



DIRECTORAS EUROPEAS EN EL NUEVO MILENIO



Coordinación y textos Nuria Vidal

Una parte del cielo

Una parte del cielo



**DOES IT
HURT?**

Una parte del cielo

DIRECTORAS EUROPEAS EN EL NUEVO MILENIO

Coordinación y textos Nuria Vidal



Edita: Festival de Cine de Gijón
Diseño y maquetación: Epic Diseño Gráfico
Imprime: Imprastur, Gijón
ISBN: 978-84-612-7629-5
Deposito Legal: 08/ 100892

Fotografía de la portada: *Friss Levegő* de Agnes Kocsis

Indice

Fallen



Introducción	7
Fragmentos escogidos de una charla informal	11
Cuatro miradas sobre el cine y las mujeres	
Reflejos alucinados de lo real	31
<i>Desirée de Fez</i>	
¿Y, ellas, dónde están?	
Viejos y nuevos caminos para llegar al cine de mujeres	40
<i>Eulàlia Iglesias</i>	
Otras maneras, quizás, de filmar el cuerpo y el deseo	46
<i>Imma Merino</i>	
La mitad de la televisión	51
<i>Montserrat Martí</i>	
Las películas del ciclo	59
Fichas técnicas de las películas	127
Un punto de vista masculino hacia el cine de mujeres	
Katharine Hepburn también hacía cine de mujeres	131
<i>Ángel Quintana</i>	

Introducción



Aneta Leshikovska



Agnes Kocsis



Angelina Maccarone



Claire Simon



Catherine Breillat



Carolina
Astrudillo
Muñoz



Dana
Nechushtan

UNA PARTE DEL CIELO

Directoras europeas en el nuevo milenio

La mitad del cielo. Los chinos impusieron este concepto confuciano para referirse a las mujeres. Las mujeres son la mitad del cielo en todos los aspectos de la sociedad, por tanto, también en el cine. Pero en este libro y en este ciclo nos limitamos a “una parte del cielo”. ¿Por qué? Porque hemos centrado este trabajo en mujeres, sí, pero directoras de cine, y además europeas y que hayan trabajado en los pocos años que llevamos del nuevo milenio. Por eso hablamos de UNA PARTE DEL CIELO.

También porque este ciclo nació del deseo de revisar el cine de directoras europeas a partir del recuerdo de una película emblemática titulada precisamente *Una parte del cielo*, dirigida por la belga Bénédicte Liénard en el año 2002. Un film que significa un punto de inflexión en el cine dirigido por mujeres. No porque no hubiera excelentes ejemplos de directoras antes de su aparición, sino porque de alguna manera marcó una tendencia definitiva en estos años: la de hacer cine de mujeres y con mujeres sin que sea necesariamente ni feminista ni abanderado de ninguna corriente ideológica. Cine libre que puede entender cualquiera que tenga ganas de ver una buena historia contada con un buen planteamiento cinematográfico.

El ciclo se fue conformando casi solo a medida que nos acordábamos de películas, de directoras, de historias; a medida que nos asaltaban las últimas aportaciones pidiendo un espacio entre la selección. No hubo criterios historicistas, ni geográficos, ni de género. No nos impusimos la presencia de nombres de referencia obligada ni la voluntad de descubrir nuevas personalidades. Nos dejamos ir con la misma libertad que pedíamos a las películas que visionábamos. Y así aparecieron films conocidos como *Sex is Comedy*, de Catherine Breillat, al lado de rarezas como *Does It Hurt?* *The First balkan Dogma* de Aneta Lesnikovska; películas de ficción convencional como *Fallen*, de Barbara Albert, junto con experimentos documentales del tipo de *Hold me tight, let me go*, de la inglesa Kim Longinotto; historias personales de implicación directa, cuyo mejor ejemplo es la investiga-

ción colectiva que ha planteado Claire Simon en *Les Bureaux de Dieu*. Cinematografías periféricas llamaron a la puerta y descubrimos *Friss Levegő/Fresh Air*, de la húngara Agnes Kocsis, *Fighter* de la danesa Natasha Arthy o *Krama mig/Love & Happiness*, de la sueca, Kristina Humle. El terreno del cine comprometido socialmente lo ocuparon en primer lugar *Une part du ciel*, motor como hemos dicho del ciclo en su totalidad, *Morvern Callar*, de Lynne Ramsay y la última Concha de Oro de San Sebastián, *Pandoranin kutusu/ La caja de Pandora. Verfolgt/Hounded*, de la alemana Angelina Maccarone, representa el lado mas oscuro del ciclo frente a la alegría y el color de la holandesa *Dunya & Desie* de Dana Nechushtan. España no podía faltar en esta selección de mujeres europeas. Cuatro directoras españolas tienen su lugar en esta parte del cielo: Patricia Ferreira con el largometraje *Para que no me olvides*; Carolina Astudillo con un interesante documental titulado *De monstruos y faldas*; *Turismo*, el debut como directora de Mercedes Sampietro; y Peque Varela, que con el corto *1977* se acerca al difícil momento de la adolescencia utilizando la animación.

Razones o sin razones

No es por una cuestión paritaria; no es por hacer algo políticamente correcto; no es por apuntarse a una moda. No. Lo que nos interesa y nos mueve a la hora de proponer este ciclo es la constatación de que existe un excelente cine dirigido por mujeres (podríamos decir escrito, fotografiado o montado por mujeres), que en los últimos años tiene una presencia cada vez mayor en el contexto general de la cinematografía mundial y europea. Estas directoras no se parecen entre si y no cuentan (solo) “historias de mujeres”, pero tienen en común una mirada que las distingue y las singulariza.

Estamos en contra de los guetos de cualquier tipo, de las separaciones por cualquier motivo. La creación no tiene ni sexo ni color. Pero lo cierto es que las mujeres han ido conquistando en los últimos años territorios que correspondían mayoritariamente a los hombres en el mundo del cine y han ido imponiendo lentamente su forma de entender la imagen y la narración. Eso es lo que quiere conseguir este ciclo: dar voz a un grupo de directoras europeas y mostrar un conjunto de películas que demuestran la variedad de criterios y de ideas que alimenta el cine dirigido por mujeres en nuestro contexto sociocultural.

El libro

La forma del libro fue naciendo en paralelo al ciclo. La idea de hacer una mesa redonda para hablar de temas que nos preocupan a todos y todas dio fruto en una serie de conclusiones que ocupan la primera parte del texto complementada con la visión sobre esos temas de cuatro mujeres vinculadas a la crítica y a la enseñanza del cine. Desirée de Fez habla de las directoras europeas que han tratado el género fantástico; Eulàlia Iglesias se acerca a las teorías sobre cine y feminismo desde una perspectiva nueva y contemporánea; Imma Merino se adentra en el terreno del deseo y la forma de filmar el cuerpo; y Montserrat Martí utiliza la serie L para hablar de la presencia de las mujeres lesbianas (y de paso las directoras que hacen cine lésbico) en el mundo de la ficción televisiva americana, ya que por desgracia Europa sigue en ese punto un paso por detrás de Estados Unidos.

La segunda parte del libro la compone una completa información sobre las películas del ciclo y para acabar, un artículo de Ángel Quintana, ofrece el contrapunto de vista masculino, necesario y útil para entender el conjunto.

Nuria Vidal

*Fragmentos escogidos de
una charla informal*



FRAGMENTOS ESCOGIDOS DE UNA CHARLA INFORMAL

Una tarde de verano del 2008 nos reunimos entorno a una mesa un grupo de mujeres implicadas en la crítica y el cine en general. Se trataba de ordenar las ideas que flotan en el ambiente, de fijar algunos puntos, de ver si los tópicos son ciertos o no. Fue una charla distendida, tranquila, pero apasionada al mismo tiempo. Estaba claro que el tema nos interesaba y nos preocupaba. El resultado fueron casi tres horas de grabación. Esto es solo una selección de fragmentos escogidos de esa conversación a cuatro bandas entre Eulàlia Iglesias, Montse Martí, Imma Merino y yo misma, Nuria Vidal.

¿Tienen más problemas las mujeres para hacer cine?

N. V. No sé hasta que punto en España y Europa las mujeres que hacen cine tiene mas problemas que los hombres que hacen cine.

E. I. Yo creo que hacer cine en Europa, España y Cataluña es muy difícil seas quien seas. No creo que haya una discriminación especial por ser mujer. Es un tema muy delicado. “No me han hecho caso porque soy mujer.” No se. Hay muchas películas a las que no se les hace caso sean de quien sean. Es complicado saber hasta que punto el condicionante femenino es determinante.

I. M. Lo que si puede ser es que sea más difícil dar el primer paso. A excepción de Francia, donde en los últimos veinte años se han incorporado muchas nuevas cineastas, parece que en Europa continua siendo más difícil para una mujer plantearse hacer cine que para un hombre.

E. I. En relación con eso, por ejemplo, ¿cual es la proporción de alumnas en la Universidad Pompeu Fabra?

M. M. Todos son chicas. De 80 alumnos, 60 son mujeres. Si vas a cualquier rodaje hoy en día todo son de mujeres. Es una pirámide. Excepto el director y el director de fotografía, todo lo demás son chicas. De todos modos esto creo que tiene que ver con la formación en general, no solo con la carrera,

con los objetivos que se plantean, con la cultura que nos inculcan.

¿Existe un cine “femenino”?

I. M. No lo sé, aunque tiendo a creer que las mujeres ven de otra manera el mundo, las cosas, los cuerpos. Por ejemplo ¿*Lady Chaterley* sería la misma si la hubiera hecho un hombre? No creo que todas las mujeres, como tampoco lo hacen todos los hombres, hagan las películas iguales. Pero si creo que hay “sensibilidades femeninas”. Aunque en esta época de mezclas y cambios de roles, tampoco me atrevería afirmarlo rotundamente. Sin embargo, la película de Pascale Ferran me hace pensar en la posibilidad de una mirada femenina. O de miradas femeninas. La atención al deseo femenino es distinta. Y la manera en que muestra los cuerpos es diferente.

E. I. Hay otro ejemplo, la película *Encarnación* de Anahí Berneri. A mi me gustaría saber como se enfrentaría al mismo tema un hombre, como reaccionaría delante de una actriz sexi que llega a los cincuenta años. Creo que esta película es femenina por eso, por el centro de interés. A una mujer que solo ha vivido de su belleza ¿que le pasa cuando empieza a desaparecer y se queda sin trabajo? No pasa nada. Esta emancipada, vive su vida, no es una tragedia. Me parece una reivindicación feminista en el sentido de no presentar una mujer patética. La persona con la que tiene relaciones le pide que vivan juntos y es ella la que dice no. Ella es la que decide como actuar. Su relación es con una chica a la que le pasa el testigo. Yo creo que es muy femenina. Considerarla masculina porque es activa y no hay compasión me parece un error.

N. V. Hay una idea generalizada del cine femenino hecho de estereotipos: las películas hechas por mujeres son sensibileras, con tendencia a ser dulces o benévolas con los personajes femeninos...

I. M. Esa posición esta más generalizada de lo que pensamos. Incluso en la crítica existe ese punto de vista desde la crítica masculina. Hay un supuesto establecido de lo que es el cine femenino. También pasa en la literatura. Se dice que las mujeres escriben de una forma blanda, manifestando una sensibilidad que se tiende a identificar con la sensibilería. Es un concepto peyorativo aún arraigado.

