

Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona

Marta Selva i Anna Solà

■ *Con el propósito de impulsar y fomentar iniciativas para educar en el audiovisual y desarrollar las posibilidades de la cultura audiovisual, Drac Màgic creó hace ahora 10 años la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La dimensión pedagógica y de investigación de la Muestra aporta la visión crítica de directoras, realizadoras, productoras y actrices que representan la realidad con un discurso nuevo, innovador y con temas que no se habían tratado hasta entonces.*

El artículo hace balance de una década de la Muestra y de las contribuciones de las mujeres a lo largo de la historia del cine.

Desde hace 10 años, la escena cultural de nuestro país cuenta con una actividad de exhibición cinematográfica creada en los laboratorios del colectivo Drac Màgic, entidad fundada en 1970, desde donde se desarrolla una amplia diversidad de propuestas destinadas a promover situaciones que permitan convivir con las obras audiovisuales como objetos de pensamiento y de placer estético. En el ámbito de la enseñanza, de la acción social, de la investigación o de la distribución y exhibición, el trayecto de Drac Màgic no sólo ha supuesto la expansión de conocimientos para compensar el analfabetismo iconográfico de la mayoría de la población, sino también la

visibilización de las posibilidades escondidas, por desconocidas, de la cultura audiovisual, más allá de su utilización en el comercio de la industria del entretenimiento. La Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona (MIFDB) nace, pues, en este contexto de acción pedagógica y de creación conceptual, como una forma de iluminar un espacio oscuro, desvelado previamente por la acción de otros festivales, cinematecas, archivos, departamentos de universidad y otras iniciativas cinéfilas que, desde los años 70, empezaron una tarea colectiva de investigación sobre los nuevos significados que aparecían en escena gracias a los llamados estudios «de género» y a los nuevos instrumentos de análisis introducidos por la crítica cinematográfica feminista. A grandes rasgos, estos estudios desvelaban tres entornos de interés, desconocidos o inadvertidos hasta ese momento: el hecho de que entre todas las ausencias de la historiografía oficial se hallaba la de las realizadoras cinematográficas, desde las pioneras que, junto a los Lumière o Edison, también se aventuraron en los descubrimientos iniciales, a las directoras que habían tenido que esconderse bajo nombres de hombres, hasta las pocas que se incorporaron a la dirección desde la producción industrial, institucional o independiente; o que la interpretación de las obras cinematográficas desde los nuevos paradigmas introducidos por el pensamiento feminista, ponían en evidencia los mecanismos, no observados hasta entonces, que construyen la discriminación sexual o identitaria en el terreno de la representación y, por último, que la autoría cinematográfica femenina, a la que cada vez se incorporaban más nombres, enriquecía el mundo cinematográfico con nuevas visiones que ampliaban el repertorio temático pero, sobre todo, con aportaciones particulares en lo que a experimentación e innovación se refiere. La creación cinematográfica

Marta Selva i Masoliver

Anna Solà i Arguimbau

*Directoras de la Muestra Internacional de Filmes
de Mujeres de Barcelona*

femenina es el fruto, en gran medida, de la productividad que genera la incertidumbre respecto a los lenguajes y a su uso social y es, por tanto, el entorno que recoge soluciones formales, visuales o narrativas, alternativas a las formas estereotipadas, mayoritarias en el cine de gran consumo. Por otra parte, estas iniciativas creaban también un terreno nuevo de encuentro entre las obras y los públicos, en el que las insatisfacciones y las inquietudes de muchas espectadoras y de algunos espectadores hallaban con gratitud, sintonía y complicidad, las creaciones de las cineastas, construidas bajo unos parámetros totalmente diferentes de los modelos institucionales o clásicos.

