

La XVII Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona?

Josep Torrell

La muestra de cine de mujeres ha cambiado

Soy espectador asiduo de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona desde su segunda edición, allá por el año 1994. Como crítico, he escrito seis veces sobre la muestra (y otras dos he conseguido que se publicaran textos de sus organizadoras). También preparé los textos de la retrospectiva Larisa Shepitko. Nunca he escrito tanto sobre un festival, ni tan favorablemente. En los últimos tres años, sin embargo, he guardado silencio. Por decirlo tentativamente, sufría algo parecido a lo que se conoce como disonancia cognitiva. Las razones de mi defensa de la muestra no encontraban películas en las que concretarse. O no las suficientes para justificar un artículo.

Para mí, la muestra de cine de mujeres era la ocasión de ver el imaginario que es vedado contemplar en el cine de consumo. Con su programación, la muestra restituía al cine su diversidad, esta riqueza de registros y miradas que las multinacionales de la distribución cercenan y distorsionan a diario. Ofrecía la oportunidad de ver otra idea del cine, basada en otras prácticas y en otras experiencias. Un cine de ruptura, que explora el trasmundo de los grandes acontecimientos, que traza otras percepciones de la Historia: imágenes de apertura a lo tenue, de observación de la vida cotidiana; cine de la indagación y del riesgo, aproximaciones diferentes al trabajo y al deseo, cine que interroga la realidad, imágenes que afirman resistencias y diferencias; que miran más allá de las convenciones del cine, que las ignoran o las superan abiertamente. Cada nueva edición constituía una ocasión para el descubrimiento. Dicho de forma clara y concisa: un lugar idóneo para el ejercicio de la curiosidad intelectual.

Este ejercicio fue presumiblemente el que me llevó primero a la muestra y luego a su defensa como crítico (militante, ya que no profesional). Cabría añadir probablemente que mi fascinación por ese cine de mujeres era en realidad una fascinación por las *ficciones* que habían ideado las mujeres. No todos los libros son novelas, por supuesto. Pero todos tenemos una ficción que nos revuelve interiormente, sin que sepamos porqué.

El problema es que la muestra ha cambiado con el tiempo. En 1993, en su primera edición, la muestra incluía ya nueve trabajos de no ficción, cosa por aquel entonces bastante inusual. El documental se equiparaba al reportaje televisivo, y estaba proscrito de las salas. Sólo a finales de 1996, el Cine Verdi se arriesgó a estrenar *París era una mujer* (Paris was a Woman, 1995) de Greta Schiller, que fue el primer documental que obtuvo cierto éxito. Antes de esto, ningún documental llegaba a las pantallas comerciales. Tampoco había en esa época ningún festival dedicado al documental, que vinieron muy tardíamente. Los documentales programados por la muestra, no obstante, solían ser cortometrajes y ocupaban bastante poco ante el predominio de la ficción.

Es este predominio de la ficción sobre el documental lo que ha llegado a su fin. Año tras año, las películas de ficción eran cada vez más escasas, hasta llegar a la 17 Mostra Internacional de

Films de Dones, que acaba de terminar, en la que la proporción era de veinte ficciones (pero más de once eran cortos) y treinta y nueve documentales. Quienes lo notaron rápidamente fueron aquellas personas que abominaban de las películas que borran las lindes entre documental y ficción, y en particular de las obras de no ficción. Aunque, por supuesto, éste no era mi caso, partidario también del documental y sus maestros (de Vertov a Resnais, pasando por Joris Ivens).

El cambio decisivo seguramente coincidió con la dimisión de Anna Solá y Marta Selva y la entrada como directoras de la muestra de Mercè Coll y Mireia Gascón. La tendencia iniciada en la Mostra de 2005 —más del cincuenta y uno por ciento de las películas proyectadas eran documentales— parece muy difícil de alterar, entre otras cosas porque hay un público numeroso que quiere ver documentales hechos por mujeres. Este público es un público joven que ha aparecido en los últimos diez años y es importante en términos cuantitativos. La muestra tiene asegurada —por ahora— una masa de espectadores a los que satisface un deseo de ver que sólo la muestra cumple: por ejemplo, la última película de Agnès Varda, *Rana* (2008) de Petra Bauer o *Siete instantes* (2008) de Diana Cardozo.