M. M. Es realmente un estereotipo. Nunca diremos que un western es masculino y fíjate si no tiene valores masculinos.

E. I. Javier Marías se lamentaba de que sus novelas las leían muchas mujeres. Y se lo tomaba a mal, porque asociaba eso al hecho de que no debía ser demasiado bueno.

N. V. Pero no es cierto que el cine hecho por mujeres sea blando o sentimental. Tiene esa etiqueta, pero si nos fijamos simplemente en los títulos de la lista del ciclo del Festival de Gijón, vemos que no es verdad. Las austriacas, por ejemplo, son como Haneke, pero más duras y algunas francesas también.

I. M. ¿Dirías que Claire Denis, o Chantal Akerman son femeninas en ese mal sentido definido mayormente por hombres?

N. V. ¿Por qué se piensa que el imaginario femenino tiene que ser esto?

E. I. Por la tradición de cultura social femenina, casi siempre producida por hombres. Tiene que ver con la novela rosa, el folletín, las películas para mujeres, el melodrama de los años 30 y 40, la Barbie...

I. M. Si, pero no se puede decir que *La loba* o *La carta* son películas blandas...

E. I. No, estoy hablando más de las películas de sentimientos, que no es lo mismo que sensibleras. Las que se plantea una típica pareja en la que el novio quiere ver una de tiros y la chica una de llorar. Es un estereotipo, pero existe. De todos modos, creo que sí es típicamente femenino, o más claramente femenino, reivindicar este espacio de intimidad y de sentimientos. Se puede hacer una cierta reivindicación de cine feminista ligado al espacio privado, íntimo, de los sentimientos, de la propia exploración personal.

N. V. Las mujeres tienen menos pudor para hablar de ciertas cosas con naturalidad.

E. I. Menos pudor no se, pero si mas naturalidad. Quizás por la tradición de haber estado confinadas al espacio privado. Las mujeres entre ellas se lo explican todo, incluso lo más íntimo. El caso extremo es el de las mujeres árabes que se reúnen en una casa para tomar un té y pueden hablar de su sexualidad con una total naturalidad y sin tirarse faroles como harían los hombres. Creo que reflejar esto en el cine si es algo femenino. Y pienso que a las mujeres que dirigen ahora les da un poco de miedo hacerlo para que no les digan que hacen “cine para mujeres”.

¿Hacen las mujeres películas feministas?

M. M. Yo me pregunto de todas maneras si las mujeres directoras a la hora de hacer una película se preguntan “¿mi película será femenina o no?”. No creo que lo piensen.

I. M. No lo se. Yo creo que algunas sí. Cuando Agnès Varda hizo *Una canta, la otra no*, por ejemplo, debió pensar que su película era feminista y servía para el feminismo.

E. I. Pero las nuevas generaciones, para bien o para mal, no lo piensan. Simplemente hacen el cine que les apetece.

M. M. Yo creo que hay un cambio ideológico. Seguramente se preguntan más cosas, pero no precisamente esa. No creo que mis alumnos/as, al enfrentarse a una práctica o un corto se lo planteen, yo creo que no. Los hombres jóvenes también están en crisis. No saben de donde vienen ni a donde van. Quizás las mujeres tengan las cosas más claras.

N. V. No hay modelos a los que adscribirse.

E. I. Las nuevas generaciones tienen la naturalidad de no cuestionárselo, lo cual es muy sano. Pienso por ejemplo en una mesa redonda de CIMA que se hizo el año pasado con una serie de chicas que no se habían planteado nunca el feminismo y que al ver que sus películas no funcionaban, por lo que fuera, creían que una posible causa podía ser que fueran mujeres.

M. M. ¿Por qué en esa mesa no se llamó a todos los hombres que tiene películas que no funcionan?

N. V. La mujer, como género, mira más hacia dentro; el hombre mira más hacia fuera. Eso pasaba, por lo menos hasta la mitad de los años sesenta. Pero ahora creo que ya no es tan sencillo. Por eso directoras de la generación de Varda, Akerman y Von Trotta se planteaban una reivindicación feminista y las de ahora no se lo plantean, porque ya no tienen tanta necesidad.

E. I. ¿Quieres decir que no han tenido ningún problema, que no se han encontrado con ningún tipo de discriminación o marginalidad?

I. M. Yo creo que si se la encuentran. La creación es una manera de trascender los condicionamientos sociales y los roles impuestos. Pero sigue siendo cierto que las mujeres tenemos más difícil acceder a ciertas oportunidades.

¿Debe el cine ser un arma de combate?

N. V. El feminismo clásico ha utilizado el cine como un arma de combate. ¿Debe seguir siéndolo?

E. I. Depende lo que entiendas como arma de combate. Hay un tipo de cine explícitamente discursivo, explicativo, que no creo que sea necesario. La forma es importante. Volvamos al tema del principio. Cuando ves una película de un hombre, no te cuestionas si se nota o no que es de un hombre y en cambio, en una película de una mujer, te lo preguntas. Es un prejuicio.

N. V. ¿Pero se ha de utilizar el cine como arma ideológica o no?

I. M. Sí, porque no. ¿Por qué se tiende tanto a cuestionar el arte político? ¿A suponerle una menor intención formal, estética? Sea declaradamente político o no, lo importante es que esté logrado. Tampoco hace falta hacer arte o cine político de manera explícita para expresar una visión diferente o crítica sobre ciertas cosas.

E. I. Tener un punto de vista concreto. Como hace Naomi Kawase poniendo en primer plano una serie de temas muy ligados a la mujer y que normalmente no han tenido presencia en el cine. Sin hablar directamente de política, hace política.

I. M. Hacer visibles otras cosas. Es un posicionamiento.

M. M. Cualquier discurso es ideológico. Si quiero hacer una película comercial estoy haciendo ideología. El cine expresa la ideología del que la hace sin necesidad de hacer política directamente.

I. M. Volviendo a Chantal Akerman, concretamente a *Jeanne Dielman*. En esa película no hay un enunciado claramente político. A mí me parece feminista, pero no es discursiva. La dilatación del tiempo le sirve para mostrar la alienación del trabajo doméstico. Akerman hace visible este mundo que normalmente no se ve porque no es dramáticamente útil. Es un punto de vista de mujer hablando de la alienación de muchas mujeres. Es un posicionamiento en el mundo, un compromiso moral y estético porque Akerman hace cine de otra manera y el tiempo de sus imágenes es diferente al establecido convencionalmente por la narración cinematográfica.

N. V. En eso ha cambiado la percepción del cine hecho por mujeres. En los setenta y ochenta, hablabas de cine militante y todo el mundo sabía a que te referías. Ahora ya no hace falta hacer ese cine militante que hacían las europeas de los años sesenta, cuando la urgencia era la de reivindicar un espacio que no se tenía.

I. M. Por eso esas películas no solo eran militantes feministas, sino muchas veces muy radicales en la forma. Chantal Akerman hace saltar por los aires cualquier convención cinematográfica ya en su primera película, *Saute ma ville*. Están unidas al espíritu de la época: Mayo 68, un punto de vista combativo y radical.

N. V. Pensando esto ¿dirías que *Lady Chatterley* es un cine combativo o no? Yo creo que si. Porque se atreve a muchas cosas que el cine normal no se atreve. Yo personalmente la definiría como cine combativo.

I. M. Puede ser. Pascale Ferran ha dicho que quería mostrar el sexo a partir del texto de Lawrence, aunque a este se le acusara de “machista”. Reivindica el sexo como una comunión de los cuerpos, como un elemento de comunicación y de felicidad compartida. Quería mostrar el sexo desde una perspectiva distinta. Ni los violines, ni el puro instinto. En buena parte del cine contemporáneo, el sexo se ha reducido a la pura animalidad. Ella reivindica el sexo como una comunión del cuerpo y del espíritu. Y en ese sentido si es una película combativa Quiere mostrar los cuerpos y la relación entre dos personas de clase social distinta. El amor, aún, como una revolución.

E. I. Además el objeto sexual en este caso es él y no ella. Esto podría tener una lectura feminista o clasista. El hombre es el utilizado.

I. M. La manera de mostrar el cuerpo de un hombre me recuerda a la de Jane Campion en *El piano*. Como filma el cuerpo de Harvey Keitel, musculoso, pero a la vez lleno de sensibilidad.

¿Qué papel ocupan en el cine las lesbianas?

M. M. Históricamente los hombres han llegado antes a todo. Por ejemplo con los gays y las lesbianas. En el momento que los gays están bien vistos, empiezan a aparecer las mujeres lesbianas. Hay una diferencia brutal de visibilidad entre gays y lesbianas. ¿Por qué? No tengo ni idea. Llega un punto en que los hombres consiguen cosas y después llegan las mujeres. No se por qué pasa. Quizás porque están educados en lo público y no en lo privado.

N. V. Lo cierto es que no hay demasiado cine hecho por mujeres lesbianas.

M. M. El cine de lesbianas suele ser muy malo. Hay poco y las pocas que hay son muy malas. Eso es lo bueno de una serie como *L.*, que sin tener ninguna tradición, ni de cine ni de televisión, consigue hacer un producto muy bueno. Quince mujeres fantásticas, buenísimas, que se lo pasan estupendamente con total normalidad. Sin tradición de ningún tipo, ha salido un producto de una calidad enorme que explica muchas cosas. *Queer Folk* llegó tras una tradición cinematográfica de cine de

chicos. Se nota un pequeño cambio. Hasta hace poco, en casi todas las series había parejas de chicos gays. Ahora se empiezan a poner de moda las parejas femeninas.

E. I. Eso pasa porque han estado marginadas y no visibles. Si pensamos en títulos clásicos ¿qué encontramos? *La calumnia*, alguna escena en películas de Marlene Dietrich, *La noche de la iguana*, *Siete mujeres...* En casi todas se trata de una mujer mayor que intenta conseguir el amor de una jovencita. El amor entre mujeres está representado como la cosa más perversa que te puedas imaginar.

I. M. En *Roma citta aperta*, por citar el ejemplo de una película importante por tantas cosas, la mujer nazi es lesbiana. Y lo es de manera que su lesbianismo añade perversidad al personaje. Sobre lo que se ha planteado acerca de la tradicional invisibilidad de las lesbianas, no se tiene que olvidar que son mujeres. Doblemente discriminadas como tales, por mujeres y por lesbianas, su invisibilidad o su presencia perversa es significativa. Además, el mundo homosexual masculino tiene más poder.

M. M. Y también otra imagen, son más aceptados por que son más alegres. Lo gai se asimila a lo feliz, alegre, divertido. La tradición de imagen de una lesbiana, en cambio, es la de una mujer masculinizada, una mujer muy oscura que va disfrazada de hombre. Por eso el salto de *L.* es tan importante. Porque hay una serie de mujeres que son mujeres y son lesbianas y pasan de todo.

E. I. Casi siempre se las representa como una señora asexual y reprimida, tipo ama de llaves de *Rebeca*, que también era un personaje atormentado y lésbico. El otro extremo es el de las dos tías buenorras que se enrollan en una película porno para el consumo de los hombres. Lisa Chodolenko es una de las pocas que ha hecho cine lésbico interesante.

I. M. Y entre las películas dirigidas por hombres recuerdo *Lianna* de John Sayles que está muy bien.

E. I. Por ejemplo, *Tomates verdes fritos* es una película comercial donde todo el tema lésbico estaba latente para quien quisiera verlo.

