aquí la descripción que el teórico Bill Nichols ofrece de la posición del documentalista como "metaparticipante" puesto que a nuestro entender coincide plenamente con la posición colaborativa de las primeras cineastas feministas, un aspecto en el que también inciden Diane Walkman y Janet Walker en su introducción al volumen *Feminism and Documentary*. Para ambas académicas, esta práctica fílmica en la que cineastas y personajes comparten objetivos ha sido una herramienta fundamental para iluminar las experiencias de las comunidades oprimidas que no tenían acceso a otras plataformas de expresión pública. Véanse Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 86; y Walkman, Diane y Walker, Janet. *Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p.18.

proceso" [6].

Por su parte, 'Divorce Iranian Style', un documental conscientemente más reflexivo, incluye en el propio texto esta complicidad. Centrado en un tribunal familiar de Teherán, presenta el caso de Mariam, una mujer que al casarse por segunda vez debe otorgar la custodia de su hija a su primer marido tal y como establece la legislación. Para evitarlo recurre a todo tipo de estrategias frente al juez: súplicas, llantos y mentiras. En un momento dado, es acusada de haber roto una orden judicial, hecho que constituye un delito. Pese a que lo niegue rotundamente, de forma confidencial confiesa a la cámara que, efectivamente, es culpable de esta acusación. Sin embargo, cuando el juez pregunta a Longinotto y a la co-directora Ziba Mir-Hosseini si han visto algo, éstas responden de forma negativa respaldando la versión de Mariam. Y en efecto cabe pensar, junto con Belinda Smaill, que sólo han sido testigos de una confesión, no de un hecho [7]. Esta interacción es un ejemplo explícito del grado de colaboración con los sujetos filmados de una cineasta cuya concepción colaborativa del cine, por otra parte, se extiende también a un método de producción casi artesanal. Longinotto siempre trabaja con un equipo mínimo –ella como camarógrafa acompañada por una sonidista y cuenta con el apoyo de informadoras locales- en el caso de 'Divorce Iranian Style' la ya citada Ziba Mir-Hosseini, antropóloga y autora del libro 'Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law' [8] con las que comparte el crédito de dirección y que resultan fundamentales para atenuar las distancias culturales y lograr la intimidad y la extrema cercanía que caracterizan sus documentales.

Otro rasgo que permite vincular a Longinotto con el primer documental feminista es el empleo de una estructura narrativa encaminada a visualizar el cambio que se opera en los personajes. Como ha observado Lesage, esta estructura –además de ser propia del cine directo [9]-, se derivaba del funcionamiento de los grupos de concienciación que fueron claves durante la segunda ola de feminismo para articular un sujeto colectivo politizado, para dar el salto del "yo" al "nosotras". De forma que los primeros documentales feministas no sólo describían, sino que también promovían una conversación política entre mujeres: el hecho auto-consciente de contar las historias personales confería, según Lesage, una nueva fuerza política a la conversación que pasaba de ser una herramienta de resistencia a convertirse en un instrumento para la liberación de las mujeres [10].

Este "esquema de concienciación", que implica un proceso de evolución personal hacia el empoderamiento, es patente en buena parte de su obra, generalmente a través de diferentes historias que confluyen en un retrato coral y que se insertan en una red de apoyo mutuo, iluminando así los diferentes tipos de relaciones solidarias que establecen las mujeres, y enfatizando el papel de aquellas que exhiben un coraje inaudito a la hora de denunciar públicamente las vejaciones cometidas contra ellas o sus congéneres y que, al mismo tiempo, están decididas a que otras rompan un silencio que las posiciona doblemente en el papel de víctimas. El testimonio y la conversación ocupan, por tanto, un lugar central en unas películas que, en cierta forma, nos recuerdan que el objetivo no es "dar la palabra a los que no la tienen", sino construir una serie de espacios –políticos, sociales o psicológicos- que posibiliten la existencia misma del habla, del "poder decir". Y la cámara de Longinotto, concebida como una caja de resonancia, visualiza una serie de espacios donde, por primera vez, una serie de hechos traumáticos y sentimientos ocul-

6 Entrevista a Kim Longinotto realizada por Sophie Mayer. Mayer, Sophie y Columpar, Corinn (eds.). *There she goes: feminist filmmaking and beyond*, Wayne State University Press, Detroit, 2009.

7 Smaill, Belinda. "The Documentaries of Kim Longinotto: Women, Change, and Painful Modernity". *Camera Obscura*, Volumen 24, Número 2, 2009, p. 63.

8 Mir-Hosseini, Ziba. *Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law; Iran and Morocco Compared*, I. B. Tauris, Londres,1993. La lectura de este libro llevó a Longinotto a realizar con Mir-Hosseini 'Divorce Iranian Style'.

9 Nos referimos aquí a la estructura de crisis analizada por Stephen Mamber en su libro *Cinema Verite in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, MIT Press, Cambridge, 1976, pp. 115-140.

10 Lesage, Julia. *Op. Cit.* p. 234.

tos pueden ser verbalizados: la vergüenza y el desconcierto de las menores víctimas de abusos sexuales ('Rough Aunties'); el temor y el desamparo de unas mujeres que ni siquiera han tenido la posibilidad de concebirse a sí mismas como sujetos dignos de respeto ('Pink Saris'); la disconformidad ante un sistema jurídico claramente sexista ('Divorce Iranian Style'); o la impotencia y el dolor ante la práctica de la ablación del clítoris ('The Day I Will Never Forget').

Como en los grupos de concienciación, en los documentales de Longinotto el hecho de enunciar experiencias previamente inarticuladas y enmarcarlas en un contexto de opresión sistémica, produce (entre los sujetos del filme) un conocimiento político. La palabra es un paso previo para la acción, el punto de partida para cambiar los designios vitales y las relaciones de poder. Una cuestión que de forma explícita se expone en su último filme, 'Pink Saris', cuando Sampat Pal, la líder de una organización de apoyo a mujeres de las castas más bajas de la India, interpela a una joven que por su condición de madre soltera puede acabar muriendo a manos de su propia familia del siguiente modo: *"Si las mujeres hablan, el mundo puede cambiar. Se valiente".* A través de estos mecanismos heredados de los documentales de concienciación (estructura narrativa y conversación), Longinotto visualiza el papel de las mujeres como agentes del cambio, como personas profundamente involucradas en el desarrollo de su comunidad. Compartiendo puntos de vista con sus protagonistas, en última instancia el compromiso político su obra radica en iluminar los procesos de cambio que son instigados desde los márgenes del discurso hegemónico a través de prácticas feministas locales.

Una vez delimitados los rasgos generales de su práctica cinematográfica, nos detendremos en cuatro trabajos para explorar cómo la identidad y la capacidad de acción de las mujeres se presenta en su obra de forma compleja y, a menudo, paradójica, atendiendo a las que consideramos sus principales líneas temáticas: los derechos de las mujeres ('Divorce Iranian Style' y 'Sisters in Law') y la jerarquía de los roles de género ('Dream Girls' y 'Shinjuku Boys'). Y es que, pese a que sus narrativas de empoderamiento inviten a lecturas "universalizantes" de los logros femeninos, éstos siempre se enmarcan, como certeramente ha apuntado Belinda Smeill, dentro de una red de influencias sociales e históricas que tienen un impacto en las experiencias y expectativas de las mujeres [11]. El estilo observacional de Longinotto, por tanto, contiene una mirada analítica que escruta cómo se estructuran las relaciones de género, las posibilidades de cambio, y las diferentes prioridades y soluciones políticas adoptadas por las mujeres siempre en función de su contexto cultural.

Con o sin la ley en la mano. Resistencia y estrategias de cambio

'Divorce Iranian Style' y 'Sisters in Law' son dos filmes de Longinotto que comparten un mismo escenario: la institución judicial. En ellos la subjetividad y la agencia femenina se articulan en relación a un sistema legal sumamente complejo en términos culturales, puesto que en los países donde se ubican –Irán y Camerún, respectivamente- conviven, como ha apuntado Belinda Smaill, los discursos propios de la modernidad que reclaman la igualdad y autonomía de todos los ciudadanos con leyes de carácter de tradicional y religioso que posicionan a la mujer en un papel complementario y subordinado al del varón [12]. Ambos filmes se sitúan en estos solapamientos e intersticios discursivos, y exploran cómo estas fisuras permiten o dificultan la capacidad de acción de las mujeres.

'Divorce Iranian Style' nos asoma a un tribunal familiar de Teherán especializado en disputas matrimoniales y divorcios regido por un juez religioso, el clérigo Deldar. Las escenas que transcurren en la corte se yuxtaponen con otras que tienen lugar en la mezquita durante el momento de la oración, con planos del exterior del edificio de justicia presidido por un enorme retrato del Ayatolá Jomeini, y con diversas vistas del hall que muestran la segregación de los sexos en la

11 Smaill, Belinda. *Op. Cit.*
12 Ibidem.

entrada: mientras que los hombres son registrados en busca de armas o teléfonos móviles, las mujeres son chequeadas para ver si cumplen el código de vestimenta (cabello cubierto y ausencia de maquillaje excesivo). A través de este desglose, como ha observado persuasivamente Lindsey Moore, el filme une en un mismo espacio ley, religión, política y orden patriarcal [13]. Y esta red de asociaciones no sólo establece el marco de la narración, sino también las condiciones bajo las cuales las mujeres pueden y tienen que hablar.

Según señala una voz en *off* femenina -que puntualmente ofrece información sobre el sistema legal y los antecedentes de los personajes-, de acuerdo con la "Sharia", la ley islámica, las mujeres sólo pueden solicitar y obtener el divorcio apelando a tres causas: impotencia, locura o engaños constantes por parte del marido. Los hombres, por su parte, pueden conceder el divorcio a sus esposas, pero ello implica una compensación económica y es la principal razón, junto con el honor, por la cual muchos varones se niegan a firmar acuerdos de consentimiento mutuo. A pesar de lo limitado de sus opciones, las mujeres que retrata el filme se muestran decididas, tenaces y enérgicas a la hora de conseguir sus objetivos: separarse de sus maridos e iniciar una nueva vida.

Situada junto al escritorio del juez para registrar toda la acción de perfil, la cámara de Longinotto se convierte por su cercanía en un elemento clave en las interacciones entre los litigantes y el juez, en una interlocutora más que redefine esta evidente relación desigual de poder. Como hemos comentado anteriormente al referirnos al caso de Mariam, la cámara funciona como una suerte de autoridad (y a ella se apela en calidad de testigo), pero también como confidente. Y, a menudo, las mujeres se dirigen a ella a modo de acotación, ofreciendo una información adicional que discurre al margen y/o excede el orden legal. Este doble diálogo es ya evidente en el primer caso. Messi solicita el divorcio porque tras cinco años de matrimonio todavía no ha tenido hijos. Su declaración transcurre de forma embarazosa ya que se ve obligada a exponer aspectos íntimos de su vida para conseguir que el juez ordene que su marido se someta a un examen de fertilidad y que su demanda sea posteriormente admitida. En el careo con el juez, también señala que entre los cónyuges existen diferencias culturales y de clase que hacen imposible la relación. Lo significativo de ese momento es el juego de miradas, puesto que cuando expone el que parece ser el motivo fundamental de la ruptura se dirige a la cámara con un gesto que denota asertividad y búsqueda de complicidad [14].

Por su parte, Ziba es una joven de 16 años que quiere divorciarse para volver a estudiar. A diferencia de Messi, ella no puede acogerse a ninguno de los supuestos recogidos por la ley, de ahí su desesperación: su declaración transcurre entre llantos y reacciones airadas mientras busca todo tipo de excusas, desde acusar a su marido de haber mentido sobre su edad cuando se casaron hasta solicitar un examen médico que certifique su demencia. En este caso el divorcio no se concede, pero Ziba vuelve a interponer una demanda alegando amenazas y malos tratos para obligar a su marido a negociar. A raíz de esta segunda petición, la pareja se presenta de nuevo ante el juez para que éste recoja su demanda, pero en ese momento Ziba susurra a la cámara: *"Voy a retirar mi denuncia, acaba de decir que está de acuerdo en el divorcio por mutuo consentimiento"*. Más adelante, ya en su hogar, comentará que ha tenido que renunciar a la devolución de la dote para llegar a este acuerdo.

Como Messi y Ziba, la mayoría de los personajes hacen gala de una ambigüedad que no permite discernir claramente hasta qué punto su dolor es consecuencia de un sistema legal que las opri-

13 Moore, Lindsey. "Women in a Widening Frame: (Cross) Cultural Projection, Spectatorship, and Iranian Cinema". *Camera Obscura*, Número 59, 2005, p. 24.

14 Esta relación visible entre director y actores sociales se produce fundamentalmente gracias a la presencia de Mir-Hosseini que habla Farsi y que, como ha señalado Longinotto en una entrevista, se ganó la confianza de estas las mujeres y simpatizó con sus causas. En palabras de la directora, *"Cuando miran al equipo, en realidad están mirando a Ziba, a una amiga"*. Sara Teasley. "Interview with Kim Longinotto", *Documentary Box 16* (2000), [www.yidff.jp/docbox/16/box16 -2-1-e.html]

me, una escenificación subversiva, o ambas cosas simultáneamente. El caso de Mariam –que, al no tener opciones legales para mantener la custodia de su hija, se ve obligada a dilatar el caso el máximo tiempo posible- es una perfecta muestra de esta cualidad performativa de los sujetos retratados hasta elevarse casi a metáfora del filme completo: en una escena dentro de la corte la vemos llorar desesperadamente ante el juez cuando se le acusa de obstrucción a la justicia, para acto seguido y por montaje, verla sonreír satisfecha en los pasillos.

Pese a que en 'Divorce Iranian Style' encontremos a mujeres que cuestionan y desafían la interpretación de la ley religiosa –y una de ellas declara: *"Si yo le respeto, él me debe respetar. ¿Acaso no soy una persona? ¿No quiero una vida yo también?"* -, la mayoría elude la confrontación directa para desplegar una serie de estrategias que, junto con la crítica literaria Josefina Ludmer, podemos denominar "del débil" y consistentes en que en que *"desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él"* [15]. Mientras que la institución se presenta como un fiel reflejo del orden social, la cámara de Longinotto visualiza las grietas y subterfugios que permiten a las mujeres cuestionar los fundamentos mismos de la sociedad en que se inscribe la institución a través de unas tácticas de resignificación que, como hemos visto, tienen que ver en primer lugar con la propia autorepresentación ante la autoridad. Aunque en cada una de las escenas del filme se vislumbre una dimensión trágica, ninguna de estas mujeres se comporta ni se concibe a sí mima como víctima, pese a que pueda "actuar" como tal.

A propósito de la película, la codirectora Mir-Hosseini consideraba en una entrevista a las mujeres iraníes como las pioneras en un sistema legal que está atrapado entre la tradición y la modernidad. Y, lo que nos muestra precisamente 'Divorce Iranian Style', son las diferentes formas en que despliegan su identidad y, por tanto, negocian su autonomía y realización personal dentro del sistema cultural del Irán postrevolucionario. Una identidad que, como ha observado Smaill, busca un encaje estratégico y selectivo a la hora de combinar la tradición y el cambio en la sociedad iraní contemporánea [16].

De forma similar, en opinión de Mir-Hosseini, estas estrategias no son sólo mecanismos de supervivencia y resistencia, sino que, en su aparente contradicción, también contienen el germen de la transformación: *"a medida que las mujeres se están educando, están generando un movimiento de base creciente que está forzando un cambio. Por tanto, no es una cuestión de que el gobierno haga concesiones a estas mujeres, sino que las mujeres están forzando estas concesiones desde abajo"* [17].

Por su parte 'Sisters in Law', rodada en Camerún y codirigida con Florence Ayisi, se presenta como el reverso de 'Divorce Iranian Style', puesto que transcurre en un tribunal donde son las mujeres quienes ejercen la autoridad legal. Junto con una serie de policías y abogadas, las principales encargadas de administrar la justicia son la jueza Beatrice Ntuba y la fiscal Vera Ngassa; figuras que, además, se amparan en una legislación que reconoce los derechos de las mujeres pero que entra en fricción con los remanentes de una ley de carácter religioso y tribal que sigue vigente a la hora de configurar la vida de la comunidad musulmana que retrata el filme.

Como es habitual en las cintas de Longinotto, la primera escena de 'Sisters in Law' plantea las tensiones y el conflicto cultural que posteriormente diseccionará la narración a partir de diferentes casos representativos. En ella vemos a una mujer que acude al despacho de la fiscal Vera Ngassa para interponer una demanda contra su padre, al que acusa de haber secuestrado a su

15 Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán, Río Piedras, 1984. Artículo disponible en la web de la autora: www.josefinaludmer.com

16 Smaill, Belinda. *Op. Cit.*, p. 49

17 Entrevista a Ziba Mir-Hosseini y Kim Longinotto realizada por Cynthia Joyce. y publicada en la revista on line www.salon.com [http://www.salon.com/life/feature/1998/12/16feature.html]

hijo para entregárselo al padre biológico. A través del interrogatorio, somos testigos de dos visiones contrapuestas. Mientras que el abuelo considera que ha actuado correctamente puesto que de acuerdo con la ley tradicional la custodia del hijo corresponde al marido; la fiscal señala sin concesiones la invalidez de un matrimonio que no se ha celebrado de acuerdo con la ley. Enérgica y aleccionadora, Vera le reprocha también que no haya tenido en cuenta la voluntad de su hija: *"Tu hija se ha convertido en mercancía. La forma en que la gente de los pueblos juega. La forma de jugar con las mujeres y los niños. ¿Eso es lo que la convierte en su esposa? ¿Ochenta libras y un cerdo?"*.

En este contexto donde las mujeres carecen de autonomía y son consideradas un valor de cambio, el documental enfatiza la labor que ejercen la juez y la fiscal para que los casos discurran conforme a la ley estatal, para vencer las presiones familiares y sociales ejercidas sobre las víctimas para que impere el silencio. Y, cada uno de los delitos denunciados, resulta ciertamente estremecedor. Manka es una huérfana de seis años que ha huido de casa tras ser brutalmente apaleada por su tía. Sonita es una joven de apenas diez años que ha sido violada por su vecino. Amina y Lida son dos mujeres que tratan de divorciarse para poner punto y final a la violencia doméstica.

El caso de Amina ocupa un lugar central en el filme. Junto con sus declaración ante la fiscal en la que manifiesta los constantes abusos físicos y sexuales cometidos por su esposo, la cámara se desplaza también a su aldea, recogiendo una diversidad de testimonios que dan cuenta de que ha de enfrenarse a una comunidad que no respalda su decisión y nos sitúa, ya en el despacho de la fiscal, ante una serie de testigos que desacreditan su testimonio. Pese a las presiones constantes de su entorno –que minimizan la violencia ejercida por su marido y tratan de convencerla de que vuelva a su hogar-, ella se mantiene firme en su decisión de no volver a casa.

El apoyo de las mujeres del tribunal resulta fundamental para que sea capaz de proseguir con la demanda de divorcio. En una escena, seguimos a una de las abogadas que visita a Amina en su hogar y trata de imprimirle coraje con las siguientes palabras: *"Tú eres un ser humano como él. ¿Por qué crees que tiene derecho a pegarte? ¿Tan sólo porque te alimenta? (…) No tengas miedo. Has tomado la decisión correcta, estás reclamando tus derechos. Este es el siglo en el que los derechos de las mujeres son respectados"*. Las relaciones que registra el filme son, como apuntamos anteriormente, semejantes a las de los grupos de concienciación. En 'Sisters in Law', el apoyo mutuo sirve para romper el sentido de culpabilidad inherente a la violencia doméstica, y para enmarcar las decisiones particulares en un proceso colectivo más amplio que, en última instancia, deriva en el cambio social. Y, como descubrimos al final del filme, los casos de Amina y de Lida han supuesto un "cambio real" en la comunidad, puesto que hacía 17 años que en la pequeña ciudad de Kumba un caso de violencia conyugal no se resolvía a favor de una mujer.

Individualidad y colectividad; sujeto y cultura son términos en constante diálogo en las películas de Longinotto. A través de su interacción, vemos cómo las mujeres retratadas en 'Divorce Iranian Style' y 'Sisters in Law' constantemente han de definir y redefinir sus experiencias, y también como, al hacerlo, contribuyen también a redefinir los espacios de enunciación.

Chicas que son (casi como) chicos. Representación y jerarquía de los roles de género

El ciclo de películas que Longinotto ha filmado en Japón constituye una excelente exploración de la categoría de género: tanto de su carácter normativo como de las posibilidades de desafiarla y/o transgredirla. 'Dream Girls' y 'Shinkuju Boys', ambas codirigidas con Jano Williams, serán los documentales que centrarán nuestra atención en este punto. Ambos se distancian del "esquema de empoderamiento" anteriormente analizado y se detienen en aspectos clave de la teoría feminista contemporánea, poniendo en circulación identidades complejas que iluminan de forma paradigmática el carácter performativo del género propuesto por autoras como Judith Butler o Teresa de Laurentis. Para ambas teóricas, el género es un efecto discursivo que se manifiesta y se define a través de los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. En palabras de Te-

resa de Laurentis, éste es simultáneamente *"el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación"* [18]. En tanto que performance o interpretación, el género –ésta vez según Butler- es una ficción cultural, el resultado de una repetición estilizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de sustancia [19]. ¿Qué ocurre entonces cuando los roles de género se intercambian? ¿Cuándo un cuerpo anatómicamente marcado como femenino pone en escena comportamientos masculinos? ¿Hasta qué punto esta transgresión altera las propias percepciones del individuo sobre su identidad de género y los valores sociales a ella asociados? Estas preguntas que han animado a la más incisiva y reciente crítica cultural feminista son también las que se plantean en estos dos trabajos. 'Dream Girls' y 'Shinkuju boys' pueden leerse como un díptico que reflexiona sobre la rigidez y maleabilidad de la categoría de género: dos rasgos contradictorios pero fundamentales para describir las implicaciones que éste tiene en la subjetividad de las mujeres retratadas por Longinotto.

A través de una única localización, 'Dream Girls' nos asoma a un singular universo femenino: la reputada escuela de teatro Takarazuka que sólo admite a mujeres entre sus pupilas y que, dependiendo de sus preferencias o cualidades físicas, como la gravedad del tono de voz, acabarán interpretando papeles femeninos o masculinos. El desarrollo de un curso escolar dicta la estructura narrativa de un filme cuyo origen se encuentra en la fascinación que las estrellas de la compañía (las mujeres que interpretan hombres) ejercieron sobre la directora. Como ha señalado en una entrevista, *"parecían tan increíbles, seguras de sí mismas y descaradas que pensaba que serían así en los otros aspectos de sus vidas, muy dominantes"*. Sin embargo, la escuela Takarazuka, acaba revelándose como un eficaz régimen disciplinario, donde el intercambio temporal de roles, lejos de desestabilizar el sistema de géneros, lo refuerza. De nuevo en palabras de la directora, lo que pretendía ser una *"celebración del creciente poder de las mujeres japonesas"* terminó siendo *"una exploración y está llena de contradicciones"* [20].

En escenas de carácter observacional, Longinotto describe con precisión la extrema dureza de una formación actoral que no sólo incluye clases de canto, baile y declamación, sino también ejercicios "disciplinarios" como desfiles marciales impartidos por el ejército hasta el cumplimiento de un obsesivo programa de limpieza. Pese a la ambigüedad implícita en estos rituales -virilidad *versus* docilidad y domesticidad-, en un discurso dirigido a las alumnas, el director deja claro que ambos confluyen en la sumisión como valor supremo de una escuela cuyo lema es "limpieza, pureza y gracia". Frente a esta exaltación de los valores tradicionales de género que rige el funcionamiento del centro, el gran acierto de la película consiste en escrutar, mediante entrevistas, hasta qué punto éstos son asumidos e integrados por las actrices que interpretan los papeles masculinos, y que, como tales, disfrutan de una serie de "privilegios", como el fervor desmesurado de unas fans que -entre otros gestos de devoción- esperan pacientemente durante meses respuesta a sus cartas de amor.

En una de las entrevistas, entre risas cómplices que tratan de disimular cierto pudor, dos actrices delimitan claramente sus percepciones: mientras que los *"actores masculinos pueden ser más naturales"* y *"deben parecer más poderosos"*, a las actrices femeninas les está reservado el papel de coadyuvantes, *"haciéndoles brillar"* en concordancia, como también explican, con los roles sociales fuera del escenario: *"Tradicionalmente en Japón las mujeres respetan y sirven a los hombres, nosotros hablamos del jefe de la casa. Debemos hacer todo lo que los actores masculinos dicen"*. Esta división y jerarquía de los roles de género se verá subrayada con otra escena que nos introduce en el hogar de una antigua estrella que abandonó su carrera a los 25 años por el imperativo matrimonial que, como señala, está vigente en la sociedad japonesa. En un tono desenfadado, la actriz, junto a su madre y hermanas, bromean sobre cómo las mujeres que han

18 de Laurentis, Teresa. "La tecnología de género" en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Horas y horas, Madrid, 2000, p. 43.

19 Butler, Judith. *El género en disputa. La feminidad y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.

20 Entrevista a Kim Longinotto realizada por Sophie Mayer. *Op. Cit.*

interpretado papeles masculinos suelen ser buenas esposas, ya que son más comprensivas con los sentimientos de sus maridos. Y para ilustrarlo, comentan que el simple hecho de llevar chaquetas masculinas sobre el escenario servirá para que luego puedan ayudar a sus esposos a vestirse. Si bien la anécdota concluye con risas cómplices, tras un momento de silencio, el padre puntualiza que en los hogares tradicionales japoneses las mujeres esperan a sus maridos en la puerta de casa para ayudarles a ponerse la chaqueta antes de salir.

De esta forma, lo que podría presentarse e interpretarse como una posibilidad de subversión se torna un fenómeno más complejo, ya que la puesta en escena del otro género no conlleva el cuestionamiento del propio, sino que opera como una suerte de desdoblamiento que propicia la empatía y fija a la mujer en su rol tradicional. 'Dream Girls' acoge estas tensiones en su seno diseccionando, por un lado, el carácter performativo del género y evidenciando, por otro, cómo la feminidad está construida a través de una experiencia social muy concreta que implica estar en el lado de los perdedores. No obstante –y en lo que podría considerarse una vuelta de tuerca más sobre el despliegue de la masculinidad y la feminidad en el filme-, las fans introducen un elemento de "discordancia" en este micro-cosmos. Su devoción y pasión (a veces, oculta a sus maridos) radica en el hecho de que los hombres en escena que idolatran *"no son hombres reales"*, en palabras de una de las admiradoras. O, como señala otra de ellas: *"puesto que las mujeres interpretan los papeles masculinos, pueden crear el hombre ideal que las mujeres realmente quieren"*. Como proyección, el filme contiene una crítica a la concepción tradicional de la masculinidad y sus atributos (rudeza, brusquedad, privilegiar la realización profesional frente a la afectiva, como comentan las fans) que funciona como principio desestabilizador tanto de un relato fílmico que se presentaba cerrado [21] como de los deseos enunciados por parte de las mujeres.

Las prácticas disidentes de género y sus limitaciones son retomadas y exploradas de forma más clara en el siguiente filme de Longinotto: 'Shinkuju Boys', una inmersión a la subcultura de las "onnabes", mujeres travestidas que trabajan como "hombres de compañía" en un club nocturno de Tokio. Estamos ante un universo claramente representativo de las resistencias locales en la subjetividad y en la autorrepresentación a las que se refiere Judith Butler cuando analiza las figuras de la "drag queen" o la pareja lésbica "butch/femme". Como éstas, y siguiendo con las argumentaciones de la teórica americana, las "onnabes" permiten *"trazar los momentos en los que se disputa y se reta el sistema binario de género, en los que se cuestiona la coherencia de las categorías y en los que la misma vida social del género resulta ser maleable y transformable"* [22].

Al comienzo de 'Shinkuju Boys', un ágil montaje presenta a los tres protagonistas a través de espacios y rituales que explicitan el carácter actuado del género y, en significativa sucesión, una creciente maleabilidad y mutabilidad de los cuerpos. Gaish, vestido con un traje chaqueta y gafas de sol, se mira en un espejo con gesto altivo; Kazuki, en su habitación, se venda los pechos con el fin de disimularos; y Tatsu conversa en una peluquería sobre las hormonas que toma y los efectos que tienen en su fisiología (aumento del vello corporal). A continuación, el filme transita principalmente por dos escenarios: el club donde trabajan y al que, según informa una voz en off contextual, acuden mujeres desencantadas con los *"hombres reales"* en busca de compañía (y no siempre de relaciones sexuales); y sus hogares, donde Longinotto realiza una serie de entrevistas íntimas y en profundidad en las que Gaish, Tatsu y Kazuki se muestran especialmente abiertas y comunicativas a la hora de hablar de su identidad, sexualidad y sentimientos.

---

21 Desde el principio la película subraya como estamos ante una "transgresión" de carácter temporal. Así en la primera escena, vemos a antigua estrella que había ocupado el papel protagonista despidiéndose ante las numerosas fans y los medios de comunicación. Su declaración a la prensa es clara al respecto: *"Mientras era un actor masculino, no podía ser una hija para él. Ahora, está encantado de tener a su hija de vuelta"*.

22 Butler, Judith. *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 305.

Cada uno de estos personajes pone en escena identidades transexuales complejas. Tatsu está en proceso de reasignación de sexo mediante una terapia hormonal; mientras que Gaish, no se considera ni hombre ni mujer –quizá una suerte de figura *"en medio"*-, al tiempo que considera que su no adecuación anatómica al sexo masculino es una carencia que le imposibilita mantener relaciones sexuales (*"nunca seré un hombre real así que no dejo que me toquen"*). Por su parte, Kazuki tiene como pareja otro transexual, ésta vez un MTF ("male to female"). Las complejidades de esta última relación a la hora de "deshacer el género" quedan claras cuando la pareja de Kazuki señala: *"Él es una mujer que le gustan las mujeres. Yo soy un hombre al que le gustan los hombres"*. A lo que éste añade, *"somos iguales, por eso funciona"*.

'Shinjuku Boys' es un filme focalizado en este universo subcultural, sin llegar a explorar las condiciones sociales y/o económicas de los personajes y, de hecho, tan sólo una conversación telefónica entre una Kazuki asertiva y su madre plantea cuestiones en torno a la aceptación/rechazo en el seno familiar. Sin embargo, es significativo observar cómo en el espacio privado del hogar y en relación al discurso amoroso se perciben unas desigualdades en los comportamientos y expectativas que son propias del amor romántico. Gaish es el personaje más significativo en este sentido, puesto que el modelo de masculinidad que asume es el del "playboy": un hombre indolente, distante y despectivo hacia sus "clientas"; una actitud que, sin embargo, le sirve para acrecentar el deseo de éstas. Una conversación del filme ilustra esta dinámica relacional: *"Te gusto, porque soy mezquino contigo. Esto te tranquiliza"*, señala Gaish a una clienta que le responde, *"Sería mejor si fueras un hombre. Tu personalidad es horrible (…) Si fueras una mujer, serías absolutamente detestable. Pero no lo eres, y por eso te perdono"*. Más adelante, ya solo ante la cámara, el mismo personaje confesará cómo este patrón heterosexual que rige parte de su conducta es el mismo que, en un plano cultural y legal más amplio, limita sus posibilidades vitales. Gaish se lamenta de que nunca podrá tener una relación a largo plazo con una mujer por la presión cultural de una sociedad que obliga a las mujeres a casarse y tener hijos; algo que nunca podrán hacer con él puesto el matrimonio homosexual no está permitido en Japón.

Desde diferentes perspectivas, 'Dream Girls' y 'Shinjuku Boys' ofrecen una mirada abierta y compleja sobre los roles de género ,y la identidad de las mujeres y de las transexuales japonesas, confrontándonos con lo que Butler denomina la *"transferibilidad del atributo"* [23], un aspecto fundamental para ensanchar las articulaciones subjetivas y las enunciaciones del deseo, así como para invalidar las categorías binarias. Sin embargo, la mirada de Longinotto siempre atenta al contexto histórico y social, nos permite también apreciar como incluso las rupturas y las subversiones están influidas por la jerarquía de valores implícita al sistema de sexo/género.

23 Butler, Judith. Deshacer el género, *op. cit.*, p. 301.

Resumen

La lucha por los derechos de las mujeres y el cuestionamiento de los roles de género son los principales ejes temáticos en la obra de la documentalista británica Kim Longinotto. Sus filmes analizan cómo se estructuran las relaciones de género, las posibilidades de cambio y las diferentes prioridades y soluciones políticas adoptadas por las mujeres en función de su contexto cultural, visibilizando de este modo los procesos de cambio social instigados desde los márgenes a través de prácticas feministas locales. Analizamos su estilo observacional tendiendo un puente con las inquietudes estéticas y políticas del primer documental feminista que la autora retoma desde una perspectiva contemporánea.

Palabras clave: Documental feminista, observacional, roles de género, derechos civiles, transnaciona.

Abstract

The struggle for women's rights and the gender roles are the main themes in the work of the British documentary filmmaker Kim Longinotto. Her filmes analyze how gender relations are structured, the possibilities of change and the different political solutions adopted by women in their own cultural context. In doing so, they also make visible the processes of social change instigated from the margins through local feminist practices. This article analyzes these questions and her observational style linking them with the political and aesthetics concerns of the first feminist documentary.

