

ESCENARIOS DE TRANSNACIONALIDAD Y PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LAS OBRAS DE LAS CINEASTAS

Scenarios of Transnationality and Gender
Perspective in the Works of Filmmakers

Marta Selva Masoliver

Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (España)

El texto recorre los trayectos que diferentes generaciones de cineastas han recorrido en el ámbito de la producción y realización cinematográfica incidiendo sobre la tensión creativa que sus trabajos nos muestran. Una tensión que tiene que ver con el encuentro de muchas de ellas con los feminismos y las exigencias formales que de ello se derivan. Se ha tratado de analizar la productividad creativa de estas tensiones en el ámbito de la puesta en forma en relación a la política de visibilidad de los cuerpos, las sexualidades, los procesos de producción de las economías y el papel que en ellas han tenido los cuerpos femeninos, entre otros aspectos. Analizando los silencios impuestos por los distintos canales en que se impone el androcentrismo, el texto invita a releer los relatos sobre el devenir de la producción cinematográfica desde otros espacios al margen de los cánones historiográficos oficiales. Desde esta premisa se hace eco de las distintas estrategias que se han utilizado desde los mismos orígenes del cinematógrafo y que van desde las más comerciales hasta las más excéntricas, de las más locales a las más transnacionales, de las más industriales a las más colaborativas, y que ponen de manifiesto tanto la existencia invisibilizada de una genealogía de cineastas como la exigencia de apertura en el campo de la documentación historiográfica a nuevos escenarios divergentes con unos «modos de ver» que, en aras a una convención y a un canon con pretensión de construir universales, ocultan dispositivos enormemente enriquecedores y reveladores.

Palabras clave

Cine de mujeres, feminismo, transnacionalidad, perspectiva de género, cine documental

The text covers the paths that different generations of filmmakers have taken in the field of film production and production, stressing the creative tension that their work shows us. A tension that has to do with the encounter of many of them with feminisms and the formal demands that derive from it. An attempt to analyse the creative productivity of these tensions in the area of fitness in relation to the politics of visibility of bodies, sexualities, the production processes of economies and the role played in them by women's bodies, among other aspects, has been made. Analyzing the silences imposed by the different channels in which androcentrism imposes itself, the text invites us to reread the stories about the evolution of film production from other spaces outside the official historiographic canons. On this basis, different strategies that have been used since the very origins of the cinematograph are discussed, ranging from the most commercial to the most eccentric. From the most local to the most transnational, from the most industrial to the most collaborative, and which highlight both the invisible existence of a genealogy of filmmakers and the need to open up the field of historiographic documentation, to new, divergent scenarios with «ways of seeing» which, in the interest of a convention and a canon with the pretension of building universal patterns, hide enormously enriching and revealing devices.

Keywords

Women's cinema, feminism, transnationality, gender perspective, documentary cinema

Releer las historias del cine que se han contado a la luz de las premisas analíticas del punto de vista del género y de la transnacionalidad permite revelar aspectos que tienen mucho que ver con la narrativa cinematográfica, entendida como dispositivo cultural de carácter interseccional.

El establecimiento de cualquier relación entre obras cinematográficas es de por sí una operación exógena. Resulta de un forcejeo interpretativo y nos informa acerca de una intención dentro del ámbito de la producción cinematográfica que tiene que ver con la crítica o el análisis cultural. En este sentido, parece importante señalar que el vocablo «cine» tiene que ver con un «mundo» de dispositivos entre los cuales debería reconocerse también la literatura que genera en todos sus formatos.

El cine se manifiesta desde sus inicios como un escenario privilegiado para la exploración interdisciplinar, en consonancia con la complejidad del universo de la producción cultural, donde difícilmente puede haber lugar para la autarquía. Entender el cine y el audiovisual como un escenario donde se expresa y que proviene de lo interdisciplinar supone también reconocer en él la condición de permeabilidad respecto a los distintos campos de expresión, así como su capacidad para ser atendido como producto de un contexto específico del que acaba siendo reflejo o síntoma, como cualquier otra producción cultural. Pero también hay que reconocer que esta mirada interdisciplinar sobre las obras se amplía más allá de lo significativo de su momento de producción y, en la mayoría de los casos, las operaciones de análisis posteriores permiten advertir en ellas aspectos que habían pasado desapercibidos por efecto de las convenciones que en cada momento de producción inciden a menudo en el sentido de invisibilizar las operaciones de creación de significado.

Atender los distintos espacios de significación de los filmes relativos al texto y al contexto en el marco de las relaciones con otros discursos fílmicos también nos permite considerar la obra fílmica como una producción abierta en el tiempo y en el espacio, es decir, viva. Esta operación permite desvelar a menudo aquello que la naturalización de los artificios propios de la convención ocultaba. Aspectos como la racialidad, la clase o la identidad sexual han ido emergiendo a la luz de nuevas intersecciones analíticas promovidas desde los estudios culturales y de los ismos que les precedieron.

En relación a estos, las variables de transnacionalidad y perspectiva de género o feminismos han venido a ampliar el abanico de análisis. Hacen emerger aspectos que permiten discernir desde nuevos ángulos su denotada o connotada forma de la representación y exposición a la luz de los síntomas culturales de cada momento.

Así pues, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de transnacionalidad como objeto de estudio referido al cine? Y por otro lado, ¿de qué hablamos cuando lo hacemos también de perspectiva feminista en relación con la creación cinematográfica documental en su proyección transnacional?

Con respecto a la transnacionalidad deberíamos considerar en primer lugar que, como ya hemos dicho, no existen filmes ni cines autárquicos. El cine, en tanto discurso cultural que necesita de la existencia de públicos, ya desde sus inicios, se reconoce en su proyección internacional. Los filmes, y las y los cineastas, se desplazan y viajan desde el primer momento dando muestras inequívocas de la intersección entre actividad transnacional y género. La biografía de una de las primeras cineastas italianas, Elvira Notari, que desarrollará su actividad entre 1906 y 1929 con más de sesenta largometrajes y un centenar de cortos y largos documentales, puede dar cuenta de ello. Sus documentales, centrados en su gran mayoría en la popular Nápoles, eran esparadísimos en Estados Unidos por parte de los emigrantes italianos, que veían en ellos la posibilidad de seguir manteniendo el nexo con su lugar de origen. Considerada una precursora del neorrealismo, finalmente no sobrevivió como cineasta a la aparición del sonoro ni a la presión del régimen mussoliniano, que veía su producción altamente peligrosa y poco enfática respecto a las aspiraciones del régimen. Eso mismo veremos a lo largo de la trayectoria de Alice Guy desde el primer momento de su carrera en *Filmer l'Espagne* (1905, Francia).