M. M. Aceptar la idea de que el sexo entre mujeres es posible, es algo que ha costado mucho. Hasta llegar a *L.*, donde las escenas de sexo son absolutamente explícitas, ha pasado mucho. La televisión se esta transformando muy rápido. Hay cosas en la televisión que nunca antes habíamos visto ni oído.

Más allá del cine: la Televisión

N. V. Ahora que sale la televisión, me gustaría abrir el tema a un terreno mas amplio, el del audiovisual en general y sobre todo la ficción televisiva que es uno de los fenómenos del presente.

M. M. Es cierto. En la tele hay un montón de series dirigidas por mujeres. Aquí y en todo el mundo. La industria de la tele esta creciendo mucho. Es una industria menos deficitaria que el cine y genera mucho trabajo. Eso permite que se incorpore mucha gente, entre ellas muchas mujeres. Una posible razón es que quizás una productora se arriesga menos a hacer una película con una mujer mientras que para dirigir capítulos de serie no tiene tantos problemas. De todos modos me pregunto una cosa. Hay muchas mujeres que cuando están en la sombra funcionan muy bien y en cambio, eso de ser cabeza de cartel no acaba de gustarles. En España hay muchas directoras de serie, muchos capítulos de *Vent del Pla* o de *Hospital Central* están dirigidos por mujeres. Si los equipos de realización son cinco personas puede haber tres hombres y dos mujeres o al revés. Y esto es insólito sobre todo porque antes no había casi ninguna. Los ex alumnos de la Pompeu hacen muchas TV Movies y entre ellos hay muchas chicas trabajando en productoras. Pero en cine hay muy pocas. De hecho la primera mujer que sale de una escuela es Roser Aguilar, que viene de la ESCAC y le ha costado diez años lograr hacer su primera película.

¿Por qué no hacen cine de género las mujeres?

N. V. Otro tema que me hace pensar: ¿por qué hay tan poco cine de género hecho por mujeres, tan poco cine fantástico o de terror? Cuando una mujer se plantea hacer una película hay una especie de auto represión ante los géneros. Es como si dijera: “eso no me toca”. Un western, por ejemplo, claro que tampoco los hombres hacen muchos westerns ahora mismo.

E. I. Es curioso darse cuenta que, en el cine mudo, había muchas mas mujeres directoras que en el sonoro. No se porqué. En los años cuarenta y cincuenta, Ida Lupino hacia cine negro muy duro y muy personal.

La mirada transformadora

N. V. Me gustaría hacer referencia a un hecho que me interesa mucho: es la mirada la que transforma el producto. El creador, sea el que sea, hace una cosa desde su punto de vista y el que la mira la transforma. El hecho de mirar trasciende lo que el creador ha querido hacer

I. M. La recepción es distinta según sea el espectador. Pero no todas las películas ofrecen las mismas posibilidades a la imaginación. Hay una serie de productos que están muy fabricados y parece muy claro a quien van dirigidos y cuáles son sus intenciones. Pero hay otros mas creativos y más abiertos que el mismo espectador ha de completar.

M. M. La gracia del cine es que cada uno ve su película. Si vamos juntas al cine, seguro que cada una vería algo distinto. Todo es interpretable.

I. M. Cuánto mas abierta, más estimulante.

N. V. ¿Hay películas que no son interpretables, como *Posdata te quiero* o *El viaje de nuestra vida*?

M. M. Todas son interpretables. Si yo la veo, la detestare, pero a la señora de al lado le puede encantar.

N. V. Pero por las mismas razones. Lo que ella ve en positivo, tú lo ves en clave negativa. Son películas cerradas. Solo permiten dos posturas. La tuya y la de la señora. No hay matices

I. M. Son planas, de manera que la relación con ellas se reduce a una cuestión de gusto.

M. M. De gusto y de referencias de la información que tengas sobre aquello.

E. I. Tu experiencia juega a la hora de mirar. Si has visto muchas películas las ves de una manera distinta que si solo ves un tipo de cine. Cuando te rompen los códigos del cine que te gusta, ya no me gusta. Si te rompe las expectativas de lo que estás acostumbrado a ver, te decepcionas.

Críticas de cine

N. V. El tema de la mirada enlaza con el hecho de ser críticas. Aquí estamos algunas críticas y una profesora, que en el fondo es otra forma de hablar de cine. ¿Os habéis encontrado con algún problema por ser mujer al ejercer la crítica? ¿Creéis que escribimos diferente?

M. M. Yo como lectora de críticas, creo que no.

N. V. Yo creo que tampoco.

E. I. Diferente o igual. Lo que hay es escuelas de crítica, pero no géneros.

M. M. Hay un tipo de gente que escribe parecido, pero no tiene nada que ver con el sexo. Si lees *Cahiers du Cinéma*, ya sabes lo que vas a leer, independientemente de si es un hombre o una mujer la que escribe.

N. V. Cuando yo empecé a escribir en los periódicos, yo era “la critica”. Ahora, por suerte, hay bastantes. No muchas. Seguimos siendo menos, pero se ha normalizado

E. I. Yo creo que entre la gente que tiene de 30 años hacia abajo, se está normalizando. Hay muchas chicas que escriben.

M. M. De todos modos sigue habiendo muy pocas. Si tienes que hacer una mesa redonda o un acto,

siempre acabas cayendo en las mismas. Estamos hablando de ocho o diez nombres.

I. M. La pregunta interesante es si las mujeres nos fijamos en otras cosas y las decimos de otra manera. Tanto en relación al lenguaje, es decir a la manera como escribimos, como a la atención a según qué cosas, es decir en que nos fijamos. Creo que algunos procesos son deliberados y conscientes y otros no, pero estoy segura que hay cosas diferentes. Tampoco todos los hombres se fijan en las mismas cosas desde luego, pero pienso que si que hay algo distinto, una sensibilidad distinta.

N. V. Es posible que haya una forma diferente de enfrentarse a las imágenes.

I. M. Quizás nos fijamos más en como está mostrada la mujer. A veces me encuentro al salir del cine diciendo: “esto es de un machismo insultante”, y me responden “siempre estás con estas historias”. Pero es que si lo repito es porque se repiten algunas visiones muy estereotipadas y hasta negativas de la mujer. Y si me fijo en ello debe ser porque soy mujer. Supongo que me importa más, me duele más. Yo me doy cuenta cuando hay algún tipo de retrato de personaje femenino insultante. Ellos parece que no tanto.

E. I. Lo que pasa es que todos vemos las mismas cosas, pero además, yo me fijo en este tipo de cuestiones que los hombres no ven. No es que solo veamos esto. No. Es un más a más.

I. M. Hay otra cosa. Si solo nos fijáramos en este tipo de problemas, no podríamos soportar buena parte del cine clásico, ya que los personajes femeninos suelen ajustarse a esta dualidad: La mujer sumisa y paciente que espera al hombre en casa o la mujer fatal que lo lleva a la perdición. Si nos gusta es porque tiene otras cosas que lo hacen interesante y porque a veces es más ambiguo de lo que parece. Las mujeres fatales canalizaban un deseo que no estaba moralmente permitido.

E. I. Tenemos una mirada que se fija en cosas concretas. Tan válida como cualquier otra.

I. M. Aunque la denuncia de la crítica feminista es la de que nuestra mirada está colonizada por el

imaginario masculino. Al menos es lo que dice por ejemplo Laura Mulvey.

E. I. Ese es el punto de partida de todas las teorías feministas. Ella misma acabó matizando este punto de vista, porque era una forma muy reduccionista de ver la realidad. Tuvo que modificar sus posturas. Porque la verdad es que si tu opinión coincide con la mayoritaria masculina, no pasa nada.

I. M. Por otro lado, la imaginación siempre trabaja. Proyectas tu deseo sobre lo que ves. Pero, como decía, en el mismo cine clásico hay ambigüedades que sugieren muchas cosas a la imaginación. Por ejemplo, si piensas en algunos personajes de Marlene Dietrich o de Greta Garbo. Hay una ambigüedad muy clara en ellas, una puesta en cuestión de que es lo femenino y que es lo masculino. No podemos pensar que nuestro imaginario está completamente colonizado. Al menos yo quiero pensar que es libre.

N. V. Si pensamos en el cine clásico, ahora que has hablado de Dietrich o de Garbo, hay una etapa del cine donde los roles están completamente cambiados. En *La fiera de mi niña*, por ejemplo. Incluso en el vestuario.

E. I. A finales de los años veinte y durante los treinta, las mujeres eran mucho más libres de lo que lo fueron después. Es una década realmente muy atrevida. Hollywood era capaz de todo.

I. M. Se aceptaba el cambio de roles, se reinventaban las relaciones.

N. V. En esta dicotomía de cine hecho por mujeres y cine de mujeres, por ejemplo Howard Hawks que es uno de los directores más masculinos que puede haber, tiene unos personajes femeninos fuertísimos. Casi siempre son ellas las que dominan las situaciones y las conducen.

I. M. Por eso se le ha acusado de que masculinizaba a las mujeres.

N. V. Es mentira, simplemente las hacía más fuertes y más divertidas.

I. M. Nunca tenían relaciones de sumisión respecto a los hombres. Había una cierta subversión en los papeles.

N. V. En cambio en el cine contemporáneo hecho por mujeres, cuesta encontrar esta alegría y esta libertad.

I. M. Es que la época no es la misma. Hay pocos motivos para la alegría.

M. M. Yo creo que es un problema general. Ahora estamos viviendo un momento de desencanto generalizado. La frustración profesional, la obsesión con el cuerpo, la salud. Tenemos miedo a todo.

¿Se premia poco a las mujeres?

N. V. Si miramos los premios de los festivales, hay muy pocas películas de mujeres directoras que tengan Palmas de Oro, Leones de Oro, Osos de Oro. Hay algunas, pero muy pocas.

I. M. Jane Campion tiene una Palma en Cannes por *El piano*, Agnès Varda tiene un León de Oro por *Sin techo ni ley...*

E. I. Eso tiene que ver con que hay pocas películas en las secciones oficiales de los festivales que estén dirigidas por mujeres. De 22, puede que haya dos, o tres. Y no siempre son buenas, a veces las ponen porque hace falta que haya alguna película dirigida por una mujer. El problema es que hay pocas directoras que hayan creado referencia. Por un lado están las directoras que son referencia sin apenas haberse estrenado: Naomi Kawase o Claire Denis. Por otro lado están las directoras que se han de recuperar, Agnès Varda o Chantal Akerman, que siguen trabajando y hacen el cine más libre de todos. La gente que hace cine experimental también tiene sus puntos de referencia, Maya Deren, Bárbara Loden. Históricamente siempre se cita a Leni Riefensthal.

M. M. El mundo era un espacio donde los hombres podían ejecutar cosas y las mujeres no existían.

Cuando se han ido incorporando, han ido ganando espacios. ¿Desde cuando hay una película dirigida por una mujer en Cannes? ¿Desde cuando participan en igualdad de condiciones? Todo es matemático y proporcional.

El futuro es presente

N. V. El acceso a hacer algo sin necesidad de recurrir a los aparatos de producción ha permitido una incorporación masiva de gente y entre ellas muchas mujeres, seguro. En los últimos diez años ha cambiado completamente la manera de hacer cine, Cualquiera puede hacer una película y colgarla en Youtube.