Key Words: Feminist documentary, observational, gender roles, civil rights, transnational.

Elena Oroz

Licenciada en Comunicación Audiovisual y Diploma de Estudios Avanzados en Comunicación por la URV de Tarragona. Docente y crítica especializada en documental. Cofundadora y codirectora de la revista *on line* dedicada a la no ficción Blogs&Docs (www.blogsandocs.com), ha colaborado con las publicaciones Secuencias. Revista de Historia del Cine, Cahiers du Cinema. España, el suplemento Cultura/s de La Vanguardia, y en los volúmenes *Cine directo. Reflexiones entorno a un concepto* (Madrid: T&B, 2008), *Realidad y creación en el cine de no-ficción* (Madrid: Cátedra, 2010) y *.Doc El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián, 2010). Es co-editora de los libros *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Madrid: Ocho y medio, 2009) y *Lo personal es político. Documental y feminismo* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011). Ha comisariado junto a Sophie Mayer la retrospectiva de documental feminista *Lo personal es político* para la VII edición del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista.

Coral Herrera

El romanticismo patriarcal en el cine dirigido por mujeres

Coral Herrera

Aprendemos a querernos y a relacionarnos a través de la cultura. El amor romántico es un modelo de relación afectiva basada en una ficción occidental que tiene unas consecuencias determinantes en nuestro organismo, emociones, metas y comportamiento. Como construcción cultural que es, constituye un dispositivo de control social idealizado que sirve para la transmisión y perpetuación del sistema patriarcal a través de la seducción mediática.

El romanticismo patriarcal nació en el siglo XII, con el amor cortés, evolucionó en el siglo XIX, con el movimiento romántico, y en el XX se extendió por todo el planeta gracias a la globalización (o más exactamente, como dice Gubern, a la americanización) de nuestra sociedad. Y es que a través de la industria cinematográfica de Hollywood, ha llegado a todos los rincones del planeta; incluso a sociedades donde el matrimonio y el amor no tenían nada que ver, y de hecho, se daban separadamente.

La estructura narrativa de los relatos románticos está basada fundamentalmente en una pareja

heterosexual, monogámica y en edad reproductiva que desea unirse pero no puede por una serie de obstáculos que han de ser superados. Casi siempre lo logran gracias al varón, que es el que asume el papel activo, mientras ella espera (a que él regrese, a que él la elija como esposa).

Disney, en este sentido, ha sido una fábrica rica en relatos de mujeres pasivas que llevan una vida llena de penalidades ('Cenicienta') o tremendamente aburrida ('La Bella Durmiente', que pasó cien años esperando sin nada que hacer). Al final de la historia, ellas serán elegidas o salvadas por príncipes azules (apuestos, nobles, valientes) que viajan en su caballo y luchan contra diversos monstruos (dragones, tiranos con hordas de monstruos, ejércitos o grupos mafiosos), y contra desastres naturales (aguas cenagosas, tormentas apocalípticas, barrancos insondables, mares furiosos, etc.) o accidentes (hundimientos de barcos, aviones que se estrellan, trenes que descarrilan…).

Es lo que Joseph Campbell define como la estructura primigenia colectiva del *monomito*, basada en la aventura mitológica del Héroe que vive aventuras como un rito de iniciación, superándose a sí mismo, venciendo a su miedo y a sus propios monstruos. El núcleo del monomito es el camino que recorre el Héroe de la historia, según la estructura separación-iniciación-retorno, que es la que experimentan las figuras como Jesús, Mahoma o Buda.

En estas historias que recorren nuestra cultura desde 'La Odisea' (recordemos que Penélope pasó veinte años esperando el regreso de su marido, rechazando pretendientes y aferrada a su recuerdo, tejiendo y destejiendo su colcha), las mujeres somos objetos de deseo o metas a conseguir, y en algunos casos, somos las acompañantes de los héroes varones, complicando las tramas (por nuestra torpeza o nuestro miedo) que engrandecen aún más al héroe, valiente, habilidoso, astuto y fuerte. Dado que la mayor parte de los directores y guionistas de éxito son hombres, no es difícil entender que quieran comprenderse, retratarse, exhibirse, e inventarse a través de los relatos.

En la actualidad, la estructura narrativa sigue siendo esencialmente la misma. Los creadores de cultura siguen aferrados a los roles sociales de género y a los estereotipos rígidos que dividen la realidad en dos, cosificándola y simplificándola al extremo. Las historias de héroes masculinos nos siguen contando lo que los hombres no son, y siguen adscribiendo la vulnerabilidad y la pasividad como elementos femeninos y negativos que, si no existiesen, no podrían definir tan bien lo que es un *hombre de verdad*, o un *hombre de acción*. Esta preferencia oposicional tiene su explicación también: las oposiciones y las negaciones otorgan a cualquier relato un conflicto, una tensión dramática necesarias para narrar una historia.

El final de las historias amorosas del siglo XX son casi siempre un *happy end*, marcado por la boda, que representa, para los hombres, la obtención de la *mujer buena* como triunfo por sus hazañas, y para las mujeres, la posibilidad de abandonar la autoridad paterna, y el reconocimiento social, pues sin un hombre al lado no son plenamente mujeres ni personas públicas (dado que hasta el sufragio universal la ciudadanía no era un asunto nuestro).

Además, casarse también tiene consecuencias económicas, dado que el príncipe azul nos retirará del trabajo y nos mantendrá para siempre en un palacio hermoso (pensemos en la "cenicienta" de Hollywood, 'Pretty Woman', encarnada por Julia Roberts, que es salvada del mundo de la prostitución por un hombre rico, culto y apuesto, Richard Gere). Nuestra única función será cocinar las perdices, y traer hijos e hijas al mundo, siempre que seamos fieles, sacrificadas, generosas, cariñosas y sumisas.

Así las cosas, el amor romántico está basado en una estructura, como vemos, se sustenta en la división de roles y en estereotipos de género que se complementan, idealmente, a la perfección, dado que cada miembro de la pareja sabe cuál es su función. Esta estructura amorosa patriarcal está basada en la dependencia mutua gracias a que a los hombres educados en una estructura tradicional no se les enseña a sobrevivir, y por tanto, necesitan una criada que los cuide cuando están enfermos, que los alimente, los vista, mantenga la limpieza de la ropa y del hogar, el calor

del fuego, y que además se encargue de criar y educar a los nuevos seres humanos que han de perpetuar el funcionamiento de la sociedad: producir para seguir consumiendo. A las mujeres, en cambio, se las educa para que no tomen conciencia de la importancia de las tareas reproductivas y domésticas, de modo que se sientan inferiores y que asuman la necesidad de tener un varón que las proteja en caso de peligro, y se encarguen de las tareas reservadas a los hombres (traer dinero y recursos a casa, principalmente, pero también hacer funcionar máquinas y reparar los desperfectos del hogar).

¿Reproducen las mujeres en sus historias el mito romántico patriarcal?

Antes de responder a esta pregunta es importante comprender la fascinación que han sentido las mujeres por el romanticismo patriarcal. Si pensamos en el movimiento cultural que tuvo lugar en el siglo XIX, es fácil entender que las lectoras se sintieran atraídas por la figura del héroe trágico que luchaba por su subjetividad en un mundo lleno de normas que constreñían su ansia de libertad.

Los románticos se oponen con furia a un mundo que no les gusta, y anhelan alcanzar la belleza, la perfección, la trascendencia, la sublimación a través del arte. Los héroes trágicos quieren vivir experiencias al límite que les lleven a la muerte como refugio ideal ante la mediocridad, la rutina, y la miseria humana. Todos anhelan sentir la grandiosidad de los sentimientos, y el amor hacia un objeto femenino que les permite elevarse de una realidad que les resulta opresiva y cruel.

Las mujeres escritoras reivindicaron también la necesidad de sentirse sujetos, de ser consideradas seres que aman, no solo objetos para ser amados. Sin embargo, son los varones los que escriben mayoritariamente, los que componen, los que pintan, los que esculpen y diseñan espacios. Los románticos aman la transgresión, pero no con afán de cambiar el mundo y echar abajo las estructuras de dominación social y política, sino para salvarse a sí mismos, hinchando su ego y pataleando cuando no son correspondidos en su amor hacia una mujer.

Las protagonistas de las historias románticas son mujeres rebeldes, pero sin embargo son castigadas por los narradores que las crean. Ana Karenina, Emma Bovary, la Regenta, Carmen, Jane Eyre, Catherine Earnshaw, todas son mujeres valientes, pero cuya historia tiene un final trágico (el ostracismo social, la pobreza, la enfermedad o la muerte).

Y a pesar de ello, las mujeres del XIX devoraban novelas por entregas, y las del XX consumían folletines, radio-novelas, etc. con una voracidad que llegó a ser alarmante para la moral patriarcal, que incluso abogó por prohibir estas producciones culturales porque alteraban el orden de la *ley del pater* y amenazaban la estructura matrimonial basada en el pacto entre familias.

La llegada del cine no hace sino expandir aún más este modelo de relaciones amorosas basada en la libertad de elección del cónyuge, pero siempre determinada por una visión heterosexual, adultista, monogámica y con fines reproductivos. Hollywood no ha mostrado triángulos o cuartetos amorosos si no es para condenar toda desviación de la norma dualista, y tampoco se ha prodigado en historias de amor homosexual; todos los amores prohibidos (amores entre clases sociales, razas, procedencias, idiomas o edades diferentes, amores entre minusválidos psíquicos o físicos, etc.) son un ejemplo de cómo el desafiar el canon puede acabar en desastre, dolor y muerte.

La tragedia amorosa sigue siendo un catalizador de emociones, una suerte de dispositivo catártico que nos permite soñar otras realidades, ya que en muchos casos no nos atrevemos a vivirlas.

Por otro lado, los *happy end* siempre acontecen con la boda como momento culmen del amor; porque el después ya nos lo sabemos. Es obvio que la rutina, la decepción, las infidelidades, la falta de comunicación, etc. no venden tanto como el amor idealizado; por eso de algún modo,

seguimos queriendo que nos cuenten historias felices.

El cine y el amor romántico

El cine es un mecanismo narrativo que nos transmite unos modelos amorosos adecuados a la ideología hegemónica del capitalismo, las democracias y el patriarcado. Los relatos románticos de nuestra era posmoderna nos han transmitido la idea del amor como una salvación, de modo que en nuestra cultura posmoderna constituye una especie de *utopía amorosa colectiva* que sin embargo se inscribe con fuerza en nuestros cuerpos, nuestra sexualidad, nuestro mundo afectivo. El deseo es, también una construcción social y cultural que surge ligado a la idea de la belleza y la perfección desde la Antigüedad Clásica, y que por lo tanto determina nuestras pulsiones eróticas y sentimentales, a pesar de que la magia que rodea al acto amoroso nos hace concebirlo como un accidente *inevitable* y mágico, producto de nuestro libre albedrío.

Sin embargo, los mitos son una especie de guía que nos enseña cómo comportarnos, cómo sentir, cómo actuar, cómo relacionarnos. El principal mito amoroso de nuestra cultura, como hemos visto, está basado en el *"…y vivieron felices, y comieron perdices"*. Otros mitos son la princesa en su castillo, el príncipe azul, la eternidad del amor romántico, la omnipotencia del amor, la exclusividad de los sentimientos hacia una sola persona, la media naranja como complemento ideal a nuestra identidad, el mito del matrimonio por amor, etc.

Estos mitos se presentan siempre idealizados, y además el amor no se vive como un fin en sí, para ser disfrutado, sino como un medio para alcanzar otras metas más elevadas: la felicidad, la autorrealización, la plenitud, la eternidad… en un mundo tan individualista, narcisista y desocializado como el nuestro, la gente busca paraísos artificiales en figuras humanas idealizadas. Por eso sufrimos una insatisfacción permanente, marcada por las decepciones y la frustración que nos causa el no encontrar a la persona ideal, o el encontrarla y luego descubrir que no es como pensábamos o, más bien, como quisiéramos que fuese.

Y es que el amor romántico es egoísta porque necesitamos, en un mundo lleno de idolatrías, sentirnos especiales para alguien, ser admirados y amados por nuestra autenticidad, volcar nuestros anhelos en alguien que nos coloque en el lugar del "para siempre", y nos ofrezca, así, seguridad y estabilidad en un mundo marcado por la no contingencia. Y es que la humanidad, una vez que las grandes religiones y las ideologías utópicas de carácter político se han derrumbado, necesita certezas, significados, y se desespera en la búsqueda de un sentido.

La mayor amenaza para mujeres y hombres posmodernos es la soledad; el amor romántico se busca como el espacio en que esa terrible soledad se ve amortiguada por la sensación de que estamos acompañadas y acompañados en el camino de la vida. Mientras nos dedicamos a esta utopía romántica, las calles se siguen vaciando, y sobre todo en las grandes urbes, el anonimato se hace más evidente, más duro, más cruel. Si esto sucede es, precisamente, porque hemos abandonado la comunidad, y perdemos la capacidad de organizarnos colectivamente para crear un mundo mejor, más justo y equitativo, menos competitivo y jerárquico.

En lugar de expandir el amor hacia el barrio, el pueblo, la ciudad, nos encerramos bajo la llave de la hipoteca de dos en dos, con la promesa de que *"el amor lo puede todo"* y seguimos a dúo la filosofía del *"sálvese quién pueda"*, consumiendo relatos que aumentan nuestra sed de utopías individualistas, que ofrecen paraísos artificiales en medio del caos.

Además, creo que este poder mitificador siempre ha afectado más a las mujeres que a los hombres, porque el romanticismo patriarcal contribuye a aumentar la dependencia emocional femenina, ya que las mujeres hemos sido las principales consumidoras de estos relatos románticos, donde se nos muestra siempre que los hombres son más valientes y fuertes que nosotras, y que por eso los necesitamos. Y esa necesidad es lo contrario a la libertad, es decir, no es lo mismo amar desde una posición de igualdad que desde una perspectiva que nos representa como seres

desvalidos, necesitados de protección y galanterías, de cuidados extra debido a nuestra fragilidad. Los héroes masculinos esconden su vulnerabilidad, y son obligados a mostrarse emocionalmente contenidos; las mujeres en cambio siempre somos las que lloramos, las que mostramos sensibilidad, ternura, sentimientos.

Por eso creo que la lucha por la igualdad ha de desarrollarse no sólo en el área legislativa, sino también en el área de la cultura, donde se hace necesario, más que nunca, romper con los estereotipos, los roles y los mitos que perpetúan la desigualdad. El cine es fundamental, ya que son los relatos cinematográficos los que configuran e influyen poderosamente en nuestras emociones, sexualidad, anhelos y metas.

¿Y en el cine de mujeres?

En el cine de mujeres se da una diversidad en torno a la representación de las relaciones amorosas que no me permite afirmar con contundencia si las directoras y guionistas están siguiendo esos modelos mitificados, o si los están rompiendo con afán transgresor.

Lo único que podemos hacer es analizar algunas películas dirigidas por mujeres para desentrañar el modo en que las representaciones simbólicas femeninas reproducen o rompen en diversos grados y formas la idealización del amor romántico y los estereotipos asociados al modelo de relación hegemónico de nuestra cultura occidental, reconociendo la dificultad que supone el apartarse de estas estructuras emocionales de carácter patriarcal.

Y si es difícil es porque mujeres y hombres hemos aprendido a amar bajo unos patrones emocionales hegemónicos retransmitidos repetitivamente por los relatos de ficción. El cine, en concreto, ha sido un transmisor fundamental en nuestra cultura amorosa, porque la capacidad de seducción de las imágenes en movimiento es aún mayor que el resto de los soportes narrativos, como reconocen diversas autoras y especialistas en crítica cinematográfica (Aguilar Carrasco, Martínez Tejedor, Colaizzi).

Entre tanta diversidad de tratamientos, la película de 'El Piano' de Jane Campion es la que más mitos románticos tradicionales reproduce, según mi punto de vista. Me sorprendió mucho que la protagonista de la película, pese a ser una mujer de extremada sensibilidad para la música, aterrice en la selva sin ninguna curiosidad por el mundo que le rodea, y sin ningún afán por sumergirse en una cultura desconocida que le resulta hostil. Es obvio que ella (Holly Hunter) llega cargada de resentimiento por un matrimonio forzado que no desea en absoluto, y que su mudez le impide relacionarse con el entorno con fluidez. Pero su actitud con respecto a la gente que vive allí es de desprecio total; siempre se mantiene elevada y aislada con respecto a la mediocridad de los blancos y el "salvajismo" de los indígenas. Y es que la figura romántica del "Yo trágico" es la de un ser generalmente individualista y egocéntrico que no lucha jamás por cambiar el mundo que le rodea con la colectividad, sino que lo que desea es escapar de una realidad que no le gusta. Por eso Ada no quiere mezclarse con la gente ignorante y permanece allí como un ser etéreo, más ocupado en el arte que en la humanidad.

Su hija logra relacionarse un poco más, pero sorprende que Campion haya creado un personaje tan sumamente malcriado, mimado y cruel con los animales. La niña reproduce esa actitud de mujer blanca de clase media urbana; en lugar de hablar, chilla. Está siempre enfadada tratando de demostrar su desprecio sin ningún recato. Además, defiende la ley patriarcal; al marido de su madre. Aunque no se relaciona con él amorosamente, lo llama papá, y es capaz de romper su fidelidad hacia la figura materna sólo porque se siente celosa de la relación de su madre con el vecino (Harvey Keitel). Ese egoísmo le lleva a regañar a su madre y a delatarla, justificando su actitud porque *"lo correcto"* es que su madre sea fiel al marido impuesto. En suma, no desea compartir el afecto de su madre con su amante.

Lo mejor de la película es la banda sonora, sin duda, y la fotografía de los paisajes; pero el guión

está cargado de tintes racistas y clasistas. La única relación que Ada y su hija tienen con la naturaleza es a través del lodo que ensucia sus elegantes vestidos. Los indígenas aparecen retratados como seres salvajes sin educación ni sensibilidad, de hecho se hace imposible conocerlos porque hablan en su lengua, que no es traducida para él o la espectadora, y Ada no utiliza otros medios para comunicarse con ellos, ya que no le despierta la más mínima curiosidad.

Con respecto a las mujeres blancas, Jane Campion las retrata como un conjunto de mujeres conservadoras, ignorantes, beatas, que no tratan a Ada con hospitalidad, aunque ella tampoco tiene el más mínimo interés en conocerlas o empatizar con ellas. Así, la protagonista aparece victimizada y su respuesta a la hostilidad general es agresiva y altanera; la única ternura que ella parece sentir es hacia su hija. A Ada lo único que le importa es su piano, porque la música eleva su ser por encima del mundo (percibido como mísero y mediocre por las protagonista) y para ello es capaz de prostituirse con el vecino de su marido, un hombre rudo de la selva que se siente arrebatado por la belleza, delicadeza y poesía que destila Ada, y que sufre porque no sabe cómo llegar a la inaccesible escocesa. Creo que en él hay mucha más capacidad para amar que en Ada, que a través del masoquismo (me dejo tocar a cambio de un fin más poderoso), acaba sumergiéndose en las maravillas del erotismo y la ternura sabiendo que se juega la vida en ello.

Otra cuestión interesante es cómo el marido posibilita el final feliz; pese a su crueldad (le corta las alas a Ada por celos), acaba pidiéndole a su amigo que se vayan los dos lejos para no seguir cometiendo actos violentos, de modo que nos resulta un personaje "humano" porque prefiere perder a Ada antes que asesinarla u obligarla a quererle.

El colmo del romanticismo lo encontramos al final de la película, cuando Ada se suicida tirándose junto a su amado piano para permanecer con él en la profundidad del océano hasta la eternidad. El suicidio es el gran tema romántico, que no sólo persigue aumentar la intensidad dramática, sino que también es, casi siempre, una llamada de atención ante los vivos, una especia de culpabilización al mundo de la miseria humana: me suicido porque no soy lo suficientemente feliz, porque no le encuentro sentido a la vida, porque ni mi hija ni mi amante me llenan lo suficiente, porque ha de verse que soy especial, trascendente, trágica.

Pero al final, Ada decide que tampoco está tan mal la vida, se deshace de la cuerda que ata su tobillo, y vuelve al mundo para tomar oxígeno, con el consiguiente alivio de la gente que la quiere. Una llamada de atención muy propia, pues, del romanticismo trágico, que ha sido imitado por generaciones de gente hasta nuestra actualidad, y que eleva más aún la figura de la amante suicida, que sin embargo se arrepiente porque no desea realmente morir, sino llevar a cabo un acto heroico digno de reconocimiento.

Tampoco Sofía Coppola logra relatarnos una historia alejada de los cánones patriarcales. Lo más interesante de 'Lost in Translation' es, también, la fotografía y el paisaje minimalista, lujoso y plagado de avances tecnológicos. Tokio y el lujoso hotel nos sitúan en un paisaje que representa el vacío vital de los protagonistas, que se mueven en un ámbito ajeno al de la cotidianidad (¿cuántos de nosotros/as podríamos permitirnos una semana en un hotel tan extremadamente lujoso?) y que por tanto se sitúa en un no-lugar, con personajes que se sienten alejados de la vida, del hambre, de la suciedad, del accidente, de la contingencia.

Charlotte es una mujer que se siente vacía, que no sabe qué quiere hacer en la vida (tampoco parece tener necesidad de ganarse la vida trabajando porque su pareja es un exitoso fotógrafo que ama su profesión y se ve absorbido por ella), y que además utiliza la victimización (*"me gustaría escribir, pero soy mala"*) para enternecer al hombre, un actor de reputada fama que acude a Japón a grabar un anuncio de whisky en plena crisis de los 50. Él está casado, tiene hijos y dinero, se dedica a lo que le gusta, pero no le encuentra mucho sentido a la vida, principalmente porque se aburre y no tiene grandes metas que perseguir, una vez obtenido el éxito profesional y la familia tradicional.

En eso coincide con la joven representada por Scarlett Johansson, que también se aburre una

barbaridad y que llora porque se siente sola, desamparada, poco importante en una ciudad tan grandiosa plagada de rascacielos y letreros luminosos. Sobre el aburrimiento y la soledad, al principio los protagonistas parecen construir una bella amistad que les consuela mutuamente, pero siempre con el telón envolvente de una tensión sexual no resuelta en la que ella tiene el poder porque es la mujer, porque es joven, porque es bella.

Los días transcurren sin mayor relevancia; apenas hablan. Sonríen mucho, y se dedican a entretenerse (van a fiestas, salen a comer, se dan un paseíto), sin profundizar demasiado en la relación personal, hasta que una noche de insomnio se juntan y hablan de su vacío existencial, y se ríen. Ambos desean calmar esa sed de emociones que les amortigüe el terrible sentimiento de soledad que padecen. Él telefonea a su mujer, cuya mayor preocupación es la redecoración de la casa, tratando de hallar en ella lo que no encuentra en Tokio, y lo que no le da la joven que ha conocido.

Bob y Charlotte practican la represión sentimental, basada en un pacto implícito de no tener sexo para no complicarse la vida, pues ambos están casados. Aunque a ratos parece que lo único que buscan es compañía, la historia cambia de rumbo cuando él pasa una noche de sexo y borrachera con la cantante del hotel. Charlotte se siente celosa y furiosa porque ha destruido lo que parecía una historia de amor inocente sin sexo. Es evidente que él necesita sexo porque se siente solo y "porque es un hombre", y como ella no se lo da tiene que buscarlo en otro lado, pese a que por la mañana se arrepiente enormemente de haberse acostado con la cantante.

De algún modo, el sexo "ensucia" esa historia de norteamericanos que no comprenden la cultura japonesa, el sexo ensucia tanto dentro como fuera de la relación. Ella parece arrepentirse de no haberse acostado con él; pero ya es tarde porque él la ha "traicionado".

La historia termina con el típico final hollywoodiense: él se marcha al aeropuerto, la ve caminando por la calle entre la multitud, perdida y sola, y decide bajarse para acercarse a ella y besarla. Entonces ella llora y ríe, porque necesitaba esa demostración de amor; porque necesitaba comprobar que ha sido especial para él, y sin el beso ella seguiría sintiéndose una muchacha perdida, triste y sola. En cambio el beso marca la relación amorosa que no se han dejado vivir, engrandece su figura porque aunque él nunca se atrevió a besarla, por fin demuestra que lo suyo ha sido especial, y sobre todo, que ha dotado al viaje a Japón de un sentido, de un porqué. Este romance no vivido carnalmente, en fin, demuestra que es siempre él el que legitima a la chica rubia, que pese a que gusta de minusvalorarse y dar penita, le ha gustado a él, hombre multimillonario e importante socialmente.

En la película 'Romance X', dirigida por Catherine Breillat, también se advierte este reclamo romántico en la desesperada carrera masoquista que emprende su protagonista, Marie, por alcanzar situaciones extremas. La máxima motivación de esta mujer es huir de una relación amorosa decepcionante y frustrante. Su marido es incapaz de hacerle el amor; al principio no sabemos por qué, y al final entendemos simplemente que no está enamorado de ella. Y que además, es un ser egocéntrico centrado en sí mismo y en sus complejos, que le llevan a provocar celos a su mujer embarazada con otras mujeres en la discoteca.

Marie está obsesionada por la indiferencia de su marido, que es el centro de su motivación vital, ya que tampoco vemos que su profesión o su círculo afectivo le importen demasiado. Ella trata de llamar la atención del marido, o de rebelarse ante su falta de deseo, manteniendo otras relaciones que la lleven a llegar más tarde que él a casa. Quizás para ver si el marido reacciona cuando llega dolorida, con heridas, marcas en la piel, sangre, con la ropa interior desgarrada o llena de semen de otros hombres. Pero evidentemente, el marido no reacciona; lo único que quiere de ella es un bebé.

Marie emprende una bajada a los infiernos desesperada, y busca en otros hombres el deseo que no provoca en su pareja. Para ello se somete a folladas bruscas con desconocidos en la escalera de su casa, a sesiones de sadomasoquismo con su jefe, a caricias de otros hombres que no la

satisfacen tampoco. Al final, el hombre que más cariño le da es el jefe, que la amordaza, la encadena, la inmoviliza y convierte su masoquismo en erotismo puro; ella llora, pero él la acaricia y le pide perdón en la primera sesión que tienen. Él la domina, pero después le invita a champagne y caviar, de modo que se siente "cuidada" por un hombre que alardea todo el tiempo del número de conquistas femeninas (más de diez mil mujeres) que han pasado por su cama.

Al final de la película ella supera su dependencia emocional aniquilando al objeto de su deseo. Es decir, no trabaja con sus problemas, sino que destruye al marido abriendo la llave del gas del apartamento cuando sale hacia el hospital a dar a luz. Es una mujer extrema, sin duda, que huye de la nada y el vacío, simbolizada por la directora a través de la decoración minimalista y blanca de la casa que comparten Marie y su marido, un hombre también vacío y aburrido.

Afortunadamente, en el panorama nacional encontramos directoras que nos cuentan historias de amor rompiendo moldes y tratando de ampliar las estrechas fronteras del romanticismo patriarcal. Es el caso de Icíar Bollaín en 'Te doy mis ojos', fundamentalmente porque retrata el perfil de un hombre maltratador sin caer en el estereotipo de hombre loco o de monstruo de las cavernas. Antonio (Luís Tosar) es un hombre con pocas herramientas para comunicarse, para expresarse, y para trabajar con sus emociones; por eso acude a una terapia de grupo cuando Pilar le abandona. Su deseo es comprender lo que le ocurre, y es consciente del terror que provoca en la persona amada. De algún modo, quiere cambiar, pero no sabe cómo. Su afán monogámico y exclusivista es producto de una cultura que le ha enseñado que el hombre ha de tener el control y el poder, y que las mujeres, o son unas *santas*, o son unas *putas*. El quisiera que su señora fuese una santa, pero ello implicaría que Pilar no se relacionase con nadie más que con él, no trabajase ni tratase de realizarse profesionalmente, y tuviese una actitud sumisa, estando localizable en todo momento y portándose "bien", esto es, de acorde con los parámetros patriarcales que enseñan a las mujeres a no despertar el miedo de los hombres.

Pero Antonio siente miedo, porque en su cabeza está fuertemente arraigada la idea de que una mujer libre, que autodirija su vida, no va a permanecer a su lado. Antonio se siente un simple vendedor de electrodomésticos y ver a su compañera impartiendo charlas en museos sobre Historia del Arte le exacerba su complejo de inferioridad, sus más íntimas frustraciones. Además, tiene miedo a perderla porque él no domina la materia que fascina a su esposa, y se siente apartado en esa nueva pasión que crece en Pilar, a la que insulta y menosprecia situándola en el estereotipo de la *mujer puta*, es decir, aquella cuyo objetivo es seducir a más hombres, burlarse de él, perseguir metas más altas que la armonía familiar que él destroza continuamente.

La escena más significativa de la película es cuando Pilar (Laia Marull) le cuenta a su hermana como él le pidió matrimonio. Antonio no fue excesivamente *romántico*, pero a ella se le enciende el rostro y se le dibuja una gran sonrisa recordando el día en que él la eligió para ser "su" mujer. A Ana (Candela Peña) se le revuelven las tripas escuchándola, porque para ella el matrimonio no es tan importante, y porque no soporta pensar en el desplazamiento de riñón que ha sufrido su hermana por los golpes de Antonio. Ana es una mujer que está feliz con su compañero, pero que no es víctima del romanticismo tradicional que impone a las mujeres la idea de que el día de la boda es el más feliz de su vida. Por eso en otra escena Pilar, tira el vestido de novia que su madre (Rosa María Sardá) le ha llevado, por la terraza de su azotea, simbolizando el desprecio que siente por un mito que ha subyugado a las mujeres y que ató a su madre a una vida llena de frustración y amargura.

En 'Para que no me olvides', la directora Patricia Ferreira nos muestra la típica rivalidad femenina entre esposa y suegra. Ambas mujeres están rotas de dolor por la muerte de David, un estudiante de arquitectura lleno de bondades e inteligencia emocional que ha dejado un terrible vacío en sus vidas tras sufrir un accidente de tráfico. Antes de morir, David se va a vivir con Clara (Marta Etura), y su madre, Irene (Emma Vilarasau), se opone a esta relación porque tiene con su hijo una estrecha relación en la que no cabe nadie más. Como Clara es cajera, a Irene le parece poca cosa y además frustra de alguna manera el futuro que hubiese deseado para su hijo, al que mantenía antes de irse de casa. David trata de ser cariñoso con Irene para que ésta entienda el

amor que siente por Clara y el deseo de vivir su propia vida, pero Irene no es capaz de razonar ante los celos y la contrariedad que le invade cuando su hijo ejerce su libre albedrío. Además, excepto sus clases de teatro con alumnas y alumnos ciegos, Irene parece una persona solitaria, sin amigas, sin amigos, sin vínculos afectivos con más gente, lo que hace más dura su experiencia ante la muerte del hijo.

Mientras Irene elije la soledad y el olvido, Clara elige el camino de una vida trágica y sin sentido desde que él no está a su lado. Clara dice que antes de David su vida estaba vacía de sentido, que caminaba durante horas sin rumbo porque se sentía sola y perdida. De hecho, excepto su hermana, con la que vive, no tiene amigos ni amigas tampoco, no posee una red social de apoyos y solidaridad y esto acentúa su dependencia emocional. Por eso cuando desaparece David, el único motor de su vida, vuelve a ser una muchacha sin rumbo fijo. Una noche Clara se emborracha y ahí está el hombre (su jefe del supermercado, que la ama con una fe ciega) para salvarla de los brazos de los hombres lujuriosos que la rodean en la discoteca. Después, ella le pide que le lleve a la playa donde fue tan feliz con David, él accede y vuelve a rescatarla cuando se sumerge vestida en el agua con el deseo de dejar de vivir (otra vez la idea del suicidio como acto trágico-romántico).

Sin embargo, lo bueno de la historia es que Irene y Clara logran unirse y compartir la vida que se les antoja insoportable sin David. El nexo de unión es la casa que David luchó por mantener en vida; es la casa de la infancia del abuelo, interpretado por Fernando Fernán-Gómez, que también trata de facilitar el vínculo entre la novia y la madre de su nieto, ya que él por su edad y experiencia es capaz de convivir con el dolor. Habla a diario con su esposa y seres queridos muertos en lugar de arrojarse al vacío como Clara, o de tratar de olvidar como Irene. El que se acerquen poco a poco es un gran paso adelante en el estereotipo mil veces repetido de la madre fagocitadora de un hijo, de la suegra terrible que nunca va a estar contenta con la compañera de su hijo, sea quien sea. Ambas se dan una oportunidad para apoyarse mutuamente en el recorrido que los vivos sufren en la etapa del duelo, que es aprender a quererse, que es expandir el afecto más allá de la persona muerta, inevitablemente mitificada.