Años más tarde Margot Benacerraf, filmando el quehacer diario de los habitantes en la península de Araya y sus salinas, construirá un profundo y crítico homenaje como pocos se han hecho a la lucha por la supervivencia de una comunidad aislada. *Araya* (Venezuela, 1959), filme considerado pionero del nuevo documental latinoamericano y referente imprescindible a nivel internacional, fue premiado con la Cámara de Oro del Festival de Cannes en 1959, desafiando lo que podría considerarse el estigma localista del «tema». Como Agnès Varda, que, con anterioridad a su documental *Black Panthers* (1968, Estados Unidos), había montado parte de las cuatro mil fotografías que realizó durante su estancia en Cuba en lo que acabó siendo el fotomontaje *Salut les cubains* (1964, Francia). En este documental Agnès Varda hace un gesto de reconocimiento absolutamente amoroso a la pionera del documentalismo revolucionario cubano, Sara Gómez, once años antes de rodar su célebre *De cierta manera* (1974).

Son ejemplos, entre los múltiples posibles a comentar, en que los filmes de las cineastas y ellas mismas trascienden el marco en el que han sido producidos y ensanchan su proyección internacional.

La permeabilidad y la conversación cultural también forma parte intrínseca de la historia del cine desde sus inicios y no solo en relación a otras expresiones culturales como el mismo cine, el teatro, la fotografía y la pintura, sino también en relación a las realidades nacionales y a todas aquellas convenciones sociales, económicas y culturales que incuban, sostienen o se difunden a partir de las distintas producciones. Nos referimos a lo preexistente fílmico. Y este es, en cada caso y en cada realidad nacional, también diverso y distinto. Sea como sea, no se pueden adelgazar ni minimizar las complejidades, ni hablar de un tipo de cine nacional compactado y uniforme, sino de múltiples perspectivas que responden a distintas premisas desde las que se expresa una gran variabilidad de posiciones, desde lo más *mainstream* e institucional hasta lo más experimental o alternativo. Los diálogos son, en todo caso, cruzados entre y por múltiples factores.

Tampoco se puede ya eludir el papel de las convenciones de género, culturales y de clase que presiden los relatos fílmicos, ya sean estas ficciones o documentales. Los debates que a lo largo del siglo XX y XXI se van produciendo en el campo de lo político y sobre todo en relación con su incidencia en los lenguajes han contribuido pues a articular también una parte importantísima de las prácticas de análisis cinematográfico.

Marcos, paradigmas y desafíos feministas

Son las operaciones de resignificación respecto a la historia androcéntrica del cine impulsadas por la irrupción de la segunda ola del feminismo las que trajeron consigo una relectura crítica de las producciones culturales en relación con el papel que estas habían tenido y tienen en la cristalización de imaginarios patriarcales y, por derivación, de aquellas relacionadas con el colonialismo cultural.

Las vías abiertas gracias a la publicación de estudios como los de Molly Haskell, Marjorie Rosen, Laura Mulvey y Claire Johnston permitieron cuestionar muchas de las coordenadas sobre las que se mantenía instalada una tradición crítica e historiográfica sobre el cine. Sus trabajos ofrecieron instrumentos para revolver la manera de afrontar el análisis de los cimientos de una indiscutida y naturalizada asignación de roles de género en las ficciones. Ficciones que, entre otras cosas, también sostenían la de que era inapreciable e irrelevante la participación de las cineastas en la creación cinematográfica.

Molly Haskell publicó en 1974 *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (University of Chicago Press, Chicago). Fue uno de los primeros textos en los que se reflexionaba sobre la imagen de la mujer, especialmente en los filmes de

mujeres y para mujeres, de los que destaca su condición de placebos, a la vez que señala la invisibilización o ausencia de personajes femeninos de carácter relevante en gran parte de las producciones del cine clásico norteamericano. Haskell insistió en el papel de la mistificación de las representaciones femeninas que se avienen al *statu quo* al lado de la cosificación de los personajes femeninos ofrecidos a una mirada masculina. En esta obra plantea una revisión del pacto espectadorial, poniendo al descubierto las operaciones de naturalización sobre las que se sostenían los modelos y arquetipos femeninos.

Por su parte, Marjorie Rosen en el texto *Pop Corn Venus (Venus a la chaîne, Editions des Femmes, 1976)*, también pionero, analiza la producción hollywoodiense a la luz de estos mismos arquetipos femeninos de la industria mientras observa la función de espejo en el que se suponía que se reflejaban las mujeres: desde la *vamp* de los años veinte, la *femme fatale* de los años de la Gran Depresión, las heroínas de gran corazón de los años de la guerra, hasta las criaturas de ensueño erotizadas de los años cincuenta y sesenta. Imágenes todas ellas salidas, según la autora, de los fantasmas de una masculinidad que censuraba a golpe de *happy end* la realidad de la opresión cotidiana, segando de raíz la potencialidad de sus revueltas y deseos cotidianos que alguna vez, como conflicto dramático, aparecían en las tramas narrativas. Estos dos textos, los de Molly Haskell y Marjorie Rosen, que supusieron los primeros pasos hacia un nuevo marco de reflexión sobre la historicidad revisitada de los filmes y sus significados desde la perspectiva de género, fertilizarán también el campo de producción de las nuevas cineastas.

En este sentido, la crítica cinematográfica feminista surgida en la década de los setenta hizo una serie de aportaciones fundamentales que han permitido reorientar las prácticas de interpretación de la producción audiovisual, evaluar su función como aparato ideológico de reproducción del modelo androcéntrico y abrir espacios de reflexión relevantes para entender e imaginar políticas de lo visible que incluyan y acojan la diversidad. En los escritos de los principales representantes de este ámbito está presente como idea común la necesidad de desmontar y poner en evidencia el carácter tecnológico de los lenguajes, subrayando esta característica como la razón de su poder en la transmisión de la cultura patriarcal y las jerarquías, negaciones y exclusiones asociadas a esta ideología.

Laura Mulvey en su texto *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Episteme, 1994), publicado por la revista *Screen* en 1975, expone y analiza, a partir de su personal apropiación de la teoría psicoanalítica, el andamiaje sobre el que se construye el placer visual, asociando la utilización del voyeurismo y otras

patologías de la mirada a la configuración del placer masculino como molde primordial de las propuestas identificatorias. Claire Johnston, en «Women's Cinema as Counter-Cinema», del libro *Notes on Women's Cinema* (Londres, Society for Education in Film and Television, 1973), propuso el desafío a la unidad narrativa clásica para poner en evidencia sus estrategias, marcando la necesidad de afrontar la creación desde un ámbito de explícita desobediencia a los mandatos estrictos de un cine que naturaliza el artificio patriarcal cinematográfico. Un *contracine* que desoiga la convención de este placer narrativo. Por su parte, Pam Cook en su *Women and Film* (con Philip Dodd, Londres, Sight and Sound Reader, 1993) describió los mecanismos de identificación entre espectadores/as y personajes como un conflicto de deseos y centró la atención en observar las contradicciones generadas por el uso continuado de los arquetipos tradicionales.