M. M. Eso es verdad. No sabes la cantidad de gente que es capaz de hacer un corto sin tener ninguna referencia cinematográfica. Y hacen cosas buenísimas. Tienen cero cultura cinematográfica, pero se atreven a coger la cámara, poner un plano detrás de otro y salen cosa sorprendentes.

E. I. Lo que tienen es la costumbre de ver imágenes más que nunca.

N. V. Eso tiene que ver con que desde que abren los ojos están viendo imágenes.

I. M. Hace unos días vi en Canal 33 unos cortometrajes realizados por mujeres palestinas. Son el fruto de un proyecto por el cual se entregaron cámaras a mujeres palestinas para que rodasen lo que quisieran. Lo que salió de ahí es un material de valor testimonial y, además, ya fue importante para ellas la posibilidad de mostrar algo relativo a su experiencia. En estos cortos hay una dimensión moral y política que los hace más importantes que muchas imágenes que son producto de la industria y que se proyectan en las salas de cine comerciales.

Barcelona, 23 de julio, 2008



Hounded

*Cuatro miradas
sobre el cine y
las mujeres*

REFLEJOS ALUCINADOS DE LO REAL

Desirée de Fez

Entre finales de la década pasada y lo que llevamos de ésta, varias directoras europeas, algunas con currículo y otras debutantes, han hecho brillantes incursiones en el cine fantástico y de terror. Salvo por alguna idea cruzada o determinada decisión formal compartida, sus películas son muy distintas entre sí; básicamente porque brotan de personalidades fuertes. Pero, pese a ello, es posible agruparlas por una razón: todas son acercamientos *de autor* al cine de género. Y no sólo porque estos títulos se alejen de los modelos más rígidos del fantástico y el terror e ignoren sus lugares comunes, incluso los infalibles (estamos ante filmes de universos únicos y autosuficientes, con personajes originales y nuevos en su maniobra con las expectativas del espectador). Son fantasías y duermevelas de autor porque, en ellas, el género se desprende de sus atributos más lúdicos, de su visión del entretenimiento como objetivo primordial, y adquiere un deseo de trascender, de transmitir los pensamientos y las emociones más complejos.

No obstante, aunque todas las autoras de las que hablaremos han perseguido esa trascendencia, esa profundidad, en sus películas, sus acercamientos al cine fantástico y de terror son muy diferentes. Las francesas Lucile Hadzihalilovic y Marina de Van usan el género con una finalidad metafórica. La fábula envenenada concebida por la primera en *Innocence* (*Innocence*, 2004; editada en España en DVD por Cameo) y el angustioso viaje autodestructivo que muestra *Dans ma peau* (2002), primer largometraje de De Van, son símiles alucinados de la realidad.

La escocesa Lynne Ramsay, en cambio, sólo se acerca al cine fantástico para crear una atmósfera de irrealidad que embellezca, matice y dé aire de cuento a la trágica historia que narra *Ratcatcher* (1999), su puesta de largo tras unos cortometrajes espléndidos (véase el multipremiado *Gasman*, de 1997, historieta con el mismo tono que el filme que nos ocupa) y un magnífico relato de aprendizaje. La búsqueda de un clima fantástico, esta vez más cercano al cine de terror, es también el principal objetivo de la austriaca Jessica Hausner en su película *Hotel* (2004). Pero, en su caso, la atmósfera

trasciende su condición de poderoso abalorio para convertirse en la base de una reflexión sobre los mecanismos del miedo.

Más extraña (e interesante) es la aproximación de Claire Denis al cine de terror en *Trouble every day* (2001), controvertida cinta con secuencias de canibalismo. En ella, la veterana cineasta francesa juega a abordar desde el extremo, con los parámetros de las películas que persiguen un horror hiperrrealista y una violencia exacerbada, los temas clave de su filmografía.

La fantasía como metáfora

Innocence empieza con la llegada de un pequeño ataúd a lo que parece una residencia femenina. Un grupo de niñas, todas peinadas del mismo modo, con dos coletas perfectas recogidas por lazos de colores, abren la caja y encuentran en su interior a una niña que despierta y observa con asombro a su comité de bienvenida. Es un punto de partida extraño, aterrador por su naturaleza insólita, por su atmósfera de cuento nocivo –y deliberadamente adulto– y por cruzar de forma fascinante dos variables en principio tan alejadas entre sí como la infancia y la muerte.

Parece el arranque de una relectura perversa de la ya muy perversa *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, Peter Weir, 1975), o el punto de partida de una adaptación sin tapujos de *Alicia en el País de las Maravillas*. Mucho de eso hay, pues comparte con ambas referencias su tono de fábula enajenada y, en especial, su condición de reflejo de algo más profundo. Pero la base de *Innocence* es otra: *Mine-haha, ou, De l'éducation corporelle des jeunes filles*, un libro del siglo XIX escrito por el dramaturgo alemán Frank Wedekind. También firmante de las piezas que inspiraron *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929), fue un autor muy crítico con la moralidad que impartía la burguesía de su tiempo y se opuso frontalmente a todo intento de coartar la libertad del ser humano.

Pues bien, bajo su cáscara de cuento a la vez colorista y malsano, la ópera prima de Hadzihalilovic encierra una metáfora de esa represión, en concreto de la coacción de la curiosidad y del deseo du-

rante la infancia (ojo, también puede ser entendida como un símil en abstracto de ese periodo vital). Tras aquella primera secuencia que marca el tono del conjunto, entramos en el extraño universo de *Innocence*, un orfanato siniestro, en claroscuro y cercado por un bosque en el que está terminantemente prohibido entrar. Por ese extraordinario escenario de película de miedo se mueven las niñas de la residencia, todas vestidas igual. Bajo la tutela de una maestra coja (Hélène de Fougerolles) con aires de villana clásica y de una profesora de baile eternamente triste (Marion Cotillard), las crías estudian, saltan a la cuerda, nadan en un lago, se arreglan el pelo las unas a las otras y aprovechan cualquier despiste de sus cuidadoras para intentar descubrir el mundo que representa el bosque y que les está vetado.

Innocence no pierde nunca su capacidad de aturdir porque su autora juega todo el rato al juego de la provocación (véase, por ejemplo, su controvertida forma de filmar a las niñas en secuencias como la del lago). Pero es en los escarceos de las pequeñas con “lo prohibido” donde el filme se vuelve más perverso y entra de lleno en lo fantástico. Dignos de David Lynch, los pasajes del teatro en el que las niñas más mayores bailan para unos espectadores a los que no ven, a los que sólo intuyen y podrían venir del otro lado del bosque, son tan bellos como aterradores. Lástima que el cierre de *Innocence*, en el que asistimos a la entrada en la pubertad de varias alumnas, impida hablar de un filme redondo: en ese innecesario apéndice, la metáfora, tan bien armada hasta entonces, es demasiado obvia y se opone al inquietante misterio y a la solemnidad del conjunto.

Marina de Van también juega a la metáfora en *Dans ma peau*, pero su película funciona mejor que *Innocence* si dejamos a un lado sus significados ocultos. Colaboradora habitual de François Ozon, de cuyas películas *Bajo la arena* (*Sous le sable*, 2000) y *8 mujeres* (*8 femmes*, 2002) es coguionista, De Van propone un filme que bascula entre el cine de terror y un cine socialmente comprometido, una mezcla ya muy chocante de por sí. El arranque de *Dans ma peau* podría ser, por ejemplo, el de una película de Laurent Cantet (*El empleo del tiempo*. *L'emploi du temps*, 2001). Su presentación de personajes parece la de un filme de ambiente cotidiano, texturas realistas y cierta voluntad testimonial.

En las primeras secuencias, observamos a Esther, encarnada por la propia De Van, en varias facetas

de su vida: como ambiciosa publicista, como novia y como amiga. La crónica de la autora, también firmante del guión, es distanciada; pero pueden leerse entre líneas ciertos apuntes sobre un difícil y competitivo entorno laboral y sobre la dificultad de combinar el trabajo y la vida personal. Véase, en ese sentido, cómo está resuelta la relación de la protagonista con su compañero sentimental (Laurent Lucas), con quien no puede hacer grandes planes por una cuestión de inestabilidad económica y al que a penas puede ver por falta de tiempo.

La película avanza sin aspavientos hasta que un hecho inesperado hace que tire por derroteros insospechados. Esther acude con Sandrine (Léa Drucker), su compañera de trabajo y amiga, a una fiesta en una casa. Decide salir a tomar el aire y, mientras curioseosa por los alrededores de la vivienda, se hace daño en una pierna con un objeto del suelo. Ése es el principio del fin. A partir de ese momento, la protagonista empieza a sentir una atracción por el dolor que la lleva a autolesionarse y pone en peligro su estabilidad física y mental. Siente un deseo similar al de los personajes de *Crash* (*Crash*, David Cronenberg, 1996), cuyo director es, sin duda, una de las principales influencias de la autora en *Dans ma peau*.

De Van rueda el viaje autodestructivo de Esther sin rubor, sin filtros que rebajen su dureza y den al espectador margen para intentar racionalizar lo que está viendo. La directora entra de lleno en el terreno del cine de terror crudo y realista, opta por el verismo más intenso para formular las secuencias de degradación y violencia. Y firma así uno de los títulos clave de un tipo de cine de terror, de anclaje real y radicalmente agresivo, que ha calado hondo en una nueva promoción de directores franceses de películas del género y ha dado lugar a títulos tan importantes y polémicos como *Calvaire* (Fabrice Du Welz, 2004; editada en España en DVD por Suevia Films), *Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007), *À l'intérieur* (Alexandre Bustillo y Julien Maury, 2007) y *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008).

Sin perder en ningún momento, y por extraño que parezca, su elegancia y su belleza plástica, *Dans ma peau* sirve secuencias de terror extraordinariamente eficaces, estampas en movimiento de una violencia difícil de soportar. Movida por un impulso incontrolable, Esther malhiere su cuerpo con todo tipo de objetos cortantes y punzantes, lame su propia sangre y se arranca –literalmente– la piel.

Y, aunque en los ratos de lucidez lamenta su desdicha, cae una y otra vez en la tentación. Es en esa incapacidad de frenar el descenso a los infiernos y, sobre todo, en el retrato de los efectos colaterales del terrible “vicio” de Esther donde la película de De Van admite una segunda lectura. Se intuye en ella una metáfora de cualquier enfermedad o adicción autodestructiva.

Sublimación de la identidad

La brutalidad de *Dans ma peau* y el tratamiento de la misma entroncan con los de otra película estrenada un año antes y también firmada por una cineasta francesa. Se trata de la polémica *Trouble every day* (2001), dirigida por la veterana Claire Denis y con el canibalismo como eje central. El filme plantea dos historias en paralelo: la de Coré (Béatrice Dalle), una antropófaga que vive bajo la estricta vigilancia de un hombre (Alex Descas), supuestamente médico; y la de Shane (Vincent Gallo), un individuo que viaja a París para pasar la luna de miel con su esposa (Tricia Vessey) y empieza a comportarse de un modo extraño.