También Isabel Coixet rompe de algún modo con el mito de la familia feliz sustentada por el amor romántico y monogámico entre un hombre y una mujer en el film 'Mi vida sin mí'. La protagonista (Sarah Polley) lleva una vida aparentemente feliz con un marido que la quiere y unas hijas sanas y preciosas; pero cuando sabe que su vida va a finalizar por una enfermedad sin cura, decide atreverse a hacer las cosas que siempre deseó y nunca pudo, ya que la muerte la libera de la culpa y la represión. Ann, entonces, comienza a disfrutar de la vida con intensidad, y rompe con lo que se espera de una madre de familia porque necesita conocer íntimamente a otros hombres (disfrutar de otras relaciones); otra ruptura es que busca una sustituta, una persona que acompañe a Don y a sus hijas. Pese a que quiere a Don, sabe que su ausencia puede destruir la familia, y prefiere que, en lugar de ser una gran presencia ausente, los suyos continúen la vida, que se impone siempre a la muerte. De modo que facilita la integración de su vecina (Leonor Walting) para que vayan conociéndose y aprendan a quererla.

De algún modo, ese rasgo de generosidad sorprende porque Ann sabe que Don puede hundirse en soledad; y porque además Coixet cuenta la historia sin caer en el sentimentalismo o el melodrama; nos habla de la muerte desde la alegría de vivir de Ann, y logra hacerlo con poesía, ya que no es un espíritu romántico inundado de victimismo. La protagonista, en suma, no utiliza su enfermedad para dar pena, ni para recibir muestras de afecto agónicas y desesperadas de los suyos. Sencillamente, entiende que se va; vino sola y se va sola, sin más tragedias. Y desea para los suyos una vida que no gire en torno a su muerte. Eso, en definitiva, es una muestra de generosidad que no abunda en una sociedad narcisista-romántica en la que los individuos reclaman con fuerza sentirse especiales e insustituibles, y en la que la muerte se vive como una desgracia de la que todo el mundo ha de compadecerse.

Para finalizar, creo que en 'Siete mesas de billar francés', de Gracia Quejereta, también encontramos nuevas formas de contar historias afectivas, alejadas de los estereotipos tradicionales. Lo

más interesante de la película es que gira en torno a la figura de un hombre muerto. Su ausencia es un gran peso para todos los que le rodean: su hija, su amante, sus amigos, su nieto. Todos ellos siguen vivos, tratando de luchar contra el recuerdo. Ángela (Maribel Verdú), su hija, sufre la pérdida no sólo del padre, sino también de su marido, que la ha engañado porque tenía otro hijo y se lo ha ocultado durante once años. A pesar del descalabro emocional, Ángela decide reflotar el negocio de su padre y logra, con mucho esfuerzo, sacar adelante el bar de billares y organizar un equipo venciendo los miedos de sus integrantes. Cuando uno de los miembros del equipo desaparece con parte del dinero para un torneo, Ángela tendrá que enfrentarse a una dolorosa verdad: que ella es una gran jugadora, que su padre nunca aceptó que ella fuese tan buena, y que no ha vuelto a coger un taco para no ser consciente de como su padre la anuló en vida.

También es muy interesante la figura de Charo (Blanca Portillo), mujer que se niega la posibilidad de ser feliz con la excusa del difunto, que nunca legitimó su unión en vida, y que la anuló. Además, su invasiva figura impidió con su presencia que su mejor amigo, Antonio, luchase por su amor. Afortunadamente, también ella logra superar sus miedos y rencores, y vuelve a creer en sí misma y en su capacidad para ilusionarse. Y por último Evelin (Lorena Vindel), que vive atada por su amor a la figura del marido, mitificado por la distancia, mientras se entretiene con Fele, que está enamorado de ella. Cuando Evelin descubre que su marido le engaña con su hermana y van a tener un bebé, aterriza por fin en su realidad y se dedica a disfrutarla junto a Fele.

Lo más interesante de la película de Querejeta, sin duda, es cómo todos los personajes acaban unidos por una red de afecto que les lleva a cuidarse entre ellos, a echar abajo las barreras que les separan (miedos, rencores, mitificaciones, malentendidos, rivalidades) para entender que el club de billar no es sólo un negocio o un deporte, sino que también es un proyecto de emociones compartidas que mitigan las soledades individualizadas.

Y es que, al fin y al cabo, como muestra Breillat, el egoísmo a dúo que llamamos *"amor romántico"* no conlleva muchas veces más que frustración, dolor y desengaño, como evidencia la romántica, solitaria y extrema Marie. Quizás por esto encontramos más amor en las películas de Querejeta, de Coixet, de Bollaín, que en las románticas de Coppola o Campion, más basadas en el individualismo narcisista que en la expansión de los afectos que existe en las películas dirigidas por las realizadoras españolas. Ellas apuestan más por la vida que por la muerte, y muestran el valor de la construcción en grupo frente a la autodestrucción personal, alejándose así de los mitos y estereotipos tradicionales de la tradición patriarcal cinematográfica.

Bibliografía

- Aguarda, Paula. *Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. Aljaba [online]. 2006, vol.10 [citado 2011-04-19], pp. 141-156, enero-diciembre 2006.
- Aguilar Carrasco, Pilar: *Una mirada crítica sobre el cine español.* Labrys, Estudios Feministas, Universida de de Brasilia, junio-diciembre 2006.
- Castejón Leorza, María: *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres.* Berceo, 147, 303-327, Logroño, 2004.
- Colaizzi, Giulia: *Placer visual, política sexual, y continuidad narrativa.* Arbor, CLXXIV, 686, febrero 2003, 339-354. Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://arbor.revistas.csic.es
- García, Cecilia: *El cine con mirada femenina.* "Crítica", núm. 943, marzo 2007.
- Martínez Tejedor, María Concepción: *Mujeres al otro lado de la cámara, (¿Dónde están las directoras de cine?).* Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 20-21, 2007-2008, págs. 315-340, UNED.
- Núñez Domínguez, Trinidad: *Mujeres Directoras De Cine: Un Reto, Una Esperanza*. Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación - Nº 37 Julio - Diciembre 2010 pp.121 - 133

Recursos

- ‘Para que no me olvides’ Patricia Ferreira, 2005.
- ‘Mi Vida Sin Mí’ (‘My Life Without me’), Isabel Coixet, 2003.
- ‘Te doy mis ojos’, Icíar Bollaín, 2003.
- ‘Siete mesas de billar francés’, Gracia Querejeta, 2007.
- ‘Romance X’, Catherine Breillat, 1999.
- ‘El Piano’, Jane Campion, 1993.
- ‘Lost In Translation’, Sofia Coppola, 2003.

Abstract

En este artículo se analizan algunas películas dirigidas por mujeres para desentrañar el modo en que las representaciones simbólicas reproducen o rompen, en diversos grados y formas, la idealización del amor romántico y los estereotipos asociados al modelo de relación amoroso hegemónico de nuestra cultura occidental. Veremos que algunas de las cineastas reproducen el modelo mitificado por el cine hollywoodiense, y otras logran romper la estructura tradicional del romanticismo patriarcal, alejándose de la clásica división de roles, los mitos románticos y los estereotipos sexistas que han impregnado las narrativas de la industria cinematográfica. Las directoras cuentan historias de amor desde una perspectiva más amplia en las que la mujer es sujeto y no objeto. En estos relatos audiovisuales las protagonistas toman las riendas de su vida, alejándose de las clásicas representaciones basadas en los mitos de la heterosexualidad, la monogamia, el rol pasivo femenino, el rol activo masculino, y en las relaciones nacidas de la necesidad y la dependencia mutua, proponiendo otras formas de relacionarse y de quererse más abiertas e innovadoras.

Palabras clave: Romanticismo, amor, relaciones, roles, estereotipos, mitos, directoras de cine, películas, Hollywood

Abstract

This article analysis some films directed by women to unravel how the symbolic representations reproduce or break, in different degrees and ways, the idealization of romantic love and the stereotypes associated with the hegemonic model of loving relationshiphs in our Western culture. We will see that some of the filmmakers reproduce the classic model portrayed by Hollywood cinema, and others break the traditional structure of patriarchal romance. Some of them film away from the traditional division of roles, the romantic myths and sexist stereotypes that have permeated the traditional narratives of the film industry. The women directors tell stories of love from a broader perspective in which women are subjects, not objects.

In these audiovisual stories the protagonists take charge of their lifes, staying away from the classical representations based on the myth of heterosexuality, monogamy, women’s passive roles, the active masculine role, and based also on relationships born from necessity and mutual dependence. Fortunately, they suggest other ways of loving relationships, more open and innovative.

Key Words: Romanticism, love, relationships, stereotypes, roles, myths, women film directors, Hollywood.

Coral Herrera Gómez

Coral Herrera Gómez es Doctora en Humanidades, y trabaja en el área de la Teoría de Género y Teoría de la Comunicación Audiovisual. Es madrileña, tiene 33 años y el tema de su tesis doctoral fue el amor romántico desde una perspectiva multidisciplinar cercana al feminismo, los estudios de masculinidad y la teoría queer. Desde entonces su trayectoria profesional está ligada a la investigación y reflexión en torno a las relaciones eróticas y afectivas de los seres humanos en la posmodernidad. Tiene un blog, www.haikita.blogspot.com, en el que publica artículos en los que deconstruye los mitos que han generado las desigualdades y las dependencias (económicas y emocionales) entre mujeres y hombres, con un lenguaje de humor y de batalla.

María Castrejón

La representación de las lesbianas en el cine dirigido por mujeres

María Castrejón

Lesbianismo, feminismo y cintas canadienses

A positivar: 'Media hora más contigo' (1985)

TOMA 1: Cuando Vivan conoció a Cay.
Vivian (con traje clásico y peinado estricto) acaba de llegar a Reno para tramitar su divorcio. En el coche de Frances las dos mujeres hablan mientras la primera conduce. Por el carril de al lado, Cay (joven morena con el pelo suelto y agitado por el viento) conduce a su altura en dirección contraria mientras intenta mantener una conversación con ellas. Esta presentación de ambos personajes es crucial para la trama de la película. Vivian representa a la mujer madura y elegante que ocupa un espacio "correcto" dentro de la sociedad de los 50. Pero esa seguridad que aparenta se desmonta cuando Cay irrumpe en su vida. La joven, explícitamente lesbiana, consigue que poco a poco la figura de Vivian vaya tomando cuerpo y se deshaga de las ataduras que ropa y cabello simbolizan. La transformación que tiene lugar en el personaje se hace visible

porque su físico también cambia. El amor que siente por Cay la sacude por dentro y por fuera. La mujer rubia y amordazada por un look *"straight"* se encuentra a sí misma a través de Cay, libre, consecuente consigo misma y aun así feliz.

TOMA 2: *"Yo no sé qué hacer"*.
Hotel de Reno. De día. Vivian intenta deshacerse de Cay diciéndole que no está dispuesta a tener una relación con ella; que lo que pasó entre ellas fue solo un ingenuo beso; *"y de amigas, no lo olvides"*, dice Cay. Vivan se gira y Cay está desnuda en su cama. Vivian le devuelve su ropa y le dice que quiere que se vaya; Cay replica: *"no, no quieres"*. Vivian, rendida, argumenta que no sabe qué hacer. Cay le explica: *"deberías empezar por poner el cartel de no molestar"*. Las dos mujeres se abrazan y se besan torpemente. Vemos dos cuerpos que se encuentran por primera vez, el titubeo es parte de la relación sexual entre ellas. Se crean y recrean en este acto solo de ellas.

TOMA 3: Media hora más contigo.
Ahora es Cay la que no está convencida de su relación con Vivian. Ella nunca se ha escondido y no piensa hacerlo. Por eso rechaza a Vivian y solo admite volver a verla el día en que coja el tren en el que abandonará Reno. Vivian lleva el mismo traje que cuando llegó, pero su melena está suelta. Cay se despide y Vivian se resiste a la separación. Le pide que viaje con ella. Que empiecen una nueva vida juntas, que ya no tiene miedo. Cay está indecisa, no cree que Vivian esté preparada para vivir una relación abiertamente lesbiana. Sin embargo, mientras el tren comienza a moverse, Vivian insiste. Le pide a Cay que por lo menos suba al tren y hablen hasta la siguiente parada. *"¿Qué quieres?"*, dice Cay. *"Sólo media hora más contigo"*, responde Vivian. Cay sube al tren.

Ficha técnica
- **Título original:** 'Deserts Heart'. Basada en la novela de Jane Rule 'Desert of the heart' de 1964. Primera novela que narra la historia de dos mujeres con un final feliz.
- **Directora:** Donna Deitc. Primera mujer en dirigir una película lésbica.
- **Actrices principales:** Helen Shaver (Vivian), Greta Garbo quedó impresionada con su interpretación y se lo comunicó personalmente. Por este papel obtuvo el Leopardo de Bronce en el Festival Internacional de Cine de Locarno.
  Patricia Charbonneau (Cay), se comenta que la supermodelo lesbiana Gia Carangi se basó en este personaje a la hora de crear su estilo.
  Ambas fueron prevenidas por sus agentes de que representar a una lesbiana en la gran pantalla perjudicaría a sus carreras.
- **Año:** 1985.
- **País:** Estados Unidos.
- **Idioma:** inglés.
- **Duración:** 96 minutos.

Sinopsis
Cay y Vivian se sienten atraídas desde el principio por lo que se inicia un claro juego de seducción. Vivian admira la frescura de Cay, su libertad de movimientos, sus relaciones abiertas con otras mujeres. Cay encuentra en Vivian la sofisticación ausente en Reno, un interlocutor válido y ajeno al mundo del casino. Ninguna de las dos mujeres encaja en este microcosmos de Nevada, un lugar de nadie en el que, por otro lado, no parecen tener demasiado claras las normas del juego por lo que este se convierte en el lugar ideal para encontrarse, un espacio de prueba (incluso para la bomba atómica).

Vivian decide "saltarse las normas" poniendo fin a su divorcio y es allí donde creará junto a Cay sus propias leyes. Un lugar de paso, la casa-rancho de Frances, donde habitan mujeres que, como Vivian, están tramitando sus separaciones. Un continuum femenino donde ellas pueden elegir y luego se marchan. Todas menos Frances, la madrastra de Cay, que no quiere que su hija la abandone nunca pues la retiene allí el recuerdo de su amado marido muerto, una cuerda que la ata a un espacio del que las demás mujeres huyen. Excepto Silver, la mejor amiga de Cay, que

lleva el nombre de este Estado, feminizándolo.

Cay y Vivian representan a dos mujeres que se aman y superan todos los obstáculos para terminar juntas. Un final made in Hollywood propio de los 80 –podemos encontrarlos en casi todas las comedias románticas- y nunca visto antes en una película protagonizada por lesbianas. Justo en el momento de la separación se produce la unión. Un tópico atípico en estas producciones. 'Media hora más contigo' es, por tanto, un hito en la historia del cine.

Tres… acción: 'He oído cantar a las sirenas' (1987)

TOMA 1: *"Hello, my name is Polly"*.
Una mujer joven y pelirroja se acomoda frente a una cámara que ella misma ha colocado. Carraspea y prueba el sonido. *"Hola, mi nombre es Polly"*. 'He oído cantar a las sirenas' es una película de personaje. Polly se cuenta a sí misma su historia y nosotros estamos al otro lado de esta metaficción observando su crecimiento. Testigos y cómplices, voyeurs y aprendices. Un femenino recurso literario, el diario, cambia de formato (vídeo) y se intercala con la rutina y el realismo mágico. Una estructura que parte del YO y se complementa con diferentes estrategias narrativas.

TOMA 2: Espía como puedas.
Polly es ahora la que está fuera de plano. Es la testiga, la voyeur de una conversación entre su jefa, por la que siente fascinación, y la amante de ésta. Las tres mujeres forman un triángulo independiente de la mirada masculina.

TOMA 3: Las mujeres también dirigen.
Frente a la cámara de la galería de arte (objeto recurrente a lo largo de toda la película), Polly dirige una orquesta imaginaria. En este punto confluyen la autobiografía –ella es el personaje principal de su grabación- el realismo mágico y la creación de su propio género discursivo. Escena de empoderamiento de la protagonista que ha aprendido que solo ella debe dirigir su vida. Una oda a la imaginación como forma de existencia.

Ficha técnica
- **Título original:** 'I've Heard the Mermaids Singing'.
- **Directora y productora:** Patricia Rozema, Ganadora del Award of the Youth Cannes Film Festival Foreign Film.
- **Actrices principales:** Sheila McCarthy, ganó el Genie (Goya canadiense) a la mejor actriz; Paule Baillargeon; Ann-Marie MacDonald.
- **Año:** 1987.
- **País:** Canadá.
- **Idioma:** inglés.
- **Duración:** 83 minutos.

Sinopsis
Polly es una joven risueña de vida sencilla que ve el mundo desde una perspectiva personal e imaginativa, mediante la que disfruta de los pequeños detalles. Consigue un trabajo en una galería de arte y rápidamente se siente atraída por su jefa. Esta mujer representa para ella ese mundo al que es ajena, un mundo montado sobre marcos predeterminados en el que no se siente cómoda, pero que le fascina.

La moda, el glamour, la "libertad" sexual, el arte, los ambientes intelectuales. Su jefa es el modelo femenino que nunca tuvo y no la desea, la adora como a un ídolo. Sin embargo, descubre que lo importante para una mujer no es convertirse en otra, sino re-significarse partiendo de una misma. Toda una lección de teoría queer sobre la performatividad y los falsos ídolos a partir de cuales que creamos nuestra personalidad.

Contraplano: Fuego (1996)

TOMA 1: Escena del balcón.
Sita, una joven recién casada, y Rodha, su cuñada, hablan en un balcón. Es de noche. Frente a ellas toda una ciudad que luce y que les es negada. Hablan de sus preocupaciones. Este es su espacio. Entre el fuera de los hombres libres y el dentro que les han obligado a habitar como buenas esposas. En este lugar en alto, tierra de nadie, comienzan a hacerse ellas mismas ajenas a las imposiciones de los otros. La escena se repetirá a lo largo de toda la película.

TOMA 2: Dancing king.
Frente a su suegra, enferma y muda, Rhada y Sita bailan y ríen. La primera lleva un sari color naranja, la segunda se ha apropiado de la ropa de su marido. Ya son amantes y se divierten con la música sin importarles ser observadas por la anciana mujer que perpetúa los valores más tradicionales en sus hijos. Con esta danza se burlan de ella y de los roles sociales que deben representar. No es la primera vez que Sita viste ropa masculina. Para ella simboliza la libertad. Todo un king como acto de empoderamiento contra una tradición que las oprime. Sita no adopta el papel de hombre ni adjudica a su amante el rol femenino. Solo juegan a ser libres.

TOMA 3: ¡Fuego!
(Sita se ha marchado de casa. Rhada piensa seguirla, pero antes cree que debe mantener una conversación con su marido. Quiere explicarle que no se marcha por vergüenza). En la cocina de la casa marido y mujer discuten. Rhada esplica a Ashok que abandona la casa porque ama a Sita y porque necesita cumplir su deseo. Habla abiertamente del significado que el deseo tiene en su vida, de cómo ansía el cuerpo de Sita. Ashok, incrédulo, insulta a su esposa. Solo aceptaba su humillación, aunque su rebeldía enciende su pasión. También el fuego de la cocina prende el sari de Rhada que comienza a arder. Ashok coge en brazos a su madre (símbolo de la tradición) y abandona entre las llamas a su mujer (símbolo del cambio). Rhada está sumida en las llamas pasando la prueba de fuego que probará su virtud. Si sale viva de las llamas, demostrará que es una esposa virtuosa.

Ficha técnica
- **Título original:** ‘Fire’.
- **Directora, guionista y productora:** Deepa Mehta. En 1970 abandona la India a causa de sus ideas revolucionarias. Está amenazada de muerte en su país y no pudo rodar allí la última parte de su trilogía, ‘Agua’.
- **Actrices principales:** Shabana Azmi, Nandita Das.
- **Año:** 1996.
- **País:** Canadá-India.
- **Idioma:** Inglés-hindi.
- **Duración:** 108 minutos.

Sinopsis
Fuego es una revisión de las rígidas estructuras patriarcales que son el motor de la India. Los personajes, llenos de matices, se pelean con ellos mismos dentro de una sociedad que los aprisiona. *“No hay espacio para las minorías”*, dice el padre de la amante de Jatin, esposo de Sita. Y es que allí el sistema está milimétricamente controlado por mecanismos tradicionales que impiden respirar a los individuos fuera de unas reglas estrictas, que comienzan por partir la sociedad en castas y los hogares mujeres-madres y hombres que cargan con un apellido que deben respetar y transmitir. Para esto sirven únicamente el matrimonio y el sexo, para producir varones que perpetúen las tradiciones familiares. No existe el deseo aislado de este hecho. Una mujer que no es madre es insípida como el *“arroz hervido”* y tiene suerte si no es abandonada por su marido.

La historia de amor entre Sita y Rhada es la historia del devenir personas en una cultura donde las mujeres son instrumentalizadas. Es una reflexión sobre la segregación de género en la sociedad y de cómo amamos a quien está cerca de nosotros sin tener en cuenta sus genitales.

Cada personaje busca una válvula de escape para sobrevivir en esa sociedad pesada siempre silenciosa y presente (como la matriarca en la casa). Partimos de la base de que los cuatro admiten a priori el matrimonio porque, como aclara Rhada, *"es muy difícil ver más allá"*. Habla de cómo las costumbres y los ritos fosilizan en las personas, siente como si le tocaran un botón y se convirtiera en un mono amaestrado, pero este es ya un modo de conciencia. Solo la amante de Jatin, una joven china, rechaza el matrimonio. No quiere convertirse en una máquina de hacer hijos. Para ella el sexo y el amor son juego-caza, no un mecanismo de reproducción.

'Fuego' es una historia de amor entre dos personas que se encuentran a sí mismas gracias a otra. Un interlocutor que presiona el botón que nos hace libres. Un canto a la ayuda del otro para cruzar el fuego y conseguir ver el mar.

Un clásico: 'Orlando' (1992)

TOMA 1: No me siento extraña.
Lord Orlando se despierta tras siete días de sueño. Al levantarse, sobre la colcha de brocados blancos cae una larga melena pelirroja. En el cuarto de baños, mientras arroja agua sobre su cuerpo lo admira en un espejo de pared. Misma persona, distinto sexo. Lord Orlando es ahora Lady Orlando, pero nada ha cambiado.

TOMA 2: El cuerpo del delito.
Lady Orlando viste un complejo vestido verde. Todavía está aprendiendo a moverse dentro de los ornamentos femeninos. Tres varones de negro le traen una carta de su majestad la Reina. Como mujer, ha perdido todos sus derechos de posesión. Conmocionada recibe la oferta de matrimonio del Archiduque, al que no le importa su compleja sexualidad. Orlando no acepta. No entiende su rechazo, debería considerarse afortunada. *"Usted es mía (…) porque la adoro", "¿Me está rechazando?", "Morirá solterona y sola"*. Orlando corre por un laberinto de hierba durante 100 años.

TOMA 3: El tiempo de las mujeres.
Orlando con camisa blanca y pantalón de sport sentada junto a un árbol. Llora. *"Por qué estás triste"*, le dice su hija. *"No lo estoy, soy feliz"*, le contesta. Ahora las dos son libres porque no necesitan perpetuar apellidos ni posesiones, no dependen de los hombres. El futuro parece prometedor para las mujeres que saben lo que quieren. Hay que empezar por olvidar el pasado y comenzar de nuevo.

Ficha técnica
- **Directora:** Sally Potter.
- **Actriz principal:** Tilda Swinton.
- **Año:** 1993.
- **País:** Reino Unido.
- **Idioma:** inglés.
- **Duración:** 93 minutos.

Sinopsis
Esta adaptación al cine de la novela homónima de Virginia Woolf es una reflexión sobre hasta qué punto ha condicionado y condiciona el hecho de tener un cuerpo de mujer. La ambigua actriz Tilda Swinton lo representa a la perfección con un físico que no difiere en exceso a la hora de encarnar uno u otro sexo. El amor, el dinero, la cultura, la maternidad, el matrimonio, la libertad… dan un giro radical por el mero hecho de habitar un cuerpo levemente diferenciado. Se convierte en individuo-mujer completa cuando pierde las ganas de poseer y solo se dedica a ser sin importarle el qué.

New queer cinema y cine independiente en EE.UU.

Reality dykes: 'Go fish' (1994)

Toma 1: Haciendo historia.
Cabecera. Los créditos se solapan con una clase magistral sobre la genealogía de las lesbianas en la historia. Reflexión sobre el silencio en torno a los personajes públicos e históricos lésbicos. La clase consiste en redactar una lista de mujeres homosexuales para demostrar que existe una *"grave falta de pruebas"* y demostrar cómo la historia es un mecanismo de poder que silencia lo que teme que pueda desestructurar el orden heteronormativo. Para empoderar el lesbianismo, es necesario cambiar la historia. Sin embargo los datos que las mujeres barajan son vagas suposiciones, respuestas irónicas (*"todos los de Roseanne"*) o ucronías: Eva.

Toma 2: El Juicio.
Daría. Mujer con el pelo corto. Entre flashes la vemos en la cama con un hombre. A continuación será juzgada por un coro de lesbianas que no son capaces de comprender que una mujer homosexual pueda tener relaciones heterosexuales. Daría se defiende. No deja de ser lesbiana por acostarse con un hombre. Su condición de lesbiana es cuestionada en público al más puro estilo clásico de Dreyer en 'La pasión de Juana de Arco'. El blanco y el negro nos hacen percibir el maniqueísmo social y lo inquisitorial de la normatividad en cualquiera de sus facetas. Daría no llora como Juana de Arco. Se revuelve y cuestiona la rigidez de las identidades sexuales.

Toma 3. El gato sobre la cama caliente.
Ely prepara una cena para sus amigas. Acudirá Max. Entre ellas hay feeling, aunque solo se besaron en una ocasión, y está deseando verla. Por eso se esmera en la cocina. Mientras, en la misma casa, Daría se acuesta con su amante. El sexo lésbico se convierte aquí en un elemento cotidiano más. Un gato las acompaña en la cama, detalle casi imperceptible, pero representativo.

Ficha técnica
- **Directora:** Rose Troche. También guionista y productora junto a su pareja en aquel momento, Guinevere Turner (Max en la película)
- **Actrices principales:** Guinevere Turner, V. S. Brodie, T. Wendy McMillan…
- **Año:** 1994.
- **País:** EE. UU.
- **Idioma:** inglés.
- **Duración:** 79 minutos.

Sinopsis
'Go fish', como su propio nombre indica, parte de la búsqueda de pareja de su protagonista, Max. Alrededor de ella pululan diferentes personajes femeninos y abiertamente lésbicos con los que la directora pega un repaso a los tópicos propios de este colectivo. Empezando por la endogamia, los celos, los cortes de pelo, la dificultad a la hora de romper en una relación lesbiana… pero todos estos puntos y muchos más se cuestionan en una película de grandes pretensiones formales, no siempre justificadas, a través de diferentes técnicas como el diario en primera persona, los largos diálogos, el videoarte (es muy interesante la performance que llevan a cabo con un traje de novia en el que se reflexiona sobre el matrimonio), los primeros planos, a veces impactantes –como el de una parte de la cara de una mujer que es el lugar que los niños observan cuando lactan-, a veces crispantes… Una película hecha, en palabras de su directora, por, para y sobre lesbianas, pero que se abrió al gran circuito comercial y llegó y triunfó en Festivales como Sundance. Un pequeño paso para la humanidad y un gran paso para las lesbianas porque pueden verse besándose, haciéndolo y hablando abiertamente de temas como el nombre del coño (veredicto final: tarro de miel). Una divertida cinta que se adentra el las problemáticas y las rutinas lésbicas que no deja indiferente y hace pasar un buen rato. New queer cinema en el que los homosexuales no son todos bellos y sensibles, como en 'Maurice' o 'El banquete de boda'. Son de verdad. Se cortan las uñas y algunos son feos.

Feminismo a quemarropa: 'Yo disparé a Andy Warhol' (1996)

TOMA 1: Test de la vida real.
Un pequeño documental en otro formato nos muestra la infancia de Valerie Solanas. Una voz en *off* sobre una grabación casera nos alerta de que la niña Valerie sufrió abusos por parte de su padre. Este es el principio de una atormentada historia.

TOMA 2: Un minuto de gloria para una freak.
Valerie Solanas es rodada por Warhol para su galería de personajes anónimos que también merecen un minuto gloria. Valerie aparece grotesca y cosificada. Incómoda ante la cámara y observada por un grupo de creadores elitistas que la ven como un animalillo exótico y desgraciado. La mirada de los artistas la convierte en algo aún más frágil.

TOMA 3: Leyendo el SCUM.
Un escenario teatral. Un foco alumbra a Valerie Solanas y su sombra se proyecta en la pared blanca. Segura de sí misma lee el manifiesto SCUM. Blanco y negro. Esta sí es Valerie. A lo largo de la película se entrelaza la lectura de su texto original con el cuerpo central de la narración. El desarrollo lineal de la acción fílmica se entrecorta por las palabras de Valerie Solanas leídas por ella misma (magníficamente interpretada por Lilli Tyler). La desolación del personaje a color se refuerza en los cortes en blanco y negro donde ella es grande, ella es la estrella lesbiana del feminismo.

Ficha técnica
- **Título original:** 'I Shot Andy Warhol'.
- **Directora y guionista:** Mary Harron.
- **Actriz principal:** Lilly Taylor. Recibió diferentes premios y nominaciones por su papel de Valerie Solanas, entre ellos el Premio Especial a su interpretación en Sundance.
- **Año:** 1996.
- **País:** EE. UU.
- **Idioma:** inglés.
- **Duración:** 106 minutos.

Sinopsis
Valerie Solanas disparó a Andy Warhol, quien nunca se recuperó del todo de esta agresión. Este es el comienzo de la película. Después, acompañamos a Valerie en su vida en Nueva York, donde vive de la prostitución, de la caridad y de vender fotocopias de su manifiesto SCUM, uno de los textos más radicales del feminismo.

Aboga por la eliminación de los hombres que se opongan a la supremacía de las mujeres, aunque está dispuesta a tolerar a los sumisos como se tolera a los tarados, ya que para ella los hombres no son más que un error genético. Su forma de vida independiente y sus ideas radicales no le ayudan a la hora de relacionarse socialmente. Abiertamente lesbiana aunque para ella el sexo se trata solo de una pérdida de tiempo que únicamente es útil a la hora de perpetuar a las mujeres (como veíamos en el caso de 'Fuego').

Andy Warhol la acoge en su grupo, pero nunca encaja en él pues ella es una guerrillera que no se permite otra cosa que luchar por sus ideas sin descanso. Terminará siendo una molestia para todos y su rencor hacia el sistema le hará disparar al artista más poderoso del momento. Su manifiesto, hoy en día, es un clásico del feminismo; y al salir de la cárcel argumentó que en su texto solo hablaba de manera simbólica.

Otro error y no genético: en la traducción al castellano, las palabras *"butch"* y *"femme"* se traducen como *"hombre"* y *"mujer"*.

¡Corten, coño!: 'El calentito' (2005)

TOMA 1: Dos mujeres, dos destinos.
Chus abandona Las Siux. Carmen le dice que ahí tiene la puerta. No solo se está rompiendo la composición del grupo musical. En las miradas y el tono de voz de ambas mujeres se percibe que una relación sentimental entre ellas termina.

TOMA 2: *"Es lesbiana"*.
Estudio de grabación. Sara, Carmen y Leo terminan de cantar el tema principal de su disco. Los dos técnicos hablan de Carmen. *"Es lesbiana"*, *"no jodas que es tijereta"*. Carmen les oye, pero no se siente ofendida. El juego de seducción masculino le es ajeno. Carmen es nombrada, es visible. Aunque de manera despectiva, se empodera en el lenguaje que admite a la vez que desautoriza con su indiferencia.

TOMA 3: El mito de la mercedaria.
Marta tontea con Carmen. Le gustan las mujeres, dice Sara a su amiga a modo de advertencia. Genial, responde Marta. Este parece el principio de una gran amistad. El tópico de la homosexualidad de la niña del colegio de monjas.

Ficha técnica
- **Directora y guionista:** Chus Gutiérrez.
- **Actrices principales:** Verónica Sánchez, Macarena Gómez, Ruth Díaz.
- **Año:** 2005.
- **País:** España.
- **Idioma:** español.
- **Duración:** 90 minutos.

Sinopsis
Aunque el lesbianismo no es el punto central de la película, el personaje de Carmen es significativo pues lleva el peso del grupo, para bien y para mal. 'El calentito' habla abiertamente de las diferentes opciones sexuales y su directora elige para ello un espacio-tiempo propicio para la libertad, una libertad que se tambalea durante unas horas. Todo el terreno ganado parece desvanecerse y los personajes se debaten entre la resistencia y el terror. La transexualidad, el lesbianismo, las drogas, el punk como opciones políticas. Carmen, que adopta el rol de poder que podría identificarse como masculino, no tiene miedo. Tampoco se tambalea su ex pareja, por lo que no parece presentar esta película una adjudicación de papeles butch y femme, a pesar de que Carmen conduce una moto.

The End

Casi llegando al final es importante hablar de este tema, en concreto en las películas de temática LGTBQ ya que el drama parecía formar parte intrínseca en su desarrollo. Las cintas analizadas aquí nos muestran a lesbianas, a mujeres que aman a las mujeres, a mujeres que desean a las mujeres, a mujeres que admiran a las mujeres, a mujeres a las que les gusta ser mujeres y por ello no acaban muertas, si no que, incluso, matan. Es el final de la mujer objeto. La mujer es el sujeto de su propia mirada, de su propia creación. La mujer es capaz de disfrutar libremente de un final made in Hollywood y *"made herself"*.

