



ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TELEVISIÓN



Portada | Números anteriores | Quiénes somos | Escrib@nos

Miradas, número 7, 2004

Secciones
Editorial
Especial
Ojo crítico
Dossier
Entrevistas
Diccionario
Escuelas
Videoteca EICTV
La memoria

Ojo crítico

Portada > Ojo crítico > El estado del cine femenino contemporáneo

El estado del cine femenino contemporáneo

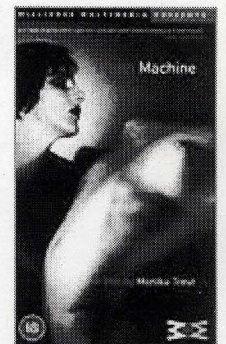
Katrien Jacobs

Como que estamos descubriendo lentamente las contribuciones de las mujeres cineastas a lo largo del siglo XX, tal vez sea buen momento para preguntarnos cuánto mejorará su estatus más allá del año 2000. Después de conversar con realizadores, distribuidores y exhibidores en varios países, fuimos conformando la idea central de nuestro trabajo: en el siglo XXI se verá transformado totalmente el estatus de este tipo de cine, ya que se verá sostenido por plataformas económicas más racionales en lugar del sostén estatal que ahora intenta promocionar el feminismo. Cuando interrogué a la realizadora alemana Monika Treut sobre la transformación de la cultura en torno al cine femenino, su respuesta fue muy franca: "En los años 70 y mediados de los 80 transcurrió un tiempo en Alemania cuando las películas de mujeres solo conquistaban un pequeño auditorio y recibían financiamiento estatal. Ese tiempo terminó. Ahora, decir 'películas de mujeres' es como una mala palabra." Treut también lamenta la actual "tendencia hacia la destrucción de la cultura de cine", en particular por el hecho de que las salas de exhibición ya no muestran el formato de 16 mm, mientras que los pequeños circuitos de arte y ensayo están atrapados en una lucha incesante por la supervivencia.

Otro cine es posible

Editorial
Listados EICTV
Listados nacionales
Otros listados
Artículos

Películas importantes de Treut, en las cuales se describen encuentros sexuales de mujeres, como *Seduction: The Cruel Lady* (1985) y *The Virgin Machine* (1988), se realizaron con financiamiento estatal o de corporaciones televisivas pero, a partir de sus obras más recientes, ella opina que ha terminado este tipo de posibilidad y su trabajo se está desplazando hacia el *underground*. No obstante, como muchos otros cineastas, Treut siente que ella y su cine sobrevivirán la nueva era y confía en que un movimiento vital de nuevo cine subterráneo saldrá de las cenizas de aquel cine independiente de los años sesenta y setenta.



The Virgin Machine

Buscar

El cine femenino reciente ha tenido que seguir la tendencia global de la cinematografía hacia la privatización, las ideologías corporativas y las estéticas populistas; por tanto, las mujeres hacedoras de películas deben procurar también los grandes presupuestos y conseguir filmes apropiados para satisfacer los requerimientos de auditorios internacionales y las demandas del mercado libre. Sin embargo, una vez que ellas se alistan en este tipo de esfuerzos —con frecuencia frustrantes y penosos—, nosotros no debiéramos considerar sus avances solo en el terreno fílmico, sino en una esfera más general que suele ser llamada cultura fílmica, y que incluye la producción industrial, la distribución y los mecanismos de exhibición, así como las actividades de difusión, promoción, educación, comentarios y activismos que rodean sus trabajos.

Números anteriores
Número 6
Número 5
Número 4
Número 3
Número 2
Número 1

La cultura fílmica incluye a todos los pensadores que critican la creciente corporativización de las artes y las mujeres cineastas han estado en el frente delantero de estas críticas. Considerando que las oficinas nacionales de cinematografía en países tales como Canadá, Australia y Estados Unidos han volcado su producción hacia el mercado, además de recortar el financiamiento a películas independientes y a organizaciones promotoras del cine feminista, el activismo de las mujeres, la investigación académica y las prácticas de una producción alternativa conforman todavía una base sólida para que exista una vibrante cultura fílmica en el siglo XXI.

