

El cine feminista y el cine de temática femenina

De Pastora Campos*

Abordar la presencia de las mujeres en la industria del cine entraña señalar dos aspectos: uno está relacionado con el espacio que ocupan actualmente las mujeres en la industria del cine mundial (según datos del año 2001, de 20.000 cineastas sólo 600 son mujeres, es decir, el 3% del total); el otro aspecto está vinculado con los contenidos y las formulaciones estéticas expresados en sus films.

En el caso específico de Alemania reseñar la actividad de las mujeres directoras en estos últimos 20 años, implica vincular esta actividad con la de sus antecesoras.

Históricamente se podría mencionar, en los años 20 y 30, los casos de **Henny Porten** y la diva **Asta Nielsen** (quienes fundaron sus propias productoras), los de **Olga Tschechowa** y **Leontine Sagan** (ambas directoras) y el de la controvertida **Leni Riefenstahl**, pero estos constituyeron casos aislados o excepcionales.

El salto cualitativo se produce a finales de los años 60, y con más énfasis en los 70, con la eclosión de la "primera generación" de directoras alemanas, como se verá a continuación.

Reseñar las características que tuvo este movimiento de directoras mujeres es ineludible ya que la nueva generación recurrentemente busca diferenciarse de ellas en su concepción del cine y en lo que hace a su inserción en el medio.

1. Un precedente inevitable

Febrero del 62, en el *VIII Festival de Cine de Oberhausen*, ciudad obrera en la cuenca del Ruhr, 22 jóvenes cineastas, y *ninguna mujer*, elaboraron la partida de defunción del "viejo cine alemán" dando nacimiento, con su **manifiesto**, al "nuevo cine alemán". Eran autores, directores y productores provenientes del campo del cortometraje.

Del manifiesto surgen una serie de ideas fundacionales colocando el eje en las ideas creativas y en el área de la producción. Ellos no sólo cuestionaban los viejos sistemas desde lo formal sino que contaban con ideas y programa de desarrollo.

Más tarde llegaría también el reconocimiento internacional por la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico.

Al manifiesto le sucedió un clima estimulante para el advenimiento de un cine de autor diverso y con definidas características personales, impulsado por el apoyo de la nueva política del Estado hacia el sector y la participación de las emisoras televisivas.

También los mismos directores asumirían las tareas de producción fundando sus propias compañías.

En este contexto, en diciembre de 1979 llega el "**Manifiesto de las trabajadoras de cine**", primera proclama firmada solamente por mujeres, la mayoría realizadoras que no habían firmado los manifiestos anteriores ("*Declaración de Mannheim*", 1967; "*Declaración de Hamburgo*", 1979).

2. La primera generación y la teoría feminista del cine

El cine de la "primera generación" se encuentra cimentado en las teorías feministas de la época y los aportes de la semiología en relación con el discurso dominante.

El *movimiento feminista* había puesto de relieve la marginalidad del papel de la mujer y el silenciamiento acerca de su situación e intereses específicos dentro de la sociedad patriarcal, la existencia de una creatividad reprimida, y como consecuencia el planteo de una lucha abierta contra las estructuras socioeconómicas dominadas por el hombre.

Dentro de este movimiento amplio se inicia un interés creciente por el medio cinematográfico en cuanto generador de una imagen de la mujer (originada hasta entonces por el hombre), por las posibilidades de mostrar y divulgar la propia mirada a través de materiales documentales, testimoniales, referencias biográficas y filmes de ficción, y en la posibilidad de analizar a través de la imagen de la mujer establecida por el varón el lugar, los códigos y los estereotipos que les fueran asignados a lo largo de la historia.

2.a. Aproximación a la teoría feminista en el cine

Para esta teoría, la ideología machista no se manifiesta en lo limitado de la presencia femenina en los films, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas (universo mítico). Así queda la mujer fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada.

En el cine clásico el hombre observa; la mujer es observada, se muestra a los ojos de los demás. El hombre actúa, controla los sentimientos, hace que las cosas ocurran; la mujer es un elemento pasivo, decorativo. Esta doble situación hace que el espectador elija siempre al héroe como objeto de identificación y a la heroína como objeto de goce. Esto significa que el espectador pasa obligadamente por el personaje masculino para tomar posesión de lo que desea, el personaje femenino. De lo que se deduce que el cine es un espectáculo hecho para hombres.