Flashback

En 1931, las 'Muchachas de uniforme' forman parte del elenco, exclusivamente femenino, de la primera película de temática lésbica de la historia del cine. Esta cinta alemana, que nació como producto comercial y recaudó en taquilla mucho más de lo que se invirtió en realizarla, se convirtió en un clásico de la filmografía lesbiana y llevó a los grandes estudios, MGM, a filmar

películas como ‘La reina Cristina de Suecia’, protagonizada por Greta Garbo. Leontine Sagan fue la directora y Christa Winsloe trabajó como guionista adaptando su novela, ‘La niña Manuela’, al cine; en el guion también participó Erika Mann, que hace un cameo en la película.

Detrás de esta producción, casualmente, se encuentran dos mujeres, rara avis en una industria mayoritariamente masculina. Además, dos de ellas abiertamente lesbianas (Christa y Erika).

En 1932, Salka Viertel escribe el guión de ‘La reina Cristina de Suecia’, antes citada. Era amiga íntima de Greta Garbo y se especula que vivieron un romance. Lo que sí parece poderse asegurar es que Salka presentó a Greta a su amante Mercedes Acosta, con la que tuvo una tormentosa relación.

Afirmaré, pues, que a principios de los años 30 se vivía un continuum lésbico dentro de la industria del cine que rápidamente fue erradicado. Intelectuales femeninas tuvieron la posibilidad en estas dos obras de plasmar abiertamente relaciones entre mujeres, aunque la censura atacase a la primera o el final fuese cambiado en EEUU para advertir a las jovencitas cuál podía ser su destino si se enamoraban de una mujer. Pero lo cierto es que realmente ellas ganan y quizá es esto lo que da miedo, pues no podemos hablar de otra película de temática hasta que, en 1961, Audrey Hepburn y Shirley MacLaine protagonizan ‘La calumnia’, con trágico desenlace en el que algunos han querido ver una última mirada de empoderamiento de la superviviente. Esta vez, el director es ya un hombre, aunque se basa en la en la obra teatral de la escritora lesbiana Lillian Hellman (guionista), ‘The children hour’, escrita en 1934.

En los años 70, el cine de Chantal Akerman (al igual que el de otras autoras activistas feministas-lesbianas) se sitúa muy lejos de la industria por lo que es cuestionado como arma política debido a la falta de repercusión el público general. Aunque, como dice Alberto Mira en Miradas insumisas: *“‘Je, tu, il, elle’ es un hito en la representación del cuerpo femenino”*, el cine elitista de la autora no sale de los cerrados círculos del arte sobre los que giran las identidades de género y los cuerpos desde entonces.

Los felices años 80 comienzan a ser felices en 1985, cuando por fin dos mujeres tienen un final de película. Me refiero a ‘Media hora más contigo’ (por una vez el título traducido es más bello que el original). Sin embargo, en la década de la Generación X esa felicidad nos parece demasiado inflada, como una burbuja, por lo que el Nuevo Cine Queer decide hacer realidad sus sueños y habla de una homosexualidad en construcción y contradictoria, donde los personajes no tienen por qué parecer angelicales al público. Puesto que tienen sexo, tienen conflictos, y no deben que pedir perdón al público fingiendo ser algo que no son: siempre adorables y previsibles.

Así llegamos al nuevo milenio. Todavía en guerra con las identidades, todo apunta a que ésta no es una batalla que se gane o que se pierda, sino que estamos obligados a lidiar. Pero las mujeres lesbianas, poco a poco, van haciéndose con nuevas armas, como las imágenes de ellas mismas. Ya no necesitan la mirada del hombre ni que este las nombre para ser.

[FUNDIDO EN NEGRO]

Bibliografía

- Mira, Alberto: *Miradas insumisas*, Egales, Barcelona-Madrid, 2008.
- *El celuloide oculto*. Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995.
- Artículo *Lesbianas en el cine* por Santiago García, en la web pseudoghetto. http://www.pseudoghetto.com/lesbianasenelcine.htm

Abstract

En este 25 aniversario de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona repasamos, a través de siete películas, el cine lésbico dirigido por mujeres. Su representación es escasa, pero nos enfrenta a la realidad de la invisibilidad y de la dificultad de encontrar referentes en los que las mujeres sean objetos y sujetos de la narración, objetos y sujetos del deseo. Este artículo es una genealogía del cine de mujeres que aman-desean a las mujeres y un repaso a cómo directoras, guionistas, actrices se abren camino en un mundo de hombres y para hombres desde la primera cinta de temática 'Mujeres de uniforme' (1931), pasando por el *new queer cinema* de los noventa, hasta la actualidad.

Palabras clave: lesbianismo, feminismo, queer, mujeres, cine, objeto-sujeto, *made herself*.

Abstract

In this 25 anniversary of the International Film Festival and Women in Pamplona reviewed through seven films, lesbian films directed by women. Their representation is sparse, but we are faced with the reality of invisibility and the difficulty of finding references in which women are objects and subjects of the narrative, subjects and objects of desire. This article is a genealogy of cinema-loving women and women want a look at how directors, screenwriters, actors make their way in a world of men and men from the first movie-themed 'Women in uniform' (1931), through the new queer cinema of the nineties to the present.

Key Words: lesbianism, feminism, queer, women, cinema, object-subject, made-herself.

María Castrejón

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, donde también recibió el certificado de suficiencia investigadora (DEA) en Literatura femenina de los años 70 en España. En la actualidad, trabaja en su tesis doctoral sobre el transgénero literario dentro del programa Construcción y representación de identidades culturales (mención de calidad en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior) en el Departamento de Filología románica de la Universidad de Barcelona.

En mayo de 2008, publicó su primer libro completo *…Que me estoy muriendo de agua. Guía de narrativa lésbica española* (Egales), aunque antes ya había participado en obras conjuntas. Algunos de sus artículos están en prensa actualmente.

Como artista y poeta, su obra gira en torno al género, sobre todo poesía y fotografía; también *collage*, vídeo y nuevas tecnologías. Tiene obra en colaboración con el artista plástico David R. Bomati. Parte de su trabajo puede encontrarse en sus blogs www.mariacastrejon.blogspot.com y www.porladespatologizaciondelapoesia.blogspot.com. Ha formado parte de colectivos creativos multidisciplinares como El cuarto incierto, y colaboró en la obra poética colectiva *El gran poema de nadie* bajo la batuta del poeta y teórico Dioniso Cañas en la Casa Encendida, Madrid, 2008.

TRAMA
Historia de un esfuerzo colectivo

En marzo de 2002 se crea TRAMA Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres, asociación de ámbito estatal con la finalidad de:

- Coordinar las iniciativas impulsadas por las muestras y festivales representadas en la misma, con el objetivo principal de difundir y potenciar la creación audiovisual realizada por mujeres.
- Dinamizar y enriquecer el mundo cultural y audiovisual.
- Promover las actividades dirigidas a mujeres para potenciar su participación social y avanzar en la igualdad entre ambos sexos, en la defensa de la Igualdad de Oportunidades.

TRAMA actualmente está compuesta por:

- Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona organizada por IPES Elkartea.
  www.muestracineymujeres.org por www.ipesnavarra.org

- Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona organizada por Drac Magic, Cooperativa Promotora de Mitjans Audiovisuals.
  http://mostra.dracmagic.cat por www.dracmagic.cat

- Muestra Internacional de Cine realizado por Mujeres de Zaragoza organizada por la Asociación Cultural Odeonia en colaboración con el Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza.
  www.muestracinemujereszgz.org por http://wzar.unizar.es/siem/present.html

- Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres de Huesca organizada por el Colectivo de Mujeres Feministas de Huesca.
  www.nodo50.org/feministas-huesca

- Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres de Teruel organizada por la Asociación Cultural Madart.
  http://asociacionculturalmadart.wordpress.com/la-muestra/

- Ciclo Mirando Nosotras de Granada organizado por la Asamblea de Mujeres de Granada María Pineda.
  www.asambleamujeresgranada.com

- Muestra de Cine de Mujeres de Bilbao organizada por el Grupo Feminista de Estudios Simona de Beauvoir.
  www.zinemakumeak.com

- TRAMA mantiene dos proyectos conjuntos. Las convocatorias anuales Cortos en femenino y Vídeo del minuto: un espacio propio, un film colectivo.
  www.cortosenfemenino.net y www.elvideodelminuto.net

4.
Entrevistas a directoras

Natalia Ardanaz Yunta

Presentamos seis entrevistas a seis directoras que hemos considerado representativas en el panorama cinematográfico mundial. En ellas, las cineastas repasan sus trayectorias, y dan sus opiniones y puntos de vista sobre el espacio que crea la Muestra. Así mismo, reflexionan sobre su lugar e influencia en la industria cinematográfica.

Se han seleccionado a dos cineastas europeas, de larga trayectoria y reconocido prestigio como Agnès Varda y Margarethe von Trotta. Lucía Puenzo nos habla desde Latinoamérica, y la documentalista Amal Ramsis desde Egipto. Las directoras Helena Taberna y Juana Macías representan a las cineastas españolas. No están todas las que son, pero conforman una representativa muestra de las directoras que trabajan en la actualidad.

Las entrevistas se han realizado todas vía correo electrónico, salvo la entrevista a Helena Taberna que fue en persona durante los meses de abril y junio de 2011.

Todas las entrevistas han sido realizadas por Natalia Ardanaz Yunta, salvo las directoras españolas, realizadas por María Castejón Leorza.

Natalia Ardanaz Yunta

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Navarra (1996). DEA por la Universitat de Barcelona (1999) con la tesina “La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)”.

Redactora de la revista “Film-Història”, profesora de Género y Cine del Postgrado “Cine y Sociedad” de la UB. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas en cine, historia y género como: “Representaciones de Género en el cine español de la transición” Congreso Internacional sobre la Transición Española (Barcelona, 2005), “Cría Cuervos: la construcción de género en una película de la Transición” en La historia a través del cine: de la dictadura a la democracia, Santiago de Pablo (ed.), Universidad de Vitoria, 2006.

Como documentalista ha colaborado en ‘Mujeres Libres’ de Agata Skowronek (Programa Europeo Media, 1999), ‘Algo sobre Ser-Es’ de Ramón Ruaix (finalista Premios FAD, 2000), ‘Sahara no se vende’ de Luis Arellano, 2007.

Agnès Varda (JL Gautreau © 2008 Ciné Tamaris)

Agnès Varda

Manifiesto de un cine feminista cantado...

por Natalia Ardanaz Yunta

¿Qué piensa al respecto de este tipo de Muestras? ¿Cree que después de décadas de lucha feminista son todavía necesarios este tipo de encuentros? ¿Cree que el debate teórico, que se abrió en los años 60, sobre la subjetividad de la mirada, la representación de género, sigue abierto?

He respondido a este tipo de preguntas, a menudo las mismas, desde hace cuarenta años. Para saludar el 25º aniversario de la Muestra de Pamplona quiero situar mis reflexiones en el tiempo.

En Estados Unidos fue urgente y necesario, en los años 60 con los Women Studies, y luego poco a poco por todo el mundo, preguntarse por el cine femenino, dada la terrible desventaja que tenía con el cine masculino. No obstante, en los últimos años la situación ha cambiado mucho. En el Festival de Cannes y después, he visto en las salas de cine y en los Festivales buen número de películas realizadas por mujeres. Desde que yo empecé he esperado con todas mis fuerzas que las mujeres fueran no sólo directoras, sino también técnicas, productoras, etc… Ha llegado

lentamente, aunque por supuesto no a todos los países.

Ya no es momento de aislar a las mujeres como una categoría de "cine específico". La situación ha cambiado tanto que los festivales de cine de mujeres deberían abordar temas sobre "las mujeres", pero no dirigido sólo por mujeres cineastas.

He explicado claramente esta evolución en el Festival de Créteil. Conozco ya dos festivales, en Alemania y Corea, que han orientado de forma diferente sus programaciones. Han escogido películas cuyas temáticas son la situación de las mujeres en el mundo, la representación de las mujeres, su acceso a la expresión artística, etc…

Estas cuestiones se encuentran también en el cine masculino. No es una buena solución hacer un "ghetto" con el cine de mujeres. Espero que la Muestra de Pamplona reflexione sobre si esta evolución es posible. Aunque a muchas feministas les guste encontrarse entre ellas, yo añado que la segregación de "películas hechas por mujeres" ha alejado desde hace tiempo a los medios de comunicación, a la crítica de cine e incluso al público, que sería mucho más numeroso si "las mujeres" fueran un tema y no una categoría de realizadoras.

A usted le han llamado "la madre de la Nouvelle Vague", fue pionera en un mundo de hombres. ¿Cómo lo vivió, cree que le benefició o fue un handicap?

No me han llamado la "madre de la Nouvelle Vague" sino la "abuela de la Nouvelle Vague" y siempre me ha resultado muy divertido. No he sido la primera pionera del cine francés. Recordemos a Alice Guy-Blaché, a principios de siglo. Pero es verdad que en 1954 inauguré un cine contemporáneo y exigente en su forma, en su escritura, en la manera de filmar, etc… No me he planteado la pregunta sobre mi originalidad, sino solamente he pensado en crear mi propio cine.

Ha practicado un feminismo lleno de humor e ironía, ha ejercido un feminismo lejano al combate, al discurso revanchista, una manera de representar lo personal y político desde la experimentación. Si saliera hoy a la calle a recoger testimonios de mujeres ¿cuáles cree que serían 'Les Réponse de femmes'?

He tratado de mantener un espíritu experimental. Entre mis películas, que se han proyectado en las salas, hay películas de ensayo, como 'Documenteur' película de 105 minutos, filmada en Los Angeles en 1981, o '7P. fl., cuis., S. de b...', cortometraje de 27 minutos rodado en 1984 y recientemente películas muy breves para instalaciones.

¿Cómo puede pensar usted en un discurso revanchista? La única actitud es más bien la de la resistencia al poder en general, al inmovilismo, al egoísmo, etc…

Mi película 'Réponse de femmes' era claramente un cine-panfleto feminista. Creo que los temas que trataba no han perdido actualidad, aunque sea brevemente, respecto a las palabras de las mujeres.

Ahora acudo menos a manifestaciones en la calle, de mujeres o de militantes. ¡Tengo miedo de que me empujen¡ Hay una edad para todo…

He entrevistado a otras directoras como Margarethe Von Trotta o Lucía Puenzo. Encuentro un punto en común entre todas ellas. Comparten la idea de filmar como acto de subversión, de liberación para ayudar a cambiar el mundo o para reescribir la Historia. ¿Su espejo refleja estas mismas inquietudes?

Rechazo reflexionar sobre el cine, pensando exclusivamente en las directoras. Creo que algunos

hombres cineastas consideran que filmar es un acto de subversión y de reescritura de la historia, etc…También existen mujeres que hacen películas de espectáculo puro, sin ideología. En cualquier caso, mi cine es una mirada atenta a quienes están fuera de plano o maltratados por la sociedad, los "diferentes", los pobres, los vagabundos, los rebeldes y las mujeres feministas. Mi deseo es compartir una visión calurosa de las gentes y de los acontecimientos, y ofrecer un poco de humor en la manera de filmar y en los diálogos.

La denuncia política se encuentra en el fondo de su cine. Aunque difiere del cine político en la forma, usted utiliza el surrealismo, la poesía, el denunciar siendo creativa. ¿El cine político está reñido todavía con el poético?

Esta pregunta tiene que ver con observaciones sobre mis películas. Quisiera decir que en el Festival de Cannes, la Asociación de Directores ha querido otorgar el premio Carrose d´Or' a Jafar Panahi, el director iraní condenado y detenido. Tuve este premio en mis manos y le añadí simbólicamente una (falsa) paloma. Necesitamos que la imaginación y la poesía acompañen todo acto de un cineasta político.

Antes no bastaba con tener una idea y conceptualizar. Había que conseguir el dinero para mirar. Actualmente hay libertad técnica, libertad de expresión, reivindicaciones de la Nouvelle Vague.

Es evidente que es imprescindible encontrar dinero para hacer una película y asimismo es verdad que las nuevas tecnologías permiten abordar de forma diferente los presupuestos de producción, etc…

Ha logrado el reconocimiento de la crítica, ocupa un lugar muy destacado dentro de la Historia del Cine. ¿Qué espectador espera que vea sus películas? ¿Busca una complicidad con ella/él, una identificación?

Tengo la suerte de que, además de que la crítica reconoce mi lugar como directora de cine, hay espectadores en todo el mundo que ven mis películas y les gustan. Son pocos, pero me protegen de la fatiga y la pereza que me podría invadir. Es la recompensa para un cine que pretende compartir.

Los investigadores e investigadoras que se acercan a sus películas lo hacen más desde la perspectiva de autoría que de la de género. En su opinión ¿qué hace que a una realizadora se le considere simplemente autora o se le etiquete como directora feminista?

Yo soy feminista y soy directora de cine. Mi objetivo no es hacer un cine feminista, para las feministas. Trabajo sobre la narrativa cinematográfica, la estructura de la historia, de la forma más creativa y libre posible, independientemente del tema y del género (documental, ficción, ensayo...).

Cumplidos los ochenta sigue activa. ¿Cuáles son sus nuevos proyectos?

He finalizado una serie para la televisión (Arte France), cinco episodios de 45 minutos, en los que cuento mis viajes por distintos países y mis encuentros con la gente, especialmente con los artistas de hoy en día. No vemos mucho arte contemporáneo en la televisión, ni cine de investigación, evidentemente.

En la nueva película de Alan Berliner, 'Translating Edwin Honig: a Poet's Alzheimer' Edwin Honig, aquejado de Alzheimer se pregunta: ¿a dónde vamos cuando muere la memoria?

Aunque no me ha alcanzado la enfermedad de Alzheimer, pierdo poco a poco la memoria, a veces sufro, también me divierto. La última frase de mi película 'Les plages d´Agnès', dice que filmo lo que veo, en el momento que lo veo y lo siento... Como cineasta, yo recuerdo mientras vivo.

Ante esta cuestión, de todo lo que le he mirado, escuchado o leído, hay una frase que no puedo olvidar: "Mientras recuerde estaré viva"…

Agnès Varda (Bélgica, 1928)

Comenzó su carrera como fotógrafa en el Teatro Nacional de París, hasta que 1954 rodó 'La Pointe Courte', un film innovador que sentó las bases de lo que sería el cine de la Nouvelle Vague. A partir de entonces se dedicó totalmente al cine. En sus primeras películas 'Cléo de 5 a 7' (1962), 'Le bonheur/La felicidad' (1965) y 'Les créatures/Las criaturas' (1966), ya trazó los rasgos que caracterizarían su inclasificable carrera. Entre 1968 y 1970, residió en Los Ángeles, donde filmó películas sobre el movimiento hippy y los panteras negras: 'Loin du Vietnam' (1967) 'Black Panters' (1968) y 'Lions Love' (1969). De regreso a la capital francesa rodó 'Réponse de femmes' (1975) y 'L'une chante, l'autre pas' (1976), optimistas manifiestos feministas. En 1985 rodó 'Sans toit ni loi/La una canta, la otra no ', película con la que ganó el León de Oro del Festival de Venecia. En los años 90, realizó tres películas dedicadas a su marido, el cineasta Jacques Demy. En 1999, su película 'Les glaneurs et la glaneuse/Los espigadores y la espigadora' marcó otro punto de inflexión en su carrera al utilizar cámara digital. Documental que completaría con 'Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après/Los espigadores y la espigadora…dos años después' (2001). Su última película 'Les plages d´Agnès' (2008), es una obra memorística que resume su original manera de filmar y mirar la vida.

Margarethe Von Trotta

Margarethe Von Trotta

Re-filmando la historia desde el punto de vista de género

por Natalia Ardanaz Yunta

¿Qué piensa sobre este tipo de Muestras? ¿Cree que después de décadas de lucha feminista todavía son necesarios este tipo de encuentros para reconocer el papel de las mujeres detrás de una cámara?

El hecho de que un festival lleve 25 años realizándose es ya un evento de por sí. Y tratándose de un Festival de Cine y Mujeres es todavía una razón mayor para alegrarse y celebrarlo. Sabemos que las mujeres, todavía hoy en día, tienen que luchar para entrar y asentarse en ciertos ámbitos. Parece que en el mundo del cine se ha conseguido. Incluso en Cannes este año va a haber más directoras que nunca. Y ya no se les pone el cartel de “películas de mujeres”, sino que son invitadas al Festival por ser buenas películas. Esto es un avance. Pero de todos modos, de momento, sólo ocurre en el mundo occidental, ya que por ejemplo, en el mundo islámico las mujeres tienen aún hoy muy pocas oportunidades en la sociedad y en el cine. Por eso, creo que este tipo de Festivales pueden ser de suma importancia para ellas y les dan valor.

¿Considera que las nuevas generaciones de cineastas han superado dichas cuestiones sobre la manera de mirar? ¿O son únicamente cuestiones que interesan más a crítica e historiadores que a las creadoras?

Un ejemplo de esto, es una película reciente 'Die Fremde' ('La extraña'), realizada por Feo Aladag (2010). Trata sobre una turca que ha nacido y ha crecido en Alemania pero que tiene que enfrentarse a su padre y a su hermano porque quiere vivir con mayor libertad de la que ellos le permiten, de acuerdo con su religión. Quizás a un hombre nunca le hubiera interesado tratar un tema como éste. También la directora bosnia Jasmila Zbanic, con su película 'Grbavica' –ganadora del Oso de Oro del Festival de Berlín en el 2006- representa a las mujeres de una manera particular. Por lo tanto, seguiría hablando de un punto de vista específico de mujeres sobre mujeres. Además, estos Festivales de Cine y Mujeres ofrecen la posibilidad de conocer a colegas e intercambiar con ellas el trabajo y condiciones de vida que pueden ser de gran utilidad.

Ser una pionera en irrumpir en un mundo de hombres visualizando el universo femenino, desde una perspectiva amplia y compleja, ha marcado con la etiqueta "feminista" toda su trayectoria. Actualmente es una etiqueta que parece que le pesa. ¿Hay algo que le produzca rechazo del feminismo?

Ha comenzado a molestarme cuando he empezado a notar que con este término se nos encajonaba en un ghetto, después de haber ganado mi particular batalla: poder hacer películas. Aunque la verdadera batalla empezó antes. Yo era actriz y tuve que demostrar que podía llegar a ser una directora independiente. De lo que se trataba era de hacer las películas lo mejor posible. Yo pensaba que ésa era la mejor manera de ayudar a otras mujeres que aún no habían llegado dónde yo estaba.

Recuperar la memoria, revitalizar figuras de gran valor histórico, desde el presente, y siempre mujeres. ¿Qué importancia tiene el punto de vista de género?

Sí, siempre acabo filmando historias de mujeres. Mujeres que han jugado un papel importante en la Historia, pero también mujeres desconocidas. Cuando rodé mi primera película, un amigo mío escritor me dijo lo siguiente: *"solo conseguirás hacerlo bien cuando escojas a un hombre como protagonista"*. Eso me indignó tanto que probablemente me bloqueó. Además, al principio consideré muy importante dar una voz a las mujeres de manera que pudieran hablar por sí mismas. Además, las mujeres me interesan más. ¿Por qué siempre tengo que aclarar este asunto? Ya no puedo hacer nada para cambiarlo... Un crítico escribió sobre una de mis películas: *"¿Por qué se le sigue dando dinero a esta señora? ¿Solo porque no tiene pene?"* Esto fue en 1982, creo que hoy en día nadie se atrevería a escribir algo así. Significa un avance.

Háblenos de sus inicios como actriz. ¿Cuándo decide dar el salto de ser mirada a mirar? ¿Por qué?

El Nuevo Cine Alemán comenzó en 1965, con Kluge, Schlöndorff, Reitz... Elegí un desvío, la interpretación, y cuando surgió el Nuevo Cine Alemán intenté formar parte de él como actriz. Tuve la oportunidad de colaborar con Volker Schlöndorff, primero como guionista y luego como co-directora; luego, me atreví a dar el salto. Y en todo esto me ha ayudado mucho algo que decía Bertolt Brecht: *"Mejor que hagáis cosas malas que no hagáis nada"*. Claro que al principio tenía miedo y muchas dudas. Nunca había ido a una escuela de cine sino que todos mis conocimientos los había adquirido en el cine y observando intensamente como actriz. Hoy es mucho más fácil para las mujeres.

Descubre el cine de la mano de grandes maestros del Nuevo Cine Alemán. ¿Existió en

algún momento un interés por ahondar en temas como el punto de vista de quien crea, según el género?

No he descubierto el cine de la mano de los maestros del Nuevo Cine Alemán, sino a través de un maestro sueco, Ingmar Bergman, y antes de que existiera el Nuevo Cine Alemán. Fue a principio de los años 60 en París. Vi la película de Ingmar Bergman, 'El séptimo sello' y algo ocurrió. Fue como un shock y de pronto tuve claro qué quería hacer. Pero era demasiado pronto para pensar en encontrar un lugar en un mundo, entonces totalmente controlado por hombres.

Fassbinder, Bergman… directores que retratan con sutileza la feminidad y de los que reconoce herencias e influencias. ¿Encuentra diferencias entre tu punto de vista y el de ellos?

Las referencias en el cine eran para mí eran los directores masculinos, ya que no había muchas mujeres directoras, a parte de Leni Riefenstahl; pero ella no podía ser una referencia para mí debido a mi tendencia política. Sin embargo, siempre tuve la sensación de que lo que yo quería decir era diferente, aun visto desde la perspectiva de la mujer. Incluso hombres como Bergman o Fassbinder, que habían hecho fantásticas películas sobre mujeres, siempre era desde el punto de vista del hombre. Fassbinder quiso rodar 'Rosa Luxemburg', yo conocí su guión. Tras su muerte, su productor me pidió que la rodara yo. Yo acepté con la condición de poder escribir mi propio guión; es decir, poder encontrar mi propio punto de vista. Y con esto pretendía mostrar que Rosa Luxemburgo no solo quería ser política, socialista, escritora y revolucionaria, sino también mujer y madre de familia, todo debido a su talento y a sus posibilidades. Esto era para mí un destino propiamente femenino, algo que en mi opinión un hombre nunca hubiera considerado, ya que para él la vida familiar y laboral siempre han estado unidas.

¿Qué opina de otras colegas contemporáneas como Liliana Cavalli, Sally Potter, Agnès Varda, Doris Dörrie o Pilar Miró? ¿Y de las nuevas generaciones de cineastas?

Con Liliana Cavani acabo de colaborar en Italia en una serie para la televisión. La aprecio mucho. También al resto de las directoras-compañeras. Por suerte no tengo el gen de la competitividad; por lo tanto, siempre me alegro cuando otras mujeres tienen la oportunidad, y de que las nuevas generaciones lo tengan mucho más fácil.

En la actualidad se encuentra rodando una película sobre Hannah Arendt. Existe cierta coherencia en su obra a la hora de elegir personajes. La propia Arendt y Rosa Luxemburgo son dos figuras fundamentales para comprender la Historia del siglo XX. Las dos desafiaron al poder entre las ruinas de la guerra, fueron revolucionarias en su obra y acción, al igual que Hildegard von Bingen. Mujeres avanzadas a su tiempo y cuyos discursos son plenamente actuales… ¿Cómo ha afrontado el reto de contar la vida de Hannah Arendt, una mujer con una obra tan variada y una vida tan compleja?

Hannah Arendt… Espero poder rodar la película, pero por desgracia todavía no hemos llegado a ese punto, ya que aún no hemos recaudado el dinero necesario para rodarla. Seguramente se debe a la complejidad de este personaje. Es muy difícil hacer atractiva la vida de esta pensadora e intelectual a los productores. El guión lo he realizado conjuntamente con Pam Katz, con la que ya he colaborado en mi película 'Rosenstrasse'. Al principio, pensamos en contar toda su vida pero nos dimos cuenta que, al final, no sería posible profundizar en el personaje. Por lo tanto, nos vamos a limitar a los "años Eichmann", es decir, desde 1960, cuando Eichmann fue secuestrado en Argentina, hasta que Hannah Arendt escribió el informe sobre la banalidad de los malvados y la consiguiente controversia con un par de flashbacks a Heidegger.

¿Qué piensa de la recepción de sus películas, tanto de la crítica como de los espectado-

res? ¿Considera que se reconoce su lugar en el cine más allá de su papel de pionera?

Si se ha reconocido mi lugar en el mundo del cine no lo sé. Para mí no es tan importante, siempre que pueda seguir haciendo películas y mientras siga habiendo personas que se interesan por ellas. Nunca he pretendido llegar al gran público.

Por último, todas esas mujeres, tan bien encarnadas por la actriz Barbara Sukowa, ¿en realidad hablan de usted?

No a mí misma, eso sería... Pero por supuesto que uno escoge las facetas de una personalidad o los tramos de la vida que también tienen que ver con uno mismo. Creo que esto es algo totalmente natural.

Margarethe von Trotta (Berlín, 1942)

Realizó estudios de Arte, Filología y Drama, hasta que descubrió su verdadera vocación, el cine de la mano de grandes maestros como Ingmar Bergman. De regreso a Alemania en los 70 comenzó a trabajar como actriz con los principales directores del Nuevo Cine Alemán como Rainer Werner Fassbinder o Volker Schlöndorff, con quien años más tarde contraería matrimonio. En 1975 codirigió con Volker Schlöndorff, 'El honor perdido de Katharina Blum'. En 1977, escribió y dirigió su primera película en solitario, 'El segundo despertar de Christa Klages'. En 1979 realizó 'Hermanas o el equilibrio de la felicidad', a la que siguió 'Las hermanas alemanas' (1981), con la que ganó el León de Oro del Festival de Cine de Venecia, convirtiéndose en la primera mujer desde Leni Riefenstal con 'Olimpia' en 1938. Con 'Rosa Luxemburgo', dirigida en 1986, se consolidó como una de las realizadoras más célebres del Nuevo cine alemán. Su filmografía se completa con 'Félix' (1987), 'Amor y deseos' (1988), 'La africana' (1990), 'El largo silencio' (1993), 'La promesa' (1995), 'Rosentrasse/La calle de las rosas' (2003), 'Soy la otra' (2006), 'Vision. De la vida de Hildergard der von Bingen' (2009), su película más reciente.

Lucía Puenzo

Lucía Puenzo

Revelando tabúes

por Natalia Ardanaz Yunta

¿Qué piensa al respecto de iniciativas como la Muestra internacional de Cine y Mujeres (Pamplona)? ¿Cree que después de décadas de lucha feminista todavía son necesarios este tipo de encuentros para reconocer el papel de las mujeres detrás de una cámara?

Al menos en Argentina, hace ya décadas que ninguna mujer que hace cine, ya sean directoras, guionistas, actrices o técnicas, puede decir que su carrera fue más difícil por una cuestión de género. Basta con ver la cantidad de mujeres en cada equipo; la cantidad de directoras mujeres y la cantidad de egresadas de las escuelas de cine.

¿Pelear por la igualdad de derechos y condiciones entre hombres y mujeres, y seguir -al mismo tiempo- haciendo muestras de cine de mujeres, no encierra una contradicción? En todo caso es riesgoso generalizar: hay hombres que han retratado el universo femenino como pocas mujeres lo han hecho (Bergman, Lynch, Almodóvar, por decir unos pocos…) y hay películas que uno no imaginaría han sido realizadas por una mujer. Dicho esto, también es cierto –salvo excepciones-

que algo me permite distinguir cuando hay una mujer detrás de la cámara.

¿Cree que el debate teórico, que se abrió en los años 60, sobre la subjetividad de la mirada, la representación de género, la existencia o necesidad de un cine de/por/para mujeres sigue abierto?

El mundo cambió mucho desde los 60. Hablando estrictamente de cine y de la Argentina, en los años 60 se contaban con los dedos de una mano las directoras mujeres. Y lo mismo ocurría en los equipos técnicos. Había algunos roles que habitualmente ocupaban las mujeres: vestuario, maquillaje, cortadoras de negativo… Con el auge de las escuelas de cine y el nacimiento de los que se conoce como Nuevo Cine Argentino (ambas vienen de la mano y existen gracias a la creación de una ley proteccionista, nuestra Ley de Cine), decenas de excelentes técnicas comienzan a graduarse y a buscar su lugar en el cine. Este movimiento tiene mucho que ver con la cantidad de directoras mujeres que de a poco empiezan a ganarse un lugar, y con la cantidad de excelentes técnicas que ingresan a los equipos de filmación.

En todo caso, es un debate que no permite generalizaciones en ninguno de sus planos: hay sociedades que ya han evolucionado en relación a ese primer debate planteado en los años 60, que por otra parte fue fundamental para sacudir el avispero (recordemos el genial cine de las feministas alemanas por dar un ejemplo) y otras para las cuales todavía es necesario tener un respaldo y apoyo. Hace semanas fui jurado en un Festival de Cine de Mujeres Latinoamericano, que le da difusión a películas hechas por mujeres en comunidades indígenas del Amazonas peruano y boliviano. Si no tuvieran algún tipo de apoyo, esas películas jamás serían vistas. Así como una madre protege a su hijo recién nacido para que pueda crecer (y te mencionaba la importancia de la Ley de Cine con su marco proteccionista para que el Nuevo Cine Argentino pudiera crecer) proteger todo aquello que está peleando para ganarse un lugar es vital en un primer momento. Pero también llega otro momento en el que ha crecido, se ha hecho fuerte, puede defenderse solo y ganarse un lugar.