Sasha Waters, una joven cineasta norteamericana que estaba a punto de concluir un master en Bellas Artes en la Temple University, opina que los períodos de consolidación en el cine *mainstream* provocan a menudo un incentivo natural para trabajar desde los márgenes. Por ejemplo, el crecimiento del mercado de filmes para la televisión por cable en los años 80 y la ola más reciente de multiproductores de medios en la web han reanimado las posibilidades de la producción y la distribución de documentales. Waters

Enlaces



observa una distinción evidente entre las cineastas que trabajan la intersección del feminismo con otros temas políticos como la raza (Tracey Moffatt, Coco Fusco), sexualidad y género (Julie Gustafson, Su Friedrich) y la conciencia de clase (Martha Rosler); y las cineastas que ya se han establecido dentro de la industria dominante, tales como Barbara Kopple. La Waters desea que esas mujeres, quienes han alcanzado un nivel de control sin precedentes sobre su obra, contribuyan a presionar y a elevar, desde sus altas posiciones, al cine femenino.

Considerando que esos trabajos dentro de la industria participan de gran variedad de posturas ideológicas y pragmáticas, los cineastas independientes se ven compulsados a crear nuevas alianzas con corporaciones privadas. Cortometrajes de la Treut, como *The Taboo Parlor*, película erótica que documenta las aventuras de una pareja de lesbianas, fue coproducido por un pequeño estudio de Hollywood, Group I Films. *The Taboo Parlor* formaba parte de una producción de 90 minutos, *Erotique* (1993), que incluye otros dos cortometrajes de reconocidas cineastas como Lizzie Borden y Clara Law. *Erotique* hizo diana en el mercado del cine erótico, aunque también apela al auditorio feminista, pues mezclaba aspectos del entretenimiento estilo Hollywood con el cine de arte y ensayo, el documental y el avant-garde. *Erotique* fue estrenada en festivales importantes de Alemania, Hong Kong, Brasil, USA; se exhibió en salas de Los Angeles durante seis meses y luego salió en video. Treut atestigua que para ella no está demasiado claro si *Erotique* fue un éxito comercial o no. Lo que sí le pareció evidente fueron las tensiones en el proceso de rodaje entre productores y directores. En sus propias palabras: "Fue una experiencia muy dura para las directoras y el resto del talento artístico puesto que los productores querían controlarlo absolutamente todo." Como producción de índole feminista, *Erotique* evidenciaba rasgos de la sexualidad de las mujeres y ponía sobre el tapete las condiciones materiales de las trabajadoras sexuales, que la industria del cine comercial erótico encubre con un velo.

En el artículo *Mala conducta femenina: el Cine de Monika Treut*, Julia Knight describe cómo eran muy mal recibidos por el público *mainstream* algunos largometrajes de ficción de la Treut. Después del estreno de *Virgin Machine* en Berlín, el crítico Helmut Schoedel afirmó que películas como esta de Monika Treut estaban destruyendo el cine. *Virgin Machine* irrespeta verdaderamente los géneros característicos del cine. El filme interrumpe su estilizada fotografía, típica del cine artístico y de autor, en la cual se describe el despertar sexual de la protagonista, para introducir secuencias humorísticas y documentales en las cuales se toma el testimonio de trabajadoras sexuales tales como Susie Bright y Annie Sprinkle. Según Julia Knight, la recepción al filme de Treut se debía a que cuando se hablaba de Nuevo Cine Alemán, todo el mundo se enfocaba en las contribuciones de los cineastas varones como Fassbinder, Wenders y Herzog. Y aunque estos directores empleaban muchas veces estéticas y contenidos radicales, los filmes de la Treut bordeaban el tabú, puesto que describían a mujeres que disfrutaban sus identidades sexuales sin temor al castigo y sin necesidad de circunscribir el placer al matrimonio.