Por lo tanto, el lamento no tiene que ver con el documental, sino con la ficción. Porque las películas dirigidas por mujeres siguen sin llegar a las pantallas. Francesca Archibugi, Sandrine Veysset, Helma Sanders-Brahms, Lizzie Borden, Larissa Sadilova, Solveig Anprach, Sally Potter, Julie Bertuchelli, Zabou Brietman o Lidia Brobova siguen haciendo películas, pero con el cupo de la muestra reducido a cuatro o cinco ficciones, difícilmente tendrán la oportunidad de ser finalmente escogidas. En cierto sentido, la muestra ha dejado de ser el muestrario de primicias de la ficción ideada por mujeres, para pasar a ser algo ligeramente diferente: un expositor de la escritura femenina, cualquiera que sea el formato que adopte (ficción, documental, experimental, etcétera).

El discurso de las cineastas feministas se ha expandido en todas direcciones. Todo es objeto de la mirada femenina: las películas sobre artistas y los vídeos fragmentarios de artistas creadoras, las reflexiones sobre la feminidad o los interrogantes sobre el lesbianismo, la experiencia de las que combatieron por un mundo mejor y el pasar revista a una transición política dudosa. Todo es materia de interrogación por las imágenes de las mujeres (exactamente igual que antaño los hombres sentaron discurso sobre todo tipo de temas). No hay materias propias de género: todo puede ser visto por una mirada dúplice, que remite en última instancia a la clase y al sexo.

Por lo tanto, hay que forzar una nueva curiosidad intelectual para no perder de vista las aristas más innovadores de la muestra. Estos años de tránsito no han sido en balde. Pensemos en una película del estilo de *Como la sombra* (Come l'ombra, 2006) de Marina Spada, curioso alegato a la solidaridad con los inmigrantes. O el documental *¿Recuerdas la revolución?* (Do you remember revolution?, 1997) de Loredana Bianconi, sobre la experiencia vivida por cuatro mujeres que tuvieron responsabilidades clandestinas dentro de las Brigadas Rojas.

Es muy notable, también, el ejercicio de mirar hacia el pasado. Cuando el feminismo mira atrás, buscando lo que hubo de rompedor en las mujeres, se encuentra inevitablemente con *Harlan County, USA* (1976) de Barbara Kopple, película realizada por encargo del sindicato de mineros del carbón sobre una huelga en condiciones muy duras. Y cuando tratan de reconstruir la lucha contra la manipulación cultural se les aparece la película *Rompamos el poder de los manipuladores* (Brecht die Macht der Manipulateure, 1969) de Helke Sander, contra el imperio de

la comunicación alemán, hecha por gente de la Federación de Estudiantes Socialistas de Berlín.

Aunque tal vez, en propiedad, no se encuentren con ello, *sino que decidan fundirse voluntariamente con esas experiencias*. Manuel Sacristán argumentaba —en la “Carta” de presentación del número uno de *mientras tanto*, en 1979— en favor de que “los movimientos feministas, llegando a la principal consecuencia de la dimensión específicamente, universalmente humana de su contenido, decidan fundir su potencia emancipadora con la de las fuerzas de libertad”. Quizás la muestra sea uno de ejemplos más claros de esa fusión. Por lo menos, en el cine.

Los días pasados

Los días pasados en la muestra reciente ponen de manifiesto un cambio muy notable en el tipo de gente que asiste a sus sesiones. Si se toma como referente el público que asistió a ver el estreno de *La caja de Pandora* (*Pandora'nin kutusu*, 2008) de Yesim Ustaoglu, el pase de *Les plages d'Agnes* (2008) de Agnès Varda o cualquiera de las películas de la sección “El sexo de los ángeles”, los espectadores son parecidos a los de años anteriores. Es decir, básicamente mujeres.

Pero si uno se fija en la composición del público de toda la muestra, enseguida nota la presencia de un espectador masculino. Lo nota, además, porque no era precisamente nada habitual. La novedad es que la composición del público es ya notablemente mixta. De los dos o tres hombres fijos (y pocos más) en anteriores ediciones de la muestra se ha pasado a dar un salto a una dimensión que no vale la pena cuantificar, sino constatar. La Muestra de Cine de Mujeres ofrece su programación a hombres y mujeres, sin excepción, y por primera vez esto es algo más que palabras: es un hecho.

Por otra parte, también es evidente que las películas de Agnès Varda o *La vida a examen* (*Examined Life*, 2008) de Astra Taylor son claramente películas que no determinan de entrada un determinado tipo de espectador (y que, por lo tanto, no tienen nada que impida una posible salida en salas de cine... si no fueran propiedad de los norteamericanos, claro). En la modesta opinión de este crítico, esta muestra quedará por cuatro películas, dos de ellas en la sección “Subtramas: pedagogías radicales, políticas y narrativas de género”, dirigida por Montse Romaní y Virginia Villaplana.