¿Considera que las nuevas generaciones de cineastas han superado dichas cuestiones, sobre la manera de mirar? ¿O son únicamente cuestiones que interesan más a crítica e historiadores / historiadoras que a las creadoras?

No creo que las directoras de cine piensen en estas cuestiones a la hora de escribir o filmar su próxima película. Personalmente, toda teorización me resulta paralizante a la hora de escribir. En todo caso, qué está por debajo de la historia que uno va a contar -el andamiaje teórico, temático y conceptual- es algo que descubro en una segunda o tercera reescritura, pero nunca está ahí de antemano.

Su filmografía, 'XXY' y 'El niño pez', está protagonizada por personajes complejos que rompen estereotipos. Aborda temas cruciales del feminismo como el determinismo biológico, el transgénero, la homosexualidad femenina, las relaciones paternofiliales o los usos del poder... ¿De dónde nace el interés por plantear dichos temas? ¿Hay una intencionalidad?

Siempre hay intencionalidad. Pero, como te decía antes, nunca empiezo a escribir con un tema en la cabeza. No es la teoría ni lo temático lo que me impulsa en un primer momento. Por el contrario, suele ser algún detalle: un personaje que me resulta magnético, una escena a la que quiero llegar, un clima, algo que parece menor, pero no lo es. A partir de ahí va apareciendo la historia, en general de manera bastante misteriosa. Recién en una segunda reescritura, me detengo a estudiar de qué estoy hablando, cuál es la estructura dramática de la historia que quiero contar. Creo que uno tiene que sumergirse en esas historias que no puede sacarse de la cabeza. No puedo acercarme a ningún proyecto pensando en el tema, especulando sobre lo que quiero

decir, camuflando una bajada de línea, siendo solemne o dogmática. No trabajo con una hoja de ruta. Me gusta la literatura que se deja llevar por los desvíos, por las asimetrías y las digresiones. Las obras que se desvían de sus intenciones originales. Hay veces que lo único que tengo claro es hacia donde no quiero ir, el resto es pura búsqueda. A veces una frase suena bien, aunque no tenga sentido. La literatura también (sobre todo) es eso: música y ritmo. Cesar Aira dice que la función de la literatura es hacer sugerencias que abran caminos, un poco misteriosos, al pensamiento.

Ha afirmado que le gusta el cine de Lucrecia Martel ¿Cómo se encuentra el panorama cinematográfico latinoamericano? ¿Y en cuanto a mujeres cineastas?

Latinoamérica, y no sólo en el panorama cinematográfico, está en un momento interesantísimo. Justamente ahora estoy por editar un libro sobre cine latinoamericano con la editorial americana que publica mis novelas (University Press) y la diversidad y riqueza que existe hoy en el panorama cinematográfico es impresionante. Para abordarlo, más que una respuesta, hay que leer el libro. La mitad de los directores de ese libro son mujeres que ya comienzan a tener una obra con una impronta muy personal. Lucrecia Martel está entre ellas, por supuesto. Pero hay muchas otras.

Con sólo dos películas ha logrado el reconocimiento de crítica y público. Sus películas han sido muy premiadas. ¿Qué opina de su recepción, cree que puede influir en normalizar los tabúes que revela?

'XXY' y 'El niño pez' parecen tener vida propia. Andan dando vueltas por ahí, y me han traído muchas alegrías. Siempre creí en la inteligencia del espectador. Me gusta la literatura y el cine que no dice de más, que confía en que ese que está del otro lado va a entender todo, aún los planos más sutiles. No me gustan los finales cerrados, ni las bajadas de línea, y creo que desde que uno edita un libro o estrena una película ya no le pertenecen del todo: cada espectador tiene derecho a ver lo que quiera. Con estas dos películas tuve sorpresas muy gratas, porque muchos vieron detalles inesperados.

¿Cree que el cine es el medio idóneo para representar realidades, latentes y evidentes, que el discurso oficial no transmite?

Las artes son grandes contrabandistas de todo: política e ideología sin duda, pero también de otras cosas más arquetípicas e inconscientes, que hacen contactos más profundos y emocionales con quienes lo reciben.

Hablando de discurso oficial, su padre filmó 'La historia oficial', una obra de referencia en el cine argentino. El mensaje de esta emblemática película es que la historia es necesaria contra la amnesia ¿Qué queda de la Argentina, "del país de no me acuerdo"?

Hoy estamos en un gran momento de la Argentina, a nivel social, cultural y político. En el 2001 éramos miles los jóvenes (entre quienes mi incluyo) que planeábamos con irnos de la Argentina. Hoy, son cientos los que vuelven, cientos los que han vuelto a creer en este país. Y eso es en gran medida gracias a los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner. Uno puede estar a favor de ciertas cosas y tener diferencias con otras, pero difícilmente uno pueda discutir su política sobre Derechos Humanos y la importancia de todo lo que se ha hecho en ese aspecto en nuestro país en los últimos diez años. Cada día siguen ocurriendo hechos concretos que golpean lo poco que queda en pie de ese país "del no me acuerdo".

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Estoy filmando una serie de documentales sobre bebés prematuros, viajando al norte de la Argentina, dónde todavía existen mamás canguros, y una situación infinitamente más precaria que la de Buenos Aires. Voy a producir la próxima película de mi pareja, Sergio Bizzio. Y la próxima película de Pablo Fendrik, que escribimos juntos, 'Hombres del humo'. Hace unas semanas edité en Argentina y en varios países más mi última novela *Wakolda* (que saldrá editada pronto en España por Duomo), y planeo filmarla a fin de año. Es la historia real de una familia argentina que convivió durante meses en una hostería de la Patagonia con Josef Mengele, el médico nazi conocido como "el ángel de la muerte", sin saber su verdadera identidad.

Lucía Puenzo (Argentina, 1976)

Comenzó su carrera como guionista de televisión y colaborando con su padre el director argentino, Luis Puenzo, en 'La Puta y la Ballena' (2004) y otros directores como Marcelo Piñeyro, Sergio Bizzio o Miguel Perelló entre otros. Publicó las novelas "El niño pez" (Beatriz Viterbo, 2004), "Nueve minutos" (Beatriz Viterbo, 2005), "La maldición de Jacinta Pichimahuida" (Interzona, 2007). En el 2007 dio el salto a la dirección con 'XXY', que obtuvo el Grand Prix del Festival de Cannes 2007, premio otorgado por votación directa de los críticos internacionales al Mejor Largometraje en competición en la Semana de la Crítica. Además, recibió el apoyo del Fond Sud, del INCAA y del ICAA. En el 2009 realizó su segundo largometraje 'El niño pez', que ganó el Premio Especial del Jurado del Festival de Málaga en el 2009.

Amal Ramsis

Amal Ramsis

Filmando entre la realidad y el sueño

por Natalia Ardanaz Yunta

¿Qué piensa al respecto de este tipo de plataformas como la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona? ¿Cree que después de décadas de lucha feminista todavía son necesarios este tipo de encuentros para reconocer el papel de las mujeres detrás de una cámara?

Me parece muy importante este tipo de Muestras y Ciclos, no solamente en Occidente si no también en otros países, porque reconocen el papel de las mujeres detrás de una cámara. También nos enseñan cómo ven las mujeres y cómo analizan el mundo en el que viven. Una mirada en la que se refleja la situación de la mujer en la sociedad donde vive.

¿El debate teórico, que se abrió en los años 60, sobre la subjetividad de la mirada, la representación de género, la existencia o necesidad de un cine de/por/para mujeres cómo se ha producido en Egipto?

No podemos decir que este tipo de debate se haya producido en Egipto de la misma manera. La razón principal es que los procesos de la lucha de las mujeres y las estrategias de esas luchas no son las mismas en Occidente como en Oriente Medio por ejemplo. Tampoco tendrían que serlo, porque cada país tiene sus propios procesos de cambios según las condiciones económicas, sociales y políticas. Pero de otro lado, las realizadoras egipcias han formado una parte muy importante en la historia del cine en Egipto, como realizadoras, editoras, directoras de fotografía, etc. Por eso el debate no se centró en defender el derecho de la existencia de la mujer detrás de la cámara, sino en qué tipo de cine se presentaba a través de las obras de esas cineastas y qué tipo de ideas y estereotipos intentaban romper las realizadoras.

Ha mencionado que ser mujer y hacer cine en Egipto no ha sido difícil porque en la cinematografía egipcia siempre han trabajado mujeres. Háblenos de estas pioneras, ¿qué tipo de cine realizaban? ¿Qué temáticas trataban? ¿Utilizaban el cine para denunciar su situación?

Entre las muchas cineastas egipcias pioneras destacan dos nombres del llamado cine documental; Nabiha Lotfi y Attyat El Abnody. Esas pioneras han creado y establecido un lenguaje nuevo en cuanto al cine documental, lejos de las formulas clásicas del lenguaje cinematográfico. Los temas que trataron variaron entre temas políticos relacionados con el mundo árabe o Egipto, y temas sociales relacionados con los problemas y desafíos con los que se enfrentaba la mujer egipcia urbana y campesina, denunciando la situación precaria que sufrían las mujeres en los ámbitos distintos de la vida diaria.

¿Cómo ha producido sus películas? ¿Ha recibido algún tipo de ayuda? ¿Ha sufrido la censura?

Realizo mis películas de una manera independiente, sin ningún tipo de producción o ayuda. Es algo que tiene mucho que ver con la temática que me interesa tratar en mis documentales que normalmente está fuera de las temáticas típicas del cine comercial. Por otra parte, esos temas siempre chocan con las normas de la censura en mi país. Por lo tanto es casi imposible encontrar productores que estén dispuestos a arriesgarse y enfrentarse con ese tipo de censura. Así que el cine independiente para mí es una respuesta y propuesta para liberarse de las normas y limitaciones del cine comercial y del cine que acepta las reglas de la censura.

¿Sus trabajos han tenido difusión en Egipto? ¿Cómo ha sido su recepción?

El cine documental en general no tiene ningún tipo de disfusión en las salas comerciales en Egipto, por lo tanto la única salida para este tipo de cine son los Festivales y círculos alternativos de distribución. En este contexto mis obras han tenido muy buen acogida y siempre se han proyectado en muchos Festivales.

En su primera película 'Solo sueños', muestra los sueños de diferentes mujeres egipcias. Contar la realidad desde el plano simbólico, onírico resulta una propuesta osada y novedosa. Ahora presenta otro documental 'Prohibido'. ¿Por qué cine documental?

El cine documental es un cine que trata -desde mi punto de vista- de ver la realidad desde una perspectiva concreta. Es el cine que presenta y defiende un punto de vista claro a través el lenguaje audiovisual. Así que para mí, este cine me permite expresar mi perspectiva en cuanto a la realidad que vivimos, intentando contribuir a través del documental al proceso de grandes cambios en nuestras sociedades árabes en general, y en la sociedad egipcia particulamente. Por otro lado, las cámaras digitales han ofrecido una posibilidad gigantesca para realizar cine con pocos recursos económicos, y en este sentido el cine documental es el tipo de cine que se

puede realizar de esta forma. Presenta una formula de producción totalmente distinta a lo que se necesita para el cine de ficción.

El cine puede ser un arma de doble filo. ¿Qué papel cree que puede desempeñar el cine en la actual ola de cambio democrático en el mundo árabe, en la que las mujeres están adquiriendo gran protagonismo?

Como acabo de mencionar, el cine en general y el cine documental en particular emprenden un papel grande en defender y expresar los puntos de vista en cuanto a una sociedad que pasa por un proceso de cambios radicales. Romper con los puntos de vistas tradicionales y con los estereotipos es una tarera para el cine documental que se está realizando desde hace muchos años en el mundo árabe y en Egipto. El cine documental fue una herramienta para invadir terrenos nuevos, para democratizar la realización cinematográfica. Dentro de este contexto el cine realizado por mujeres ha formado y sigue formando un pilar muy importante en esa lucha diaria que se lleva a cabo desde hace décadas, para cambiar la situación actual en el mundo árabe.

¿Cómo cree que se puede deconstruir la representación cultural y política de la mujer árabe para retratar mujeres árabes más allá del velo y del victimismo?

Creo que solamente con intentar acercarse al cine realizado por mujeres árabes, esas visiones y representaciones se rompen viendo y conociendo de cerca sus sociedades y sus puntos de vista. Con las obras de esas cineastas descubrimos que la visión estereotipada que existe en Occidente sobre la mujer árabe no tiene nada que ver con la realidad, una realidad en la que las mujeres luchan día a día y son conscientes de los desafíos y problemas verdaderos con los que tienen que enfrentarse.

Crear una caravana de cine árabe-latinoamericano para cruzar fronteras y difundir otras imágenes no arquetípicas me parece una iniciativa brillante y necesaria ¿Cómo surge el proyecto de cine itinerante "Entre Cineastas"? ¿Por qué la red árabe-latinoamericana?

La Caravana de Cine Árabe-Latinoamericana surge para romper con las barreras culturales entre el mundo árabe y el mundo de habla hispana. A partir de la mirada de las mujeres intentamos acercarnos a sus realidades y puntos de vista y también crear una red de cineastas comprometidas con el cine y con sus sociedades. La red es árabe y latinoamericana porque siempre el enlace cultural se establece con Europa o Estados Unidos, y nunca entre dos mundos, que en este caso son el mundo árabe y Ámerica Latina, que tienen muchas cosas en común pero las barreras de todo tipo son los que impiden este tipo de acercamiento e intercambio de experiencias.

Es un proyecto que también colabora con TRAMA. ¿De dónde surge esta necesidad de colaborar?

Entre Cineastas colabora con TRAMA con la iniciativa del Vídeo del Minuto que presenta una plataforma para muchas mujeres de poder expresarse a través el vídeo y los cortometrajes. Y como creemos en la importancia de crear esas redes entre las mujeres en general y entre las cineastas en particular, empezamos hace cuatro años a colaborar con TRAMA para realizar los talleres del Vídeo del Minuto, que desde Entre Cineastas se realizan en el mundo árabe y en America Latina donde la Caravana llega con sus ciclos.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Tengo un proyecto de un documental sobre los árabes que lucharon en el bando republicano

contra Franco durante la Guerra Civil Española. Es un hecho histórico casi ignorado tanto en España como en los países árabes. En este documental intento desmascarar esa realidad histórica y analizar las razones por las que vinieron esos extranjeros a morir en una tierra lejana, para defender el sueño de un mundo más justo.

Amal Ramis (El Cairo, 1972)

Columnista de la página web del Comité de Solidaridad con la Causa Árabe. Inició su formación en cine con estudios de Dirección y Fotografía de vídeo para la realización de documentales en la Asociación de Cineastas Egipcias. En el año 2002 recibió una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores español para cursar Dirección Cinematográfica en la Escuela de Cine y Televisión "Séptima Ars" de Madrid. Ramsis ha puesto en marcha el proyecto Entre cineastas, *"una caravana de Cine Árabe e Iberoamericano de mujeres que pretende crear un espacio que dé voz a las directoras"*, que colabora con la iniciativa del "Vídeo del minuto. Un espacio propio" de TRAMA. Acaba de estrenar su nuevo documental 'Prohibido'.

Helena Taberna

Helena Taberna

El compromiso hecho cine

por María Castejón Leorza

¿Qué piensa de este tipo de Muestras? ¿Creé que después de décadas de lucha feminista todavía son necesarios estos espacios de reconocimiento y reivindicación?

Sin ninguna duda me parece interesante que existan. Todavía estamos muy lejos de que la mitad de la población esté representada con una mirada de género en el cine. Y creo que este tipo de Muestras permiten ver buen cine y debatir. Para mi personalmente ha sido muy importante la existencia de esta Muestra de Cine y Mujeres en Pamplona, porque me permitió ver la obra de cineastas que admiro mucho como Margarethe von Trotta, Agnes Varda o Agneska Holland. Incluso podría añadir que seguramente yo soy directora de cine, porque esta Muestra, permitió alimentar mi curiosidad por el cine teniendo a esas magníficas cineastas como referencia. Cuando decidí pasar al otro lado de la cámara, tras encontrarme con el vídeo, inmediatamente pensé que podía ser la yo misma la autora de mis pequeñas o grandes historias.

Por otra parte creo que los Festivales de Cine y Mujeres siguen teniendo muy poca incidencia en

cuanto a ser elementos relevantes en el apoyo a las carreras de las directoras o de las películas dirigidas por mujeres.

¿Cree que el debate teórico, que se abrió en los años 60, sobre la subjetividad de la mirada, la representación de género, la existencia o necesidad de un cine de/por/para mujeres de gran importancia en el ámbito norteamericano y anglosajón ha tenido algún impacto en España? ¿Cree que sigue vigente?

Me parece que el debate sigue vigente aunque haya cambiado de formas y modos de representación. Y en ese cambio de estrategia tiene que ver la situación social y de la industria, además del miedo de algunas directoras, entre las cuales me incluyo, a que el discurso político tenga repercusión en la calidad cinematográfica. El panfleto y el cine se llevan fatal y a veces cuando el relato cinematográfico contiene un discurso feminista o de otra índole política, tiene el peligro de ser juzgado por la crítica y el público por estos aspectos extra-cinematográficos.

Sin embargo, pienso que si la preocupación de la cineasta es sobre todo la de hacer buen cine, creo que existen maneras de que ese discurso se incorpore en la narración de manera natural. Aquella frase que decía Ortega y Gassett *"según se es, así se ama"*; creo que se puede transformar a un *"según se es, así se hace el cine"*, Si una persona está formada con un discurso feminista (y progresista) aparecerán estos elementos de manera natural en los relatos cinematográficos que construya.

A las directoras se os somete por parte de la crítica y los medios de comunicación a preguntas referidas a vuestro sexo. Que si cine de mujeres, que si mirada femenenina, preguntas que nunca se les hace a los hombres. ¿Cómo vive toda esta cuestión?

Aburrida... Es tan poco original...

Pertenece a una nueva generación de cineastas, la de los 90, que supuso un auténtico boom en el panorama cinematográfico. Además, algunas de sus integrantes se han mantenido y han desarrollado una carrera muy prolífica, y tienen el reconocimiento del gran público ¿Cómo vivió esto?

Hay que recordar que la industria de cine en España es dificilísima tanto para para hombres como para mujeres. Pero claro lo es más todavía para las mujeres. Y hay que pensar que junto a la alegría de celebrar que algunas directoras estén consolidadas, no podemos olvidar que la mayoría de las mujeres que estrenaron su primer largometraje en los 90, no han vuelto a dirigir cine.

Pensando en las razones de este techo de cristal, desde mi propia experiencia creo que tiene que ver sobre todo con que no las mujeres no pertenecemos a la industria ni a los espacios de poder. Es milagroso hacerse un hueco. El mundo de la gestión empresarial sigue siendo masculino. Muchas veces ni siquiera hay una mala intención. Pero si los negocios se cierran en un bar, en el bar es más fácil que estén sólo los hombres. Hay una serie de elementos que no tienen que ver con una discriminación voluntaria.

Y también me parece que sigue habiendo otro tipo de discriminación más sutil pero todavía muy frecuente entre los circuitos de la crítica especializada o de los seleccionadores de festivales y tiene que ver con "la duda" sobre el talento femenino, un prejuicio que es mucho más grave y está más extendido de lo que parece. Este prejuicio es algo que está dentro de la misoginia social.

Es una directora que tiene el reconocimiento del público. ¿Es un público heterogéneo o

son en su mayor parte mujeres?

Ha sido suerte porque el público siempre me ha salvado. Si recuerdas con 'Yoyes' al principio no había ninguna sala del País Vasco que quisieran estrenar la película. La verdad es que fue una película que llegó mucho y se hizo un hueco en taquilla a pesar de las dificultades iniciales. Y el público la apoyó no sólo aquí, sino de todo el mundo porque fue una de las películas españolas más premiadas en Festivales Internacionales.

Y con el resto de mis películas creo que he tenido siempre público tanto de mujeres como hombres. Las mujeres que ven mis películas se sienten bien reflejadas pero creo que también van los hombres a ver mis películas y no se sienten agredidos. Como sabes en la mayor parte hay elementos históricos y de acción junto a aspectos más intimistas y probablemente eso hace que no se me encasille como directora "para mujeres".

¿Por qué cree que en la actualidad hay tan pocas directoras nóveles en España?

Es la dificultad de la primera película. Se creó una ayuda en el ICAA para primeras películas y surgieron bastantes directoras que rodaron una primera película. El problema está en levantar la segunda. Además, lo que ya hemos comentado: parece que a los productores les gusta trabajar entre hombres. Ellos siempre han dominado el mundo y muchas mujeres que llegan a la dirección son incómodas porque no son dóciles.

Desde su primera película 'Yoyes' hasta su último documental 'Nagore' muestra un interés muy específico por retratar personajes femeninos. Además no son personajes nada cómodos o fáciles. ¿De dónde nace este interés?

Me llegan más. No hago una búsqueda racional de los personajes o historias. Generalmente me muevo primero por intuición y con pasión, porque necesito que una historia me interese y me conmueva. Y desde luego tengo más curiosidad por los personajes de mujeres algo que viene marcado por la influencia de mi madre María Ayerra que me facilitó libros de las escritoras: Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras que sin duda me han influido como persona y como cineasta.

Es una de las fundadoras de CIMA. ¿Qué pretendían conseguir con la asociación? ¿Por qué ahora y no antes?

CIMA nace en paralelo con la Ley de Igualdad. Recuerdo que estuve en Baeza y conocí a Soledad Murillo, que era entonces Secretaria de Estado. Casi al mismo tiempo, hicimos una reunión de directoras y decidimos reunimos con ella para que nos informara sobre la Ley que estaba elaborando y para que nos orientara sobre el modo de asociarnos.

Previamente había un interés entre algunas directoras por juntarnos, por conocernos... Estos encuentros previos e informales se habían dado en el Festival de Cine de Valladolid, el el Festival de Cine de Málaga, y en la feria del Libro en presentación de un libro de María Camí-Vela. Había habido tres momentos de encuentro en el que habíamos coincidido varias directoras y habíamos visto la necesidad de unirnos de poder conocernos mejor y hablar de problemas comunes.

Nos pusimos en marcha y nos constituimos en Asociación. La idea inicial era visibilizar todo lo relacionado con las mujeres en el cine para ir transformando la escasa presencia de las mujeres cineastas en los puestos relevantes del audiovisual español. Vimos pronto que era necesario poder estar representadas en todas las comisiones de selección del audiovisual, en las comisiones de los festivales, en los jurados y que se comenzase a aplicar la ley que estaba en marcha. Esos fueron los principales objetivos al inicio.

CIMA ha seguido trabajando en muchas direcciones apoyado el estudio sobre la situación del audiovisual en España y otras publicaciones, se han organizado dos Congresos Internacionales y numerosas actividades como Muestras de Cine, etc. Al principio sólo empezamos varias directoras: luego abrimos CIMA a las actrices, las técnicas, directoras y organizadoras de Festivales, Universidades.... Ahora hay más de 300 socias.

A propósito de CIMA, llama la atención que tras haber estado más de una década negando hacer cine de mujeres, negación muy lógica, haya surgido una asociación que reclame la Igualdad de Oportunidades.

Es cierto que el discurso de algunas directoras ha ido cambiando. Yo recuerdo cuando algunas de mis compañeras decían que no existía discriminación y ahora ya no opinan lo mismo. Quien ha transitado -o le han hecho transitar- por este mundo está claro que ha evolucionado.

Sabíamos cuando entramos en CIMA que había discriminación negativa y que la hay. Otra cosa es que fuera o no inteligente decirlo individualmente. En las promociones de las películas, lo que quieren las directoras - como los directores - es que la gente vaya a las salas. Desde luego, una actitud de feminista radical en una rueda de prensa de la presentación de una película que quieres que vaya todo el público, no vendía mucho.

¿En qué proyecto esta trabajando ahora mismo?

Estoy con mi siguiente proyecto, largometraje de ficción. Y como las cosas que se cuentan se gafan…

Y bueno, siguiendo la vida de 'Nagore', que está teniendo una vida muy bonita y rica. Y para la familia es muy bueno. En ventas internacionales está teniendo mucho éxito, y aquí está teniendo unas proyecciones públicas impresionantes. Con debates y actividades que están preparando los propios ayuntamientos. La asistencia está siendo salvaje.

Helena Taberna

Inicia su carrera audiovisual como coordinadora de Nuevas Tecnologías en el Gobierno de Navarra y a partir del 1994 se dedica exclusivamente al cine. A lo largo de su carrera como directora, ha recibido el reconocimiento del público y de la crítica, tanto nacional como internacional. Con cuatro largometrajes en su haber 'Yoyes' (2000), 'Extranjeras' (2003), 'La buena nueva' (2008) y 'Nagore' (2010), además de varios cortometrajes, la trayectoria de esta directora - una de las cineastas más premiadas del cine español - está marcada por la coherencia en la elección de sus proyectos y por un estilo cinematográfico muy personal.

Inició en 2003, a través de Lamia Producciones, la línea editorial de los materiales didácticos para acercar el análisis del cine y género a espacios educativos, culturales y sociales. Actualmente están disponibles los materiales didácticos de 'Extranjeras', 'La Buena Nueva', y 'Nagore'.

En 2006 junto con otras directoras de cine, Helena Taberna fundó CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales que cuenta con 300 socias y ha conseguido importantes objetivos. Helena sigue formando parte de la Junta directiva de CIMA.

www.helenataberna.com

Juana Macías

Juana Macías

Una nueva generación de directoras en España

por María Castejón Leorza

¿Qué piensa de este tipo de Muestras y Festivales? ¿Cree que todavía son necesarios estos espacios de reconocimiento y reivindicación?

Aunque en algún momento pueda parecer lo contrario, aún queda mucho camino por recorrer para alcanzar una igualdad real entre hombres y mujeres. Las Muestras o Ciclos de Cine dirigido por Mujeres me parecen, sobre todo, eficaces para visibilizar el trabajo de las directoras y también para mostrar la variedad de estilos, géneros y temas que tratan en sus películas.

A veces sirven para disolver algunos tópicos y otras tienen la contrapartida de que se tiende a hacer una subcategoría en el cine, llamado “cine de mujeres”, que además parece que tuviera también ese único público. Como si el cine de hombres fuera para todos y el de mujeres para mujeres. Pero a mí estas iniciativas me parecen positivas e interesantes.

¿Cree que el debate teórico, que se abrió en los años 60, sobre la subjetividad de la mirada, la representación de género, la existencia o necesidad de un cine de/por/para mujeres, de gran importancia en el ámbito norteamericano y anglosajón ha tenido algún impacto en España? ¿Sigue vigente este debate?

En España, ciertos movimientos o ideas han llegado con retraso o matizadas. El debate sobre la existencia o no de la mirada femenina y los análisis sobre el género en el audiovisual son más recientes aquí e incluso ahora, que han proliferado en las Muestras o Festivales. Por lo que están plenamente de actualidad. En España, por ejemplo, la asociación CIMA, que aglutina a un buen número de las mujeres que se dedican al cine y al audiovisual apenas tiene cuatro años de vida, mientras que en Estados Unidos o Europa sus homólogas, son bastante más antiguas. Algo similar ocurre en con la reflexión teórica y los estudios.

Personalmente, creo que es muy importante que el cine refleje, en quienes lo escriben y lo dirigen, la realidad de la sociedad en la que se produce. Y es bueno que haya directores hombres y mujeres o, por ejemplo, que haya directores de distintas razas, en una sociedad que tenga una fuerte mezcla racial. Porque el cine, además de ser un entretenimiento, proyecta, refleja y cuestiona la realidad y también crea modelos y referentes. Y necesariamente será más interesante si se nutre de distintas miradas, puntos de vista y experiencias. Dicho de otro modo, no es lo mismo que los personajes femeninos los escriban siempre hombres o que los escriban mujeres y viceversa.

Es como si, por ejemplo, no hubiera directores de cine de más de 30 años. Habría toda una parte vital que el cine se perdería. Algo así sucede si no hay directoras.

Pertenece a una nueva generación de cineastas que en teoría se ha socializado en igualdad y que ha tenido laboralmente las mismas oportunidades que los hombres. De hecho, las Facultades de Comunicación están repletas de mujeres. ¿Cómo explica que únicamente un 7 u 8 % de las mujeres lleguen a dirigir películas? ¿Cuál ha sido su experiencia?

Hay muchas mujeres estudiando para dedicarse al audiovisual y son pocas las que llegan a puestos de responsabilidad: productoras ejecutivas, directoras, directoras de fotografía, ejecutivas de cadenas de televisión, etc. Aunque hay una igualdad legal, la realidad hace que no sea lo mismo dirigir para una mujer que para un hombre y esto, actualmente, no tiene tanto que ver con la discriminación como con otras cuestiones, como las dificultades de conciliación entre lo laboral y lo familiar que siguen siendo mucho más complicadas para una mujer. Por ejemplo, la edad media en la que los directores en España dirigen su primera película coincide con la edad de las mujeres en tener su primer hijo.

Mi experiencia ha sido que para llegar al mismo sitio tienes que emplear más determinación y más energía; tienes que desarrollar casi el don de la ubicuidad y multiplicarte. Yo tenía un hijo de dos años cuando dirigí mi primera película y durante buena parte del proceso hasta terminarla estuve embarazada de mi segunda hija. Para asistir a Festivales o para la promoción de la película en su estreno tenía que viajar con mi hija recién nacida a la que daba el pecho. Digamos que son tareas o circunstancias añadidas a lo profesional y que hay que saber cómo encajar para no tener que renunciar a ninguna de esas dos partes fundamentales de la vida. Creo que lo que necesitamos es un cambio de modelo. No se trata de que las mujeres hagamos lo mismo que los hombres y que ahora volvamos todos a casa a las nueve de la noche. Eso no tiene sentido, más bien se trata de que haya un cambio de mentalidad, de flexibilidad de horarios laborales, de que haya guarderías en los centros de trabajo, que exista un de reparto de tareas y responsabilidades. Entonces, seguramente, habrá más directoras de cine y más directivas de empresas, o mujeres en cualquier puesto de responsabilidad.

Ese es uno de los factores importantes, pero no el único. Hay otras cuestiones que tienen que ver también con la educación, con la falta de referentes (¿cuántas mujeres directoras podría

mencionar cualquier aficionado al cine?), con la escasa presencia de mujeres en los comités de selección de proyectos en las televisiones, en las subvenciones, etc... Una situación compleja que está cambiando aunque de manera lenta y con el esfuerzo individual de muchas mujeres.

A las directoras se les somete por parte de la crítica y los medios de comunicación a preguntas referidas a vuestro sexo. Que si cine de mujeres, que si mirada femenina, preguntas que nunca se les hace a los hombres. ¿Cómo lo vives?

Pues siempre que me preguntan sobre cine de mujeres o sobre la mirada femenina me da por pensar al contrario y entonces me parece un poco ridículo hablar de cine de hombres o de mirada masculina, como si el hecho de ser hombres o mujeres homogeneizara de forma exagerada a unas y otros. Es evidente que tenemos características diferentes, no se trata de obviar algo tan claro, pero la mayoría de directores que me gustan son hombres y son tan diferentes entre sí que me cuesta reducirlos a una única mirada masculina. Pienso en Soderberg, Paul T. Anderson, David Lynch, Oliver Stone, Rodrigo García, Clint Eastwood, Jean Renoir, Dreyer, Orson Welles... por citar algunos, y sí todos son hombres, pero cada uno tiene una forma distinta de observar el mundo que les hace únicos. En el caso de las mujeres creo que ocurre lo mismo. Es cierto que hay aspectos biológicos y sociológicos que nos unen y nos diferencian de los hombres, pero, al menos yo, por mucho que sienta conexión con otras mujeres por el hecho de serlo, no identifico una mirada femenina. Es cierto que es una cuestión compleja la de las características de lo femenino y lo masculino, porque en la vida cotidiana se aprecian más fácilmente las diferencias entre hombres y mujeres, pero creativamente hay otras clasificaciones que para mi van en primer lugar.

En su primera película, 'Planes para mañana', el protagonismo de los personajes femeninos es más que evidente. ¿Por qué este interés en contar las historias desde el punto de vista de las mujeres? ¿Obedece a un interés artístico o a una necesidad de cubrir vacíos en la representación?

Si hay algo que por mi experiencia es bastante común en las películas dirigidas por mujeres y más en las óperas primas, es el protagonismo de los personajes femeninos. Ahí sí que creo que cuando las mujeres tienen la oportunidad de dirigir y de escribir o participar en el guión de una película sienten la necesidad de cubrir una ausencia y hablar de aspectos y situaciones que le son conocidos y que a veces no refleja el cine. Ése fue mi caso en 'Planes para mañana'. Pero si revisamos las primeras películas de directoras españolas de los últimos 20 años, veríamos que el mío no es ningún caso aislado. Hay diferencias de géneros, de temáticas, de estilos narrativos y estéticos; pero la mayoría de las protagonistas son mujeres.