Esta dinámica, como se puede deducir, no significa una simple incorporación de nuevas voces en el panorama cultural. Significa una revisión integral que implica un ejercicio de relectura del mundo de la representación y que, como tal, ha reconfigurado la historia y la evolución del cine en el contexto más contemporáneo. El cambio experimentado por el mapa conceptual, las incorporaciones de nombres y obras desconocidas, las nuevas herramientas de interpretación del discurso cinematográfico construidas por el feminismo, la apropiación femenina de los privilegios de la creación y la implicación de las autoras en todo este proceso es lo que el MIFDB ha puesto en escena hasta hoy. Evidentemente, esta acción es una amplificación del trabajo de las directoras, sea cual sea su procedencia, una forma de darlas a conocer a los públicos cercanos, y la instalación de un espacio estable de encuentro entre obras y espectadoras y espectadores que confluye en incentivar y promocionar la creación femenina en general.

En cualquier propuesta de exhibición se encuentra implícita una conceptualización del público. Desde aquellas que los consideran una masa indiferenciada valorable tan sólo numéricamente, a las que planifican sus actividades en función de segmentos específicos; desde las que, con el poder de la inversión económica, dominan todos los mecanismos de la promoción y, por tanto, pueden asegurar la eficacia técnica de sus convocatorias, a las que, a pesar de aspirar al crecimiento de sus audiencias, sólo cuentan con el factor tiempo para consolidar la dinámica de su vinculación con el público.

En el terreno de la exhibición cinematográfica, donde resulta muy difícil hacer visibles las propuestas que quieren huir del estigma del entretenimiento, la creación de los

canales de comunicación con los públicos, a través de los cuales hay que emitir no sólo informaciones sino también mensajes que, en el fondo, desarticulan muchos lugares comunes —erróneamente configurados por el predominio de las técnicas de mercado de los medios de comunicación de masas—, el espacio que ocupa la conceptualización mencionada anteriormente se vuelve tan importante como los criterios de selección para la programación. Porque sabemos que al mismo tiempo que hace 10 años creamos un espacio inexistente, esta creación implicaba también la creación de un público. Precisamente en este sentido afirmamos que el MIFDB es un espacio que trabaja con nuevos públicos. Es decir, no nos referimos a convocar en las salas a personas que no han sido captadas por otras convocatorias o a abrir la puerta a grupos no previstos anteriormente. Nos referimos a provocar una situación que sólo puede darse con una invitación oportuna para que las creadoras puedan mostrarse a un público también oportuno o, dicho de otra forma, invitar a los públicos a participar en la propuesta de una forma que no han tenido la oportunidad de experimentar. Concretamente, al ser convocadas o convocados para enfrentarse a una lectura connotada sexual o identitariamente. Esta intención, subyacente en todo el trayecto, constituye una de las bases fundamentales sobre la que se ha construido la estructura de la MIFDB. Evidentemente, existe el rigor en la selección y el máximo respeto por las autoras, la invitación para que participen en cada edición asistiendo a las sesiones y presentando sus películas, la elaboración de catálogos y otros textos, las mesas redondas y las conferencias, pero la especificidad de nuestra tarea de divulgación reside en esta elaboración constante de circuitos comunicativos para interseccionar las dos creatividades: la de las cineastas y la de los públicos. Tarea basada, en primer lugar, en una actitud de recepción, para captar las señales emitidas por un lado (la producción de las obras) o por el otro (la movilidad de los públicos); en una flexibilidad constante, que nos permita adaptarnos al ritmo de los cambios y no caer en esquemas fijados o rutinas no deseadas, y en una autoexigencia para mantener el riesgo de cada propuesta y los recursos de seducción necesarios para que este trabajo sea atractivo y atrayente.

¿Cuáles han sido nuestros descubrimientos?