También Teresa de Lauretis, en su relevante texto *Alicia ya no* (Madrid, Cátedra, 1992), planteó la necesidad ya no de superación de «la destrucción del placer narrativo y visual», sino más bien de la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Porque, señala en este texto, «lo que está en juego no es tanto cómo hacer visible lo invisible, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente». Es decir, las mujeres plurales y diversas, no *la mujer*. Lauretis, pionera también en la conceptualización de lo *queer*, derivado de la ampliación del campo *mujeres*, insiste en la necesidad de prestar atención a «las narrativas», es decir, a los modos de representación, que es lo que determina la identificación, las relaciones de las/los espectadores con los filmes.

Estas aportaciones confluyeron en explicar que el sistema de representación audiovisual clásico hollywoodiense, con las imitaciones que le siguieron y le siguen, era incapaz de situar el sujeto femenino, con toda su complejidad y diversidad, lejos de una posición subalterna. Pero también que las posibilidades de un sistema de producción y creación capaz de acogerlo debían pasar por la exploración de nuevas formas de abordar las narrativas desde las que se pudiese expresar el disenso de género, cruzado también por otras perspectivas. Esta disconformidad debía buscar, a su vez, la complicidad del espectador/a a través de estrategias relacionadas con el distanciamiento, tales como frustrar expectativas o crear tensiones inesperadas en el ejercicio de la contemplación, y buscar, en suma, un nuevo estatus espectral que pudiera estar más implicado en la recepción reflexiva que en la evasión y la entrega emocional, lo que en términos de Johnston, como se ha dicho, sería acuñado como el concepto del *contracine*.

La señalización del aparato mediante el que se construye el placer visual señalado por Mulvey resultó una acción necesaria para comprender la complicidad entre el aparato del cine clásico y los modelos de apropiación patriarcal de los cuerpos de las mujeres. La revisión del concepto «voyeurismo» asociado al placer cinematográfico produjo un cambio de paradigma en la crítica cinematográfica que dio lugar, más adelante, a otros marcos teóricos que han puesto en cuestión categorías fundamentales de la arquitectura de los consensos.

La perspectiva feminista y su concreción en las teorías fílmicas correspondientes no se ha quedado ahí, sino que ha aportado a lo largo de estos últimos más de cuarenta años nuevos elementos de análisis que han contribuido sustancialmente a desarticular el enmascaramiento de los universales de género, sexo, etnia y clase, internalizados en los mecanismos de representación.

En definitiva, se produjo un desencuadre teórico y crítico revelador de las operaciones por las que algunos, y también algunas, estaban en disposición de ser visibles y otras no. Normalmente, entre las «otras» se encuentra, siguiendo la definición de androcentrismo, todo aquel y aquella que no responde al arquetipo viril¹.

Hay que señalar que la elaboración en aquellos años de textos como los citados coincide también con la declaración por parte de Naciones Unidas en 1975 del Año Internacional de la Mujer. Este evento, que en sus propósitos quedó corto respecto a las demandas expuestas por parte de distintos colectivos que en todo el mundo se iban sumando a la defensa de los derechos de las mujeres relativos al divorcio, al aborto, a una educación igualitaria, contra la discriminación salarial y a favor los derechos sexuales y reproductivos, promovió el reconocimiento de unas disidencias que habían sido vividas hasta la fecha de forma particular, personal y aislada. La irrupción del concepto que define «lo personal es político», acuñada por Kate Millett a principios de los setenta, promoverá un vuelco relevante a la forma como hasta aquel momento se habían vivido los conflictos inherentes a una situación de bloqueo absoluto que impedía cualquier reconocimiento de la experiencia diferenciada de las mujeres en una sociedad patriarcalizada y heterosexista. La tibia celebración promovida por parte de Naciones Unidas recibió de algunas cineastas una contundente reacción, como fue el caso del filme realizado por la cineasta Agnès Varda *Réponse des femmes* (Francia, 1975). En él, mujeres de edades distintas presentan sus objeciones a las formas como son vistas

¹ Moreno, A. (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia*. Barcelona: LaSal Edicions de les Dones.

socialmente y reclaman su derecho a la disidencia respecto a los modelos de feminidad imperante. La desencantación del concepto «mujer» como construcción cultural, constante imprescindible en todos estos debates, supuso un hito importante en el orden del reconocimiento de la diversidad y diferencia del hecho femenino.

Resulta relevante en este sentido observar que si releemos atentamente algunos de los filmes de Alice Guy ya encontramos en ellos aspectos coincidentes con las críticas de los años setenta, tal y como podemos observar en el filme *Madame a des envies* (Francia, 1906). La cineasta presenta un personaje que, a diferencia de lo que la convención patriarcal supone, tiene deseos propios, haciendo gala de una maternidad totalmente excéntrica respecto a los modelos de debilidad al uso. La fuerza de esta pequeña pieza muestra el descaro del deseo y del placer del personaje femenino, que aún hoy resulta turbador y relevante respecto al tabú que determina la configuración del deseo femenino como dependiente siempre de la mirada masculina. El personaje de Alice Guy aparece también totalmente deserotizada en su expresión de goce y autónoma respecto a esa mirada masculina sancionadora.

El conjunto de los estudios que surgieron, y todos los que después han ido apareciendo, han propuesto no solo releer desde otros presupuestos críticos la producción cinematográfica, sino también lanzar propuestas respecto a la creación y, sobre todo, respecto a la discusión de los modos de representación y el papel que el cine clásico narrativo y realista había impuesto como regla general, investido como el de único interés del público.

En este contexto merece la pena recordar la aportación de dos creadoras de referencia fundamentales que dieron forma y concretaron la naturaleza y el alcance de los desafíos planteados por este proceso en el que se construyó otra narrativa. Con el mismo gesto se derribaron convenciones y modelos inservibles para la expresión de la experiencia femenina. Martha Rosler, en su *Semiotics of the Kitchen* (Estados Unidos, 1975), ejercita una *performance* sobre el instrumental de las cocinas mediante su desubicación funcional. Gracias al impacto con otros instrumentos o con la mesa que los soporta, estos enseres producen unos sonidos nada agradables mientras van siendo presentados por orden alfabético, haciéndolos aparecer como instrumentos agresivos y desagradables. En una cocina que ella hace aparecer como si de un taller mecánico se tratara, contrarrepresenta la fantasía imposible para la clase trabajadora de la «feliz *housewife*». En esta pequeña pieza de once minutos, cuchillos, cucharones, cascanueces, afiladores, esos instrumentos que siempre han estado en la elipsis de cualquier

representación –excepto en algunos bodegones, por motivos totalmente diferentes que estaría bien analizar– despliegan un nuevo significado. Rosler construye una semiótica gestual que presenta a la mujer como prisionera del espacio doméstico. Confirma e ilustra, en la subversión que propone, algo que subyace en gran parte de las creadoras: «Cuando la mujer habla –o filma– da nombre a su propia opresión». Una opresión que empieza por el propio lenguaje.