En 'Planes para mañana' me apetecía además que fueran mujeres de unas edades que vitalmente me parecen muy interesantes, pero que no suelen ser muy habituales para las protagonistas femeninas en el cine: tres de las protagonistas de la película son mujeres maduras que están entre los 40 y los 50 y tantos (interpretadas por Goya Toledo, Ana Labordeta y Carme Elías) y la cuarta es una adolecente (interpretada por Aura Garrido).

Para mí era una historia de personas que tienen una vida hecha y que se deciden a cambiarla de la noche a la mañana, que toman una decisión que les enfrenta con sus miedos, con la culpa, con la decepción de uno mismo y de los demás y que les cuestiona qué es lo importante en ese momento de su vida. Para eso, necesitaba que fueran mujeres más allá de los 40. De alguna forma cada una representa una etapa en la vida de una mujer. Y en todas hay un elemento importante que cada una aborda de una manera distinta: la maternidad.

Las historias de 'Planes para mañana' tienen una gran fuerza y capacidad de conectar con el público. ¿Qué pretendía trasmitir con ellas?

Para mí son historias que hablan de relaciones: relaciones de pareja, relaciones entre padres e hijos, relaciones incipientes y otras agotadas, y también de la relación con uno mismo y sus necesidades en cada momento. A otro nivel, habla de cómo cada uno de nosotros elige la vida que lleva, de forma más o menos consciente, de forma más o menos activa. Si no eres tú el que busca los cambios, la vida siempre te da la oportunidad de elegir en algún momento. Así que busqué tres historias con un punto de partida muy estable y consolidado (en unos casos lo que se podría llamar una "vida feliz" y en otros, una situación muy deteriorada y desgastada) que se pone a prueba.

Necesitaba para ello, por un lado, ser muy directa, entrar muy rápido en las situaciones y vidas de las protagonistas y, por otro, ir consiguiendo una progresiva identificación emocional con los y las espectadoras para que se implicasen en las historias. La forma en la que está dirigida la película (los planos, el montaje, la interpretación, la música…) van en esa dirección. Por un lado, la proximidad. La cámara, por ejemplo, es una observadora cercana e implicada en la historia, que está siempre muy cerca de los personajes. Por otra parte, la dureza. Necesitaba cierta dureza, un realismo a veces áspero, que evita lo edulcorado. Por ejemplo, con la utilizacón de poca música, pero muy evidente en los momentos en los que aparece para dar el tono emocional de una situación o personaje concreto.

Mi idea era hacer un retrato cotidiano, cercano y reconocible de personajes que se encuentran en un momento excepcional en su vida.

En España, las directoras de los 90, la generación anterior a la suya, son en número bastante más abundantes que las directoras de su generación. ¿Cómo se puede explicar este hecho? ¿Es cada vez más difícil llegar a la profesión?

Es difícil responder a esta pregunta. Está claro que la progresiva incorporación de las mujeres a la dirección no es lineal y ascendente. En general, es cada vez más difícil acceder a la profesión porque ahora la situación del cine en España es cuanto menos incierta. Habrá que esperar unos años a ver si ha sido un simple descenso puntual o una tendencia que se ha invertido…

Estas mismas directoras han sido las precursoras de la asociación CIMA a la cual pertenece. ¿Por qué forma parte de ella? ¿Cuáles son los objetivos de CIMA? ¿Por qué se ha creado en el año 2007 y no antes?

Creo que CIMA ha sido un paso muy importante para las mujeres que nos dedicamos al audiovisual en España. El primer objetivo de CIMA era interno: relacionarnos entre nosostras, conocernos y darnos un espacio de encuentro, de compartir trabajos que se han realizado, experiencias y reivindicaciones. Para cualquier colectivo la disgregación es la peor de las situaciones. En este sentido, ha sido y está siendo muy útil y ha roto muchas inercias del tipo: "es que no hay...".

Y hacia fuera CIMA surge con una labor muy importante de la que todas las que pertenecemos a ella estamos muy concienciadas: la necesidad de visibilización; de luchar porque se cumplan las leyes; de que haya más mujeres decidiendo en comités, en televisiones, en jurados de Festivales; que se tomen medidas de discriminación positiva cuando sean necesarias y oportunas; que se denuncie públicamente cuando haya alguna situación de discriminación o de "olvido" del trabajo de las mujeres en el audiovisual; que se debata sobre cuestiones de género; que se conozcan las cifras reales... Y hemos hecho entre otras muchas cosas dos Congresos Internacionales.

CIMA surgió gracias al empuje de la mayoría de las mujeres directoras más importantes de ese momento. Y surgió con mucha fuerza. Ahora pertenecemos a ella mujeres de todos los sectores profesionales realcionados con el audiovisual: productoras, jefas de equipos técnicos, guionistas, directoras, actrices, directoras de Festivales, etc.

Juana Macías

Ganadora de un premio Goya en el año 2000 por su cortometraje ‘Siete cafés por semana’ y nominada a Mejor Dirección Novel con su ópera prima ‘Planes para mañana’.Un largometraje por el que también ha obtenido la Biznaga de Plata a la Mejor Dirección y Mejor Guión Novel (Festival de Cine de Málaga), el Premio a la Mejor Dirección (Primavera Cinematográfica de Lorca) y la Medalla CEC a la Revelación 2010.

Su largometraje y sus cortometrajes han recibido más de 50 premios nacionales e internacionales y han sido seleccionados en Sección Oficial en más de 100 festivales internacionales de todo el mundo.

Desde 1995 es realizadora de documentales, videoclips y publicidad. Ha escrito varios guiones de largometraje, que han recibido subvenciones del Ministerio de Cultura y de la Comunidad de Madrid para su desarrollo y es autora del libro “24 palabras por segundo. Cómo escribir un guión de cine”, publicado por el IORTV.

Además, ha combinado su trabajo como realizadora con la docencia, impartiendo las asignaturas de “Realización cinematográfica”, Dirección de actores” y “Guión de cine” en la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid), el Instituto de Radiotelevisión y el IES Puerta Bonita, entre otros.

Patricia Ferreira

Patricia Ferreira

Solidez, rigor y versatilidad cinematográfica

por María Castejón Leorza

¿Qué piensa de este tipo de Muestras? ¿Cree que después de décadas de lucha feminista todavía son necesarios estos espacios de reconocimiento y reivindicación?

Son necesarios porque la lucha avanza, pero no avanza tan deprisa como quisiéramos. Ojalá llegue el día en que no lo sean.

Pertenece como otras cineastas a una generación que han comenzado a trabajar en la década de los 90, y que ha sido sometida a una cierta presión por el hecho de ser mujeres. ¿Cómo ha vivido todo esto?

Es algo sobre lo que tengo conciencia desde el principio. Pero no desde el principio de mi carrera cinematográfica, sino desde los inicios de mi carrera profesional. Entré a trabajar en Televisión Española muy pequeñita y ya sabía que era un bicho raro y que se me aguantaba porque era

rara, porque había pocas. Éramos como graciosas; las primeras chicas por los pasillos de televisión española queriendo ser ayudantes, queriendo ser realizadoras. Lo veía desde fuera, y me daba cuenta de que era un bicho raro.

De alguna manera estabas preparada para ver el mundo así y para afrontar el mundo así. Cuando comencé a dirigir largometrajes ya sabía que me metía en un mundo en el que se iba más allá de lo profesional. He vivido esa presión porque la ha habido. Por un lado, tener que estar siempre dando la talla para que no se dijera que éramos unas intrusas. Por otro, la presión de ser cuestionada, además de la presión de entrevistas e intervenciones que te excluían del ámbito profesional para meterte en el ámbito de la reivindicación exclusivamente. No lo he vivido con angustia. Digamos que estaba preparada para ello.

¿Qué opina del denominado cine de mujeres?

¿Qué es eso?

Recientemente ha realizado unas declaraciones en las que considera que la ausencia de mujeres en el Festival de Cannes (2012) es equiparable a la ausencia de películas latinoamericanas. Surgen dos preguntas: ¿Por qué no hay mujeres en los grandes Festivales? ¿Es necesario discriminar positivamente a las mujeres?

No hay directoras en los grandes Festivales porque no hay directoras en el cine. El hecho de que el Festival de Cannes no tenga en su Sección Oficial una directora, de que en su 60 aniversario en aquella famosa foto en la que aparecían todos los grandes ganadores sólo hubiera una mujer, Jane Campion no es sino un reflejo de cómo es, de cómo está el mundo del cine. La profesión de director de cine es una profesión que otorga cierto poder, otorga influencia. Es la cima de la profesión, y esas cimas siguen ocupadas, aquí, en Francia y en el resto del mundo por hombres.

Ahora, más allá de esto, creo que un Festival como el de Cannes como cualquier otro, tendría que tener la suficiente responsabilidad social como para intentar, igual que intenta encontrar la película del cine de Azerbaiyán, buscar películas de directoras. Me sorprende que en ese trabajo tan profesional y tan serio que hacen de ir a todos los rincones del mundo, de buscar las últimas joyas, lo que marca tendencia, no hayan encontrado una película de directora que poder llevar a la Sección Oficial.

Evidentemente no se pueden tener las películas de las directoras al mismo nivel que las de los directores porque no hay en el mercado, pero caray, tampoco hacen ningún esfuerzo para buscarlas.

Es una cineasta que accedió a la industria con una opera prima, 'Sé quién eres' (2000), que combina el triller político, la acción y el suspense. Su segunda película, 'El alquimista impaciente' (2002) es un triller policiaco autóctono. Rompe con la tendencia, apuntada por Juana Macías de realizar óperas primas centradas en los universos femeninos. Tampoco lo hace en sus siguientes films ¿Es algo premeditado?

Son varias cosas. Esto es un lugar común, pero todos y todas los cineastas te dirán que los temas no los eliges tú, sino que te eligen. Un día estás paseando por un bosque y de repente dices ¡anda! quiero contar esta historia. Más o menos es así. Las historias te encuentran. Te empiezas a obsesionar por ellas, empiezas a meterte en ellas y a trabajar por ellas.

La historia de 'Sé quién eres' me encontró a mí. Pero por otro lado, también es verdad que cuando yo hice mi primer largometraje, no era una principianta, no era una chica joven. Llevaba mucha carrera y mucho trabajo en televisión, muchos documentales y tv movies. Estaba en

un momento en el que necesitaba para empezar en el oficio de directora de largometrajes una buena idea y un buen guión. No me podía arriesgar, como te puedes arriesgar cuando eres más joven. Cuando tienes menos carrera, te puedes aventurar a hacer, esa película tuya, íntima, en la que cuentas lo que quieres contar por encima de todo, en la que quieres depositar todo lo que te preocupa. No era una forma para mí de entrar en la profesión. Quería hacer una película muy solvente y el guión de 'Sé quien eres' que era un guión de Inés París y Daniela Fejerman lo era. Además me podía dar una buena entrada en el cine.

En 'Para que no me olvides' (2005) busca la conexión de los espectadores a través del sentimiento y la memoria histórica. Construye un historia poderosa que no deja indiferente. ¿Era el momento de hacer una película más personal?

Sin duda. Con 'Para que no me olvides' después de dos películas policíacas o de triller, de triller político, pensé que era el momento de tener más libertad para hacer una película más personal. No tenía que demostrar que sabía hacer cine y podía dedicarme a hacer una película que me interesara personalmente.

En el año 2010 dirige 'Señora de', un documental de encargo. ¿Cómo surge el proyecto?

Es la iniciativa de la productora gallega O raio verde y concretamente de Carmen Rabade. A ella le había encontrado la idea. Quería hacer un documental en el que consiguiéramos hacer hablar y contáramos la historia de mujeres de 75-80 años que hubieran vivido su juventud en plena posguerra. El objetivo era ver por qué siempre estaban calladas y qué habían callado. No sabíamos qué pensaban porque siempre parecían estar cortadas por el mismo patrón. Queríamos averiguar si este ocultamiento de la verdad era una estrategia para la supervivencia.

Carmen me llamó para dirigirla. No me fue un proyecto ajeno. Alguna vez había pensado en ello.

¿Cómo consiguieron que mujeres que llevaban casi toda la vida calladas hablaran?

Fue un trabajo de campo largísimo. Se trabajó con 300 mujeres. Se buscaban mujeres que crearan un mosaico. Queríamos mostrar mujeres del campo, de la ciudad, con estudios, sin estudios... En definitiva una radiografía de la Galicia de entonces. Era necesario que tuvieran ganas de hacerlo, que fueran un poco valientes o muy valientes. Que fueran comunicativas, que supieran transmitir. De las 300 iniciales, fuimos seleccionando hasta que se quedaron las personas que protagonizan el documental.

Su última película 'Els nens salvatges / Los niños salvajes' (2012) viene avalada por diversos premios en el Festival de Cine Español de Málaga, entre ellos las Biznaga de Plata. ¿Qué pretendía transmitir con esta historia protagonizada por adolescentes?

La clave de la película surge de un hecho real, que me impactó mucho y que ni yo ni la mayor parte del mundo entendíamos. ¿Cómo es posibles que alguien, un chaval, un adolescente normal, de una familia normal, estructurada, sin problemas de delincuencia ni de nada, llegue a hacer algo terrible? El motor de la historia es ese. ¿Cuál es el caldo de cultivo en que un adolescente se puede convertir en un salvaje? De ahí el título. El título es irónico porque se refiere a cómo llamamos nosotros a los chicos y chicas. No es que ellos sean salvajes.

Pertenece a CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). En las entrevistas anteriores se ha dado buena cuenta de sus objetivos y de su filosofía. ¿Cómo

afronta una asociación de mujeres cineastas el futuro?

CIMA nació y creció en paralelo a la Ley de Igualdad. No sé si en otras circunstancias históricas lo hubiéramos podido hacer. ¿Qué va a pasar ahora cuando eso ya es un poco papel mojado, cuando además no hay medios económicos, y cuando además los pocos que hay no nos van a tocar a nosotras precisamente?

La asociación está en marcha. Somos 300 mujeres, con mucha fuerza, con una junta directiva que se va a renovar ahora y va a dar paso a la siguiente generación. Además sabemos hacer las cosas baratas. Afrontamos el futuro de CIMA con el mismo entusiasmo y la misma serenidad. Esto no tiene marcha atrás. Hay muchas cosas hechas, CIMA es un nombre que importa en muchos sitios. Haremos proyectos que se ajusten a la realidad del momento. Haremos proyectos por Internet. Seguiremos dando la vara para que en la legislación se incorporen medidas de discriminación positivas porque debe haberlas. Si tenemos que dar la lata para que en los Festivales busquen las películas dirigidas por mujeres como las de Azerbaiyán, lo haremos.

¿En qué nuevos proyectos está trabajando?

He hecho una obrita de teatro: 'Angustias culturales del telemarketing'. Es lo primero de teatro que hago, y me ha encantado. Va a estrenarse en el Microteatro de Madrid (Teatro por dinero). Y aparte en cine tengo un guión en marcha que se llama 'Salsa de arándanos'.

Suena a comedia.

Absolutamente. Comedia total.

Patricia Ferreira

Directora y guionista de cine y televisión, medio en el que ha desarrollado una amplia carrera como realizadora, directora y guionista de diferentes series y programas. Imparte también clases de dirección de actores en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y en otros centros. Ha dirigido para el cine 'Se quién eres' (2000), 'El alquimista impaciente' (2002), 'Para que no me olvides' (2005), 'Señora de' (2010) y 'Els nens salvatges' (2012).

5. Analizar el cine desde los feminismos

Guía didáctica de 'El domingo si Dios quiere' en www.CineDDHH.org

www.cineddhh.org

El Cine, el Mundo y los Derechos Humanos

Desde el año 2006 IPES Elkartea trabaja en el ámbito del cine y la educación. Estos esfuerzos se han concretado en 2010 en una serie de Guías y Unidades Didácticas, que se recogen en un espacio web propio "El Cine, el Mundo y los Derechos Humanos" (www.cineddhh.org).

Todos los materiales didácticos que se elaboran incluyen un enfoque de género, que implica reconocer las desiguales relaciones de poder que existen entre mujeres y hombres. Además, algunas guías se centran específicamente en los Derechos Humanos de las mujeres, así como en las nuevas representaciones de los personajes femeninos.

Con este punto de partida aportamos una propuesta novedosa de análisis, que combina aspectos de la teoría feminista con la narrativa cinematográfica. Consideramos para ello los siguientes aspectos:

El protagonismo de los personajes femeninos es el primer tema a tratar. Ver qué lugar ocupan en las tramas cinematográficas –si son personajes principales o secundarios- es indicativo de la construcción y la representación de las feminidades. Una vez identificado el grado de prota-

gonismo que permitirá un mayor o menor desarrollo, analizamos los modelos de mujeres que representan estos personajes y con qué estereotipos se relacionan. Deberemos comprobar si se representan a las mujeres como cuidadoras o como mujeres objeto o, por el contrario, componen nuevos modelos de mujeres capaces de nutrir una nueva genealogía.

Del mismo modo que se estudian las representaciones de las feminidades, es fundamental analizar la construcción de las masculinidades. Ver si se adscriben a ideas y prácticas tradicionales o patriarcales o si, por el contrario, crean otras nuevas masculinidades alejadas de las primeras. Es decir, si consideran a las mujeres como seres inferiores cuya función es tener descendencia y su lugar es el ámbito doméstico, o por el contrario respetan la libertad de elección de las mismas.

De la mano de una de las principales aportaciones de la teoría feminista, la división de esferas -la pública, la privada y la doméstica- basada a su vez en la división sexual del trabajo cabe señalar la importancia de percibir los espacios en los que intervienen los personajes.

La representación del cuerpo y la sexualidad es otro aspecto destacable de las guías. La cuestión es identificar cómo se representa el cuerpo de las mujeres en el cine desde dos dimensiones: por un lado, indicar si su personaje se construye a partir de su físico; por otro, si las mujeres tienen el control de sus propios cuerpos. Asimismo, es importante advertir cómo se representa la sexualidad: si está ligada sólo a la interpretación patriarcal de la reproducción o si es fuente de salud, deseo, amor y placer.

La violencia de género es otro de los temas esenciales a tratar. Vale la pena identificar si se produce violencia de género, y cuándo se produce, qué grado de violencia existe: estructural, física o psicológica, cómo se representa, si se naturaliza, si se denuncia…

Para finalizar, un elemento más de análisis es comprender las nuevas formas de representación de los modelos de los personajes femeninos en el cine. Ver qué función cumplen en el relato. Observar si son víctimas. Y si son heroínas, qué tipo de heroínas representan.

Además de fijarnos en las ausencias y en los déficits, el punto de vista de género, nos permite ver la capacidad transformadora de los personajes femeninos. Cómo de ser víctimas, se convierten en heroínas. Para ello, y hasta ahora se han elegido dos películas 'Las mujeres de verdad tienen curvas' (Estados Unidos, 2002) de Patricia Cardoso, proyectada en la XVII Muestra, y que obtuvo el Premio del Público y 'El domingo si Dios quiere' (Francia/Argelia 2001) de Yamina Benguigui, proyectada en la XVIII Muestra. Sendas propuestas protagonizadas por dos interesantes personajes femeninos, que a pesar de sus diferentes procedencias, de generaciones y de realidades convergen en el interés de ofrecer nuevos modelos de mujeres y nuevas formas de estar en el mundo.

¿Por qué elegimos 'El domingo si Dios quiere'?

Es un drama con ligeros toques burlescos. La protagonista es Zouina, una mujer argelina que después de diez años sin convivir con su marido se ve obligada a reunirse con él, su suegra y sus tres hijos en Francia, en el marco de la "reagrupación familiar".

En un ambiente familiar de dominación y maltrato, Zouina se debate entre los dictados de las tradiciones de su Argelia natal y las influencias de la sociedad francesa. Tras enterarse de que en las inmediaciones de su casa vive una familia argelina, los Buira, emprende una búsqueda desesperada para celebrar con ellos la fiesta del Cordero. Este hecho le permitirá escapar de su insoportable situación familiar y vital.

En esta huida se visibiliza la vulneración de derechos humanos que sufre la protagonista. Es el punto de partida de nuestro análisis. La película trasciende la situación particular de Zouina

e identifica las bases de la sociedad patriarcal, cuya estructura social, económica, cultural y política está basada en la desigualdad. La organización familiar tradicional que muestra puede aplicarse a otras sociedades y contextos históricos, entre ellos la España rural de la época del franquismo.

Además, 'El domingo si Dios quiere' rompe –de una forma quizá excesivamente simplista- con la imagen fílmica de mujeres representadas exclusivamente como víctimas de violaciones de sus derechos. Zouina lucha por superar el papel que se le ha impuesto socialmente. En ese sentido, la película contribuye a la creación de una nueva genealogía de personajes femeninos, que superan su papel de víctimas y participan activamente en la transformación de su situación.

- Guía en castellano: www.cineddhh.org/guias-didacticas/domingo/
- Guía en euskera: www.cineddhh.org/eu/gida-didaktikoak/domingo/

¿Por qué elegimos 'Las mujeres de verdad tienen curvas'?

Esta película transita entre el drama y la comedia. Cuenta la historia de los conflictos generacionales que surgen en una familia chicana, afincada legalmente en Los Ángeles.

Pero va mucho más allá. A partir del viaje iniciático de la adolescente Ana hacia la edad adulta, muestra el brutal choque entre dos generaciones de mujeres, la de la propia Ana y la de Doña Carmen, su madre. Ellas representan dos concepciones antagónicas de la feminidad.

El choque de las feminidades tradicional y moderna se narra en clave generacional. Va a ser el hilo conductor del resto de temas que plantea la película: el papel de la familia; las condiciones del trabajo de las mujeres; la construcción de los cuerpos y la sexualidad; la reflexión sobre el canon de belleza occidental y la construcción del amor. Todo ello hace de 'Las mujeres de verdad tienen curvas' una película única en el panorama cinematográfico.

A pesar de ser una película trabajada desde diferentes ópticas y perspectivas por un buen número de colectivos y asociaciones, desde IPES proponemos un análisis novedoso, con dos puntos de vista. En primer lugar, un análisis del personaje de Ana como heroína cinematográfica. Su personaje rompe los estereotipos fílmicos de género y también con los estereotipos de representación de la población inmigrante. Luego, en la línea de trabajo iniciada con la guía de la película 'El domingo si Dios quiere', este material didáctico se inscribe en nuestro objetivo de educar en igualdad a través del cine.

- Guía en castellano: www.cineddhh.org/guias-didacticas/mujeres-de-verdad/
- Guía en euskera: www.cineddhh.org/eu/gida-didaktikoak/mujeres-de-verdad/

6.
Nuestras invitadas opinan

Volver

Ana Díez (guionista y directora de cine)

Volver, con la frente marchita, las nieves del tiempo platearon mi sien, sentir que es un soplo la vida que 20 años no es nada… Este estribillo me rondaba la cabeza, por muchos motivos, cuando recibí la noticia del cuarto de siglo que lleva la Muestra de Cine y Mujeres en Pamplona.

Creo que esta Muestra es pionera en difundir sin desaliento el cine dirigido por mujeres. Una labor que en un principio podría parecer transitoria pero que cada año cobra más sentido. Gran parte de la cultura audiovisual depende de los distribuidores, exhibidores y programadores y para los más inquietos o incluso curiosos hay numerosas películas que tienen difícil el acceso a las carteleras españolas. El que hayamos podido ver durante 25 años títulos de la mujer de al lado y de lugares recónditos es obra de la labor y el empeño de todas y todos los que hacen posible que ocurran estas proyecciones.

He vuelto a Pamplona a presentar en esta Muestra algunas de mis películas con un montón de excusas. La primera de ella es la fecha elegida. Vivo en Madrid y aquí la primavera se confunde con el verano en cinco minutos. En Pamplona entra tan despacio que cada día que sale el sol es una celebración. El acierto de hacerlo en junio es un estímulo más para que, cada vez que me han llamado, no haya dudado en acudir.

Desde la primera vez que vine me quedé muy sorprendida por la amplitud de la convocatoria. La sala estaba llena en todas las proyecciones. Lograban reunir un montón de espectadores y espectadoras que, aun compitiendo con los rayos de sol, entraban entusiasmados a la sala oscura. Siempre que he estado es un público empático, curioso, cálido y acogedor. Se te borra enseguida esa sensación de muchos coloquios en el que es muy difícil romper el hielo. Las intervenciones brotaban sin ser forzadas y las preguntas abordaban aspectos dentro de la creación

cinematográfica que en otros lugares no se habían planteado.

Siendo mujer y directora es muy frecuente que en las entrevistas te pregunten sobre si hay narrativa femenina o no. Una respuesta rápida a un problema difícil es decir que eso lo dejo a los investigadores y analistas de cine. Otra es querer huir de los encasillamientos como sea y responder soy una persona que dirige, mujer en mi vida concreta, y a mí me gustan las buenas películas sean dirigidas por mujeres o por hombres. No aprecio que haya géneros cinematográficos que practiquen más las mujeres que los hombres, ni es obvia la distinción entre una puesta en escena masculina o femenina. Sin embargo, me parece inteligente y necesario que haya un ciclo de exhibiciones cinematográficas unidas por el hecho de ser dirigidas por una mujer. Ni todo el cine español es igual, como tampoco lo es el coreano, ni todo el cine finlandés es Kaurismakis, ni todo el cine de mujeres habla de la intimidad de la alcoba y pienso que es necesario que existan estas Muestras para disfrutar y reflexionar con las historias de otras mujeres.

Adocenados como estamos con una cultura audiovisual dominante tremendamente espectacularizada en la que es fácil pasar, como en el juego de rayuela, del espectador como problema al espectador como víctima. Con frecuencia sale del cine vacío y aturdido por la cantidad de persecuciones, explosiones, choques inauditos en las que el personaje sigue vivo, efectos especiales, volteretas y saltos inverosímiles, casquería abundante y efectos sonoros que le hacen dar un bote en la butaca. Tiene que haber espacios, aparte de la pantalla del ordenador en el que muchas veces penetras en un túnel sin un hilo de Ariadna y es imposible salir del laberinto. Espacios en los que como en esta semana disfrutemos y podamos discutir y contrastar con espectadores que se han sentado a tu lado. Reflexionar sobre qué plantea la mirada de tal personaje que esa mujer ha decido incluir en su película o qué te sugiere determinado final.

Es necesario cada día, cada mes y cada año, que se abran ventanas al cine que intenta indagar en nuestra forma de estar en el mundo, en la manera en que nos desenvolvemos con los otros, en las transformaciones que los roles sociales están sufriendo. Que se haga más visible, con la etiqueta que queramos, el cine dirigido por mujeres, y que los y las espectadoras de Pamplona puedan disfrutar y tener una visión de lo mejor que es capaz de ofrecer.

Y aun con la frente y las sienes atravesadas por algunos años más de vida que cuando llegué por primera vez, espero tener la oportunidad de volver a esta Muestra con mi próxima película. Enhorabuena y seguid con el mismo entusiasmo.

Felicidades / Zorionak

Jone Lajos (espectadora)

Me hacen desde IPES una" proposición deshonesta", que hable (que hable, por escrito) de la Muestra de Cine y Mujeres, porque este año cumple la criatura 25 añitos.

Si ya está dicho, escrito y confirmado que 20 años es nada (esto quedará mejor con música), 25 años es"casi nada" y parece mentira. ¡Cómo pasa la vida y el tiempo! Pero en el tema que nos ocupa es MUCHÍSIMO.

25 años, uno tras otro, una SEMANA ENTERA; lunes, martes… todos los días al cine, con la casi seguridad de que la peli te va a interesar. Y a lo mejor gustar. Y a lo mejor mucho. Suele pasar, a mí me pasa, y con el interés añadido de la persona que te la va a presentar, que igual es la DIRECTORA. O una de las actrices –también suele pasar- y no es de celuloide. Es de carne de verdad.

¡Qué no hemos visto y sobretodo escuchado (que no solo oído)! En estos años de dedicación a los que nos entusiasma el Cine. Y además Cine de Mujeres para quien quiera ver, que a la vista de los resultados es muchísima gente. En Pamplona ya esperamos la semana de Cine de IPES como algo que llega inexorablemente. Véase, la primavera, las primeras flores, los Sanfermines, sí los famosísimos Sanfermines que llegan después de la Semana de Cine de IPES, a la cual la Madre Naturaleza suele beneficiar con un tiempo espléndido, mucho mejor que el de los Sanfermines (nuestro agradecimiento a la madre naturaleza).

Cuando la semana acaba y ya, las organizadoras se relajan y descansan (también nuestro agradecimiento desde aquí) y en seguida empiezan a planear la siguiente, yo siempre pienso: ¡qué animo tienen, y qué de cosas tienen que atar y planificar!. Escoger las Pelis (así con mayúscu-

las), las Invitadas (también con mayúsculas) que nos hacen disfrutar más ¿todavía? De las pelis y millones de cosas mas que les toca. Y lo hacen ¡tan a gusto!, que aún les doy más mérito.

Y todo esto a lo largo de 25 años, que tenemos espectadoras de la Semana de Cine que nacieron con ella, y creerán que esta Semana estaba aquí bien plantada como la Estatua de Los Fueros o las Murallas del Redín por poner un ejemplo.

Semana, ya me dirijo a ti con confianza total y absoluta. Bienvenida seas. A disfrutarte y desearte en tu 25 aniversario ¡qué cumplas muchos más!

El conocimiento del arte

Rosa Regas (escritora)

La Muestra de Cine y Mujeres que viene llevando a cabo IPES en Pamplona desde hace tantos años es una prueba más de la voluntad de las personas que la fundaron, de poner a disposición de las mujeres todas las herramientas posibles para conocer y tratar los problemas que arrastramos desde que nacemos. Y sobre todo es una forma extraordinariamente loable de ayudarnos a tomar conciencia de ellos cuando se producen en nuestra alma, en nuestro propio cuerpo. Porque es cierto que vivimos en un mundo en el que a poco que nos adormilemos acabamos aceptando lo que nos enseñaron nuestras madres y abuelas; y ese "aguanta hija mía, aguanta" que subyace a cualquier intento de encontrarnos una solución nos ha dejado tanta veces huérfanas de criterio cuando se trata precisamente de lo que más nos concierne.

El arte, en este caso el cine, pone de manifiesto situaciones heredadas que con el tiempo provocan problemas que hay que resolver, si antes no han podido con nosotras. Es cierto que el conocimiento que nos da el arte no es un conocimiento científico, como nos puede dar el médico o el psiquiatra. Sino que es un conocimiento poético que, se diría, llega al conocimiento por otros canales distintos, canales como los de las emociones, los de las angustias, los de la similitud con lo que le ocurren a otras mujeres. Y es un conocimiento tan válido como el científico y que como él, nos hace comprender los pormenores de nuestra propia alma a poco que tengamos la imaginación suficiente para sentirnos implicadas.

No solo por solidaridad, por supuesto, sino por hacer nuestro un escollo que arrastramos todas desde tiempos inmemoriales que adquieren en cada sociedad en cada comunidad tintes propios y distintos. Parecería que el cine, incluso sin quererlo, nos implica poco a poco a todas y a todos, a las que ya conocemos tantas dificultades, a las que no queremos verlas, a las que nos negamos a pensar y a admitir lo que nos embarga y nos tortura como si nuestro pensamiento y

nuestra toma de conciencia fuera más una rebelión que una reflexión. Y a todos estos hombres que nos acompañan en el camino de la vida que, sin quererlo y muchas veces sin saberlo, son también víctimas de una sociedad como la nuestra.

Como participante en una de esas Muestra, como seguidora de la labor de IPES, como mujer, como amiga de sus fundadoras, me siento orgullosa de que haya cuajado una experiencia tan espléndida que al mismo tiempo que nos hace sentir el dulce aguijón de la cultura y del arte, nos pone en el camino del compromiso. Porque el compromiso no es más que hacer frente a la verdad, indignarse por ella y actuar.

Enhorabuena a IPES y a su extraordinaria labor que tan bien sabe conjugar el estudio, la lectura, el arte, la solidaridad, el debate y la convivencia, para alcanzar el gozo del conocimiento de nosotras mismas y de todas las mujeres de este mundo.

La Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona

Pilar Rodríguez (doctora en Lenguas y Literaturas Romances por la Universidad de Harvard. Universidad de Deusto)

IPES Elkartea celebra el 25 Aniversario de su Muestra Internacional de Cine de Mujeres y vaya por delante mi sincera felicitación. No es fácil mantener una Muestra durante tantos años, especialmente unos encuentros con la calidad y la participación que han caracterizado años tras año a las proyecciones. En el año 2000 me invitaron a presentar la película 'Yo y yo misma' de Pip Karmel, creo recordar que por mediación de Luisa Etxenike, otra mujer extraordinariamente comprometida con la igualdad y una defensora tenaz de la difusión cultural. Recuerdo la grata impresión que me causaron las responsables de IPES y el buen ambiente que se estableció de inmediato. Yo vivía entonces en Nueva York; era profesora en la Universidad de Columbia, pero venía aquí frecuentemente, sobre todo en los veranos y ello me permitió conocer la Muestra. Recuerdo que conocí allí a Helena Taberna y se estableció una relación de amistad y complicidad que me llevó a escribir una serie de artículos sobre su película 'Yoyes', que presentamos conjuntamente en el Festival de Cine Español en Nueva York en diciembre de 2001.