La reconstrucción de una genealogía perdida

La primera aproximación al cine de las mujeres nos aporta una revelación inmediata: las mujeres han dirigido cine desde 1896, aunque la historiografía no lo haya documentado. Y la primera de todas, Alice Guy-Blaché (1873-1968), realizó unos 300 filmes, fundó su propia productora y fue la protagonista de una de las primeras experimentaciones de la sincronía entre imagen y sonido. Afortunadamente, una pequeña parte de su obra ha podido rescatarse y su autobiografía ha permitido transmitir su testimonio, valiosísimo para el conocimiento de la época fundacional del cinematógrafo. Igual que ella, Nell Shipman (1892-1970), actriz, directora, productora y documentalista especializada en etología; Elvira Notari (1875-1946), una realizadora napolitana que en 1906 fundó su propia productora especializada en documentales sobre la vida cotidiana así como en melodramas; Matilde Landeta (1910-1999), la primera mujer que en 1948 dirigió un largometraje en México, o Rosario Pi (1968), la pionera cinematográfica del Estado español, autora de *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1937), entre muchas otras, son las representantes de las ausencias femeninas de la historia cinematográfica para quienes la MIFDB ha reservado siempre un espacio para ir descubriendo las características de sus trabajos, algunos de una calidad extraordinaria y, sobre todo, los significados que generan tanto en el contexto de la evolución del cine como en el de nuestra contemporaneidad. El afloramiento de sus obras, como los estratos de un yacimiento arqueológico aún por descubrir del todo, resulta fundamental para reconstruir el mapa de nuestros precedentes culturales e imprescindible también para llenar los vacíos de las genealogías femeninas en el terreno de la creación. Descubriendo su implicación activa en la realización hemos podido ver cómo Lois Weber (1882-1939) fue una de las personas que, contemporáneamente a D.W.Griffith, considerado hasta ahora unánimemente el padre de la narrativa cinematográfica clásica, aportó soluciones formales que rompían totalmente las premisas narrativas anteriores de una manera tan innovadora y decisiva como el reconocido maestro, o que la mencionada

Alice Guy fue una de las creadoras de las primeras experimentaciones tecnológicas, llevando a cabo unos de los primeros intentos de colorear las películas o de sonorizarlas. En épocas más recientes, vemos también el papel determinante de muchas cineastas como la francesa Germaine Dulac (1882-1942), la primera directora feminista de la historia y una figura clave en el movimiento vanguardista de los años 20, en cuyo contexto realizó algunas de las muestras más puras del cine surrealista; la alemana Lotte Reiniger (1899-1981), autora del primer largometraje de animación (1) de la historia; la norteamericana Dorothy Arzner (1906-1979) que, en el contexto del Hollywood de los años 30, a pesar de las imposiciones de las pautas clásicas, elaboró interesantísimas incursiones en la narrativa al objeto de dar sutilmente la vuelta a los principios *voyeurísticos* en lo que a la representación de los personajes femeninos se refiere y que, simultáneamente, llevó a cabo una fructífera tarea docente en la Universidad de Ucla; Agnès Varda, nacida en Bélgica en 1928, que en 1956, con su film *La pointe courte*, pone en escena una de las primeras expresiones del cine de la modernidad, o la también de origen belga Chantal Akerman (1950), autora de una película fundamental (2) que, con su tratamiento innovador de las coordenadas del espacio y el tiempo, marca el antes y el después de la puesta en escena del espacio doméstico y cotidiano. Éstos son tan sólo algunos de los nombres propios aparecidos en este rescate que pone en evidencia no sólo un trayecto de ausencias y marginaciones de los relatos oficiales, sino también una necesidad de elaborar, a partir de esta constatación, las premisas historiográficas que utilizamos para considerar su papel, que debería integrarlas en el contexto general de la historia del cine, pero que, a la vez, no debería olvidar nunca el papel de pioneras que de uno u otro modo han tenido.

La visibilización del deseo femenino

Atravesando los distintos contextos, estilos y circunstancias históricas, lo que sobresale en todas las obras que han pasado por nuestra pantalla es la aparición de algo que habitualmente se ha negado totalmente en los lenguajes, en la representación y en la puesta en escena

cinematográfica: el deseo femenino. Ésta, podríamos asegurar, constituye la gran elaboración colectiva de las cineastas. Casi todas, cada una en diferente medida y más o menos intencionadamente, han ido dibujando los trazos necesarios para dar forma y, por tanto, carta de naturaleza cultural, al deseo o, mejor dicho, a los deseos de las mujeres.