El sistema de representación audiovisual clásico hollywoodiense, con las imitaciones que le siguieron y le siguen, era incapaz de situar el sujeto femenino con toda su complejidad y diversidad

El mismo año 1975, Chantal Akerman, en su *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica), pone en práctica la desarticulación de la naturalización del tiempo fílmico productivo al relatar, de forma minimalista en largos planos secuencia, sin montaje en la mayoría de escenas –y de ahí proviene su relación con el modo documental–, todas las actividades del trabajo doméstico que lleva a cabo el personaje de Jeanne Dielman interpretado, sea dicho de paso, por la activista cinematográfica Delphine Seyring. El filme es un homenaje explícito al trabajo doméstico que realizan las mujeres, dando cuenta mayoritariamente en él de la necesidad de articular unos espacios enunciativos distintos a los del canon para que puedan acogerlo. Una mujer viuda que malvive de su pensión mantiene su estatus y el de su hijo con una imperturbable pulcritud doméstica en la que intervienen, de forma fugaz, los encuentros sexuales con algunos clientes que la ayudan a completar sus ingresos. Akerman sitúa en el centro del relato la actividad doméstica del personaje, y le asigna el tiempo y el espacio suficiente para que esta quede recogida en su extensión y repetición. Exasperante.

Ella hace la cama, ordena la compra, empana, hace un pastel de carne y un largo etcétera de acciones que ocupan los planos en tiempo y en espacio. Les da a las actividades de cuidados y domésticas el tiempo enunciativo que les corresponde proporcio-

nalmente en relación al cómputo de horas que se necesita para llevar a cabo este trabajo. En cambio, a la actividad comercial sexual que lleva a cabo la desplaza hacia las elipsis. Otra vez aplicando una equivalencia con el tiempo real que en la vida del personaje ocuparía esta actividad, el filme articula una utilización del tiempo y el espacio fílmico que desobedece el canon de las expectativas que marca la convención para hacer aparecer otra realidad que pone en evidencia las mentiras, la reiteración, la rutina, los silencios, lo irrespetuoso, el desafecto..., su propia opresión. En los dos casos, tanto en el de Rosler como en el de Akerman, se hace evidente la exigencia representacional que supone dar cabida a una experiencia que para hacerse presente necesita de algo distinto en el orden de la representación.

Disruptivas historiográficas y prácticas de difusión

La evidente, flagrante e intencionada falta de conocimiento de la genealogía femenina en el ámbito de la creación cinematográfica responde al androcentrismo historiográfico al que hacíamos referencia. Valorar las aportaciones de las creadoras en todas las prácticas cinematográficas –dirección, guion, montaje, fotografía, interpretación más allá del *star system*, producción, entre otras– resulta imprescindible y este reconocimiento abre aún más el campo de incidencia cuando se conjuga con la reflexión sobre la recepción, y por derivación sobre las modalidades de construcción y enunciación de los distintos modos de representación.

Así, a la luz de estos presupuestos, podemos seguir releando por ejemplo los primeros filmes de una cineasta como la citada Alice Guy, en el limbo de la historiografía oficial por lo que respecta a sus contribuciones a la creación y desarrollo técnico del cinematógrafo y para quien, por ejemplo, los debates feministas, aún en la órbita del sufragismo de los primeros años del siglo XX, serán motivo de atención. Así, en 1896, un año después de la invitación que recibió para asistir a la primera proyección pública de los hermanos Lumière, Alice Guy presenta la *Fee aux Choux* (Francia, 1896), una pequeña historia rodada en un único plano a modo de escena teatral en la que una «comadrona» exhibe su campo de coles. En Francia, la ficción sobre el nacimiento de los niños –convención puritana que pretendía eludir el hecho de que un recién nacido era fruto de una relación sexual– no contemplaba que los trajeran las cigüeñas desde París, como sí sucedía en otras latitudes culturales, sino que se iban a buscar a un campo de coles. Este filme puede considerarse uno de los primeros filmes ficcionales de la historia del cine.

En 1905, aproximadamente, Alice Guy participa en el documental *L'Espagne*, producido por la casa Gaumont, en el que se recogen vistas de distintas ciudades españolas, como Madrid, Granada y Barcelona, así como de Sierra Morena o Montserrat. En un momento del documental la directora aparece mientras departe con un grupo de chiquillos que se ponen a su lado presos de la curiosidad ante la cámara. Alice Guy inicia con este viaje profesional un trayecto que seguirá años más tarde en EE UU. Sus proyectos americanos se inician cuando los Gaumont quieren expandir su negocio. En ese momento creó junto a su marido la productora Solax, en 1910, y la Blaché Features en 1913. Al otro lado del Atlántico dirigió sin parar hasta llegar a mil filmes: westerns, comedias, dramas o películas de ciencia ficción entre otros géneros. Durante el año 1906 realizó una gran cantidad de películas entre las que destaca un cortometraje denominado en el catálogo Gaumont *Les résultats du féminisme*. La autora, en clave de comedia –aspecto poco valorado por lo que respecta a los adjetivos que han poblado la consideración de su obra–, analiza a partir de diferentes *sketches* los cambios que se producirían en el caso de que fueran reconocidos los derechos de las mujeres defendidos por aquel feminismo igualitarista. La producción propone una inversión de roles cómica, pero certera en su potencial crítico. Manteniendo aún aquella frontalidad propia del modo de representación primitivo, unidas las escenas por corte simple y representadas en dos espacios, el doméstico y el social, los personajes tanto masculinos como femeninos de esta pequeña pieza no se presentan travestidos, sino que simplemente actúan según una inversión de los roles de género. A partir de ellos, como resultado del cambio de situación que se plantea en la ficción, la cineasta aventura el caos que supondría invertir las conductas, pero, sobre todo, pone en evidencia a la vez lo patético de determinadas convenciones sociales. Mostrar conductas intercambiadas de los roles de género hace saltar por los aires, de manera sutil, cómica si se quiere pero a la par contundente, las naturalizaciones culturales asociadas a los modelos impuestos a los dos sexos: la llegada a casa de unas mujeronas después de una jornada de trabajo, con evidentes maneras masculinizadas según el canon de género, exigiendo de forma despótica atención y cuidado, sin que medie ningún tipo de consideración respecto al trabajo que se ha estado realizando durante su ausencia por parte de estos hombres feminizados. Describe el filme también situaciones de acoso sexual sin contemplaciones hacia el deseo del «otro» y explicita la desatención hacia las criaturas, esto sí, dentro de la convención de la vis cómica, planteando de manera expresa no solo lo ridículo del cambio, sino un rele-

vante cuestionamiento de la justificación que acompaña a los roles asignados a los sexos.