Para los intereses del feminismo el cine representa un objeto de estudio, pues ofrece un modelo de inserción del sujeto en la ideología; evidencia el mecanismo inconsciente de la diferencia sexual en nuestra cultura y permite examinar la recepción social de los mensajes en toda su amplitud.

Algunas directoras abordaron los temas propios del mundo de la mujer adoptando las formas del realismo cinematográfico que sustenta este cine clásico: una feminista puede incluso sentir placer al identificarse con un personaje femenino fuerte e independiente, que es capaz de controlar el progreso de la narración y los acontecimientos de la ficción para llegar a una solución en la que se erija como "vencedora", y cuya condición de mujer ha sido el elemento fundamental de su victoria, apartándola del cliché de la víctima o la "condenada". En consecuencia estos tipos de films sirven a modo de autoafirmación.

En una dirección contraria, algunas directoras han comprendido que la mejor manera de atacar el cine patriarcal es poniendo en evidencia su naturaleza lingüística, ya que siendo el cine una configuración de tipo simbólico resultaría inútil apelar a la realidad tal como es, puesto que el cine es una representación.

Las críticas a la ilusión realista pueden ser el fundamento de una política de desafío a la misma por medio de estrategias no realistas. En este sentido se crea un contracine feminista que desafía y subvierte al cine clásico.

En el cine clásico, el espectador llevado a identificarse con los personajes y con el proceso de la narración, queda satisfecho al cerrarse los conflictos planteados en el desenlace final. Por otra parte el cine clásico difunde un discurso ideológico propio de una sociedad patriarcal y capitalista, donde la mujer se define como "signo" en las relaciones de transacción entre los hombres.

Una lectura feminista del cine tenderá a poner el acento sobre lo que se considera obvio y natural con el fin de mostrar sus contradicciones y su finalidad.

El contracine profundizará la desestabilización de este orden patriarcal a través de las manifestaciones del deseo y de la transgresión.

2.b. Las directoras en acción

De acuerdo con estas premisas proliferan películas militantes y desafiantes que abordan temas tales como: la división de roles masculino-femenino, los vínculos de poder en los géneros, la discriminación sexual, la lucha de las mujeres por su puesto de trabajo. Al igual que sus colegas de EE.UU. e Inglaterra ellas conforman colectivos de investigación y producción de films.

Todos estos films tematizan experiencias de mujeres vivenciando lo cotidiano, y advirtiendo que los aspectos políticos, económicos y sociales también están relacionados con lo personal.

Los relatos son descriptos con profundidad tanto en su lenguaje como en su contenido, algunas historias cuestionan la forma de organización patriarcal en el sistema de valores en nuestra sociedad, otras reflexionan acerca de la autonomía económica, la independencia profesional, descubrir los propios deseos.

Hay un trabajo sobre los silencios como espacio de reflexión para la recuperación de la palabra; escuchar el propio deseo se ponía al descubierto en los relatos.

Un punto en común de esta generación, tanto en varones como en mujeres, es el abordaje del pasado reciente de la generación de sus padres, y la impronta del nazismo y de la posguerra en sus vidas. Ellas específicamente exploraron los vínculos con sus madres y los valores que de ellas recibieron en su niñez y adolescencia.

Las mujeres directoras del "nuevo cine alemán", durante los años 60 y especialmente en los 70, vienen de profesiones cercanas al cine: ellas eran actrices, montajistas-editoras, fotógrafas o conductoras de TV.

En general, llamaron la atención en sí mismas con cortometrajes o aprendiendo el oficio en colaboración con sus parejas antes de liberarse ellas mismas de esta amistosa subordinación.

Las mujeres graduadas en las academias de cine de ningún modo eran la mayoría.

En aquel tiempo, **Helma Sanders-Brahms**, **Margarethe von Trotta**, **Ulrike Ottinger**, **Helke Sander**, **Jutta Brückner**, **Elfi Mikesch**, **Helga Reidemeister**, **Ulla Stöckl**, **Susan Beyder** y otras, no formaron un grupo determinado.