Esta tarea, producida en paralelo a la creación teórica y a las elaboraciones de la crítica cinematográfica feminista, ha abierto una perspectiva inexistente en el cine hegemónico e industrial que nos permite disfrutar, por derivación, de una experiencia estética diferenciada, mucho más concertada con nuestra realidad vital y simbólica que las propuestas codificadas por el discurso patriarcal. Puesto que el modelo cinematográfico clásico ha negado esta representación y, por contra, ha otorgado todo el espacio posible a expresar todas las fantasías y modalidades del deseo masculino, con recursos propiamente cinematográficos o recurriendo a los tópicos iconográficos y a los mitos culturales anteriores que se han edificado sobre todo tipo de operaciones de objetualización del cuerpo femenino, el conocimiento de las obras de las cineastas significa, en este aspecto, el encuentro con un contra cine que anula todos los efectos opresores o impuestos por las instituciones industriales y normativas con el objetivo de poder manifestar genuinamente las voces y las miradas de las mujeres. Éste es un trabajo abierto, en proceso y en constante expansión, que implica innovaciones temáticas, pero sobre todo innovaciones formales. A esta idea se refiere Agnès Varda cuando afirma que, para una mujer, filmar es como cocinar sin receta. Frase que describe perfectamente que la combinación de ingredientes del cine hegemónico no permite representar lo que muchas cineastas buscan para componer sus obras y que, como consecuencia, tienen que crear sin referencias, en el vacío, en un terreno que sólo ellas definen paso a paso, de una manera cada vez más clara. Mary Mandy, en su film *Filmer le désir* (2000), expone muy claramente los itinerarios de esta experiencia reuniendo las declaraciones de algunas cineastas junto a fragmentos de sus filmes, a través de los cuales se ofrece una visión calidoscópica de cómo se han planteado y finalmente se han realizado la representación del deseo sexual y el tratamiento visual dado a los cuerpos, a las miradas, a las palabras, a todo aquello que de manera

explícita o implícita da forma a la pulsión amorosa, sensual o sexual. Este film, proyectado en la 9ª edición de la Muestra, resume bien esta operación reveladora y necesaria para expresar nuestra diferencia genérica, sexual e identitaria, y demuestra también el carácter reflexivo de buena parte de las realizadoras que se interrogan constantemente sobre el papel configurador de los lenguajes en nuestro imaginario.

La mirada documental femenina

La historia del documental cinematográfico se encuentra también atravesada por la mirada femenina. La MIFDB, desde sus inicios, no ha realizado distinción entre documental y ficción en sus programaciones, y en sus diez años de recorrido ha ofrecido la posibilidad de conocer los nombres más importantes de este protagonismo que, en este caso, había sufrido una doble discriminación: la del propio género o formato cinematográfico, menospreciado o desplazado de los circuitos de exhibición habituales, y la de la falta de reconocimiento de la aportación de las mujeres en este terreno. En nuestro proyecto de recuperación histórica, por una parte, y de visibilización de la amplitud y la fertilidad de la creación documental femenina, por otra, hemos querido destacar la importancia del viaje que las documentalistas cinematográficas han realizado por todo tipo de espacios, públicos, privados o íntimos, utilizando la cámara no sólo como herramienta de registro de lo real sino, sobre todo, como instrumento de interrogación sobre las realidades a las que se han acercado o con las que se han comprometido. La mencionada Elvira Notari que, desde 1911, graba de forma documental varios aspectos de la vida en los barrios populares de su ciudad; Esfir Shub (1894-1959) que, a partir de imágenes de archivo de Nicolás II y filmaciones propias, elabora *La caída de los Romanov* (1927), verdadera lección de reconstrucción histórica; Maya Deren (1917-1961), artista procedente de la danza, precursora del documental subjetivo y artístico —su film *Meshes of the afternoon* (1943) es una referencia fundamental para la posterior evolución del cine experimental—; Ivonne Reiner (1934), creadora de una perturbadora obra documental en la que combina la ficción, las *performances*, los documentos científicos y las técnicas