En otra producción, Alice Guy, ya en su etapa americana, en el marco de aquella sociedad aluvión de distintas comunidades, entre ellas la europea, en una magistral pieza de corta duración, *Making an American Citizen* (Estados Unidos, 1912), critica abiertamente la violencia machista. Desde una perspectiva claramente disconforme con el trato que recibe una esposa por parte de un miembro de la comunidad de migrantes recién llegados, la cineasta ofrece sobre el maltrato hacia las mujeres una puesta en forma claramente crítica hacia el machismo del personaje. Esta pequeña producción, de indudables tintes didácticos, representa un ejemplo explícito tanto de la problemática de la violencia machista como del desacuerdo de la cineasta con ella. *Making an American Citizen* pone de manifiesto también un aspecto relevante en el que se recoge el «estigma del otro cultural». En un claro rechazo hacia la violencia machista, sitúa al emigrante pobre, poco cultivado y nada religioso al lado de la brutalidad patriarcal en estado puro. En este filme, Alice Guy revela un inequívoco posicionamiento respecto a los diversos valores sobre los que debería asentarse la nueva civilización, en los que no deja de tener una altísima importancia, tal y como se recoge en el último plano, la religión. El desencuentro intercultural y las fricciones que de forma directa o indirecta conllevan esta situación serán, en su caso, objeto explícito de representación.

Todo esto está ahí. Y su invisibilización ha sido el resultado de una sistemática ocusión política en aras de una negación sistemática para garantizar el androcentrismo cultural que, desde la perspectiva del cuestionamiento feminista, requiere ser releído para poner en evidencia su artificiosa naturalización. No todo era viajar a la luna en el cine de los orígenes. Tampoco, como se ha pretendido durante lustros, las aportaciones de las cineastas han sido inexistentes o, lo que es peor, irrelevantes.

Desde finales de los sesenta del siglo pasado, las investigaciones llevadas a cabo desde distintos ámbitos académicos, así como desde los activismos diversos, dieron de manera bastante inmediata sus resultados en el reconocimiento de esa ginehistoria del cine, ignorada por la historiografía androcéntrica. La revisión de los catálogos de las filmotecas y la restauración y datación de sus fondos, a menudo escondidos en un singular apartado de «anónimos» o con el nombre cambiado, revelaron, y revelan aún, la existencia de algunas piezas clave en los orígenes del cine realizadas por mujeres cineastas. Insistencia, seguimiento e investigación sumados a estrategias de difusión como la de la distribución y exhibición, pero también la de la

edición, acabarán promoviendo un cambio sustancial en la percepción de la autoría femenina.

La existencia de la plataforma Cinenova en Gran Bretaña, dedicada a distribuir en dieciséis milímetros y en vídeo desde principios de los años setenta, facilitó a festivales y centros de estudio copias de filmes de algunas de las pioneras del cine, como la misma Alice Guy, Germaine Dulac, Maya Deren, Olga Preobrazenskaya o Esfir Shub, entre muchísimas otras. Por otro lado, la creación en 1972 de la distribuidora Women Make Movies inicia una tendencia que luego irá propagándose respecto a la apertura de unos espacios de reconocimiento que permitieron anclar nuevos referentes. En 1990 la editorial londinense Virago Press Ltd. publicó un primer diccionario, *Women's Companion to International Film*, cuya edición coordinó la investigadora Annette Kuhn con la colaboración de Susannah Radstone. Contó con redactoras en los cinco continentes y atendió también a las diversas áreas lingüísticas y culturales. Este *Companion* es un magnífico instrumento base aún hoy, veintisiete años después de su primera edición.

Otro de los espacios de referencia para la difusión cinematográfica femenina será la irrupción de festivales cuya programación estará centrada en este ámbito. El primer festival en destinar un espacio específico al cine realizado por mujeres fue el Festival de Edimburgo en 1979. En el marco de este festival se presentaron también los textos de Claire Johnston y Laura Mulvey. Al amparo de este festival, durante los años siguientes y hasta hoy, se impulsaron festivales de cine de mujeres en gran número de países y en distintas áreas continentales: Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón, Corea, México, Argentina...

Actualmente, esta práctica sigue creciendo, ya sea a través de festivales monográficos dedicados exclusivamente a mujeres cineastas o gracias a tendencias de programación surgidas al amparo de estas experiencias pioneras que significan una cierta normalización del cine de las mujeres, como es el incremento paulatino de filmes dirigidos por ellas en los festivales generalistas. Con todo ello, el espacio de circulación de la autoría cinematográfica femenina está hoy claramente constituido por un flujo más regular y diverso de creaciones, lleno de diversidades culturales, estilísticas y productivas. Los festivales especializados y la difusión que con ellos y desde ellos se realiza del trabajo de las cineastas hará que también otros de carácter más genérico fijen su atención en estos trabajos, dedicando programaciones específicas a retrospectivas y filmes de reciente creación.

No es extraordinario ya que un festival *mainstream* abra con el último trabajo de Lucrecia Martel, Naomi Kawase o, en su momento, Chantal Aker-

man, ni que dedique una retrospectiva a Dorothy Arzner, participe en el reconocimiento de Ida Lupino o encuentre absolutamente pertinente incluir en su programación el último trabajo de Carmen Castillo, Sally Potter o María Cañas. Estas plataformas se han convertido en un escenario de reconocimiento, demasiado tímido e instrumental aún, pero esperamos que germinal. Por una parte internacionalizan y, por otra, lo acaban incorporando a la agenda más generalista de lo relevante cinematográfico.

Reescrituras

La necesidad de abrir ámbitos específicos para dar a conocer tanto la historia como el presente del cine realizado por mujeres se suma, desde su inicio y hasta hoy, como se ha señalado, al debate sobre las convenciones de los modos de representación que se manifiesta entre otros ámbitos significativos, como los que se promueven desde la discusión en la que emergen los *nuevos cines* que tanto en Europa como en todo el ámbito americano fertilizarán el campo de producción. Los feminismos cinematográficos irrumpen con algo *nuevo*. Disintiendo de forma radical con el planteamiento binario patriarcal respecto a lo público y lo privado, abren, en consecuencia, un resquicio sustancial en el momento de reconocerse políticamente.

La comercialización de cámaras y equipos ligeros y la aparición posterior del formato vídeo, durante las décadas de los setenta y los ochenta, propulsaron la emergencia de un ámbito creativo que, al margen de la industria, fue construyendo nuevas premisas desde las que afrontar la creación audiovisual. El vuelco que desde el conjunto de los nuevos cines se dará a las formas de producción gracias a esta innovación tecnológica incorporará y contará con la participación activa de las cineastas. Desde ángulos diversos la perspectiva crítica feminista irá poblando propuestas que, a su vez, partirán del trabajo de reflexión política encarnada desde la insubmisión frente a los dictados y normas patriarcales mediante distintas estrategias que, al fin y al cabo, cuestionan el dispositivo del cine realista clásico junto al concepto mismo de realidad. Y detrás, y con ello, también el verosímil, que deberá dejar paso a aquello *inverosímil* que lo es en tanto que ha estado alejado de la referencia de realidad impuesta *acriticamente*.