Trouble every day tiene un final abierto. La directora, que firma el guión con Jean-Pol Fargeau, ni revela por completo los secretos de las historias por separado ni acaba de explicar la relación entre ellas. Una de las decisiones a las que, sin duda, se debe la sensación de desconcierto que provoca la película. Pero sí establece esporádicamente conexiones entre ambos relatos que desvelan el pasado en común de dos personas que afrontan de maneras distintas sus impulsos caníbales. Mientras Coré arrasa con todo al dar rienda suelta a sus deseos, Shane arrasa con todo en su esfuerzo por reprimirlos.

Denis opta por el naturalismo para visualizar los ataques de Coré y Shane, quien al final es incapaz de frenar sus pulsiones. Sirva de ejemplo la secuencia del asalto. Erwan (Nicolas Duvauchelle), un adolescente atraído por la imagen de Coré asomada a la ventana de su habitación, se cuelga con un amigo en la casa-fortaleza donde ésta está encerrada y cae en sus fauces. Se deja seducir y, en pleno acto sexual, su amante madura se lo come vivo. Como De Van, la autora se decanta por el hiperrealismo a la hora de rodar la violencia. Pero todavía es más brutal que su compatriota al esquivar el esteticismo con el que la directora de *Dans ma peau* matizaba la ferocidad de algunos pasajes de su película.

Lo más interesante de todo es que, pese a llegar a unos extremos de violencia física inexistentes en el resto de la filmografía de Denis, la película que nos ocupa no pierde el sello de la autora ni siquiera en los fragmentos más duros. Una prueba es que la cineasta filma el cuerpo humano con el mismo detenimiento y la misma mirada fascinada que en películas como *Beau travail* (1999) o *Vendredi soir* (2002). Otra, que en *Trouble every day* reincide en su visión del deseo (en este caso, eso sí, un deseo atípico y llevado al límite) como principal motor de conducta.

La autora establece un estrecho vínculo entre el deseo sexual y el anhelo de carne humana de los personajes principales. De hecho, las acciones más sangrientas están integradas en secuencias eróticas: Coré mordisquea la cara de su joven presa en pleno acto sexual. Y Shaun, que acosa a una empleada (Florence Loiret) del hotel donde está alojado con su esposa, convierte en una carnicería lo que empieza como un ardiente encuentro sexual entre desconocidos. El sexo es omnipresente en *Trouble every day*, y Denis rueda el cuerpo de los amantes (aquí víctima y verdugo) de la manera que la caracteriza: entendiéndolo cada uno de sus movimientos, gestos y cambios, por sutiles que éstos sean, como la mayor expresión de los afectos. La cineasta se lleva la historia a su terreno, enfoca desde un punto de vista de autor un relato que podría haber derivado en una simple película *exploitation*. Opta por una historia extrema para poder llevar al extremo los rasgos distintivos de su cine, y consigue su propósito: *Trouble every day* llega al paroxismo en su expresión del deseo y su representación del cuerpo humano como algo poderoso, temas fundamentales en la obra de Denis.

Delicadas aproximaciones al género

Las directoras de las que hablaremos a continuación se acercan al fantástico y al terror de una manera más sutil, a veces colateral; se aferran al género para perfeccionar determinadas ideas de sus historias o crear atmósferas que maten sus emociones. La cineasta escocesa Lynne Ramsay lo aborda para conseguir ambas cosas. En papel, su primer largo debía estar a años luz del fantástico, básicamente por plantear una situación de amarre real y tender a un cine socialmente comprometido.

Ambientada en el contexto de una huelga de basureros que azota Glasgow en 1973, *Ratcatcher* gira

en torno a los interrogantes, los temores y los deseos de James (William Eadie), un niño de 12 años que vive en los suburbios. La suciedad que engulle el barrio, por donde las ratas pasean altivas, y la pobreza que castiga a la familia del crío dan pie a Ramsay a referirse a una situación social y política delicada. Pero, en vez de hacerlo con los mecanismos del cine de denuncia más intencionado o, otra posibilidad, mediante la crónica realista y distanciada, lo hace desde una perspectiva decididamente emocional y ocasionalmente onírica. Su opción consiste en mostrar la imagen que tiene James de esa situación y jugar con el elemento fantástico para referirse al modo en que la miseria que le rodea acaba poco a poco con su ingenuidad.

Ojo, esto no quiere decir que estemos ante una de esas películas en las que la fantasía funciona como válvula de escape al dolor. Integrados con naturalidad, los pasajes más fantásticos de *Ratcatcher* no tienen una función liberadora, sino clarificadora. Redondean la historia. Hay varios ejemplos. El más radical es la secuencia en la que el Kenny (John Miller), un niño extremadamente vulnerable, se toma en serio la broma que le gastan otros chavales del barrio y envía a su hámster a la Luna atado a un globo. Se trata del único momento del filme en el que Ramsay opta por la fantasía pura y dura. Pero, por increíble que parezca, el viaje espacial no nos distancia de la historia porque lleva implícito el tema principal de *Ratcatcher*: la pérdida de la inocencia.

Las otras representaciones fantásticas de esa pérdida, de la entrada forzosa en el mundo de los adultos, son menos surrealistas pero igual de emocionantes. James coge el autobús, se aleja de los suburbios y llega a un lugar solitario, a las afueras, donde hay viviendas en construcción. Se cuela en una de esas casas a medio hacer, en la que todo está limpio, y descubre que desde las ventanas se ve un campo de trigo.

La cineasta rueda ese episodio real como si fuera un sueño, le da un aire de espejismo que convierte la casa en una representación casi fantasmagórica del futuro del protagonista. Como corrobora el espléndido (y muy onírico) doble final de *Ratcatcher*, quizá James no llegue a vivir nunca en un sitio así. Y Ramsay ha elegido esa preciosa semifantasía para hablar con tanta elegancia como agudeza del contraste entre los mundos soñados en la infancia y la más terrible realidad.

La austriaca Jessica Hausner también juega con la atmósfera en su búsqueda de las emociones, pero lo hace en una dirección distinta. Además de utilizar un clima de extrañeza para perfeccionar la historia que tiene entre manos, lo hace con el objetivo de articular una reflexión. La película está ambientada en un hotel, un escenario común en el cine de género por sus infinitas posibilidades para el terror y el suspense. Y la autora le saca el máximo partido. Para empezar, lleva al límite la falta de personalidad y el aspecto inhóspito de los lugares de paso: Irene (Franziska Weisz), una chica en la veintena, entra a trabajar en un hotel frío, solitario y situado al lado de un bosque sobre el que (como sabremos más tarde) versa una terrorífica leyenda.

Hausner imagina una residencia de pasillos largos, donde las habitaciones suelen estar en penumbra y está prohibido abrir algunas puertas. Y exprime lo inquietante de los puntos de encuentro de desconocidos al proponer un catálogo de falsos culpables. Interina en el hotel, la protagonista debe atender a los clientes y convivir con los otros empleados, todos ellos descritos como individuos poco amigables que siempre parecen guardar algún secreto.

En ese contexto, Irene se siente permanentemente observada y amenazada, sensación que la cineasta transmite al hacer coincidir la mirada del espectador con la de un voyeur misterioso. Seguimos a Irene por las escaleras, vemos desde el quicio de la puerta cómo se desnuda, nos pegamos a su espalda en sus excursiones al bosque. El mecanismo que emplea la autora es un mecanismo común en el cine de terror, como también lo es la utilización de la música para marcar el suspense. Pero su objetivo es distinto al de otros cineastas que optan por esos mismos trucos para provocar tensión u horror. Mientras la mayoría de las películas de miedo están construidas en función del final, abocadas a un desenlace que justifique lo visto hasta entonces, la historia de *Hotel* no se llega a resolver nunca.

Hausner no desvela jamás la naturaleza de la amenaza que se cierne sobre Irene, sólo expone la sensación de inquietud, desamparo y excitación que le causa el saberse frente a algo que no entiende. Y logra con ello definir el miedo, referirse a él como algo poderoso, como una perturbación anímica que brota de golpe y puede estar por encima de toda explicación.

Desirée de Fez (Barcelona, 1977). Crítica de Fotogramas, El Periódico de Catalunya, Guía del Ocio de Barcelona y Rockdelux. Además, copresenta el apartado de cine del programa de Televisión Española Página 2. Autora del libro *Películas clave del cine de terror moderno*, también ha participado en los siguientes libros colectivos: *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*, *Cuadernos de la Filmoteca Canaria: Michelangelo Antonioni, Teen Spirit. De viaje por el pop independiente*, *Sam Raimi: De la transgresión al neoclasicismo*, *Abel Ferrara. Adicción, acción y redención*, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine Español*, *Montxo Armendáriz. Itinerarios*, *Barbet Schroeder. Itinerarios y dilemas*, *El orfanato. La película y sus creadores* y *American gothic. Cine de terror USA 1968-1980*.

¿Y, ELLAS, DÓNDE ESTÁN?

VIEJOS Y NUEVOS CAMINOS PARA LLEGAR AL CINE DE MUJERES

Eulàlia Iglesias

Desde 1952, la revista británica *Sight & Sound* mantiene la costumbre de consultar a una serie de críticos y directores para elaborar una lista de las mejores películas de la historia del cine que se actualiza cada década. La última encuesta data del 2002 y entre el medio centenar de films más votados no aparece ninguno dirigido por una mujer. A lo largo de las 61 ediciones del Festival de Cannes sólo dos realizadoras han conseguido la Palma de Oro: la danesa Bodil Ipsen en 1946 por *De røde enge*, codirigida con Lau Lauritzen Jr., cuando el Gran Premio todavía no se llamaba Palma y galardonaba varios títulos, y Jane Campion en 1993 por *El piano (The Piano)*, ex-aequo con el *Adiós a mi concubina (Ba wang bie ji)* de Chen Kaige. La mujer sigue estando ausente de los grandes cánones de la historia del cine. Su presencia en las carteleras ha ido aumentando a lo largo de los años pero todavía mantiene una relación desproporcionadamente baja respecto a los films firmados por hombres. Aunque resulte alucinante, hay quien sigue viendo esta histórica falta de mujeres en éste y cualquier otro ámbito público como una justificación del machismo y no como su síntoma más evidente. Al dato flagrante de que existen menos películas dirigidas por mujeres que por hombres se añade el hecho que además gran parte de ellas permanecen invisible en los canales más comerciales de exhibición. Sin embargo, existen otros caminos para acceder al cine de mujeres...