de la entrevista; Trinh T. Minh-ha, de origen vietnamita, que construye su discurso documental como un ensayo donde mezcla diferentes disciplinas artísticas y teóricas para reflexionar sobre identidad cultural, feminismo y pensamiento político; Agnès Varda (1928), que en 1999, utilizando su primera cámara digital, nos ofrece, con *Los espigadores y la espigadora* y más tarde con *Deux ans après* (2002), una magnífica demostración de cómo su aproximación visual a la realidad se convierte en un instrumento de comprensión; o la mencionada Chantal Akerman, cineasta situada siempre en la frontera, en los límites de la especulación sobre su propio papel como autora cinematográfica, que con sus documentales —*D'Est* (1993), *Sud* (1999) o el más reciente *De l'autre côté* (2003), entre otros— o con sus otros filmes, bascula siempre en un terreno donde se desdibujan los conceptos relacionados con la convencional línea divisoria entre documental y ficción. Sólo algunos de los nombres de un amplio conjunto de cineastas descubiertas mediante nuestro seguimiento de la creación femenina. En este terreno de tanta fertilidad y libertad formal, es quizá donde han desarrollado los discursos más radicales en cuanto al surgimiento de todas las dudas, las indagaciones y afirmaciones en torno a la experiencia de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica. Y en este espacio hemos revisitado también la figura de una creadora catalana, Eugènia Balcells, verdadera pionera del cine experimental y del trabajo multimedia, que con *Álbum* (1976) realiza una magnífica exhibición del poder analítico de la cámara en un intento de aproximación a la vida de su abuela a través de su álbum de fotografías.

El espacio de las nuevas realizadoras

La MIFDB se ha caracterizado siempre por ser una plataforma abierta a incentivar la promoción de nuevas realizadoras. Del mismo modo que fue el escenario del inolvidable preestreno de *Costa Brava* (1995), el primer largometraje de Marta Balletbó-Coll, la habitual sección de cortometrajes, reservada exclusivamente para las creadoras del Estado, ha acogido los primeros filmes de muchas mujeres que iniciaban entonces su experiencia cinematográfica y que en algunos casos se han incorporado

a los circuitos más o menos estables de producción y realización de largometrajes. Es el caso de Harmonia Carmona, Judith Colell, Teresa de Pelegrí, Isabel Gardela, Laura Mañá, Núria Olivé-Bellés, Maria Ripoll y Lydia Zimmermann, entre otras, a quienes agradecemos desde estas páginas su participación en este trayecto.

Paralelamente al trabajo con estas realizadoras, desde la MIFDB se ha concebido otro proyecto con el nombre Un espacio propio, un film colectivo (el vídeo del minuto) destinado a promover la creación videográfica entre mujeres no profesionales con el objetivo de recoger la diversidad de sus puntos de vista sobre nuestro entorno contemporáneo. Consiste en una convocatoria anual que se plantea sobre un tema. Hasta la fecha, los temas propuestos han sido: *El espacio propio*; Los espacios de trabajo; Los límites, los márgenes y las fronteras; Los placeres; Los estorbos, y La vecindad. Actualmente, esta actividad se difunde desde TRAMA (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizado por mujeres), organización impulsada desde la MIFDB e integrada actualmente por cinco muestras de diferentes ciudades del Estado.

Finalmente, antes de concluir este repaso memorístico sobre los aspectos más relevantes de nuestra actividad en los diez años de existencia, durante los cuales hemos presentado ni más ni menos que 299 filmes, recordemos también el papel que ha tenido la MIFDB como foro de debate y de intercambio en el que se han entrecruzado las reflexiones teóricas con la presencia de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Giulia Colaizzi y Giuliana Bruno, entre otras, y las experiencias de las prácticas creativas y políticas tanto de las realizadoras como de otros colectivos de mujeres de la ciudad, con quienes hemos creado y consolidado una nueva forma de intervención en la vida cultural de nuestra comunidad.

Notas

1. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Las aventuras del príncipe Achmed), Alemania, 1926.
2. Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruselas, Bélgica, 1975