En este contexto están por reconocer aún gran parte de los trabajos producidos por un activismo cinematográfico feminista de estos primeros años, como ocurre con el trabajo de una cineasta franco-griega, Carole Roussopoulos, quien, con una cámara de dieciséis milímetros primero y en vídeo después, puso el foco de forma exhaustiva en las luchas

de las comunidades consideradas subalternas de los años setenta filmando en el marco del colectivo Vídeo Out fundado junto a su marido Paul Roussopoulos. En 1982 promovió la creación del Centre Audiovisual Simone de Beauvoir, juntamente con Delphine Seyrig e Ioana Wieder. La finalidad del centro, que pervive aún hoy, consiste en identificar, conservar, difundir y promover material audiovisual relativo a los derechos y las luchas de las mujeres con el propósito de crear un archivo audiovisual del movimiento feminista. Su registro minucioso de lo que quedaba fuera de campo en los noticiarios oficiales constituye un ejemplo de respeto a las formas de desarrollo de los acontecimientos y es una crónica detallada de las movilizaciones del incipiente movimiento feminista y por los derechos en torno a las sexualidades no normativas. El montaje documental *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980* (Francia, 1999) dará cuenta, años más tarde, de parte de sus trabajos durante estos años.

Otro de los espacios de referencia para la difusión cinematográfica femenina será la irrupción de festivales cuya programación estará centrada en este ámbito

Rosa Martha Fernández es otro exponente de este activismo fílmico. En 1975 funda conjuntamente con Beatriz Mira, Odile Herrenschildt y estudiantes del Centre Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de L'UNAM el colectivo Cine-Mujer, un espacio destinado a amparar proyectos fílmicos relacionados con la denuncia de la opresión de las mujeres. Los trabajos estaban centrados en temas relacionados con el aborto – *Cosas de mujeres* (México, 1978)–, la violación, el trabajo doméstico, la prostitución, la sexualidad y las mujeres de las maquilas. Rosa Martha Fernández también participa de la Cooperativa de Cine Marginal, juntamente con Paco Taibo y Armando Bartra. En Colombia, también en los años ochenta, se pone en marcha un colectivo Cine-Mujer que empieza con el encuentro entre las cineastas Eulalia Carrizosa y Sarah Bright cuando hicieron *Carmen Carrascal* (Colombia, 1981). «No era solamente el arte de hacer una película, sino el encuentro entre dos mujeres y el feminismo», en palabras de Clara Riascos, integrante del colectivo. Luego entraron al grupo Luz Fanny Tobón, Dora Ce-

cilia Ramírez, Patricia Restrepo y la misma Clara. En esa época el feminismo explotó en Colombia: las mujeres se sentían más seguras de hablar y los grupos feministas comenzaron a multiplicarse por todo el país. Cine-Mujer era el apoyo audiovisual de las luchas que las mujeres estaban dando por sus derechos.

Helke Sander, figura esencial del nuevo cine alemán y de la irrupción del movimiento feminista en este país, fundará a finales de los sesenta el colectivo Consejo de Acción para la Liberación Femenina, que actuará desde la producción cinematográfica con trabajos como *Kindergärtnerin, was nun?* (Alemania, 1969) y *Kinder sind keine Rinder* (Alemania, 1969) en soporte a la lucha por conseguir más guarderías para las trabajadoras. Realizará una serie de medimétrajes denunciando entre otras cosas el estigma al que se veían sometidas las mujeres violadas, o sobre la desatención del Estado a las madres solteras en distintos episodios de *Aus Berichten der Wach und Patrouillendienste (De informes, de patrullas y vigilancias, Alemania, 1994)*, *Befreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I (Liberadores y liberados. Parte I: guerra, violaciones, chicos, Alemania, 1990)*.

También el colectivo Leeds Animation Workshop, creado en Gran Bretaña el año 1976, se dedica a producir pequeñas piezas animadas sobre cuestiones que atienden a la situación social con especial incidencia en la clase obrera femenina. *Through the Glass Ceiling*, producida en 1994, disecciona las condiciones de trabajo específicas de las que son objeto las mujeres en los precarios puestos de trabajo que les son asignados en la Gran Bretaña de los noventa. Condiciones que tienen que ver con el racismo, el abuso sexual, la posición debilitada dentro del ámbito familiar debida en parte a la discriminación salarial y, en definitiva, con una inexcusable desconsideración social. Articulado narrativamente a partir de un cuento de hadas, el filme se atreve a presentar estrategias de superación con una profunda voluntad de activismo pedagógico.

Roussopoulos, Sander, Leeds Animation, Rosa Martha Fernández, el colectivo Cine-Mujer (México y Colombia); también Helena Lumbreras, quien junto a Mariano Lisa impulsó el colectivo Cine de Clase; Mercè Conesa, impulsora en el colectivo Penta; o la misma Cecilia Bartolomé, quien, junto a su hermano José Juan, rodó el gran documental sobre la transición política de finales de los setenta en España *Después de...* (1982), denotan, junto a tantas otras iniciativas que se produjeron también en el ámbito de la distribución o la creación de plataformas de exhibición como muestras o festivales, la decisión de afrontar el trabajo de manera colectiva en un gesto claro de distanciamiento con la autoría encumbrada en la genialidad personal.

Otro espacio de discusión fílmico/feminista lo abrirán los sucesivos abordajes sobre las narrativas familiares y los *happy moments* registrados por las Super-8 primero y el vídeo doméstico después, mediante operaciones de remontaje y reescritura, y mediante el ejercicio singular de pasarle cuentas a la propia historia escrita por otros/as. Un filme como *Daughter Rite* (Estados Unidos, 1978), de Michelle Citron, es paradigmático por la calidad de su proceso de deconstrucción/construcción no solo del propio escenario documental, sino como juego doble de ficción/realidad sobre el que descansan muchas visibilidades engañosas. Esta cineasta, por otra parte analista y crítica cinematográfica, con obras como *Theories and Memories of Feminist Film Movement* (Duke University Press, 1998) o *Daughter Rite* pone en jaque, a partir de imágenes de archivo y de la puesta en forma de falso documental, la más que probable siniestra realidad escondida de las memorias familiares acomodadas en los secretos y silencios sobre los que se sobreponen imágenes que los encubren.

Jan Oxenberg, en su *Home Movie* (Estados Unidos, 1972), relee directamente, mediante una *voice over*, las imágenes de producción familiar, poniendo en evidencia la controversia sobre la imposición y censura alrededor del deseo lesbiano. No exenta de una cierta sordina irónica, la autora tuerce y retuerce las imágenes, aparentemente amables, haciéndoles todo tipo de preguntas hasta la asfixia de las mismas. Sin imprimir ni incluir texto de ningún tipo, Virginia García del Pino elabora con mano maestra un *found footage* sobre la celebración de un aniversario de boda en *Festen, el remake* (España, 2012). Solo hay que prestar atención y dejarse interrogar por las imágenes y el tratamiento que Virginia G. del Pino les procura. El horror familiar se manifiesta sin contemplaciones.