Las primeras teorías feministas en torno al cine surgidas en los años setenta impulsaron los denominados festivales de cine de mujeres. Con el apoyo de multitud de nuevos estudios centrados en la presencia de la mujer en el cine, estos certámenes no se han conformado con la simple evidencia de que hasta los años sesenta, las mujeres directoras apenas existen. Aferradas a este “apenas”, desde los ámbitos de reivindicación del papel de la mujer como autora en el cine se ha llevado a cabo un trabajo de arqueología censal para recuperar el más mínimo indicio de una fémica detrás de una cámara. Cuando la falta de referentes específicos en un ámbito como el cine es tan grande y des-

proporcionado, y las ganas de rellenar el vacío resulta igual de intenso, un “apenas” puede cundir mucho. Así festivales y muestras sobre cine de mujeres se dedican desde hace años a recuperar films firmados por féminas la mayoría de ellas olvidadas en los estantes de la Historia del cine. Lo que nos ha permitido acercarnos al trabajo de las escasas pero existentes pioneras del cine. Cineastas prolíficas del cine mudo como la francesa Alice Guy, la austriaca Louise Kolm-Fleck o la norteamericana Lois Weber, que también coinciden en una trayectoria en la que alcanzaron un gran auge para después sumirse en una absoluta decadencia; directoras que consiguieron ponerse tras una cámara después de trabajar en otros oficios cinematográficos, como las guionistas Frances Marion (firmante de un centenar y medio de guiones, pero de sólo tres títulos como directora) y Ida May Park, la escritora Elinor Glyn (creadora del término “it” para definir el sex-appeal de actrices como Clara Bow), la actriz Margery Wilson, o la montadora Dorothy Arzner (la única directora del sistema de estudios de Hollywood). Pero también de mujeres menos pioneras cronológicamente hablando pero igualmente insólitas dentro del contexto en absoluta preponderancia masculina en el que se movieron. Como Ida Lupino, actriz de sobras conocida que decidió reconvertirse en guionista, directora y productora y encontró en la serie B el espacio de libertad donde plantear películas de género en todos los sentidos del término. O, con una trayectoria similar, Kinuyo Tanaka, la protagonista de *Los cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu Monogatari*, 1953) y *El intendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954) de Kenji Mizoguchi, que se convirtió en una de las primeras directoras japonesas y aprovechó el aprendizaje obtenido de los directores para los que trabajaba, como Mizoguchi y Yasujiro Ozu, para realizar su propia incursión en ese melodrama de los años cincuenta que reflejaba las contradicciones de un país que, tras siglos de férrea tradición, intentaba adaptarse a la modernidad y de la que las mujeres eran las principales víctimas. Antes que Tanaka, otra mujer en la órbita de Mizoguchi, su montadora y ayudante de dirección, Tatzuko Sakane también había dirigido películas documentales, la única disciplina cinematográfica en la que, antes de los cincuenta, consiguieron colarse otras cineastas pioneras en Japón como la militante izquierdista Atsugi Taka. No fue la única directora fruto de la concienciación política. En la Unión Soviética, donde a priori se promovía la igualdad de los dos sexos en el mundo laboral, encontramos a la ucraniana Esfir Shub, pionera de la creación a partir de material filmado ajeno con *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de la dinastía Romanov*, 1927), y directora más conocida que sus colegas Lili Brik, musa de Maiakovski reconvertida en cineasta, o la

prolífica Olga Preobrazhenskaya. De Francia, Germaine Dulac consigue a veces colarse en las historias del cine por su vinculación a las vanguardias y a pesar de ser víctima de la intransigencia (quizá también del machismo) de los surrealistas por su *La coquille y le clergyman* (1928), en la que algunas lecturas feministas han querido ver un imaginario lésbico saliendo por primera vez del armario. Sin olvidar a la española Rosario Pi, productora de Neville, protectora de María Mercader y autora de un par de films durante la República... Mientras que teóricas y estudiosas se encargaban de descubrir y dar a conocer las figuras de éstas y otras pioneras, han sido sobre todo los festivales de cine de mujeres los encargados además de proyectar todas aquellas de sus películas que han conseguido recuperar, proporcionándoles además una nueva vida que en los casos más afortunados ha podido prolongarse a través de la edición en DVD. Aunque sería simplista limitar a la pura tarea de recuperación la labor de los festivales de cine de mujeres. El resumen de intenciones de la Mostra Internacional de Cinema de Dones de Barcelona, con dieciséis ediciones a sus espaldas, da buena fe de los propósitos de este tipo de festivales: “promover el cine dirigido por mujeres, visibilizando la cultura audiovisual femenina, proyectando filmografías de realizadoras de todo el mundo y evidenciando así la importancia de la contribución de las mujeres en el desarrollo de la creación audiovisual”¹

Pero este tipo de marcos para acceder a cierto cine realizado por mujeres no resulta convincente para una parte de cinefilia que mira con cierto escepticismo los postulados feministas, incluso los más actualizados, y para quienes la, llamémosla, “excusa femenina”, no resulta un argumento para recuperar o descubrir una película. Escepticismo que extrapolan en la mayoría de los casos al resto de ismos políticos o sociales surgidos en el siglo XX. Se trata de una generación nacida con la democracia y el estado del bienestar, que no se ha visto implicada en ninguna de las luchas por las igualdades más evidentes y que ya no se siente identificada con una serie de formulaciones de reivindicación político-social establecidas antes de que nacieran. Hay directoras jóvenes que se sienten incómodas si las invitan a un Festival de Cine de Mujeres. Arguyen que no han realizado una película feminista, y creen que no encajan en una muestra parcelada por sexo. Es comprensible. Y tampoco es exclusivo de las nuevas generaciones. Dorothy Arzner quien, a pesar de retirarse relativamente pronto de la dirección cinematográfica, vivió lo suficiente para ver como se convertía en objeto de estudio de las primeras teóricas feministas, nunca se consideró una persona marginada por su sexo en una indus-

tria hegemónicamente masculina. Y la admirable Shirley Clarke solía rechazar las invitaciones a los festivales de mujeres a pesar de que tenía claro la necesidad de exhibir películas tan difíciles de ver como las suyas.

Pero al tiempo que las nuevas formas de cinefilia no entroncan en su mayoría con la vía tradicional feminista para acceder al cine de mujeres, están creando otros caminos que permiten, sin la excusa del sexo, reivindicar a otras directoras también normalmente excluidas de los referentes más tradiciones. Parte de esta nueva generación cinéfila no ha crecido con el cine clásico como base inexorable de su educación, lo que le está permitiendo redefinir los cánones sobre la historia del cine. Son cinéfilos a quienes puede interesar más Maya Deren que John Ford. Al no partir del cine clásico, ese patriarcado en el que hay que escarbar para encontrar las escasas mujeres que estuvieron y se convierten en la excepción a censar, esta cinefilia se nutre de unas cinematografías en que la presencia de la mujer ha estado o está mucho más normalizada. A partir de la reivindicación de cineastas provenientes de los nuevos cines de los sesenta y los setenta, del cine documental, del cine experimental, de las confluencias entre cine y arte, del cine contemporáneo más heterogéneo salen a la luz numerosas cineastas a las que ya no se reivindica por su excepcionalidad por cuestión de género sino por cuestiones cinematográficas. Así, las cada vez más constantes recuperaciones del cine más apartado de los postulados clásicos han dado como fruto la resurrección y/o difusión de nombres como los de Maya Deren, Barbara Loden, Shirley Clarke, Chantal Akerman, Yvonne Rainer o Larissa Shepitko... Al tiempo que festivales y programaciones llamémoslas más generalistas han convertido a Naomi Kawase, Claire Denis, Lucrecia Martel, Agnès Varda o Catherine Breillat... en nombres imprescindibles del cine contemporáneo.

Estos nuevos senderos, que a veces confluyen con las reivindicaciones feministas, llevan a un cine de mujeres en los márgenes del cine más convencional que deviene síntoma de cómo, a lo largo de los años, las féminas han encontrado mucho más su lugar fuera que dentro del cine industrial. De hecho, el epónimo del cine industrial de masas, el blockbuster, (para muchos y también por derivación del concepto de cine clásico, el epónimo del cine a secas) sigue siendo terrero vedado para las cineastas, y se corresponde a ese mismo techo de cristal que existe en cualquier otro ámbito de trabajo

en el que apenas se encuentran dirigentes femeninas al mando de grandes empresas o de equipos humanos de envergadura. El sorprendente hecho de que se encuentren más mujeres directoras en el cine silente que en el clásico también se explica en parte porque en sus inicios el cine todavía no se había institucionalizado como un férreo sistema industrial y profesional y por tanto cualquier persona podía llegar a manejar una cámara sin necesidad de presentar un carné de director. En las últimas décadas, las progresivas innovaciones tecnológicas que han facilitado un acceso al cine soslayando la presunta necesidad del gran equipo de rodaje y permitiendo aproximaciones más personales o íntimas, también ayudan a comprender la incorporación cada vez más numerosa de mujeres al uso del lenguaje cinematográfico por estos senderos menos convencionales.

El último margen

En julio 2008 se organizó en San Sebastián un seminario/taller sobre feminismo, porno y punk dirigido por Beatriz Preciado en el que esta brillantísima filósofa resumía las apropiaciones por parte de las mujeres del dispositivo pornográfico como “el lugar de entrecruzamiento de tres espacios políticos y de crítica cultural al mismo tiempo conectados y discontinuos: el feminismo como lenguaje y práctica de ampliación del horizonte de la esfera pública a partir de una crítica de la opresión de género; el movimiento queer de minorías sexuales disidentes y crítica de la normalización heterosexual y el Punk como práctica de invención de nuevas técnicas baratas de intervención crítica (“doityourself”, “become the media”), apelando a su dimensión políticamente incorrecta, sucia e irrecuperable”².

En pleno siglo XXI, la pornografía constituye un género altamente codificado (y por tanto conservador lingüísticamente hablando), industrialmente asimilado y con unos rígidos códigos de conducta internos. Sin embargo también se mantiene como una de las bestias negras del feminismo más conservador y, excepto en escasas ocasiones, es excluido sistemáticamente de cualquier aproximación al concepto cine incluso en sus acepciones más abiertas. Por todo ello, la pornografía se ha convertido para algunas cineastas en un arma certera de reivindicación de sus posturas en torno a la sexualidad, al género y a todos los tabúes que giran en torno a ello.

Cuando existe una corriente de actualización de los “woman’s films”, es decir, de esas películas protagonizadas y dirigidas a mujeres pero dentro de unos parámetros conservadores tanto cinematográfica como ideológicamente hablando; cuando en televisión se producen series como *The L Word* en que se normaliza un imaginario homosexual colectivo adaptándolo a los códigos de funcionamiento de cualquier otra ficción televisiva con el triunfo y a la vez las limitaciones que esto supone; cuando las directoras-autoras actuales más preeminentes (Kawase, Denis, Breillat...) incorporan nuevas miradas a los cuerpos, propios o ajenos, en films de razonable repercusión internacional, la apropiación del lenguaje pornográfico representa el último revulsivo para seguir confrontando de forma radical cualquier visión homogeneizadora de la mujer en relación a su sexualidad. Así que se puede ir a buscar el cine de mujeres hasta más allá del último margen.

¹ <http://mostra.dracmagic.cat/esp/M07.html>

² Programa del Seminario/Taller de Feminismo Porno Punk

“Micropolíticas queer y pornografías subalternas” en Arteleku-Donostia.

Eulàlia Iglesias Huix (Barcelona, 1972). Periodista especializada en cine y audiovisuales. Profesora de Innovación en formatos audiovisuales en la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) y de Historia del Cine en la Escuela Observatorio de Cine (Barcelona). Miembro del consejo de redacción de *Cahiers du cinéma* - España, colabora además en las publicaciones *Rockdelux*, *Benzina*, *Cine 365*, *Blogs & Docs* y el suplemento *Cultura(s)* de La Vanguardia, entre otras. También escribe sobre su ciudad y alrededores en *Time Out Barcelona*. Ha participado en los libros *iRock*, *Acción! Ensayos sobre cine y música popular* (Avant Press, 2008), *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas* (Documenta Madrid, 2008), *Philippe Garrel. El cine revelado* (Festival de Cine de San Sebastián 2007), *Montxo Armendáriz. Itinerarios* (Filmoteca de Extremadura, 2007), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955 - 1975* (Festival Internacional de Cine de Gijón 2006), *Miradas para el nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (Festival de Alcalá de Henares, 2006), *Barbet Schroeder: itinerarios y dilemas* (Festival de Cine de San Sebastián 2006), y *Las miradas de la noche. Cine y Vampirismo* (Ocho y medio, 2005); Se encargó de la edición de *Larry Clark. Menores sin reparos* (Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006).