Aunque los temas sexuales abundan en los medios masivos, pequeños progresos se han verificado en cuanto a la aceptación de las mujeres y de las perspectivas femeninas en la industria televisiva. Sasha Waters se queja de que HBO se rehusó a considerar su documental *Whipped* (1996), un retrato de la hembra como trabajadora sexual, porque tenía que competir con otro documental mucho más sensacionalista, como es *Fetishes*. Waters explica que *Whipped* era una respuesta al entorno mediático que presenta imágenes de mujeres desde la otredad: "Mi impresión es que las mujeres que eligen trabajar en la industria sexual —especialmente las educadas y de clase media, quienes podían haber elegido otras carreras— resultan extremadamente amenazadoras para cierta gente, pues desafían el prejuicio de que se trata de gente marginal, decadente y anormal, con la cual los seres normales no tienen nada en común." (...)

Otro caso de negligencia y censura de retratos sobre la sexualidad de las mujeres es narrado por Debra Zimmerman, directora ejecutiva de Women Make Movies, New York City. Zimmerman explica que en 1997 algunos miembros del Congreso y la Asociación de la Familia Americana iniciaron una campaña contra WMM por la supuesta promoción de películas ofensivas y pornográficas. La campaña era parte de una mucho más grande que intentaba disolver el National Endowment for the Arts, uno de los patrocinadores de WMM, que en la actualidad opera con un presupuesto de un millón de dólares, que proviene del alquiler y venta exitosa de muchas películas, y solo \$40.000 del presupuesto proviene del financiamiento estatal. Zimmerman concluye que estas películas sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas no han sido convenientemente recibidas por el gobierno, aunque Women Make Movies continúe alquilando y vendiendo con éxito cortos realizados por mujeres para instituciones o particulares. (...) Zimmerman comenta que los documentales han sido un lugar muy importante de intersección entre el feminismo y el cine: "En los años sesenta, el movimiento feminista pretendían filmar alternativas a las imágenes presentadas por los medios masivos". Ella misma explica que las mujeres documentalistas comenzaron a deconstruir el sistema de producción de películas con el objetivo de personalizar y politizar el texto fílmico, aunque no siempre se les reconoce el mérito que merecen por ello.

La erudita del cine canadiense Kay Armatage explica la transformación del cine femenino canadiense de la siguiente manera: durante los primeros decenios después de la Segunda Guerra Mundial, las películas hechas por mujeres canadienses tales como Laura Boulton, Jane Marsh y Margaret Perry, se volvieron parte del inconsciente colectivo canadiense. Sus películas eran distribuidas gratis por el National Film Board y se estrenaban en casi todas las ciudades del país, así como en universidades. Aunque Canadá posee el mayor número de mujeres trabajando en el cine en comparación con cualquier otro país, ellas se concentraban en áreas tales como los documentales independientes, el avant-garde (lo que Armatage denomina "el ghetto del cortometraje") y la programación infantil de la televisión. Interrogada acerca de

si la cultura fílmica canadiense todavía conforma el inconsciente colectivo nacional, Armatage responde que la formación del inconsciente canadiense ahora descansa más en la cultura de masas y el pop estadounidenses que en algún tipo de feminismo nacional.

En su artículo *Skirting the Issues: Popular Culture and Canadian Women's Cinema*, Armatage perfila cómo el Acuerdo de Libre Comercio de 1988 entre Canadá y Estados Unidos destruía una vibrante cultura fílmica desarrollada a lo largo de los años 70, destrucción que incluyó al Studio D del National Film Board, llamado "el estudio de las mujeres": "La afirmación de una cultura nacional canadiense en los años setenta alcanzó su cenit en los ochenta." Armatage percibe un desarrollo paralelo de la teoría y la crítica feminista, que ahora está girando en torno al cine y a la televisión comercial como sus principales objetos de estudio. Incluso aunque Armatage se lamenta de la americanización de la cultura canadiense, su artículo también enfatiza en el hecho de que se están reconstituyendo las fronteras nacionales ante la economía global, lo cual ha significado que los canadienses de hoy resultan más sensibles al hecho de que el país consiste en un conjunto de etnias y culturas diferentes cuyos sistemas de valores se hallan en competencia.