Desafíos, preguntas y tensiones que nos llegan también de la mano de Alina Marazzi a partir del filme *Un'ora sola ti vorrei* (Italia, 2002) desde el que la cineasta relee con piedad y dolor el relato familiar sobre el suicidio de su madre cuanto apenas tenía siete años, episodio oculto tras las filmaciones de una impecable y blindada «familia feliz» registradas por su abuelo.

En *El gran vuelo* (España, 2015), Carolina Astudillo realiza en el entorno del documental filme/ensayo un estilizado *found footage* alrededor de la figura de Clara Pueyo Jornet, militante del partido comunista de quien se dice que escapó de la prisión de Les Corts de Barcelona por la puerta principal el año 1943. A partir de ese momento su huella se pierde para siempre. Había vivido en constante fuga y pretendía huir también de la rigidez de su propio partido. Su historia es también la historia de las mujeres de su época, situada entre el silencio y

el estigma. La realizadora se atreve a trabajar sobre suposiciones y símiles iconográficos, ya que la documentación sobre su vida es más que escasa, prácticamente inexistente. El ejercicio de Astudillo, por necesidad, se acoge más a la evocación que a la certificación para construir una relevante propuesta de reflexión sobre las trazas de la experiencia femenina en el relato historiográfico y las preguntas que su ausencia deja pendientes de respuesta. Tanto el tratamiento visual como el sonoro aportan al filme una atmósfera que promueve en todo momento la problematización de lo verosímil, llevándolo hacia escenarios en los que lo único que se puede hacer es «entrever». A través de supuestos explicitados por la voz narradora que juega a favor de la sospecha en relación a las imágenes de manera explícita, la cineasta nos propone un ejercicio de aproximación a la figura de la protagonista desde la consciencia de que es imposible otro camino. Hacer un filme acerca de la imposibilidad de hacerlo. Un espacio negado, el de la historia androcéntrica, en el que no caben los cuerpos subalternos excluidos en el relato del arquetipo viril.

Más reciente pero manejando materiales parejos en el filme *Cómo la ideología movió nuestro cuerpo colectivo* (*Yugoslavia, How Ideology Moved our Collective Body*, Serbia/Francia/Alemania, 2013), Marta Popivoda recupera y analiza imágenes de archivo del período 1945-2000, en especial los desfiles oficiales, las exhibiciones deportivas y todo tipo de actos multitudinarios relacionados con las celebraciones patrióticas, proponiendo una lectura singular y pertinente: que el surgimiento, la transformación y el declive de la autoridad del régimen comunista se desprende de la observación del comportamiento de las masas humanas que, como un cuerpo colectivo, evolucionan coreográficamente y ocupan, de formas distintas a lo largo del tiempo, el espacio público. El filme ofrece así una idea sugerente como es la de considerar las imágenes como material interpretativo, y no solo testimonial, de unos usos narrativos tanto del lenguaje audiovisual como de los lenguajes de cuerpos en movimiento.

En todos estos filmes encontramos explícitas formas de búsqueda enunciativa sobre los instrumentos de escrituras fílmicas resilientes para conseguir inscribir lo femenino «verdad» en la historia de las historias, partiendo de la autoridad concedida a la propia historia, la que apetece «apropiar», nombrar. Y este no es un simple juego de palabras, sino una forma de señalar la importancia de tratar con cuidado los mecanismos necesarios para garantizar el rescate de la experiencia de las mujeres con todos los matices y en todas sus «realidades», necesariamente alternativas. Todas ellas rescatadas de los márgenes de los discursos y del aparente destino de ser nombradas una y otra vez como el desorden,

la enfermedad, el problema, la carencia, el trauma o lo que, trasladado al marco de la publicidad *mainstream*, sería el pegamento para la dentadura, el bífidus para la torpe flora intestinal femenina o la compresa que permite participar en el carnaval de Río sin que se noten las pérdidas de orina.

Lo que desvelan y vuelven estas producciones es el mecanismo de construcción de lo femenino/ mujeres como desorden y el hecho de que la exposición o sobreexposición representacional bajo este canon no significa visibilidad real. Agnès Varda plantea en el recopilatorio *Filmer le desire* (Mary Mandy, 2000) que el cambio sustancial que promueve la segunda generación de cineastas –la primera la situaríamos entre 1896 y 1930 y fue apeada por el proceso de jerarquización parejo a la industrialización– es el de la apropiación y el ejercicio de la capacidad de mirar.

A veces se realizan miradas intrusas en torno a escenarios fuertemente masculinizados, como las que articulan Carla Subirana en *Volar* (España, 2012) visitando la academia española del Ejército del Aire o Alba Satorra en su *Game Over* (España, 2015), una desencantada visita al universo de Djalal, un postadolescente obsesionado con los videojuegos de guerra que acaba yéndose voluntario a la guerra de Afganistán y que al regresar se da cuenta de que el universo ficticio en el que vive se ha cerrado.

Reconocer también, como plantea Varda, el hecho de que «ellas también miran» y saben y sabían a lo que se les hacía jugar respecto a su papel vehicular de modelos que implican sumisión y silencio ante los abusos tal como se recoge, a través de más de veintitrés testimonios de actrices de ambos lados del Atlántico Norte, en el magnífico documental de Delphine Seyrig, *Soit belle et taise-toi!* (1976 y 1977, Francia/Estados Unidos). Su vigencia en pleno 2017, por lo que respecta a la puesta en forma de esta conciencia, es altamente ilustrativa.

Esta apropiación de la mirada como instrumento generador de la tecnología connotada sexualmente es determinante cuando el registro documental se aplica a la representación de los cuerpos tal y como recogen los trabajos de Monika Treut en *Gender-nauts* (1999), que interpone frente a la identidad sexual heteronormativa la diversidad identitaria transexual. O, en otro ámbito, los trabajos de Agnès Varda, quien en su filme *Cleo de 5 a 7* (1961), ficción/documental, indaga sobre la posición del cuerpo/objeto de una actriz que hace frente a un diagnóstico fatal en el contexto de la guerra de Argelia. También en su celebradísimo filme sobre la insostenibilidad de la sociedad de consumo *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) pondrá su cuerpo envejecido como contrapunto a las categorías que sustentan el dictado de lo nuevo y joven frente a lo considerado

como desecho. También Akerman entona una propuesta para corporizar el conflicto en dos de sus filmes más comprometidos políticamente, *Sud* (1998) y *De l'autre côté* (2002); el primero sobre los crímenes racistas en EE UU y el segundo sobre la frontera entre México y EE UU.

El cuerpo como escenario donde se encarna lo político resalta en el magnífico trabajo de Susana de Sousa a partir de su *Naturaleza muerta* (Portugal, 2005) o de *48* (Portugal, 2009), en el que los rostros de las personas que sufrieron persecución y genocidio en Portugal o Angola devuelven con su mirada frontal, de modo policial, una réplica desafiante al olvido.