Ellas sacaron provecho de sus estudios incrementando el interés en los temas de las mujeres e intervenían en las discusiones culturales con sus observaciones artísticas sobre la realidad alemana. Por otro lado, tenían también un fuerte poder de crítica respecto a los films de mujeres, por ejemplo, en la revista *Frauen und Film* editada por **Elke Sander**.

Algunas directoras se sintieron identificadas con la publicación, otras se sintieron agredidas por los contenidos críticos.

Ellas se diferenciaban claramente unas de otras con respecto a su proximidad o distancia de las tendencias feministas de su época.

De todos modos sus formas narrativas enfatizadas en la perspectiva subjetiva, fueron relacionadas con el "nuevo cine alemán".

Desde mediados de los 70 hasta finales de los 80 las directoras alemanas ya contaban con el reconocimiento internacional además de la fama y la admiración logradas en el auge de los festivales internacionales de mujeres.

Por primera vez, en el año 1981, la directora más famosa en el exterior **Margarethe von Trotta** es galardonada con el León de Oro de Venecia por su film "**Las hermanas alemanas**".

Este desarrollo de las mujeres no fue acompañado necesariamente por el éxito local.

Films de **Helma Sander-Brahms**, **Margarethe von Trotta**, **Jeanine Meerapfel** y **Ulrike Ottinger** polarizaron tanto a la crítica como al público, incluyendo a los espectadores estimulados por el movimiento de mujeres.

Después de la experiencia radicalizada del "pie de guerra" del feminismo militante de los años 70, feminismo y film de mujeres no estarían en pie de igualdad en los años 80, cada realizadora buscará sus medios de expresión diferenciados y subjetivos, como resultado de su evolución con relación al cine y con su propia búsqueda de identidad cinematográfica.

3. La nueva generación de directoras en la Alemania de hoy

En el panorama artístico actual muchas mujeres están tomando decisiones creativas y dirigiendo proyectos. Nuevos impulsos están llegando de las mujeres en el teatro, en la danza y en la música. Paralelamente a esta situación parecería que las mujeres de cine también se están poniendo a la par.

Hoy hay en las academias de cine alemán casi tantas estudiantes mujeres como varones, mientras que en su fundación, alrededor de 1966, las mujeres estudiantes eran una exótica minoría.

Nunca ha habido como hoy tantas mujeres trabajando como directoras, guionistas, autoras y productoras en comparación con la primera y pequeña ola del nuevo cine alemán de mujeres desde hace 25 años, y, aún así, no hay estudios precisos relacionados con este desarrollo.

La nueva generación de directoras percibe que el programa de emancipación seguido por la vieja generación llegó a su fin; pero por otro lado muchas de ellas notan con sorpresa que

su profesión se mantiene aún bajo el dominio de los varones.

Qué piensan ellas?

Unas sostienen que esto no es una exclusión específica de género y que los hombres no deben ser responsabilizados por ello. Otras describen que sus experiencias con el "sistema de los varones", existente en el mundo del cine, ponen de relieve que las reglas del juego dominantes no le son familiares a la mujer.

Una opinión recogida de las directoras **Connie Walter**, **Hermine Huntgeburth**, **Sandra Nettelbeck**, **Esther Gronenborn**, **Caroline Link** y **Dagmar Damek** manifiestan que no quieren ser encasilladas como realizadoras de "films de mujeres"; ellas quieren hacer films para todos.

Quieren evitar el rol de las desvalidas; quieren producir películas para la gente, y no películas para mujeres, y en consecuencia ser tomadas seriamente como personas, fuera de la cuestión de género. Pero por otro lado todas cuestionan haber notado en general que las mujeres en la industria no son igual vistas que los hombres.

También las directoras de la primera ola habían tenido el temor, como el de sus colegas de hoy, de ver encasillados sus films como "cine de mujeres".

Sin embargo, es innegable que ellas encontraron un público receptivo a los films anunciados con esta publicidad por parte de sus distribuidoras semicomerciales; y los críticos cinematográficos, en este contexto, han puesto especial atención en ellas. Ellos comenzaron también a presentarlo internacionalmente como un producto que forma parte del "nuevo cine alemán".

Consultadas las jóvenes directoras actuales acerca de sus referentes, se observa que la activa primera generación de mujeres directoras y sus films son raramente percibidos como modelos inspiradores.