A este respecto, es importante reconocer un movimiento nuevo de cineastas indígenas y de mujeres cineastas que traspasan las barreras étnico-culturales y critican en sus películas el momento actual de un estado sostenido por una supuesta unidad ideológica. La profesora universitaria Gina Marchetti, de visita en la Nanyang Technological University, de Singapur, no dejó de mencionar la significación de las cineastas asiáticas, en particular Christina Choy y algunas otras. La ola de emigrantes y el entrecruzamiento cultural que ello favorece, proporciona nuevas perspectivas femeninas que penden entre los valores occidentales y no-occidentales. Clara Law, por ejemplo, es una aclamada cineasta de Hong Kong quien ahora vive y trabaja en Melbourne, Australia. Su primer filme australiano, *Floating Life* (1996), presenta un retrato de la vida suburbana en Australia desde el punto de vista de la minoría asiática. (...) Los críticos han notado las múltiples diferencias entre la fotografía y la iluminación de las escenas que acontecen en Hong Kong y las que ocurren en Sydney.



Floating Life

Chris Berry escribe: "En Australia, todo aparece blanqueado en tonos claros de azul y verde, blanco para las edificaciones, además de los paisajes interminables que resultan tan impresionantes para los emigrantes." Berry admira el tono contemplativo y melancólico de la película, consciente de que los directores australianos resultan actualmente empujados hacia los géneros y las fórmulas del *mainstream* cinematográfico. Finalmente, Berry cataloga el tratamiento de Law respecto de la migración en Australia cual sólido aporte a la pantalla del país, "todavía poblada por *surfers* rubios, de mirada azul, o toscos bebedores de cerveza. Hasta ahora, nadie había sido capaz de romper esos moldes y encontrar la aceptación del auditorio." (...)

Debra Zimmerman opina que la desaparición y/o comercialización de los mecanismos estatales, tales como el Studio D canadiense y el Channel Four de Gran Bretaña, ha ocasionado la crisis en la comunidad feminista norteamericana, aunque se continúan produciendo abundantes obras dentro de las minorías étnicas. Por un lado, son pocos los filmes producidos por cineastas vanguardistas norteamericanas como Sue Friedrich e Yvonne Rainer, quienes fueran apoyadas por el National Endowment for the Arts, el New York State Council for the Arts y organizaciones privadas. Por otro lado, Women Make Movies continúa recibiendo inscripciones de jóvenes cineastas que laboran en el borde de la industria cinematográfica.

Zimmerman describe la situación de las cineastas contemporáneas como una enorme montaña a ser vadeada, para lo cual se precisan energía y capacidad de adaptación en las primeras etapas, mientras que el viaje se torna mucho más difícil hacia las zonas más altas de esa montaña. Un índice para comprender cuán difícil puede ser ese viaje, es el hecho de que muy pocas cineastas son incluidas en las programaciones de los principales festivales cinematográficos del mundo. Y mientras esa falta de representatividad tiene lugar en Occidente, ocurre un nuevo desarrollo de los festivales de mujeres cineastas en ciudades no occidentales como Jakarta, Seúl y Taipei.

Tal optimismo es compartido por la Dra. Gina Marchetti, a quien solicité un comentario sobre el estado de las cineastas asiáticas en comparación con las occidentales. Su respuesta fue firme y directa: "Ellas tienen un panorama mucho más auspicioso en Asia". Marchetti describe con entusiasmo la tradición de mujeres cineastas en Hong Kong y en la China continental, y añade que el espectador occidental apenas se ha enterado de tal desarrollo, pues los distribuidores occidentales han subestimado estos filmes o se han concentrado en el trabajo de los varones. Marchetti menciona una serie de impresionantes filmes chinos que se relacionan con recuerdos de mujeres durante la revolución cultural, como *Sacrificed Youth* (1985), de Zhang Nuanxin, que documenta las diferencias sexuales entre las culturas tailandesa y china en un pequeño pueblo fronterizo. (...)