En filmes como *When Mother Comes Home for Christmas*, Nilita Vachani (Alemania/Grecia, 1995) recorre el largo e intenso camino que vivieron, durante estos años noventa, miles de mujeres de Sri Lanka para huir de las pésimas condiciones de supervivencia en su país y conseguir un trabajo en Europa. Registro inclemente sobre la intensa formación que en el país de origen se les daba a las futuras inmigrantes con el objetivo de tornearlas adecuadamente para ejercer el servicio doméstico. El filme desvela este recorrido de forma paralela a un cuestionamiento de la valorización distinta de la maternidad entre el mundo consumidor de servicios humanos y el proveedor. Una de las protagonistas tendrá que dejar a sus hijos en una institución para irse a Europa a trabajar y la otra dejará a sus hijos al cuidado de la primera para mantener el ritmo y exigencias de su actividad como ejecutiva. Dos raseros con los que se mide la idea de maternidad. Internacionalización de los cuidados, dicho eufemísticamente.

Trabajo e internacionalización del abandono, vivencia delegada del cuidado y de la supervivencia en el filme de María Ruido *La memoria interior* (España, 2003), donde la artista desgarró la experiencia transnacional y ofrece encarnar la migración (de Galicia a Alemania) en la experiencia del sentir de la pérdida, reconociendo e interrogando el desamparo y la experiencia de exclusión como ejes centrales de su discusión frente a los límites éticos de la relación entre vida y trabajo. Migración también, y supervivencia en y por el trabajo a partir de la experiencia familiar y la condición de clase en el *found footage* de María Zafra *Memorias, norias y fábricas de lejías* (2011). María Zafra es cofundadora también del colectivo Cooptècniques, especializado en dar soporte y apoyo logístico a las filmaciones de grupos feministas tal y como el colectivo Cine-Mujer en México promovió durante los años setenta.

También la cineasta Ursula Biemann en *Performing the Border* (Suiza, 1999) realiza un ensayo fílmico, esta vez en Ciudad Juárez, sobre el papel que las fronteras acaban determinando en territo-

rios y personas. La cineasta, mediante entrevistas y materiales comerciales, observa estos límites como entes físicos, pero también como discurso en el que se marcan y construyen además nociones relacionadas con la sexualización del espacio y la discriminación de género en el trabajo, la prostitución, la expresión cosificada de las mujeres en la industria del espectáculo y la violencia sexual en la esfera pública. Las fronteras entre estos no espacios, que se crecen al imponer debilidad mediante la vulneración de todos los derechos, crean escenarios de economía esclavista y tienen en la americana, entre EE UU y México, un claro ejemplo del impacto cruel de la globalización y los tratados comerciales exentos de mantener respeto a los derechos de las mujeres, a los derechos humanos.

La comercialización de cámaras y equipos ligeros y la aparición del formato vídeo impulsaron la emergencia de un ámbito creativo que fue construyendo nuevas premisas desde las que afrontar la creación audiovisual

Ya con anterioridad otra cineasta como Marta Rodríguez, cuyo trabajo con Jorge Silva es uno de los más prolíficos del espacio de la producción documental latinoamericana, realizó en 1988 *Amor, mujeres y flores* (Colombia). Este documental, referente respecto a la denuncia de la situación laboral de las mujeres trabajadoras en las plantaciones de flores, pone el foco en cómo la vulneración de los derechos laborales, incluyendo la peligrosidad en materia de salud, incide en los cuerpos de las trabajadoras a un coste ignorado, desatendido e invisibilizado. El modelo productivo del cultivo de flores en Colombia como ejemplo de una práctica industrial que contempla de manera impune altos niveles de toxicidad que en el caso de las mujeres, y por cuestión de absoluto desprecio a sus derechos, no convoca la atención de las agencias de comercio internacional y mantiene su posición de privilegio gracias a estar desprovisto de regulación alguna y suponer cero de coste por reparación de los daños que causa en la esfera cotidiana de las mujeres.

Es ahí, pues, en el formato del documental, donde las cineastas encontrarán un espacio especialmente propicio para afrontar lo que en muchas de

sus producciones se pondrá de relieve. Un modo de representación en construcción, fuera de los universales, capaz de incluir las vivencias innombradas de las mujeres y situarlas en el ámbito de lo políticamente relevante.

En este contexto se han abierto múltiples discusiones sobre lo social que tendrán en el cine documental su réplica. Desde las construcciones relativas a la maternidad, al trabajo femenino, la transnacionalidad de la economía (normalmente sumergida) de los cuidados, las identidades y las sexualidades hasta las culturas excluidas por los neocolonialismos. Desde todos los ángulos el documental, inscrito en la discusión sobre los arquetipos fílmicos, participará de un debate extenso y rico que atraviesa polos generacionales, países y ámbitos políticos. Y también a los propios feminismos: *Je ne suis féministe mais...*, de Sylvie y Florence Tissot (Francia, 2015), basada en entrevistas filmadas y material de archivo por donde desfilan pensadoras como Kate Millett, Monique Wittig y Simone de Beauvoir, entre otras, es un retrato de Christine Delphy, feminista, activista y fundadora del MLF (Movimiento para la Liberación de las Mujeres en Francia) en 1970. Cecilia Barriga también en su *5.000 feminismos* (España, 2010) y en el filme colectivo *El tren de la libertad* (España, 2014).

Desde perspectivas fílmicas distintas en el tratamiento de los códigos documentales, estos son algunos de los ejemplos en que se expresa esa otra pantalla que contribuye a la visibilidad de los distintos planos de ese sujeto social nuevo.

El repaso que este escrito realiza a las prácticas documentales de un hacer fílmico con fuertes imbricaciones en lo social, lo político y lo cultural desde los feminismos pretende, sin ningún ánimo de exhaustividad –por otra parte imposible de conseguir en un artículo–, recordar, recomponer y repensar algunos de los debates que han enriquecido el hacer cinematográfico desde el trabajo de las cineastas. Su exclusión de las narrativas históricas cinematográficas no puede de nuevo imponer el «partir de cero» y con ello la posibilidad de que los debates que lo han nutrido y que deberían formar parte integral de la historia del cine tengan que volverse a descubrir generación tras generación.

Maternidades y trabajo, cuerpos y sexualidades bajo el foco de unas prácticas documentales que mantienen su condición de altavoces también ante las realidades de hoy. Nuevas urgencias sociales, económicas y políticas han pasado a manos de otras generaciones de las que Neus Ballús, Mercedes Álvarez, Albertina Carri, Lupe Pérez, Nuria Ibáñez, Mercedes Moncada, Zoraida Roselló, Daphné Hérétakis o Susana Nobre forman parte, entre otras muchas; un espacio de creación a menudo coincidente en el tiempo con la actividad de sus predecesoras que propone, desde enunciaciones que procuran encontrar sus propias estrategias, mostrar, pero también repensar, acoger o rechazar las anteriores sin que les sea negada la existencia de una genealogía de trabajos con los que dialogar.