Cualquiera que se dedique a organizar Muestras u otros proyectos culturales conoce el extraordinario esfuerzo que supone la elaboración, organización y celebración de tales eventos, y siempre es necesaria una extraordinaria capacidad de trabajo y una buena dosis de generosidad para que año tras año se lleven a cabo. El público solo conoce parcialmente el trabajo que hay detrás de cada Muestra, pero con su reiterada presencia demuestra su agradecimiento. Por mi parte sólo me queda desearles que continúen con esta necesaria labor y confío en poder visitarles muy pronto de nuevo

IPES de modelo

Luisa Etxenike (escritora)

Nos tiene acostumbrados/as el trabajo de IPES a una estimulante combinación de responsabilidad profesional y de calidad humana, o lo que es lo mismo, de inteligencia y simpatía.

He visto nacer y crecer la Muestra de Cine y Mujeres, dotarse de nuevos ciclos, espacios y ambiciones. Convertirse en lo que es hoy, una cita de referencia, un modelo en su género.

Pero desde el principio lo que más me ha seducido y convencido es su concepto y su espíritu: la apertura al mundo, porque las películas que se presentan vienen de todas partes.

La anchura en la visión de la creación femenina: la Muestra constituye una perfecta réplica a quienes pretender reducir las obras de mujeres a un estrecho catálogo de estereotipos.

El mestizaje crítico: porque las películas siempre son analizadas y comentadas alentando la diversidad de puntos de vista y la exigencia de las convicciones.

Y desde luego la cercanía: autoras, organizadoras, comentaristas, público reunidos con una facilidad y una cordialidad que maravillan y hacen feliz.

Me ha hecho y me hace feliz este modelo IPES de mostrar el cine realizado por mujeres. Feliz y más atenta al mundo, más lúcida. Gracias.

Miradas polifónicas

Francisca Bermejo (doctora en Comunicación Audiovisual y comentarista de cine)

En numerosas ocasiones, resulta extremadamente fácil escribir, redactar un texto valorativo de cierto trabajo u actividad realizado. Sin embargo, éste no es el caso. ¿Por qué? Pues por numerosas razones, aparentemente simples es sí mismas, pero reflexivamente valoradas, más comprometidas por cuanto más sencillas son.

Las aportaciones de las cintas exhibidas- que he tenido el placer de presentar-, en las Muestras realizadas, han sido numerosísimas, de una gran riqueza cultural, social, incluso política y artística; pero no cabe duda, las más importantes han surgido en el ámbito humano, tanto como mujer que soy, así como persona con todos los componentes éticos que en sí misma contiene el ser y sentirse, sentirme, pensarme, conocer para conocerme. Y, es aquí, dónde se encuentra uno de los aspectos más enriquecedores de la Muestra. Frente a lo asimilado comúnmente, la diferencia de las *mujeres*, ha consistido en haber estado ausentes de la Historia durante miles de años. Mi participación me acercó a la historia de muchas mujeres desconocidas, de las que no "han dejado huella" –se dice comúnmente- y por el contrario, *han dejado un mundo, un mundo lleno de vida, de sacrificio, de valor, de coraje, de sabiduría, de amor y entrega por la evolución de la vida*. Las cintas me han enseñado a buscarlas en los pequeños detalles, paralelamente, visualizándolas en los grandes acontecimientos. La Muestra me enseñó una *"mirada"* nueva sobre el cine de mujeres. Nueva, por la polifonía de voces que reflexionan sobre las películas exhibidas, con una finalidad: mostrar el discurso, transmitir la voz y posicionar el espacio en el que la *mujer* sea el sujeto. Comprendí que esas experiencias –las narradas en las historias fílmicas- permiten percibir e interpretar todo cuanto ocurría y, ocurre aún hoy. Motivo, por el cual, me siento agradecida.

Aprender que todas las cintas exhibidas son un maravilloso ejercicio, personalísimo y artístico, del amor y la admiración de sus realizadoras, tanto sobre sus protagonistas, como del valor y el

coraje en sus historias personales. Amor para mostrarnos, no solamente otras formas de vidas, otras *mujeres*, otras circunstancias culturales, otras creencias, otras condiciones políticas. Amor en el valor de la denuncia, sensible, respetuosa, sutil que impregnan cada filme. Amor para ocultarse tras la cámara, o bien, mostrarse, intencionadamente, como Agnés Varda en su película 'Los espigadores y la espigadora' como sujetos de los discursos fílmicos, como *mujeres* que son. Sensibilidad, con la finalidad de provocar nuestra participación cómplice en el resultado final de las películas, apelando a nuestra empatía en nuestro saber reconocer para reconocernos, a través del tratamiento dispensado, a menudo, con un sentido de propia dignidad y confianza a *Ellas, a nosotras*.

La interacción que permite la Muestra, entre los espectadores y las "cintas" constituye otro de los aciertos, estimulantes es sí mismo, por varias razones: primero, puede ser considerada una "investigación" sobre la historia social comparativa que extrae su material de un espectáculo que sigue siendo popular: el cine. En segundo lugar, las películas exhibidas no son tratadas aisladamente, sino asociadas entre sí y relacionadas con la evolución sociopolítica, y los Derechos Humanos, a nivel mundial, aunada a nuestra condición de mujer. En tercer lugar, todas ellas son unos excelentes trabajos que abren una *"ventana a la realidad"*, mostrándonos unas formas de vida, unas condiciones, unas circunstancias y unas culturas incluso divergentes a la nuestra, pero con una finalidad ética y, por tanto, de compromiso.

La Muestra de Cine y Mujeres no sólo pretende exhibir y mostrar las películas individualmente. Intenta descubrir la percepción y la opinión suscitada por éstas en los públicos: la multiplicidad de significación en la interpretación del espectador. Gracias a la organización de la Muestra, tenemos la oportunidad de dialogar, debatir, reforzar nuestras sensibilidades y una mayor comprensión de las cuestiones abordadas en las películas, mediante las opiniones subjetivas y sinceras, según las percepciones personales e individuales, pero todas ellas frescas, honestas, naturales, comprometidas… Me ha enriquecido, he aprendido. En definitiva, la Muestra me permite subsanar la estupidez de ver la vida, con compromiso y, por razones éticas. ¡Enhorabuena!

Iniciar una imaginario

Lourdes Monterrubio (crítica cinematográfica)

Son múltiples las cuestiones que suscita un recorrido por las programaciones de los 25 años de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona que se cumplen con esta edición. Un corpus cinematográfico de notable extensión que permite uno de los objetivos primordiales de este punto de encuentro: la reflexión. Al abordar el territorio del cine realizado por mujeres, desde mi específica y reducida perspectiva del análisis fílmico, y de seguro, condicionada por mi pertenencia generacional, aparece de manera recurrente un interrogante, quizá dos: ¿Dónde reside la excepcionalidad de los films que me resultan admirables? ¿Cómo se gesta esa maestría, de qué se alimenta? La conjunción de ambas preguntas se traduce en un pertinaz interés por las óperas primas de directoras que han logran, de forma innegable, iniciar un imaginario fértil y enriquecedor que, afortunadamente en muchas ocasiones, han podido continuar desarrollando.

A fin de ahondar en la reflexión expuesta, pretendo desarrollar mi comentario a partir de cuatro textos fílmicos, óperas primas todos ellos, sabiamente proyectados en diferentes ediciones de esta Muestra de Cine de Mujeres. Las presento por estricto orden de "aparición", un aspecto este de la cronología, sin duda a tener muy en cuenta en un análisis más profundo: 'Petits arrangements avec les morts' (Pequeños arreglos con los muertos) (1994) de Pascale Ferrran, 'Sib' (La manzana) (1998) de Samira Makhmalbaf, 'La ciénaga' (2001) de Lucrecia Martel y 'Tres dies amb la família' (Tres días con la familia) (2009) de Mar Coll. Con ellas, se refieren las cinematografías de tres continentes y la representación nacional de lo que está por venir.

Liberar la subjetividad…

En las cuatro obras citadas, las directoras debutantes han circunscrito su trabajo a un mismo y

esencial ámbito de la realidad: la familia. Una elección que, en mi opinión, define el primer elemento diferenciador en la gestación de un imaginario propio, personal e intransferible: el construir desde la "pertenencia", una mirada que, por este mismo motivo, resulta singular e inimitable. Una pertenencia que no debe entenderse como estrictamente autobiográfica, pero sí como espacio habitado social y culturalmente.

Cuatro retratos familiares que se generan a partir de las realidades experimentadas por sus realizadoras, desde una subjetividad autorial, para lograr una mirada sobre la familia, y las diversas y complejas realidades de la mujer en su seno, que escapa a todo estereotipo –sea cual sea su procedencia- que rechaza la representación de "modelos de feminidad", y que, bien al contrario, se sumerge en las contradicciones, para, desde la subjetividad, cuestionar la realidad. Experiencias cinematográficas en las antípodas de las películas de tesis, que buscan erigirse, estas últimas, en portavoces de "lo femenino". Esta subjetividad en absoluta libertad, donde la paradoja y el extrañamiento son protagonistas, es la clave de los logros y hallazgos de las cineastas, que provocan así un efecto revelado que evidencia cierta coherencia de lo que resultaba inexplicable. Es este punto de vista "liberado" lo que otorga sentido. Las películas citadas debieran dar buena cuenta de lo hasta ahora expuesto.

El castillo de arena en torno al cual consiguen reunirse los cuatro hermanos protagonistas de 'Petits arrangements avec les morts', marcados todos ellos por la pérdida, durante su infancia, de una hermana, nos proporciona una acertada imagen final de la complejidad de unos lazos fraternales. Unos vínculos que responden a necesidades difícilmente justificables, como la de defender un castillo de arena de su destrucción por la marea, a sabiendas de lo efímero del triunfo, para contemplar a continuación su irremediable devastación y reafirmarnos en unos anhelos familiares tan inalcanzables como irrenunciables.

Para ello, Pascale Ferran reconstruye seis horas de un día de playa desde el punto de vista de tres de sus personajes, para, desde cada mirada, descubrir la obstinada inmovilidad de sus emociones hacia los restantes miembros de la familia, debida en gran parte al insoportable peso de ese tiempo pasado que gravita constantemente sobre los personajes, actualizando sus conflictos. La exquisita narración especular permite a la cineasta, mediante la fina ironía y una cierta ternura, derribar diferentes clichés, entre ellos, aquel de la sacrificada fortaleza femenina, gracias al personaje de Zaza, primogénita de la prole.

Las imágenes estrictamente documentales con las que comienza la narración de 'Sib', contienen una que se configura como el germen de la continuación ficcional del relato. Tras ser denunciados por sus vecinos, por tener recluidas a sus dos hijas gemelas de doce años, un matrimonio compuesto por un casi anciano y su mujer ciega regresan a casa con las niñas bajo la promesa de no volver a encerrarlas. En la imagen documental que refiero, las manos de las dos hermanas y la madre permanecen entrelazadas mientras la de una de las niñas sostiene una manzana.

Esta poderosa y simbólica imagen es la dolorosa síntesis de la dramática realidad cotidiana que experimenta esta familia, y que Samira Makhmalbaf aborda mediante una poética reconstrucción ficcional, experiencia cinematográfica cuna y escuela de la directora iraní. La aprehensión de la manzana documental se transforma en inalcanzable objeto de deseo para los personajes "ficcionados", a través del cual lograrán su liberación. Las dos niñas perseguirán la manzana hasta alcanzarla, e incluso la madre ciega tendrá que enfrentarse a la decisión de asirla o ignorarla, pero ya en recorridos individuales, en espacios y decisiones íntimas fuera de la atadura de esa primera imagen desencadenante. El padre de las gemelas, avergonzado por la deshonra que supone la denuncia, exclama: *"¡Qué difícil es pegar los trozos de un espejo roto!"* Mostrar esos pedazos dispersos, distorsionadores, y en muchos casos incomprensibles, es el logro de la subjetividad de la cineasta, que no intenta ni desea pegarlos, que experimenta la fractura y deja a espectadores la decisión de qué hacer con ellos.

'La ciénaga' visibiliza una atmósfera existencial, el limbo fenomenológico de un entorno familiar en el que sus integrantes comparten la parálisis y el estancamiento, atrapados en un lodo vital

–similar al cieno natural del cerro próximo en el que una res agoniza- en el que sus miembros basculan entre la adulta decadencia y los miedos infantiles. Desestimada cualquier acción, solo se ensueñan condenadas huidas que distraen de la intuición la tragedia, en una temporalidad detenida, como el fango del lodazal. Una anestesia vital de tedio e inmovilidad donde el lodo natural se metamorfosea en la ciénaga doméstica del lecho. En ellos, los personajes se eternizan, sin más, comparten un abandono al que no oponen resistencia alguna, convencidos, quizá, de que cualquier esfuerzo es inútil –como prueba la muerte de la res del cerro. Y así, Mecha, la madre y epicentro de una tormenta nunca desatada, se resigna, a ratos, a repetir el destino de su madre, enclaustrada en una cama durante décadas.

Lucrecia Martel recurre a su experiencia vital más íntima, para filmar, como ella misma declara *"lo más cercano, lo cotidiano"*. Filmar lo cotidiano, un entorno conocido y habitado, exige acercarse a la infinita complejidad de la realidad sin simplificarla, mostrarla sin reducirla, ensayar entenderla sin moldearla. Todos los personajes, y por supuesto los femeninos, escapan a cualquier modelo, ya que la profundización destruye los estereotipos para revelar realidades de mayor complejidad.

'Tres díes amb la familia' parecen suficientes para constatar las frustraciones afectivas de las que los vínculos familiares son responsables. El obligado reencuentro de los Vich i Carbó para enterrar a su patriarca fuerza decisiones eternamente aplazadas, siempre en relación con la ocultación y el fingimiento de lo que se siente y se es, para intentar sostener unas falsas apariencias que no toleran el contacto físico ni la expresión emocional. Una agotadora contienda de acercamientos y rechazos, de mutismos y extroversiones que tiranizan nuestra existencia y que provocan la huida. La de Léa a Francia para escapar de unos padres separados desde hace dos años, pero que lo ocultan a la familia para actuar la convención de la pareja feliz. Como tantas veces, Léa reproduce lo que detesta y condena de sus progenitores, aferrándose ella también a una relación fracasada.

Mar Coll observa con serenidad y sigilo la realidad familiar que conoce, imponiendo la distancia necesaria para poder descifrar los mecanismos del enjuiciamiento destructivo inherentes a toda parentela, y desvelar las irresolubles contradicciones de nuestro comportamiento frente a esos seres demasiado cercanos como para conseguir respetarlos. Un clan que se aferra a los rituales para sobrevivir en lo superficial y ajustar cuentas en las profundidades. La eterna contradicción familiar que interesa a la directora y que afronta, también ella, desde el conocimiento y la más sincera subjetividad, como sólida vía para iniciar un imaginario.

…para apropiarse del cinematógrafo.

La Bretaña francesa de la construcción especular de Ferran, el Teherán iraní de la reproducción ficcional de la materia documental de Makhmalbaf, el Salta argentino de cierta deconstrucción cinematográfica de Martel, y la Girona catalana del acercamiento realista de Coll, son los espacios habitados, las moradas conocidas, que posibilitan una total y encomiable liberación de la subjetividad de estas directoras, que escogen una misma realidad, la familia, como punto de partida y anclaje del imaginario que así inician. Un valioso imaginario por su capacidad de revelar la complejidad de la realidad y destruir los modelos banales y las simplificaciones empobrecedoras. Es este "filmar lo conocido", lo que les permite *apoderarse* del cinematógrafo, tomarlo para sí, haciéndose dueñas del mismo. Así logran aunar ética y estética, liberando su subjetividad para mostrar múltiples realidades (cada una de ellas única e irrepetible) en lo que podríamos considerar como la vía más certera de un *"empoderamiento cinematográfico de las mujeres"*, si se me permite la expresión: la que destruye estereotipos, rechaza tesis aprioristas y dogmatismos, y visibiliza las complejas realidades sobre las que hay que actuar para alcanzar la identidad.

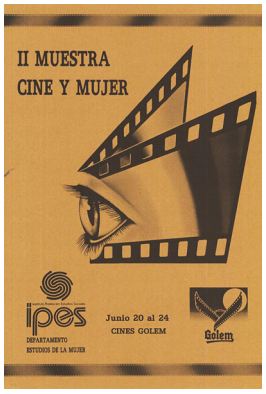
7. Memoria escrita de la Muestra

Programación 1987-2010

I Muestra de Cine y Mujer. 1987

- ‘La chica de Nueva York’ de Susan Seidelman (Estados Unidos, 1982)
- ‘El declive del imperio americano’ de Denys Arcand (Canadá, 1986)
- ‘Sin techo ni ley’ de Agnes Varda (Francia, 1985)
- ‘¿Qué he hecho yo para merecer esto?’ de Pedro Almodóvar (España, 1984)

Invitadas: Eva Lesmes (Directora de Cine) Silvia Sanz (Periodista), Susana Díaz (Psicóloga) y María de Lujan (Psicóloga)



II Muestra de Cine y Mujer. 1988

- ‘Betty Blue’ de Jacques Beineix (Francia, 1986)
- ‘Media hora más contigo’ de Donna Deitch (Estados Unidos, 1985)
- ‘Frances’ de Graeme Clifford (Francia, 1982)
- ‘Chicas de Nueva York’ de Lizzie Borden (Estados Unidos, 1986)
- ‘Las noches de luna llena’ de Eric Rohmer (Francia, 1984)

Invitadas: Genoveva Rojo (Psiquiatra), Empar Pineda (Feminista), Amelia Valcarcel (Filósofa), Raquel Osborne (Socióloga), Mª Jesús Izquierdo (Socióloga)

III Muestra de Cine y Mujer. 1989

- ‘Demasiado viejo para morir joven’ de Isabel Coixet (España, 1988)
- ‘Sally y la libertad’ de Gunnel Lindblom (Suecia, 1981)
- ‘He oído cantar a las sirenas’ de Patricia Rozema (Canadá, 1987)
- ‘Paraíso’ de Doris Dorrie (Alemania, 1986)
- ‘Las bodas bárbaras’ de Marión Hansel (Bélgica. Francia, 1987)

Invitadas: Isabel Coixet (Directora de Cine), Uri Ruiz Bikandi (Profesora), Colectivo de Feministas Lesbianas. Montse Fernández (Periodista y subdirectora del programa de TVE “Ni a tontas ni a locas”), Gloria Berrocal (Actriz. Directora del programa de TVE “Ni a tontas ni a locas”)

IV Muestra de Cine y Mujer. 1990

Sección lo que volvemos a ver
- ‘Shirley Valentine’ de Lewis Gilbert (Estados Unidos, 1989)
- ‘Loca’ de Martin Ritt (Estados Unidos, 1987)
- ‘Sammy y Rosie se lo montan’ de Stephen Frears (Reino Unido, 1987)
- ‘Bagdad café’ de Percy Adlon (Alemania, 1987)
- ‘Eternamente amigas’ de Garry Marshall (Estados Unidos, 1988)
- ‘Amistades peligrosas’ de Stephen Frears (Estados Unidos. Reino Unido, 1988)
- ‘Un toque de infidelidad’ de Joel Schumacher (Estados Unidos, 1989)

Sección lo que no hemos visto
- ‘Las alucinaciones’ de Ágata de Sheila Mc Lauglien (Estados Unidos. Alemania, 1987)
- ‘Amor y deseos’ de Margarethe von Trotta (Alemania, 1987)
- ‘Celia’ de Ann Turner (Australia, 1988)
- ‘Boom- Boom’ de Rosa Verges (Bélgica. España, 1990)
- ‘En mitad del corazón’ de Lea Pool (Canadá, 1988)

V Muestra de Cine y Mujer. 1991

Sección Panorama
- ‘Rosalie’ va de compras de Percy Adlon (Alemania, 1989)
- ‘Boom-Boom’ de Rosa Vergés (Bégica. España, 1990)
- ‘Vida y amores de una diablesa’ de Susan Seidelman (Estados Unidos, 1989)

Sección Estrenos
- ‘Un bronceado de invierno’ de Jackie Burroughs (Canadá, 1987)
- ‘Cada dos fines de semana’ de Nicole García (Francia, 1990)
- ‘La mujer de Lot’ de Helena Taberna (España, 1990)
- ‘Un ángel en mi mesa’ de Jane Campion (Nueva Zelanda, 1990)
- ‘Sweetie’ de Jane Campion (Nueva Zelanda, 1989)
- ‘El precio de la novia’ de Carmen Sarmiento (España, 1990)

Invitadas: Mª Jesús Izquierdo (Socióloga, Universidad Autónoma de Barcelona), Helena Taberna (Directora de cine), Luisa Etxenike (Escritora), Cristina Peña Marín (Profesora de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid)

VI Muestra de Cine y Mujer. 1992

Sección Estrenos
- 'Danzón' de Maria Novaro (México, 1990)
- 'La prueba' de Jocelyn Moorhouse (Australia, 1991)
- 'Amelia Lopes Oneill' de Valeria Sarmiento (Chile, 1990)
- 'Nube de lluvia' de Patricia Mora (Chile, 1989)

Muestra de Cortos
'87 cartas de amor' (Helena Taberna), 'Intrusos I', 'La cena', 'Eduardo', 'Sabor a rosas' y 'Una buena transacción'

Invitadas: Gloria Berrocal (Periodista), Luisa Etxenike (Escritora), Cristina Peña-Marín (Prof.Ciencias de la Información), Sara Ojinaga (Historiadora), Helena Taberna, Iosune Lasa, Arantza Vela, Mónica Laguna y Maite Arrieta (Directoras de los Cortos)

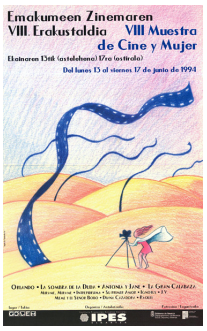
VII Muestra de Cine y Mujer. 1993

Conferencia Mujeres y Cine: Teoría y práctica de la imagen fílmica. Ponente: Giulia Colaizzi

Sección Estrenos
- 'Olivier, Olivier' de Agnieszka Holland (Francia, 1992)
- 'El pájaro de la felicidad' de Pilar Miro (España, 1993)
- 'Los años oscuros' de Arantxa Lazcano (España, 1993)
- 'Verso Sera' de Francesca Archibugi (Italia, 1990)

Muestra de Cortometrajes
- 'Detrás del tiempo' de Mirentxu Purroy
- 'El amor es siempre joven' de Cristina Otero
- 'Hora punta' de Aurora Guerra
- 'Troll' de Eva Fredrikke

Invitadas: Luisa Etxenike (Escritora), Mª Jesús Izquierdo (Socióloga, Universidad de Barcelona), Clara Badiola (Actriz), Mercedes Abad (Escritora), Begoña Siles



VIII Muestra de Cine y Mujer. 1994

Sección Estrenos
- 'Orlando' de Sally Potter (Rusia, 1993)
- 'La sombra de una duda' de Aline Isserman (Francia, 1993)
- 'Antonia y Jane' de Beeban Kidron (Reino Unido, 1991)
- 'La gran calabaza' de Francesca Archibugi (Italia. Francia, 1993)

Muestra de Cortometrajes
- ‘Mírame’ de Cecilia Barriga
- ‘Intrepidísima’ de Marta Balletbó-Coll
- ‘Su primer amor’ de Mercedes Gaspar
- ‘Ignotus’ de Covadonga Icaza
- ‘J.V.’ de Isabel Gardela
- ‘Meme y el señor bobo’ de Miriam Ballesteros
- ‘Diana cazadora’ de Ina Lüders
- ‘Raquel’ de Ona Planas

Invitadas: Begoña del Teso (Comentarista de Cine), Pilar Mayo (Psicóloga), Rosa Pereda (Escritora), Elena Evia (Crítica de Cine. Profesora de Teoría del Cine), Covadonga Icaza, Isabel Gardena y Ona Planas (Directoras de cortometrajes)

IX Muestra de Cine y Mujer. 1995

Conferencia Cine de mujeres: hacia una desestética cinematográfica. Impartida por Giulia Colaizzi (Profesora de Teoría de los Lenguajes en las Universidades de Valencia y Minnesota)

Sesión Especial 100 años de Cine: recordando a Alice Guy
Documental: ‘¿Quién es Alice Guy?’, de Nicole Lise Bernheim (Francia, 1975).

Filmes mudos: ‘Sage Femme de première classe’ (1902), ‘La vie du Christ’ (1906). ‘L´enfant de la barricade’ (1907), ‘Madame a des envies’ (1907). Filmes sonoros: ‘Alice Guy tournant une phonoscene’ (1906), Mayol canta “Questions indiscrètes”, Elval canta “Chemineau, chemineau”, Mercadier canta “L´amant de la lune”, Dranem canta “Le vrai Jiu Jitsu”.

Presentación de Rosa Vergés (Directora de cine)

Sección Estrenos
- ‘Los silencios de palacio’ de Moufida Tlatli (Túnez, 1994)
- ‘Mina Tannembaum’ de Martine Dugowson (Francia, 1994)
- ‘El jardín del edén’ de María Novaro (México, 1994)
- ‘Go Fish’ de Rose Troche (Estados Unidos, 1994)
- ‘Entre rojas’ de Azucena Rodríguez (España, 1994)

Muestra de Cortometrajes
- ‘Gerotzik ere’ de Begoña Vicario
- ‘Sólo tú, sólo yo, sólo tú y yo’ de Arantza Vela Buendía
- ‘Los muertitos’ de Isabel Reguera
- ‘Bruxelles’ de Marta Pahissa
- ‘Los amigos del muerto’ de Iciar Bollaín

Invitadas: Paloma González (Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres del Ateneo Feminista de Madrid). Luisa Etxenike (Escritora), Mercè Coll (Mostra Internacional del Films de Dones. Drac Màgic. Barcelona), Raquel Platero (Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid), Azucena Rodríguez (Directora de Cine)

X Muestra de Cine y Mujer. 1996

Mesa redonda "La Mujer en el Cine". Elena Hevia (Comentarista de Cine. Profesora de Teoría del Cine de la Universidad Autónoma de Barcelona), Beatriz De la Vega (Directora y Guionista de Cine) e Isona Passola (Productora de Cine)

Sección de Estrenos

- 'Cosas que nunca te dije' de Isabel Coixet (Estados Unidos. España, 1995)
- 'Pequeños arreglos con los muertos' de Pascale Ferran (Francia, 1994)
- 'Cuando cae la noche' de Patricia Rozema (Canadá, 1995)
- 'La leyenda de un hombre malo' de Myriam Ballesteros (España, 1994)
- 'Sin Maquillaje' de Katja von Garnier (Alemania, 1993)
- 'Antonia's line' de Marleen Gorris (Holanda, 1995)

Muestra de Cortometrajes

- 'La novia moderna' de Carmen Fernández Villalva
- '¿Te pasa algo?' de Piluca Baquero
- 'Luis Soto' de Irene Arzuaga
- 'El sueño de Adán' de Mercedes Gaspar
- 'Blanca o la Luna' de Laura Belloso

Retrospectiva de la Muestra: Las películas que más nos han gustado.

- 'La gran calabaza' de Francesca Archibugi (Italia, 1993)
- 'Un ángel en mi mesa' de Jane Campion (Nueva Zelanda, 1990)
- 'Los silencios de Palacio' de Moufida Tlatli (Túnez, 1994)

Invitadas: Isabel Coixet (Directora de cine), Giulia Colaizzi (profesora de Teoría de los Lenguajes. Universidades Valencia y Minnesota). Luisa Etxenike (Escritora), Nuria Vidal (Comentarista de Cine. "Fotogramas"), Marta Selva (Mostra Internacional de Films de Dones. Drac Màgic, Barcelona)

XI Muestra de Cine y Mujer. 1997

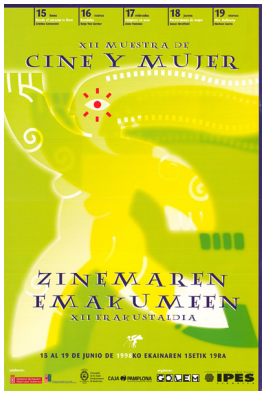
Sección Estrenos

- 'París fue una mujer' de Greta Schiller (Gran Bretaña, 1995)
- 'Amor y otras catástrofes' de Emma-Kate Croghan (Australia, 1996)
- 'Yo disparé sobre Andy Warhol' de Mary Garron (Estados Unidos, 1995)
- 'Todo está oscuro' de Ana Díez (España, 1997)
- 'Fuego' de Deepa Mehta (Canadá-India, 1997)

Muestra de Cortometrajes

- 'Pasión por ti' de Begoña Vicario
- 'Pregunta por mí' de Begoña Vicario
- 'Las partes de mí que te aman son seres vacíos' de Mercedes Gaspar
- 'Churros, azúcar y otros sueños' de Mónica Pérez Capilla

Invitadas: Luisa Etxenike (Escritora), Begoña Vicario (Directora de Cortometrajes, profesora de Animación en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao), Cristina Peña Marín (Profesora de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid). Ana Díez (Directora de la película), Deepa Mehta (Directora de la película), Shabana Azmi y Nandita Das (Actrices)



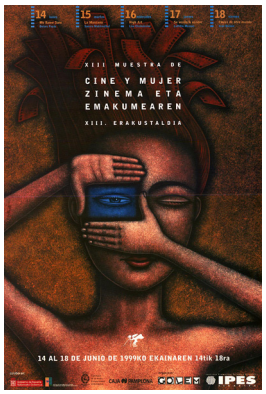
XII Muestra de Cine y Mujer. 1998

Largometrajes
- ‘Donde el corazón te lleve’ de Cristina Comencini (Italia. Francia. Alemania, 1995)
- ‘Bandidas’ / ‘Bandit’ de Katja Von Garnier (Alemania, 1997)
- ‘Limpieza en seco’ / ‘Nettoyage à sec’ de Anne Fontaine (Francia, 1997)
- ‘Perversiones de mujer’ / ‘Female Perversions’ de Susan Streitfeld (Estados Unidos, 1995)
- ‘Mrs. Dalloway’ de Marleen Gorris (Holanda-Gran Bretaña, 1997)

Cortometrajes
- ‘El Magnolio’ de Julia Juániz
- ‘El viento africano’ de Mertxe Álvarez
- ‘A mí quién me manda meterme en esto’ de Daniela Fejerman e Inés París
- ‘Destiempo’ de Laura Belloso

Sección Panorama
- ‘Retrato de una dama’ de Jane Campion (Nueva Zelanda, 1997)
- ‘Insomnio’ de Chus Gutiérrez (España, 1997)
- ‘Retrato de mujer con hombre al fondo’ de Manane Rodríguez (España, 1997)
- ‘Romance en Nueva York’ de Chantal Akerman (Bélgica. Alemania. Francia, 1996)

Invitadas: Luisa Etxenike (Escritora), Begoña Del Teso (Comentarista de Cine), Marta Selva (Mostra Internacional de Films de Dones, Drac Màgic, Barcelona), Virginia Villaplana (Ensayista y Realizadora), Mª Jesús Izquierdo (Socióloga, Universidad de Barcelona)



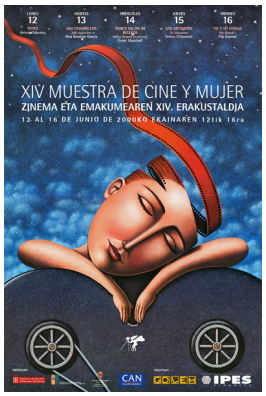
XIII Muestra de Cine y Mujer. 1999

Largometrajes
- ‘Me llamo Sara’ de Dolors Payás (España, 1998)
- ‘La manzana’ de Samira Makhmalbaf (Irán, 1998)
- ‘High Art’ de Lisa Cholodenko (Estados Unidos, 1998)
- ‘Se vende’ / ‘A vendre’ de Laêtita Masson (Francia, 1998)
- ‘Flores de otro mundo’ de Iciar Bollaín (España, 1999)

Cortometrajes
- ‘Cuando te encontré’, de Roser Aguilar
- ‘Sarabe’ de Beatriz de la Vega
- ‘Déjame que te cuente’ de Silvia Munt
- ‘A Violeta’ de María Salgado

Invitadas: Dolors Payás (Directora), Ana Mª Briongos (Licenciada en Ciencias Físicas, ha trabajado en Irán y Afganistán como Asesora e Interprete), Rosa Regás (Escritora), Fefa Vila Nuñez (Socióloga feminista y lesbiana) e Iciar Bollaín (Directora)

Mención especial del público
- Largometraje: 'Flores de otro mundo' de Iciar Bollaín
- Cortometraje: 'Jarabe' de Beatriz de la Vega



XIV Muestra de Cine y Mujer. 2000

Largometrajes
- 'Yoyes' de Helena Taberna (España 2000).
- '200 Cigarettes' / '200 Cigarrillos' de Risa Bramon García (Estados Unidos, 1999)
- 'Venus beaute' (Institute) / 'Venus salón de belleza' de Tonie Marshall (Francia, 2000)
- 'Os mutantes' / 'Los mutantes' de Teresa Villaverde (Portugal. Francia, 1998)
- 'Me Myself' / 'Yo y yo misma' de Pip Karmel (Estados Unidos. Francia, 1999)

Cortometrajes
- 'Cría zapatillas y te sacarán los cordones' de Isabel De Ocampo
- 'Haragia' de Begoña Vicario
- 'Laila' de Silvia Munt
- 'Siete cafés por semana' de Juana Macías