Para **Connie Walther**, **Esther Gronenborn** y **Sandra Nettelbeck**, únicamente el film de **Margarethe von Trotta** "**Marianne & Julianne**" les ha dejado una real impresión.

Caroline Link valora el film de **Jean Campion** "**Hay un ángel en mi mesa**".

En sus primeros años de profesión **Doris Dörrie** se sintió inspirada en **Agnès Varda** y **Martha Meszáros**, pero también por **Martin Scorsese**. Ahora que ella misma ha hecho más películas, siente que sus ídolos de otros tiempos palidecen.

Jessica Hausner recuerda los films experimentales de las directoras de la escuela de Viena, de la Valie Export, y recuerda a **Käthe Kraatz**.

Para **Dagmar Damek**, quien está interesada en adaptaciones literarias, las obras de **François Truffaut** tienen un rol significativo.

Angela Schanelec rescata el trabajo de teoría y crítica de films de **Frieda Grafe**.

Para **Vanessa Jopp** sus ídolos son **Lars von Trier** y **David Lynch**.

Es notable como todas ellas coinciden en enfatizar lo importante que resulta desarrollar sus propias individualidades, quedarse con sus propias verdades, afirmarse a sí mismas y volverse inmunes a las presunciones de mediocridad y estereotipos.

Si comparamos las viejas y nuevas generaciones, ha quedado fundamentalmente claro el gesto de emancipación como motor existencial de sus carreras.

Pero hoy las estrategias de las mujeres están basadas en diferentes patrones sociales; sin embargo, el factor coincidente en ellas es la energía puesta en ser incorporadas en la industria. Es así como se ven enfrentadas ante el dilema entre el temor de ser excluidas y el de no ser capaces de sostenerse a sí mismas.

Hoy las condiciones externas han cambiado al punto que la comunicación entre las generaciones ha sido quebrada.

Como ha sido señalado, las directoras de la primera ola se distanciaban de los films estereotipados de la dominación patriarcal, y concentraban la atención en los procesos creativos y en las historias de mujeres.

Ellas estaban preocupadas por la calidad de sus films, y si podían ser capaces de alcanzar o cumplir con las demandas del cine vanguardista de su época.

Sin embargo, hoy, las directoras consideran que hacer foco específicamente sobre las mujeres las limita y pone en peligro la expresión de su propio *pathos*.

Doris Dorrie encuentra que las directoras alemanas de esa generación eran severas, y que

los films de problemática de mujeres son aburridos, "el feminismo es poco sexi". Mirando hacia atrás ella se ve junto a **Vivian Naefe** como la "primera generación de mujeres jóvenes" o "generación femenina" de principios de los 80.

Ella se percibe auténtica en el manejo de los roles de los géneros dentro de sus historias, flexible, con un buen manejo humorístico, y con un cine de bajo presupuesto en relación con los medios de producción. Nunca ha permitido que el debate hombre-mujer entre en su proyecto. "La imagen de una no debe aparecer como un cartel de advertencia".

En resumen: el trabajo de la primera generación de directoras no ha sido conservado en la memoria colectiva de las jóvenes mujeres, como un signo de reacción defensiva de estas últimas contra el encasillamiento de "film de mujeres".

Las nuevas directoras desean mantener en lo posible una importante autonomía de supervivencia artística.

Las de la primera generación pusieron el énfasis en historias autobiográficas con una honesta subjetividad. Uno de los mayores poderes de significación de esta lucha es haber sido percibidas como independientes.

Hoy esto se pronuncia como una expresión de deseos, pues tienen que reafirmarse frente a la competencia de un mayor número de temáticas, y que sus propios proyectos sean compatibles con los del medio.

Por un lado la industria está esperando nuevos talentos, por el otro le teme al riesgo. Las cuotas esperadas de éxito, en cine o en televisión, pueden no ser alcanzadas; esta es la preocupación frente a la inversión asumida y el prestigio puesto en juego.

Para evitar riesgos, cuando se trata de grandes presupuestos destinados a proyectos innovadores en lo que respecta a forma y contenido, los hombres prefieren confiar en otros hombres.