La caja de Pandora (*Pandora'nin kutusu*, 2008) de Yesim Ustaoglu, la película que abrió de la muestra, es una visión de la nada en la que se van disolviendo todos los vínculos de una familia que se entera de que su madre padece demencia senil. Acerada crítica a la generación de los hijos y esperanzada respecto a los nietos, Yesim Ustaoglu consigue algo tan difícil como que las imágenes sencillas y cotidianas adquieran pleno sentido.

Siete instantes (2008) de Diana Cardozo es una película sobre la guerrilla tupamara en Uruguay a través de las entrevistas a siete a ex militantes del movimiento, cuatro mujeres y tres hombres. No es una película política: al menos aparentemente. El discurso oficial de la guerrilla desaparece bajo la apariencia cotidiana de cómo vivían los militantes y, sobre todo, de cómo vivieron la ofensiva policial de 1972, las caídas, las torturas y la cárcel. Frente a las grandes frases o los gestos heroicos, son los pequeños momentos los que aparecen como los portadores de la calidad humana y esta experiencia entraña poderosas sensaciones que surgen al volver la

mirada hacia el pasado. En realidad, el qué hacer va ligado al cómo vivir: es esa intimidad la que convierte en seres muy cercanos a esos militantes. Así, consigue comunicar las raíces del movimiento tupamaro (que fue la expresión uruguaya del movimiento estudiantil).

Rompamos el poder de los manipuladores (Brecht die Macht der Manipulateure, 1968) de Helke Sander es una contribución a la campaña de la Oposición Antiparlamentaria para denunciar el papel del magnate de la comunicación alemán occidental, Axel Springer. Básicamente, su consorcio se basa en dos periódicos claramente diferenciados: *Die Welt* que es el órgano de opinión para la burguesía en su conjunto y *Bilt*, fácil de leer, carente completamente de información contrastada y pensado como un periódico para ser leído por los trabajadores (fue el que incentivó el atentado contra Rudi Dutchke). Helke Sander era miembro de la Federación de Estudiantes Socialistas y rodó intervenciones de Rudi Dutchke en la campaña contra la manipulación informativa, así como imágenes de la comuna (fotografías y planos), en la que destacan las funciones de guardería, aspecto olvidado cuando la comuna berlinesa se convirtió en un símbolo de la revuelta. La película considera también cómo debían ser las películas alternativas para no reproducir los esquemas del poder. El interés de este planteamiento reside en que *Rompamos el poder de los manipuladores*, en realidad, es anterior a mayo de 1968 (se estrenó en enero de 1968). La preocupación estaba ciertamente en el aire y parece claro que los cineastas (como Godard) se limitaron a reproducirla.

La película más interesante de la muestra fue la sueca *Rana* (2007) de Petra Bauer. El guión es sencillo: parte de una noticia y busca lo que hay detrás de ella. La policía sueca detuvo a un joven libanés de dieciocho años por corrupción de menores al dejar embarazada a su mujer, Rana, de catorce años. A partir de aquí, el documental va buscando el lado oscuro de la noticia. Por ejemplo, que el periodista que sacó la noticia es claramente un xenófobo. Que Rana consintió en la boda e incluso fue ella quién la propuso. Que la opinión que ha sido ocultada es precisamente la de ella. Que dos muchachas de origen libanés afincadas en Suecia comentan que son ocasionalmente molestadas por no haberse casado todavía. Que la familia de la que procedía Rana no era precisamente un hogar para ella, con una madre cargada de hijos y que no habla el sueco. Que la cerrazón estúpida de la que hace gala la juez la predispone a ceñirse estrictamente a lo que dice la ley sueca (sin ningún otro tipo de miramientos). Así, a medida que avanza la película, surgen muchos interrogantes ante el espectador, que empieza a preguntarse si las leyes no deberían tener en cuenta otro tipo de factores.

Petra Bauer consigue limpiamente plantear las complejas vinculaciones entre derecho y diferencia cultural, y rompe, además, los esquemas de pensamientos que tienden a quedarse en lo efímero de la noticia, sin penetrar en la barbaridad cotidiana que nos rodea. Los pitidos furibundos con que alguno expresó su desacuerdo al terminar la película ponen claramente de manifiesto la habilidad con que Petra Bauer ha dirigido su obús contra la inercia y el conservadurismo de las instituciones.

Rompamos el poder de los manipuladores y *Rana* son parte del programa "Subtramas", y se puede contactar con Drac Màgic para organizar sesiones (por ejemplo, en centros de enseñanza).