Invitadas: Helena Taberna (Directora), Luisa Etxenike (Escritora), Soledad Obispo, (Profesora y Comentarista de Cine), Concha Irazabal, (Socióloga, investigadora de Cine de Mujeres), Pilar Rodríguez (Profesora de Cine y Literatura de la Universidad de Columbia en Nueva York)

Mención Especial del Público
- Largometraje: 'Yoyes' de Helena Taberna
- Cortometraje: 'Siete cafés por semana' de Juana Macías

XV Muestra de Cine y Mujer. 2001

Largometrajes
- 'Tomándote' de Isabel Gardela (España, 2000)
- 'El juego de Luna' de Mónica Laguna (España, 2001)
- 'Time's up', de Cecilia Barriga (Argentina, Chile. España, 2000)
- 'Nosotras' de Judith Colell (España, 2000)
- 'Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan' de Ana Diez (España, 2001)

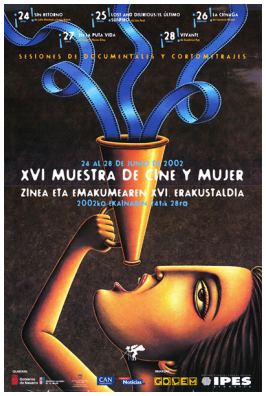
Cortometrajes
- 'Pantalones' de Ana Martínez
- 'El último cuento' de Laura Belloso
- 'Usoa' de María Zamakola
- 'El beso de la tierra' de Lucinda Torre
- 'El pan de cada día' de Ana Muñoz Mitxelena

- ‘El puzzle’ de Belén Macias
- ‘Ust avam’ de Mónica Pérez Capilla
- ‘Pneuma (aire)’ de Rosa Blas Traisac
- ‘El derecho de las patatas’ de Mercedes Gaspar

Mediometrajes y Documentales
- ‘Amores que matan’ de Iciar Bollaín (España, 2000)
- ‘Debout! Une histoire du mouvement de liberation des femmes 1970-1980’ de Carole Roussopoulos (Francia, 1999)
- ‘Positivo’ de Pilar Garcia Elegido (España, 1999)

Invitadas: Isabel Gardela, Mónica Laguna, Cecilia Barriga, Judith Colell, Ana Diez (Directoras), Cristina Hernández y Marina Gatell (Actrices)

Mención Especial del Público
- Largometraje: ‘Nosotras’ de Judith Colell
- Cortometraje: ‘El último cuento’ de Laura Belloso



XVI Muestra de Cine y Mujer. 2002

Largometrajes
- ‘Sin retorno’ de Julia Montejo y Jesús Nebot (España. Estados Unidos, 2002)
- ‘Lost and delirious’ / ‘El último suspiro’ de Lèa Pool (Canadá, 2001)
- ‘La ciénaga’ de Lucrecia Martel (Argentina, 2001)
- ‘En la puta vida’ de Beatriz Flores Silva (Uruguay, 2001)
- ‘Vivante’ de Sandrine Ray (Francia, 2002)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- ‘V.O.’ de Antonia San Juan
- ‘El Sofá’ de Ana Morente
- ‘Me gusta ser mujer a mi manera’ de EVHIM
- ‘Conversación’ de Marta Durán
- ‘Cinco Ganador’ de Aurea Martínez
- ‘Hyde & Jekill’ de Sara Markiarán
- ‘Carol no te dispares’ de Lourdes Iglesias
- ‘Love is in the air’ de Remedios Crespo
- ‘El conde inglés’ de Clara López

Vídeo del minuto, un espacio propio, un film colectivo: ‘La vecindad’

Documentales
- ‘Filmar el deseo, un viaje a través del cine de las mujeres’ de Mary Mandy (Bélgica. Francia, 2001)
- ‘Fatimetu’ de John Andueza (España, 2001)
- ‘Vos. Que sos mi hermana’ de Yolanda Olmos (España, 2001)

Invitadas: Julia Montejo y Jesús Nebot (Directora y Director), Amparo Villar (Aldarte), Pilar Aguilar (Critica cinematográfica), Asun Roldán (Educadora), Ángeles Álvarez (Coordinadora Fondo Prevención Malos Tratos)

Mención Especial del Público
- Largometraje: ‘Vivante’ de Sandrine Ray
- Cortometraje: ‘V.O.’ de Antonia San Juan

XVII Muestra de Cine y Mujer. Año 2003

Largometrajes
- ‘Les glaneurs et la glaneuse’ / ‘Los espigadores y la espigadora’ de Agnès Varda (Francia, 2000)
- ‘Pequeños contratiempos’ de Annette K. Olesen (Dinamarca, 2001)
- ‘Real women have curves’ / ‘Las mujeres de verdad tienen curvas’ de Patricia Cardoso (Estados Unidos, 2002)
- ‘Chaos’ de Coline Serreau (Francia, 2001)
- ‘Rachida’ de Yamina Bachir-Chouikh (Argelia, 2002)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- ‘Dorkota uhartea’ de Maru Solores
- ‘Patada a una piedra ‘de Judith Miralles
- ‘Pollo al horno’ de Lucía García
- ‘Gorabehera’ de Idoia Astigarraga y Andone Esparza
- ‘PTA’ de Cristina Fonseca
- ‘Getaway’ de Rose Kawalsky

Vídeo del minuto, un espacio propio, un film colectivo: ‘Las madres’

Documentales
- ‘Asurot’ / ‘Retenidas’ de Ada Ushpiz y Anat Even (Israel, 2001)
- ‘Performing the border’ / ‘Interpretando la frontera’ de Ursula Biemann (Suiza, 1999)
- ‘Europlex’ de Ursula Biemann y Angela Sanders (Suiza, 2003)
- ‘Si gueriki, la reine mere’ de Idrissou Mora-Kpaï (Benin, 2002)

Invitadas
Luisa Etxenike (Escritora), Casilda De Miguel (Profesora de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV/EHU), Georgina Cisquella (Periodista de TVE, comentarista de Cine), Francisca Bermejo (Doctora en Ciencias de la Comunicación. Periodista, Profesora Comunicación audiovisual en la Universidad Europea de Madrid. Comentarista de Cine)

Mención Especial del Público
- Largometraje: ‘Real women have curves’ / ‘Las mujeres de verdad tienen curvas’ de Patricia Cardoso (EEUU, 2002)
- Cortometraje: ‘Gorabehera’ de Idoia Astigarraga y Andone Esparza

XVIII Muestra de Cine y Mujer. Año 2004

Largometrajes

- ‘Inch’allah dimanche’ / ‘El domingo, si dios quiere’ de Yamina Benguigui (Argelia, 2001)
- ‘Struggle’ de Ruth Mader (Austria, 2003)
- ‘Mi piace lavorare (Mobbing)’ de Francesca Comencini (Italia, 2004)
- ‘Rosenstrasse’ de Margarethe von Trotta (Alemania, 2003)
- ‘Elena Dimitrievna Diakonova, Gala’ de Silvia Munt (España, 2003)

Invitadas

Teresa Losada (Directora Centro Bayt Al-Thaqafa en Barcelona), Consuelo Ramón (Profesora de Derecho Internacional Universidad Valencia), Maria Silverio (Editora y Librera, Librería Ocho y Medio de Madrid), Francisca Bermejo (Doctora en Ciencias Comunicación, Periodista, Profesora Comunicación), Eva Baeza (Ayudante Guión y Dirección)

Documentales

- ‘Dos años después’ de Agnès Varda (Francia, 2002)
- ‘Daughter form danan’ / ‘La hija de Danang’ de Gail Dolgin y Vicente Franco (Estados Unidos, 2002)
- ‘Tupperware!’ de Laurie Kahn-Leavitt (Estados Unidos, 2002)

Cortos en Femenino

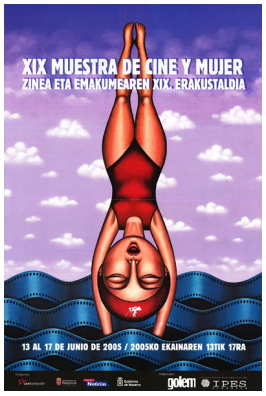
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)

- ‘No me quieras tanto’ de Estefanía Muñiz (2003)
- ‘Pelonas’ de Laly Zambrano (2003)
- ‘Hogar’ de Soledad Caramillone (2002)
- ‘Defectos secundarios’ de Matilde Obradors Barba (2003)
- ‘El secreto de mamá’ de Mónica Rovira (2003)
- ‘Sueño de una mujer despierta’ de Azucena de la Fuente (2003)
- ‘¿Con qué la lavaré?’ de María Trenor Colomer (2003)

Vídeo del minuto, un espacio propio, un film colectivo: ‘Los desplazamientos’

Mención Especial del Público

- Largometraje: ‘Rosentrasse’ de Margarethe Von Trotta (Alemania, 2005)
- Cortometraje: ‘Defectos secundarios’ de Matilde Obradors



XIX Muestra de Cine y Mujer. Año 2005

Largometrajes
- 'La pasión' de Maria Elena de Mercedes Moncada (México, 2003)
- 'El silencio del agua' / 'Khamosh pani' de Sabiha Sumar. (Pakistan-Francia, 2003)
- 'El calentito' de Chus Gutierrez (España, 2005)
- 'A las cinco de la tarde' / 'Panj é asr' de Samira Majmalbaf (Irán-Francia, 2003)
- 'La otra mujer' / 'Die andere frau' de Margarethe Von Trotta (Alemania, 2004)

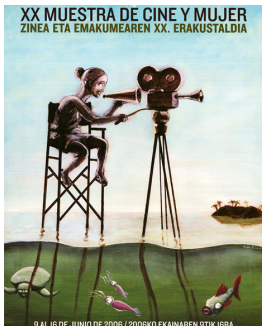
Invitadas
Mercedes Moncada (Directora), Ana María Briongos (Escritora, viajera y experta en el mundo islámico), Chus Gutierrez (Directora), Mª Jesús Merinero (Profesora Historia Contemporánea, Universidad de Extremadura), Francisca Bermejo, (Doctora en Ciencias de la Comunicación, periodista, Profesora de Comunicación Audiovisual) y María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres).

Documentales
- 'El tren de la memoria' de Ana Pérez y Marta Arribas (España, 2005)
- 'Mujeres en pie de guerra' de Susana Koska (España, 2004)
- 'Ni locas ni terroristas' de Cecilia Barriga (España, 2005)

Cortos en femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- 'El saldo' de Beamon de Ane Muñoz (España, 2004)
- 'En lo que va de año' de Inés Enciso (España, 2004)
- 'La llorona' de Sara Mazkiaran (España, 2004)
- 'La señorita Zuenig' de Sofía Texeiras-Gomes (España, 2004)
- 'La valiente' de Isabel Ayguavives (España, 2004)
- 'Retrato de D.' de María Lorenzo (España, 2004)
- 'Suburbano' de Almudena Castrillo (España, 2004)

Vídeo del minuto, un espacio propio, un film colectivo: 'Las alegrías'

Mención Especial del Público
- Largometraje: 'El silencio del agua' de Sabiha Sumar
- Cortometraje: 'Suburbano' de Almudena Castillo



XX Muestra de Cine y Mujer. Año 2006

Sesión Inauguración
Charla-Coloquio a cargo de Giulia Colaizzi Proyección de la Película documental 'Filmar el deseo de Marie Mandy'

Largometrajes
- 'El cielito' de María Victoria Menis (Argentina, 2004)
- 'Gilaneh' de Rakhshan Bani-Etemad y Mohsen Abdolvahab (Irán, 2005)

- ‘Quand la mer monte’ / ‘Cuando sube la marea’ de Yolande Moreau y Gilles Porte (Bélgica-Francia, 2005)
- ‘Sévignè’ de Marta Balletbò Coll (España, 2004)
- ‘Look both ways’ / ‘Mira a los dos lados’ de Sarah Watt (Australia, 2005)

Invitadas:
Patricia Amigot (Doctora en Psicología social, profesora ayudante de la UPNA), Rosa Meneses (Redactora de la sección de Internacional del diario “El Mundo” especializada en el mundo árabe), Luisa Etxenike (Escritora). Aurora Moneo (Actriz). Mª Isabel Menéndez (Periodista e investigadora sobre productos mediáticos y cine desde la perspectiva de género) y María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres)

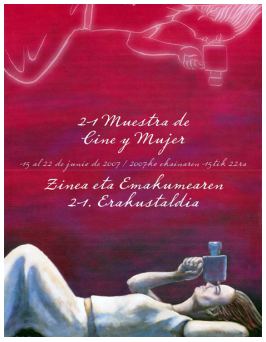
Documentales
- ‘El inmortal’ de Mercedes Moncada (Nicaragua, México, España, 2005)
- ‘Aguaviva ‘de Ariadna Pujol (España, 2005)
- ‘Marcas, huellas de mujeres’ de Katy Léna (Bélgica, 2004)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- ‘Una vez por semana’ de Raquel Barrera (España, 2005)
- ‘Diario de un desamor ‘de Patricia Campo (España, 2005)
- ‘Citoplasmas en medio ácido’ de Irene Iborra (España, 2005)
- ‘From left to right’ de Saioa Nadal y Dara Selbert (España, 2005)
- ‘Papeles’ de Eliazar Arroyo (España 2005)
- ‘Anteayer’ de Liliana Torres (España 2005)
- ‘La gallina ciega’ de Isabel Reguera (España, 2005)
- ‘El aire que respiro’ de Sara Bibatua (España, 2005)

Vídeo del Minuto, un espacio propio, un film colectivo: ‘Las edades’

Retrospectiva
Veinte años de Muestra:
- ‘Antonia’ / ‘Antonia’s Line’ de Marlen Gorris (Holanda, Bélgica, Reino Unido, 1995)
- ‘Fuego’ de Deepa Mehta (India. Canadá, 1996)
- ‘Flores de otro mundo’ de Iciar Bollain (España, 1999)
- ‘Yoyes’ de Helena Taberna (España, 1999)
- ‘Nosotras’ de Judith Collell (España, 2000)
- ‘Las mujeres de verdad tienen curvas’ de Patricia Cardoso (Estados Unidos, 2003)
- ‘Rosentrasse’ de Margarette Von Trotta (Alemania, 2003)

Mención Especial del Público
- Largometraje: ‘Quand la mer monte’ / ‘Cuando sube la marea’ de Yolande Moreau y Gilles Porte.
- Cortometraje: ‘Diario de un desamor’ de Patricia Campo



21 Muestra de Cine y Mujer. Año 2007

Sesión Inauguración
Encuentro con la directora de cine Cecilia Bartolomé.
Proyección de la película 'Vámonos, Bárbara' (España, 1978)
Presenta: María Castejón Leorza (Historiadora)

Largometrajes
- 'Transe' / 'Trance' de Teresa Villaverde (Portugal, Francia, Rusia, Italia, 2006).
- 'Valerie' de Birgit Möllrt (Alemania, 2006)
- 'Das fräulein' / 'La señorita' de Andrea Staka (Alemania, Suiza, Bosnia-Hezegovina, 2006)
- 'Red Road' de Andrea Arnold (Reino Unido, Dinamarca, 2006)
- 'Resistencia' de Lucinda Torre (España, 2006)

Invitadas:
Ruth Mestre i Mestre (Profesora titular de Filosofía del Derecho e integrante del Institut de Drets Humans de la Universitat de Valecia), Francisca Bermejo (Doctora en Ciencias de la Comunicación, periodista y comentarista de Cine), Mauge Cañada (Licenciada en Psicología Clínica, Postgrado en Mediación y Resolución de Conflictos y diplomada en Psicotepia Humanista por el "Centre Le Cedre" de Toulouse), Jackie Collins (Profesora titular Departamento Idiomas Modernos en la Universidad de Northumbria en el Reino Unido), Lucinda Torre (Directora) y María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres).

Documentales
- 'Reyita' de Olivia Acosta y Elena Ortega Oroz (España, 2006)
- 'Hermanas de ley' de Kim Longinotto y Florence Ayisi (Camerún-Gran Bretaña, 2005)

Cortos en femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- 'Energy! (No he conocido el éxito)' de Tina Olivares (España, 2006)
- 'Fisura' de Isabel Coll (España, 2006)
- 'Propiedad privada' de Ángeles Muñiz (España, 2006)
- 'Reparación' de Paz Gómez (España, 2006)
- 'La quela' de Liz Lobato (España, 2006)
- 'Libra' de Carlota Coronado (España, 2006)
- 'Juego' de Ione Hernández (España, 2006)
- 'No quiero la noche' de Elena Trapé (España, 2006)
- 'Nana mía' de Verónica Molina (España, 2006)
- 'Sopa' de Irene Iborra (España, 2006)
- 'Mujeres de aquí y de allá' de Cecilia Themme (España, 2006)

Vídeo del minuto, un espacio propio, un film colectivo: 'Insubordinadas'

Mención especial del público
- Largometraje: 'Resistencia' de Lucinda Torre
- Cortometraje: 'La quela' de Liz Lobato

XXII Muestra Internacional de Cine y Mujeres. 2008

Sesión Inaugural:

- 'Nevado voy' de Maitena Muruzábal y Candela Figueira (España, 2007)

Largometrajes

- 'Brick Lane' de Sarah Gavron (Reino Unido, 2007)
- 'A soap!' de Pernille Fischer Christensen (Dinamarca, Suecia, 2006)
- 'Encarnación' de Anahí Berneri (Argentina, 2007)
- '48 horas por día' de Catherine Castel (Francia, 2007)
- 'Pretextos' de Silvia Munt (España, 2008)

Invitadas: Maitena Muruzábal y Candela Figueira (Directoras), Huma Jamshed (Doctora en Ciencias Químicas. Presidenta de la Asociación de Mujeres Paquistaníes de Cataluña (ACESOP)), Carla Antonelli (Actriz y activista. Directora del Diario Digital Transexual), Eulàlia Iglesias Huix (Periodista especializada en cine y audiovisuales), Arantxa Rodríguez (Feminista, Economista, Profesora de Ciencias Económicas en la Universidad del País Vasco) Silvia Munt (Directora), Eva Morales y Beatriz Mateo (Directoras) y María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres)

Largometrajes Sección Panorama. Sesión matinal para escolares:

- 'Antonia' de Tata Amaral (Brasil, 2006)
- 'Caramel' de Nadine Labaki (Francia, Líbano, 2007)
- 'Lejos de ella' de Sarah Polley (Canadá, 2006)
- 'Persépolis' de Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud (Francia, 2007)

Documentales

- 'Lo que tú dices que soy' de Virginia García del Pino (España, 2007)
- 'Tarachime' / 'Madre-nacimiento' de Naomi Kawase (Japón, 2006)
- 'Miradas desveladas' de Alba Sotorra Clua (España, 2006)
- 'Simone de Beauvoir, una feminista' de Delphine Camolli (Francia, 2006)
- 'Carta a mi hermana' de Habiba Djahnine (Francia, Argelia, 2006)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)

- 'Black box (La caja negra)' de Marinetta (2007)
- 'El patio de mi casa' de Pilar Gutiérrez Aguado (2007)
- 'El talento de las moscas' de Laura Sipán (2007)
- 'Palabra de mujer' de Soledad Vera Cambiasso (2007)
- 'Pasemos al plan B' de Paz Piñar (2007)
- 'Rémoras' de Marisa Lafuente (2007)
- 'Test' de Marta Aledo y Natalia Mateo (2006)

Vídeo del minuto. Un espacio propio, un film colectivo. 'Los pecados'

Sesiones Especiales

Sesión infantil. Con doblaje directo en sala
- ‘Valo’ (Kaija Juurikkala, Finlandia, 2005, a partir de 6 años)

Sesión Sáhara. Retratos de mujeres saharauis.
- Documental colectivo ‘Tebraa’ (España, 2007). Directoras, Beatriz Mateos- Prólogo, Chaska Mori- Maaluma ami didi, Dácil Pérez de Guzmán- Sukaina Brahi, Paz Piñar y Laura Alvea –Zainabu y Zaina, Raquel Conde- Mariem Hassan, Mercedes M. del Río- Fatma Omar Boukhari, María Durán y Carmen R. Marzal- Azuha Sah, Rocío Huertas, Dad-da Zeidan Brahim, Eva Morales y Ana Álvarez- Ossorio- Voces sin nombre, María Rodríguez- Fatma y Mamia Salek Abdessamed, Ana Rosa Diego- Aminetu Haidar

Mención especial del público:
- Largometraje: ‘Brick Lane’ de Sarah Gavron
- Cortometraje: ‘Pasemos al plan B’ de Paz Piñar

23 Muestra Internacional de Cine y Mujeres. 2009

Largometrajes:
- ‘Tres días con la familia’ de Mar Coll (España, 2009)
- ‘Salt of This Sea’ / ‘La sal de este mar’ de Annemarie Jacir (Palestina, Francia, 2008)
- ‘Snow’ / ‘Snijeg’ de Aida Begic (Alemania, Bosnia-Hezegovina, Francia, Irán, 2008)
- ‘Les bureaux de Dieu’ / ‘Las oficinas de Dios’ de Claire Simon. (Francia 2008)
- ‘Les plages de Agnès’ / ‘Las playas de Agnès’ (Francia, 2009)

Invitadas: Mar Coll (Directora) y Nausicaa Bonín (Actriz), Teresa Aranguren (Periodista y Escritora), Lucía Alonso Ollacarizqueta (Observadora internacional e Investigadora en temas de Paz y Conflictos), Pilar Mikeo Mikel (Doctora en Psicología, Sexóloga y Posgrado en Género), Imma Merino (Licenciada en Filosofia. Escritora y Crítica Cinematográfica) y María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres)

Documentales:
- ‘Calle Santa Fe’ de Carmen Castillo (Francia-Chile-Bélgica. 2005)
- ‘Vogliamo anche le rose’ de Alina Marazzi (Italia, 2007)
- ‘De monstruos y faldas’ de Carolina Astudillo (España, 2008)
- ‘Bata por fuera (mujer por dentro)’ de Claudia Brenlla (España, 2008)
- ‘Indefinida plural’ de Bárbara Boyero, Roser Mateos y Lidia Ruiz (España, 2008)
- ‘Trouble the water’ de Tia Lassin y Carl Deal (EEUU, 2008)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)

- ‘Miente’ de Isabel De Ocampo (España, 2008)
- ‘A las once’ de Antonia San Juan (España, 2008)
- ‘Turismo’ de Mercedes Sampietro (España, 2008)
- ‘Dolores’ de Manuela Moreno (España, 2008)
- ‘El palacio de la Luna’ de Ione Hernández (España, 2008)
- ‘La M con la A’ de Rosario Fuentenebro (2008)
- ‘Mofetas’ de Inés Enciso (España, 2007)
- ‘La espinita’ de Tania Arriaga (España, 2008)
- ‘Querida abuela’ de Marta Abad Blay (España, 2008)
- ‘Rascal’s Street’ de María Monescillo, Marcos Valín y David Priego (España, 2008)

Sesión infantil. Con doblaje directo en sala
- ‘Stella and the Star of the Orient’ / ‘Stella y la estrella de oriente’ de Edda Schmidt (Alemania, 2008)

Vídeo del minuto. Un espacio propio, un film colectivo. Convocatoria 2009. ‘Los interrogantes’. Taller de Videocreación de IPES 2009

Mención especial del público:
- Largometraje: ‘Les plages de Agnès’ / ‘Las playas de Agnès’ de Agnès Varda
- Cortometraje: ‘Querida abuela’ de Marta Abad Blay

24 Muestra Internacional de Cine y Mujeres. 2010

Inauguración:
- ‘La vida empieza hoy’ de Laura Mañá (España, 2009)

Largometrajes:
- ‘Planes para mañana’ de Juana Macías (España 2010)
- ‘She, a chinese’ de Xiaulou Gou (Reino Unido, Francia, Alemania, 2009)
- ‘Blessed’ de Ana Kokkinos (Australia, 2009)
- ‘5 días sin Nora’ de Mariana Chenillo (México, 2008)
- ‘Visión’ de Margarethe Von Trotta (Alemania, Francia 2009)

Invitadas: Laura Mañá (Directora), Mariana Chenillo (Actriz), Juana Macías (Directora), Amelia Saiz (Socióloga y Profesora de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Barcelona), Mauge Cañada Zorrilla (Licenciada en Psicología (Clínica). Postgrado en Mediación y Resolución de Conflictos), Lourdes Monterrubio Ibáñez. Diplomada en Dirección Cinematográfica en la ECAM y Crítica de Cone), Susana Koska (Directora), María Castejón Leorza (Historiadora, especialista en Cine y Mujeres) y Eduardo Mateo, autor de la obra María Luisa Elío: la vida como nostalgia y exilio (Universidad de La Rioja, 2009)

Documentales:
- ‘Vindicación de Susana Koska (España, 2010)
- ‘Moon Inside You’ de Diana Favianova (España, Francia, Eslovaquia, 2009)
- ‘The Angelmakers’ de Astrid Bussik (Hungría/Países Bajos/ Reino Unido, 2005)
- ‘Tu seras un homme ma fille’ de Agnés Bert (Francia, Bélgica, 2004)

Homenaje a María Luisa Elío:
- ‘En el balcón vacío’ de Jomi García Ascot (México, 1961)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)
- ‘Un hombre de verdad’ de Andrea Gautier (España, 2009)
- ‘No s´accepten propines’ de Antònia Amengual, Estefanía Saval, Lourdes Mir y Luciana Abranches (España, 2009)
- ‘Luciérnaga’ de Carlota Coronado (España, 2009)
- ‘5 recuerdos’ de Oriana Alcaine y Alejandra Marquez (España, 2009)
- ‘La pelota de fútbol’ de Laura González (España, 2009)
- ‘Lo siento, te quiero’ de Leticia Dolera (España, 2009)
- ‘Hospital de muñecas’ de Claudia Flores (España, 2009)
- ‘Pijamas’ de Elena Trapé (España, 2009)
- ‘Mañana’ de Estíbaliz Burgaleta y Alegría Collantes (España, 2009)
- ‘9’ de Peña Sánchez (España, 2009)

Vídeo del Minuto: Un espacio propio. Convocatoria 2010. ‘Las otras vidas’

Mención especial del público:
- Largometraje: ‘Blessed’ de Ana Kokkinos
- Cortometraje: ‘No s´accepten propines’ de Antònia Amengual, Estefanía Saval, Lourdes Mir y Luciana Abranches

25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres. 2011

Inauguración:
- ‘Función de noche’ de Josefina Molina (España, 1981)

Largometrajes:
- ‘Por tu culpa’ de Anahí Berneri (Argentina, Francia, 2010)
- ‘Romeos’ de Sabine Bernardi (Alemania, 2011)
- ‘Die Fremde’ / ‘La extraña’ de Feodora Aladag (Alemania, 2010)
- ‘Chicas’ de Yasmina Reza (Francia, 2010)
- ‘Meek’s Cutoff’ de Kelly Reichardt (Estados Unidos, 2010)

Invitadas: Josefina Molina (Directora), Lola Herrera (Actriz), Laura Freixas (Escritora, Editora), Raquel (Lucas) Platero (Activista, Psicóloga), Marta F. Soldado (Bloggera), Aizpea Goenaga Mendiola (Actriz, Directora Instituto Etxepare), Mireia Corbera (Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Drac Magic), Amal Ramsis (Directora), Lucía Egaña (Directora)

Documentales:
- ‘Pink saris’ de Kim Longinotto (Reino Unido, India, 2010)
- ‘Granada 30 años después, 5000 feminismos más’ de Cecilia Barriga (España, 2010)
- ‘Un espacio propio. 25 años de la Biblioteca de Mujeres de IPES’ de Helena Bengoetxea y Rubén Marcilla (Pamplona, 2011)

- ‘Mammou’ / ‘Prohibido’ de Amal Ramsis (Egipto, España, 2011)
- ‘Porno Vegetal’ de Elpueblodechina y Lucía Egaña (España, 2008)
- ‘Mi sexualidad es una construcción artística’ de Lucía Egaña (España, 2011)

Cortos en Femenino
Selección realizada por TRAMA (Coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres)

- ‘Uniformadas’ de Irene Zoe Alameda (España, 2010)
- ‘Camas’ de Manuela Moreno (España, 2010)
- ‘El tren de las Moscas’ de Nieves Prieto Tassier y Fernando López (España, 2010)
- ‘(Re) Tales’ de María Cabo y Silvia Guiducci (España, 2010)
- ‘El cortejo’ de Marina Seresesky (España, 2010)
- ‘Levedad’ de Lucía Del Río (España, 2010)
- ‘Los planes de Cecilia’ de Belén Gómez Sanz (España, 2010)

Vídeo del Minuto: Un espacio propio. Convocatoria 2011. ‘Identidades’

Mención especial del público:

- Largometraje: ‘Romeos’ de Sabine Bernardi
- Cortometraje: ‘El tren de las Moscas’ de Nieves Prieto Tassier y Fernando López

8.
Memoria gráfica de la Muestra

Isabel Coixet en la III Muestra, presentando su primera película 'Demasiado viejo para morir joven'. 1989

Giulia Colaizzi (izquierda), dando una charla en la IX Muestra. 1995

Paloma Fernández (izquierda), responsable del Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres del Ateneo Feminista de Madrid. 1995

Deepha Mehta (izquierda), directora de 'Fuego' Junto a las actrices Shabana Azmi y Nandita Das en la XI Muestra. 1997

Helena Taberna (centro) presenta su primera película 'Yoyes' en la XIV Muestra. 2000

Ana Díez (izquierda) presenta en la XV Muestra 'Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan'. 2001

Mónica Laguna (centro) tras presentar su película 'El juego de Luna' en la XV Muestra. 2001

Cecilia Barriga y las actrices de 'Time's up' en la XV Muestra. 2001

Chus Gutiérrez (centro) presentó 'El calentito' En la XIX Muestra en 2005

Cecilia Bartolomé (izquierda) revisa 'Vámonos, Bárbara' su primera película rodada en el año 1977. XXI Muestra, 2007

Lucinda Torre presenta su documental 'Resistencia' en la XXI Muestra. 2007

Silvia Munt (izquierda) presenta a la prensa su película 'Pretextos' en la 22 Muestra. 2008

Eva Morales y Beatriz Mateo (izquierda) algunas de las directoras del documental 'Tebraa'. 22 Muestra. 2008

Carla Antonelli, activista LGTB presenta la película 'A soap' de Permille Fisher. 22 Muestra. 2008

Presentación de 'Tres días con la familia' a cargo de su directora y actriz principal, Mar Coll (derecha) y Nausicaa Bonín. 23 Muestra. 2009

Julia Munárriz (derecha) presenta a Pili Mikeo en el debate de la película 'Les bureaux de Dieu' de Claire Simon, en 2009

La directora Laura Mañá (centro) y la actriz Mariana Cordero (izquierda) presentando a la prensa 'La vida empieza hoy. 24 Muetra, 2010

Juana Macías (derecha) y Susana Koska presentan sus obras 'Planes para mañana?' y 'Vindicación'. 24 Muestra, 2010

Mauge Cañada (izquierda) y Jone Lajos presentando la película 'Blessed' De Ana Kokkinos. 24 Muestra, 2010

Lucía Egaña en la presentación de su documental 'Mi sexualidad es una construcción artística'. 25 Muestra, 2011

Josefina Molina en la presentación de su película 'Función de noche' de 1981. 25 Muestra, 2011

Lola Herrera en el emocionante debate con el público tras presentar 'Función de noche'. 25 Muestra, 2011

Amal Ramsis, cineasta egipcia, presenta su documental 'Mammou' / 'Prohibido'. 25 Muestra, 2011

Trabajadoras y trabajadores de Cines Golem. 25 Muestra, 2011

Parte del equipo de la Muestra en la inauguración de la 25 edición. 25 Muestra, 2011

Presentación del libro digital. Laura Seara (izq.), directora del Instituto de la Mujer; María Castejón, editora y autora; Natalia Ardanaz (dcha.), autora de entrevistas

Agradecimientos

A todo el público que de manera fiel e incansable nos ha seguido año tras año en las 25 ediciones de la Muestra.

A Natalia Ardanaz, Elena Oroz, Coral Herrera, María Castrejón, Lourdes Monterrubio, Ana Díez, Rosa Regás, Francisca Bermejo, Pilar Rodríguez, Luisa Etxenike y Jone Lajos por su profesionalidad y generosidad.

A Agnès Varda, Margarethe Von Trotta, Lucía Puenzo, Amal Ramsis, Helena Taberna y Juana Macías por sus aportaciones.

A toda la gente de IPES Elkartea, en especial a Elena San Julián Resano, Silvia Fernández Viguera, Javier Aisa, Cristina García Purroy y Andrea Aisa Vega.

A Cines Golem

A wakalaka

A Aloa Comunicación

Al Departamento de Estudios de las Mujeres de IPES

A las instituciones que han apoyado la Muestra: Gobierno de Navarra, Instituto Navarro para la Igualdad, Fundación INAAC, Ayuntamiento de Pamplona, Ministerio de Igualdad del Gobierno de España.

muestra de cine y mujeres de Pamplona
Iruñeko zinema eta emakumeen erakustaldia

Un proyecto de:

IPES ELKARTEA

Colabora:

INAAC FUNDACIÓN Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía

Ayuntamiento de Pamplona Iruñeko Udala