Esto está relacionado con el prejuicio y la poca confianza en que las mujeres puedan soportar la presión de esta exigencia para alcanzar los resultados esperados. Cuanto más dinero hay involucrado mayor es la presión.

Las estrategias políticas que ellas se dan consisten en la habilidad para pelear por los proyectos propios, para afirmarse en su propia experiencia y defender con firmeza la historia a relatar.

Una diferencia importante que se establece es entre las condiciones arriba mencionadas y el énfasis puesto en el placer y el humor que **Caroline Link** y **Doris Dörrie** ven como algo vital y que condiciona sus carreras. Al final muchas mujeres no encuentran placer en ir contra este mundo duro y estresante de la profesión.

Frente a esta situación las austríacas **Jessica Hausner** y **Barbara Albert**, amigas y colegas, han fundado su propia compañía de producción en Viena y han establecido una base para sus propios proyectos. Ellas han descubierto que mantener el poder en sus propias manos es importante para afirmarse y trabajar con co-productores, invirtiendo la confianza que se va ganando con cada film.

La mayoría de ellas no ve en las organizaciones o asociaciones de mujeres que las reúne, algo particularmente útil. Nuevamente lo sienten como el ghetto de la mujer.

Ven como una ilusión que se pueda construir una red poderosa que compita con las tradicionales. En contraste, muestran un interés obvio y creciente en el trabajo en equipo, sin ideología, en forma relajada y orientada a proyectos específicos.

Si miramos hacia atrás podemos observar que los compromisos políticos que caracterizaban a la primera generación aparecen diluidos en las jóvenes generaciones.

En los equipos de trabajo, estas mujeres que evitan ser encasilladas, aún así, notan que pesan sobre ellas los prejuicios machistas. Ellas deben probar que dominan todas las tecnologías necesarias para el trabajo, mientras que los hombres no necesitan hacer esto. Una mujer tiene que demostrar "ser buena, o mejor" que sus colegas varones.

Aunque en la actualidad todo el mundo rechaza el antagonismo hacia la mujer en los vínculos laborales, esta situación de marginación continúa verificándose en la realidad. El ámbito cinematográfico no podría ser una excepción.

En los equipos técnicos, a veces existen celos con respecto al conocimiento de las mujeres en este campo. En este sentido esto es un comportamiento social común a otras áreas que se supone que son del dominio exclusivo de los varones (p.ej. la mecánica, la

electricidad, el fútbol, etc.).

Si un proyecto requiere de un toque sensible, en general se le encomienda a una mujer. Pero no se piensa en ellas al momento de llevar adelante proyectos dentro del género de acción, thrillers o films de violencia.

En los trabajos para la televisión corren el riesgo de ser rápidamente etiquetadas en alguna temática determinada que sea considerada como "territorio de las mujeres".

A pesar de esto, muchas consideran que no necesitan actualmente los preceptos del feminismo.

El pensamiento coincidente en las mujeres de esta generación es que las características necesarias de una directora incluye tener fuerza de voluntad, cierto dominio y manejo en todos los procedimientos de dirección; tienen que ser duras y capaces de tener cierto poder para mantenerse comandando en el set.

En proyectos comparados, las directoras alemanas tienen que estar mejor preparadas para hacer valer sus historias que los varones.

De las directoras jóvenes sólo **Caroline Link** ha obtenido 10 millones de marcos de presupuesto para su film "**Nowhere in Africa**" (Nirgendwo in Afrika) (exhibido en la sección "*La mujer y el cine*" en el *Festival Int. de Cine de Mar del Plata 2003* y estrenado recientemente en las salas comerciales).

El consejo de **Doris Dorrie** de experimentar con la cámara digital, sin presupuesto (por ej. "**Nackt**", 2002), fascina a pocas de sus colegas. Ellas consideran que no deberían resignar proyectos más grandes y defender el reconocimiento de sus logros.

De todas maneras sería erróneo decir que las mujeres que filman persiguen la idea de alcanzar a sus competidores varones, y expresan que los problemas que atraviesan en su profesión no sólo tienen que ver con problemas de género.

Los otros aspectos que afectan a su situación son: la declinación de la cultura del cine-arte; la desaparición del pequeño distribuidor; la poca cultura cinematográfica estimulada por un creciente mercado de films pasatistas en formato de telefilms. Esto crea las condiciones para que films originales y auténticos estén declinando (al respecto cabe mencionar que la teledifusora pública alemana ZDF, que había ofrecido un forum y un espacio a los films de autor para esta generación de directoras, probablemente cese de emitirlo).