A pesar de los cambios inherentes a la economía global y a la falta de apoyo para el cine no industrial, nuevas aperturas permiten el alquiler o la compra de cintas grabadas con cine femenino. Algunos distribuidores se esfuerzan en promover y vender filmes a través de internet o mediante video casero. Algunos de los mayores distribuidores de obras firmadas por mujeres son Cinemien (Amsterdam), Video Out (Vancouver), Canadian Filmmakers Distribution Centre (Toronto), PopcornQ (San Francisco) y Frameline (San Francisco), los cuales poseen catálogos disponibles en internet que facilitan el alquiler o

venta de videos. Este nuevo canal de distribución e intercambio eventualmente contribuye a la desaparición de los pequeños circuitos para cine artístico y para la cultura fílmica femenina, aunque permite al consumidor sumergirse en una gran variedad de alternativas que permiten la renovación de lo que antes se conocía como cultura fílmica. La recepción crítica de las obras de las cineastas contemporáneas se ha enriquecido con esta nueva ola de comunicación vía internet en círculos académicos y no académicos.

El texto femenino

Al escribirse la historia de la cultura fílmica femenina a finales del siglo XX destacando las obras de grandes cineastas como Marleen Gorris, Lizzie Borden, Sasha Waters, Kira Muratova, Clara Law, Zhang Nuanxin, Monika Treut y muchas otras, uno puede preguntarse cómo es posible mirar más allá de la circulación de tales películas en sus entornos culturales nacionales e internacionales. A pesar de las enormes diferencias entre las diferentes cineastas, los filmes femeninos han sido capaces de alentar una época de simbiosis estética e ideológica con la teoría académica y los movimientos feministas; por ello es que pueden apreciarse positivas interacciones entre la teoría fílmica feminista y la práctica. Las cineastas de hoy están perfectamente aptas para experimentar con la "estética de la feminidad", que formularan teóricas francesas como Helene Cixous y Luce Irigaray, tesis aplicadas luego al análisis fílmico por teóricas como Annette Kuhn, Laura Mulvey y Constance Penley.

En su estudio *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Kuhn define el "texto fílmico femenino" como un texto altamente consciente e irrespetuoso tanto de las estrategias ilusionistas del espectador como de los placeres genéricos que porta el cine dominante. Incluso si el texto femenino nunca se materializó cual modelo teórico dentro de la cultura masiva, sí logró convertirse, en algunas instancias, en poderosa fuerza contracultural. Así, el texto femenino se transformó en poderoso instrumento auxiliar para someter a deconstrucción el subconsciente nacional como una construcción masculina, sobre todo en los países en que se estaban verificando cambios radicales.

Cineastas tales como Sasha Waters y Monika Treut están en deuda con las cineastas feministas de los años sesenta y setenta, quienes emplearon una gran variedad de estrategias visuales y performáticas para atacar los sistemas de representación fílmica y teatral del *establishment*. A este respecto, es importante mencionar la significación de la obra en cine y video de Carolee Schneemann, cuyos rituales carnales y eróticos se guiaban por patrones como el "conocimiento interior" y otras formulaciones teóricas de la textualidad femenina. Aunque Schneemann es conocida mayormente por piezas performáticas como *Meat Joy*, *Eye Body*, *Interior Scroll* y *Up to and Including her Limits*, ella también produjo el famoso filme experimental feminista *Fuses* (1964-1968), en el cual se documenta su vida sexual mediante la instalación de una cámara en su propio dormitorio. Luego, las imágenes se manipularon con rayados, coloreados, doble exposición y secuencias repetitivas por montaje. (...)

Otro ejemplo de texto femenino como contracine podría ser la obra de Kira Muratova, cuyos filmes fueron prohibidos hasta 1986. El uso de la profanidad y de la desnudez frontal masculina en el filme *glasnost El síndrome asténico* (1990) fueron las razones oficiales para la censura, aunque en el mismo pueda detectarse fácilmente la crítica a instituciones estatales que son asociadas a la debilidad masculina.



The asthenic syndrome

En el artículo *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, los autores Horton y Brashinsky enfatizan en los cuidadosos movimientos de cámara que emplea Muratova para moldear complejos personajes femeninos, de manera que así "se nos permite estudiar a una mujer en un conflicto con mucho más detalles de los que aportan los filmes narrativos tradicionales, dirigidos tradicionalmente por hombres". (...) La mezcla de ficción y no-ficción, la ruptura de las relaciones de causa-efecto, la negativa a suscribir a un sentido de final conclusivo y clausurante, pueden ser vistas cual instancias de las estéticas femeninas, según las definieron Kuhn et. al. (...)

Una película más pacífica que las de Muratova, pero que también usa la estética femenina, es la muy aclamada *Antonia*, de Marleen Gorris, cuento conmovedor sobre la épica femenina donde las mujeres son madres y cabeza de familia, hijas lesbianas y artistas o nietas genios en música y filosofía... Tal vez sea esa la razón por la cual el filme fue criticado por un considerable número de críticos varones como excesivamente feminista y dispuesto a lanzar demasiados ataques sobre los hombres. Estas reacciones hostiles a un filme *mainstream* y colmado de buena voluntad feminista demuestra que tales temas son todavía un *tour de force* para la imaginación del espectador y de la crítica, acostumbrados a Hollywood.

Para concluir este ensayo, vale mencionar que los estudios sobre mujeres cineastas se están distribuyendo con frecuencia en formatos audiovisuales como video CD-Rom y sitios web. Women Make Movies distribuye una colección especial de recientes documentales sobre cineastas como Alice Guy-Blanche (Francia), Julie Dash (Estados Unidos), Maya Deren (Estados Unidos), Matilde Landeta (México) y Joyce Wieland (Canadá). Tales documentales sobre destacadas cineastas re direccionan nuestros enfoques sobre la historia y la teoría del cine femenino y nos permiten dirigirnos a un público mayor y

más culto en la misma medida que nos ayudan a comprender mejor la sensibilidad única de estas mujeres y de sus textos fílmicos.

(Fragmentos)

Nota de la autora: Este ensayo cubre un amplio espectro de cineastas contemporáneas, las cuales no están necesariamente representadas en la antología.

Traducción y selección de fragmentos: Joel del Río

El presente es el ensayo introductorio a la antología Women Filmmakers and Their Films, St. James Press/Gale Research, Primavera de 1998.

Katrien Jacobs es profesora asistente en New Media at Emerson Collage, así como realizadora audiovisual, video-instalacionista y curadora. Ha publicado numerosos artículos a propósito de temas como pornografía y new media art. Es la autora de The Sound of One Hand Typing: Art, Sex and Netbook, libro acerca de los nuevos desarrollos en el porno underground y la sexualidad en Internet.

Además en esta sección:

- ◉ **Apocalipsis en el Golfo**
Aiberto Ramos
- ◉ **Darren Aronofsky: Entre la teoría del caos y los fantasmas de la droga**
José René Roig
- ◉ **De Tarantino, los perros y Madonna**
Dayamick Cisneros
- ◉ **El 'Otro' en el cine: tribus y tribalismo**
Keyan Tomasselli
- ◉ **Jugando con máquinas. Un pantallazo al estudio y creación de videojuegos independientes**
Gonzalo Frasca
- ◉ **Ludicidadarte virtual: La poética de la obra de arte abierta como elemento lúdico de la sociedad en el ambiente virtual / Internet**
Mariana Branco



[Versión para imprimir](#)



[Versión para descargar \(PDF\)](#)



[ir arriba](#)

©2004 Escuela Internacional de Cine y Televisión