En una Alemania donde ha habido cambios radicales (en primer lugar, la caída del muro y la posterior reunificación) las mujeres directoras de la primera generación también se han transformado en víctimas de esta situación competitiva y muchas han incursionado en la enseñanza en las universidades y academias de cine, entre otras podemos citar a **Jutta Brückner, Jeanine Meerapfel, Ulla Stöckl, Helke Sander y Claudia von Alemann**.

Los nuevos films de estas directoras han sido pocos y espaciados, aunque tienen proyectos preparados.

Ulrike Ottinger compensa la espera de los fondos trabajando en teatro y fotografía; **Helma Sander-Brahms** hizo un corto para la campaña antiglobalización, y ambas han presentado sus trabajos en grandes retrospectivas.

Las nuevas generaciones, que están descubriendo su medio de expresión de una nueva y espontánea manera, están siendo filtradas por el espíritu de los tiempos que corren.

Esto puede ser una explicación para la insistencia en sus historias personales y sus experiencias, remarcándose la característica común de un marcado personalismo y un camino individual como meta.

Todas parten de un deseo de autenticidad de la posibilidad comunicacional y de transmitir emociones, aunque sus soluciones estéticas no sean necesariamente comparables.

Angela Schanelec se diferencia de sus colegas presentando en su films una contratendencia; por ejemplo, en su película "**Passing Summer**" (2002) presenta una lacónica selección de diversas relaciones entre los personajes, mostrando un enfoque dramático que desconfió de los abiertos retratos de sentimientos.

En conclusión, si bien no se puede hablar de un cine feminista en las nuevas generaciones, podemos mencionar en cambio una "perspectiva femenina", ya que las mujeres, a pesar de ellas mismas, siguen transmitiendo una percepción propia de su género.

Por el momento entonces queda una impresión contradictoria: las nuevas directoras que

reniegan del feminismo tradicional y de su estética, y que sienten que el cine de mujeres las uniforma y las restringe, experimentan, sin embargo, los viejos patrones de la rivalidad de género en lo que respecta a las condiciones de producción. Frente a esta situación ellas se defienden anhelando ser incluidas en la industria.

De todas maneras en sus films, especialmente en sus historias acerca de la gente joven, ellas cuentan los conflictos entre hombres y mujeres con un obvio deseo de búsqueda de armonía.

Podemos comprender que el cine de mujeres, si bien no constituye un género ni se lo puede caracterizar como homogéneo, conlleva en cambio la riqueza de la heterogeneidad. Transitan en él diferenciaciones en los contenidos, en la estética, en la diversidad de historias. No hay una corriente a seguir y cada una de las directoras acentúa su propia identidad.

Lo que no podemos es negar el fenómeno sociocultural que las determina en la construcción del punto de vista, ya que ellas establecen diferentes relaciones vinculares que recogen de sus propias experiencias constituyendo una subjetividad de género.

La cotidianeidad femenina, el deseo sexual y la representación de los cuerpos las conduce a narrar historias de amor donde el mundo simbólico de las mujeres funciona de manera distinta a la construida por los varones.

Así es como la "perspectiva femenina" presenta un cine abierto, libre de encasillamientos, que no conoce límites y donde los cambios y la evolución es permanente.

Cualquiera sea el momento presente de las mujeres directoras, este permanece siendo una etapa de transición. El desarrollo futuro dependerá de qué aptitudes usen las próximas generaciones para perfeccionar o sobrepasar esta fase difícil, cuán bien preparadas estén las jóvenes directoras cuando llegue el momento de abrirse camino con proyectos independientes, compitiendo con sus colegas varones y el mainstream del medio.

*** Pastora Campos**

Codirectora del Cine Club TEA: realización de trabajos de programación e investigación, dicta cursos de Lenguaje e Historia del cine.

Desde 1994 miembro de la Asociación La Mujer y el Cine.

Desde 1996 hasta la fecha, se desempeña como curadora y organizadora de la sección La Mujer y el Cine en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

pastoracampos@yahoo.com.ar