OTRAS MANERAS, QUIZÁS, DE FILMAR EL CUERPO Y EL DESEO

Imma Merino

También la historia del cine sobre todo lo es de los hombres y por lo tanto de su deseo, aunque las mujeres, tenazmente, no hayamos renunciado a proyectar el nuestro en las imágenes que nos lo han permitido. Y también tuvo que ser Godard, si no me equivoco, quién dijo que una de las tareas esenciales del cine es filmar el rostro de bellas mujeres. En su caso, como el de otros directores de los cuales nos hemos acostumbrado a relacionar con la modernidad cinematográfica, ya no se trataba de filmar a las mujeres bellas como objetos fascinantes, sino como sujetos activos que, en complicidad o en tensión, intervenían en la creación de su retrato. De ahí que tanto hayan aportado sus actrices respectivas, y a menudo amantes, al cine de Bergman, Antonioni, Casavettes, Rivette y, entre otros, el propio Godard. Pero la frase de éste, con su punto deslumbrante como tantas otras suyas, representa una cierta reducción de la mirada: La de un hombre frente a una mujer. Por otra parte, el cine está lleno de imágenes que ejemplifican cómo algunos hombres cineastas han observado el rostro y el cuerpo de actores con una mirada no exenta de deseo. No es este el tema que nos ocupa. Pero si el de que, con la emergencia de mujeres cineastas y su presencia creciente, han ido apareciendo otras miradas. Otras maneras de mirar y, quizás, de reflejar (o de buscarla más allá de las evidencias) la belleza de los rostros y de los cuerpos. Mujeres mirando a hombres. Mujeres mirando a mujeres. Intentaré recordar algunas de estas miradas y me da la impresión que la mayoría serán de cineastas francesas, pero creo que bastante diversas.

Viendo la película *L'intrus/El intruso*, de Claire Denis, mi amiga me dijo: “Cuanto le gusta este hombre a la directora”. El hombre es Michel Subor, el mismo que, tantos años atrás, interpretó al fotógrafo que, en *Le petit soldat*, le dice (¿o se lo dice Godard?) a Ana Karina/Veronika Dreyer: “Cuando se fotografía a un rostro, se fotografía al alma que hay detrás”. Parece que para Claire Denis lo que hay detrás del rostro (y del cuerpo) es un misterio tan oscuro como lo es el comportamiento de algunos de sus personajes. El caso es que atiende a lo que sucede en la superficie de los cuerpos, preferentemente masculinos, y también a las huellas que dejan en la cama o en la arena. Su mirada

no está exenta de fascinación. No sólo está el ejemplo de Michel Subor, de quien filmó el torso desnudo, húmedo y cicatrizado (pues el personaje lleva el corazón “intruso” de otro hombre) en la madurez. También está su manera de observar el movimiento y la quietud del cuerpo de Alex Dascas, su amante y presencia recurrente en sus filmes. Y sin duda está *Beau travail*, dónde, a través de una recreación terrestre de la historia del marinero *Buddy Bud*, de Melville, coreografió unos cuerpos masculinos en el desierto con una atención fascinada que no excluye una visión sobre la absurdidad del orden militar. Lo militar como expresión y a la vez represión de lo masculino. Denis observa la piel y los músculos y el efecto del rigor de los entrenamientos en esos cuerpos, que sudan y se tensan. Sometidos esos cuerpos a una disciplina, la cineasta introduce el deseo (esa tensión entre un oficial y el joven recluta) para dinamitar el orden militar desde una feminidad que se mueve sin complejos en un mundo masculino.

El atrevimiento de Claire Denis ha costado que se produjera entre las mujeres cineastas, quizás porque, como en la literatura, había una necesidad de autoconocimiento: filmar, escribir, como en un espejo que reflejara una experiencia de mujer para proceder a un cuestionamiento de lo impuesto y supuesto como propio de la feminidad. Podría haber otros ejemplos, pero estoy pensando en Agnes Varda, que casi empezó como cineasta filmando como, de 5 a 7 de la tarde, Cleo vive una transformación por la cual, sabiendo que puede estar enferma, deja de vivir su cuerpo como un objeto para empezar a construirse de nuevo como mujer. Y si sigo pensando en Varda llego hasta *Los espigadores y la espigadora* dónde la cineasta se autorretrata filmando partes de su cuerpo que evidencian la vejez. También ahí hay otra manera de mostrar el cuerpo, pero, cómo lo que nos ocupa es el deseo femenino, observaremos que hay algunas cineastas, preferentemente francesas, que lo han abordado explícitamente para mostrar un sexo violento (o una lucha violenta con el hombre) en el que la mujer puede llegar a humillarse y autodestruirse físicamente. Es más: La autohumillación y la violencia contra una misma como una manera de afirmarse. Estoy pensando concretamente en Catherine Breillat y su cierta tendencia al escándalo que ejemplifican filmes como *A ma soeur* y *Romance X*, dónde una mujer se somete a un hombre para curar una herida provocada por la indiferencia de otro hombre de quién se siente enamorada. Breillat se ha concentrado en el cuerpo y el deseo de la mujer entendiendo que tener un cuerpo y una mente de mujer es algo que se gana a través de una larga

lucha. Ahí está el legado de Simone de Beauvoir: “La mujer no nace, se hace”. Pero Breillat también es una heredera de Bataille, de manera que somete sus personajes femeninos a duras pruebas con las que llegar a ser mujer. El caso es que su cine me resulta muy desconcertante pues suele estar habitado por mujeres dispuestas a un servilismo voluntario al hombre. A través de la voluntad se supone que se marca la diferencia de este servilismo, que constituye uno de los ritos de iniciación de los personajes femeninos de Breillat. Para esta no se puede llegar a ser mujer sin dolor. De ahí, hasta la violación sufrida puede ser una prueba para llegar a serlo: Una toma de conciencia de la violencia del hombre que le ha dictado la manera en que debe ser mujer. Aun aceptando la carga simbólica de esta ritualidad, repito que me resulta desconcertante e inquietante esta insistencia en el castigo del cuerpo de la mujer como condición para construir otra feminidad al margen de la imagen, de la función y de la representación de lo femenino tradicionalmente asignadas.

Sin embargo, en su representación ritualizada de la sexualidad, Catherine Breillat se distingue dentro del contexto de un cine francés que, en los últimos años, ha tendido mayormente a mostrar las relaciones sexuales de manera átona, mecanizada, sin efusión y sin celebración de los cuerpos, ajenos a la “joie de vivre”. Así lo observó Jean-Marie Samocky en un interesante artículo publicado en el año 2004 en la revista *Trafic* (núm 33) que argumenta que, en la representación banalizada y mecánica de lo sexual, las carnes que lo experimentan parecen tristes. El artículo (titulado *La politique des chairs tristes/La política de las carnes tristes*) lo ejemplifica mediante una serie de películas, la mayoría no estrenadas en España, como *Le pornographe. Les amants criminels, Escenes de lit, Post-coitum, animal triste, Ma mere la pute*, e incluso *Une liason pornographique*. Lo que aún resulta más inquietante es que, en ese contexto, los mayores esfuerzos de puesta en escena se concreten en escenas de violación que caen en el golpe de efecto y el sensacionalismo. Y eso tanto vale para *Fóllame*, de Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi, como para *Twenty-nine Palms*, de Bruno Dumont, quién, por cierto, también ejemplifica otra triste tendencia consistente en reducir la sexualidad al puro instinto animal. Ahí están *La humanité* y *Flandes*.

Se me antoja que, con *Lady Chatterley*, Pascale Ferran ha aportado un contrapunto, por no decir una respuesta, a la reducción de la sexualidad a lo instintivo cargado de violencia y también a la repre-

sentación mecanizada de lo sexual que entristece las carnes practicantes. Y lo hace revalorizando sin complejos la ternura, pero sin caer en la sensiblería de quién añade violines al mínimo contacto de los cuerpos. Me parece muy atrevido y emocionante mostrar que el sexo, ligado al amor, puede ser una experiencia cierta de felicidad, una alegría de los cuerpos a medida que van desnudándose y conociéndose. Este filme me parece un milagro. En una de las secuencias culminantes en la que los cuerpos, después de un proceso en que el despojamiento sucesivo de las ropas es parejo al de un conocimiento cada vez más íntimo de los amantes, finalmente aparecen desnudos corriendo bajo la lluvia para luego abrazarse en el barro, confundiéndose con la tierra. Luego se cubren los cuerpos respectivos con flores. No es cursi. Es hermosísimo. Un hombre y una mujer nuevos. El caso es que Pascale Ferran partió de una de las versiones (*Lady Chatterley y el hombre del bosque*) de una novela donde percibió que, a pesar que D.H. Lawrence haya sido cuestionado desde posiciones feministas, fue escrita para reconciliar el cuerpo con el espíritu y para que los hombres y las mujeres se atrevieran a pensar el sexo de manera libre, honesta y limpia. Con este referente, exploró el deseo focalizándose en el femenino. De ahí, el filme de Ferran muestra el cuerpo de la mujer no sólo como objeto del deseo masculino, sino como sujeto activo que busca y encuentra el goce. Y eso, a pesar de todo lo que ha llovido, aún resulta tan necesario como extraño y emocionante. Incluso podría pensarse que el cuerpo masculino, aunque no llegue a objetualizarse, es un territorio de exploración del deseo femenino. En este sentido, el cuerpo robusto del actor Jean-Louis Coulloc'h, lejos de convertirlo en un sujeto dominante, no impide que el personaje demuestre ternura y hasta una cierta fragilidad.

El cuerpo de Jean-Louis Coulloc'h, quizás a través de la manera en que ambos son mostrados, puede recordar el de Harvey Keitel en *El piano*, de una Jane Campion que da la impresión que se sintió ciertamente fascinada ante el torso del actor norteamericano, aunque algo parecido se podría decir del Abel Ferrara que lo filmó en *El teniente corrupto*. Además, a pesar de la diferencia manifiesta entre los personajes y respecto a las relaciones de poder que establecen con los personajes femeninos respectivos, tanto el guardabosques Parkin como el aventurero Bainer son hombres rudos apegados a la naturaleza, pero a la vez de una gran sentimentalidad y una manifiesta capacidad para la ternura. Me resulta curioso observar que, pasados los años y en una película urbana ambientada en el presente, Jane Campion mostró el cuerpo masculino como una amenaza o una sospecha de agresión al cuerpo

femenino. Me refiero a *In the cut/En carne viva*, una película con mala fama, pero que a mí me resulta muy interesante. La protagonista (interpretada por Meg Ryan) contempla inesperadamente una felación en el sórdido sótano de un bar poco antes que ese encuentro sexual acabe en asesinato, lo que la convierte en un testigo que declara ante un policía que lleva, o así se lo parece a ella, el mismo tatuaje en la muñeca que el asesino. La mujer, una profesora de literatura que explica a Virginia Woolf, se siente atraída por el inquietante policía, pero a la vez temerosa. Jane Campion ha tendido a explorar en sus personajes femeninos hasta que les afloran pulsiones tanto eróticas como destructivas, impulsos pues de vida y de muerte. Sus películas están habitadas por mujeres que sienten la pujanza del deseo y así la emergencia de algo reprimido que tanto puede ser querido como temido. El caso concreto de *In the cut* (cuya traducción podría ser *En el corte*) me invita a interpretarlo como una exploración del imaginario femenino temeroso ante la agresión y la destrucción masculinas. De hecho, casi me parecería una respuesta femenina a un imaginario masculino que, canalizado a través de tantos filmes de terror más o menos recientes, parece complacerse en la humillación, la vejación, la mutilación, la fragmentación y el descuartizamiento del cuerpo femenino. La respuesta de Jane Campion transita en una zona oscura. Es una respuesta posible. Pero son necesarias respuestas luminosas que, sin someterlo a una exhibición para el consumismo erótico, expresen la belleza, el goce, la joie de vivre del cuerpo femenino. Por eso, insisto, me parece tan importante *Lady Chatterley*.

Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, 1962). Licenciada en Filosofía. Es profesora de Arte y Cine en la Universidad de Girona. Escribe sobre cine y temas de Cultura en el diario *El Punt*. Colabora en el suplemento *Cultura(s)* de La Vanguardia y en la revista cultural *L'avenç*. Ha participado en diversos libros colectivos, entre los cuales *En torno a la nouvelle vague: Rupturas y horizontes de la modernidad*, *Derivas del cine europeo contemporáneo* y *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles*

LA MITAD DE LA TELEVISION

Montserrat Martí

La incorporación de las mujeres en el mundo del cine y la televisión es un hecho en creciente evolución que progresa en paralelo a todos los cambios sociales. Mujeres y hombres ocupan, según sus habilidades, los distintos cargos que tienen cabida en la producción televisiva. Lo verdaderamente nuevo es la creación de series de ficción que retraten universos exclusivamente femeninos.

Por primera vez en la historia de la televisión coinciden en la pantalla dos series de chicas para chicas, esto es, dos series que centran sus tramas en las relaciones afectivas, sentimentales y sexuales entre mujeres, dos series de lesbianas. Por una lado, *The L word* de Showtime que en su sexta temporada (y dicen que la última, aunque eso ya lo dijeron con la quinta) es ya la veterana y por otro lado, *Exes and Ohs* de Logo, el canal de pago americano que justo ahora acaba de estrenar la segunda temporada. Y el fenómeno se extiende hasta la red, donde podemos ver los capítulos de *Apples, la serie* y *Chica busca chica* producciones españolas creadas exclusivamente para su visionado en el ordenador.

Es justamente la red y el ciberespacio la que ha transformado la manera de consumir la producción televisiva. La televisión vive, muy probablemente, su segunda edad de oro. La gran cantidad de series y la excelente factura de las producciones han hecho que la ficción televisiva diera pasos agigantados en poco tiempo. Se podría decir que buena parte del éxito del fenómeno en sí mismo está en la independencia de la pantalla, es decir, las series de televisión ya no se miran necesariamente cuando se emiten. La ficción viaja al margen de las grandes cadenas y del prime time. La red permite que cada uno vea lo que quiera y cuando quiera y las audiencias son inmensas y difíciles de contabilizar. El consumo y el número de descargas crece cada día y el abanico de posibilidades es enorme, desde series clásicas hasta el último capítulo de la última temporada de cualquier serie emitido ayer en Estados Unidos. El acceso es pues libre e ilimitado. Las descargas y la edición de DVDs han convertido el consumo de televisión en una de las principales opciones de ocio.

Hasta hace poco parecía que la emisión semanal de los capítulos, a los cuales sólo se tenía acceso

justo en el momento en que se emitían, generaba fidelidad en la audiencia y en este sentido, ciertos beneficios económicos para el canal. Sin embargo, la fidelización se mantiene al margen de su emisión y el consumo libre genera sentido de comunidad entre los que comparten la afición por unos mismos personajes. En el ciberespacio se crean chats y comunidades afines a un mismo tipo de interés, se generan espacios de intercambio de opiniones, de objetos, de capítulos, de subtítulos, etc. Cada serie tiene sus seguidores y desde la pantalla del ordenador uno está conectado con todos los mundos ficticios que quiera, puede chatear con los propios personajes o con otros fans de la serie, puede crear otro mundo virtual en paralelo a la serie.

Dentro del panorama de la ficción televisiva actual cabe de todo: médicos, abogados, políticos, periodistas, policías, maestros, fantasmas, ángeles, dinosaurios del futuro, asesinos en serie, equipos deportivos, adolescentes, náufragos, familias, mafiosos, etc. Cualquier tipo de comunidad ya sea sanguínea, profesional o espontánea, tiene su espacio en la pantalla. Y en todas caben las dudas éticas y morales, la dualidad de los personajes se lleva al extremo, las paradojas y las contradicciones, la vida y la muerte, el amor y el sexo, las mentiras y las verdades, los abrazos y los insultos, las apariencias y los secretos. Los guiones plantean juegos cada vez más sofisticados con el espectador y la audiencia entiende las normas y las disfruta.

Las productoras generan contenidos para todos los gustos, contenidos que viajan sin fronteras para quien quiera consumirlos, y en este magma de flujos e intereses hay productos de todo tipo. Entre ellos la serie *The L Word*, la palabra L de lesbiana, se sobreentiende.

La aparición en el panorama televisivo de *The L Word* (el episodio piloto fue emitido en enero de 2004) fue todo un acontecimiento para el pequeño gran mundo de las mujeres femeninas lesbianas. Decirlo así parece redundante pues en cada término se reitera el anterior pero eso es justamente lo que han hecho Jennifer Beals y sus amigas de *The L Word*, dar por normal lo que parecía no existir: mostrar la cotidianidad de un grupo de mujeres a las que les gustan las mujeres con esa naturalidad con que la industria americana sabe presentar cualquier universo. Y ese día a día se muestra sin prejuicios de ninguna clase, ni siquiera los que afectan directamente a la comunidad implicada, es

decir, se trata de un grupo de mujeres lesbianas que se comporta abiertamente tal y como es y que no parece cargar con ninguno de los recelos tópicos que arrastra la comunidad gay, a saber, que una mujer que sea lesbiana debe masculinizar su aspecto o bien mantener en secreto sus inclinaciones para no verse marginada.

En este sentido, *The L Word* no es ni siquiera una serie trasgresora pues la trasgresión de una norma lleva implícita cierta aceptación de dicha norma y en *The L Word* no se acepta nada que no sea su propia naturalidad. Los guiones de la serie no funcionan necesariamente como espejo de lo real sino, al contrario, como calidoscopio al que se quiere tender. Es decir, no intenta en ningún momento dibujar un supuesto parecido a la realidad de las mujeres lesbianas sino que su fuerza ideológica está precisamente en obviar la realidad de una sociedad binaria que funciona por la atracción de los opuestos. Es más, ni siquiera se respira cierta melancolía que cabría esperar de un grupo que está fuera de la norma. El universo *The L word* es una especie de limbo en el que, si bien se conoce el propio pasado se da por obvio y lo que se muestra es la coreografía ideal aunque no sea cierta. Ese medio camino entre lo real y lo ideal, constituye de alguna manera el verdadero espíritu de la ficción.

Los personajes que pueblan la serie quieren representar diferentes tipologías de mujeres, desde la típica historia de la pareja que quiere tener hijos y los distintos caminos para alcanzar ese objetivo, pasando por la chica bisexual que se siente atraída por primera vez por otra chica y entra en conflicto interno o la promiscua incapaz de comprometerse con nadie y hasta la pseudofamosa que se debate en hacer pública o no su tendencia sexual. Pero el espectro de personajes no acaba ahí, al contrario, se alarga hasta poner en cuestión el concepto de género. El personaje de Moira (Daniela Sea) inicia el proceso de transición para ser Max, una chica que quiere ser chico y tener relaciones con chicas. Y hasta le vemos en escenas de sexo. El epicentro de la acción se sitúa en un bar de Los Ángeles, The Planet, donde se reúnen todas ellas para contarse su día a día, sus problemas y sus novedades. El bar lo regenta nada más y nada menos que Pam Grier, en la ficción Kit Porter hermana de Beth Porter (Jennifer Beals). Grier es la única mujer heterosexual del grupo y vive en perfecta armonía con la comunidad de lesbianas. Igual que Moira/Max que se integra en el grupo sin ningún tipo de conflicto. De alguna manera, lo que consigue *The L Word* es llevarnos continuamente a lugares comunes desde

un punto de partida que no es común.

La presencia de historias que cuentan relaciones entre mujeres en series de televisión era prácticamente nula antes de *The L Word*. Sin embargo, ahora, proliferan por todas partes. Algunos ejemplos son la seguida y celebrada trama que empieza en la octava temporada de *Hospital Central* con la relación entre Esther (Fátima Baeza) y Maca (Patricia Vico), a la que más tarde, en la temporada catorce, se incorpora Vero (Carolina Cerezueta) para crear el triángulo. Más allá de nuestras fronteras encontramos *South of Nowhere* cuyo lema promocional va más allá de lo puramente geográfico: “no se trata dónde has estado, si no a dónde vas” y que centra la acción en el traslado de la familia Carlin a una nueva ciudad, en este caso Los Ángeles. Los hijos adolescentes deberán empezar de nuevo y la hija pequeña de 16 años, Spencer, se cuestionará su orientación sexual. Por otro lado *The Orange Country*, más conocida como *The O.C.*, nos muestra en su segunda temporada cómo la ex-novia del protagonista vive un intenso romance con la chica que trabaja en un bar local. Si algo tienen en común estos tres casos y otros muchos menos conocidos, es la duda respecto a la orientación sexual. Mujeres que en principio se consideran heterosexuales se encuentran seducidas por otras mujeres y, en este sentido, el conflicto está servido tanto por lo que respecta al mundo interior del personaje como por lo que supone externa y socialmente dar ese paso.

La gran eficacia de los creadores norteamericanos queda de manifiesto en *The L Word*. El dominio del encuadre y su métrica exacta, los juegos de luces y la presencia controlada de secundarios, la coralidad de las protagonistas ligada a su jerarquía en la pantalla, en realidad nada es nuevo y todo muestra una templada solidez. Tal vez, cabría remarcar que tanto las guionistas como las productoras como las realizadoras son mujeres (aunque algunos capítulos también están dirigidos por hombres), al igual que las protagonistas, claro está. Se trata de profesionales con una larga carrera en el mundo del cine y de la televisión y más concretamente de la ficción.

Si nos centramos en los nombres propios que hay detrás de *The L Word* encontramos a directoras como Rose Troche o Lisa Chodolenko. La primera dirigió en 1994 *Go Fish* una de las primeras películas de lesbianas que consiguió dar la vuelta mundo al margen de su temática o por encima de

ella, ganó el Teddy Bear de Berlín el mismo año y abrió puertas y miradas a un mundo todavía muy oscuro. Troche es una de las creadoras de la serie (junto con Ilene Chaiken) y además de episodios de *The L Word* ha dirigido también algunos de *Dos metros bajos tierra* (*Six feet under*), entre otras series. Por su parte, Lisa Chodolenko, ganó el premio al mejor guión en Sundance 1998 con *High Art*, de nuevo una película que nos introducía en un mundo cerrado, que nos permitía ser *voyeurs* de un micromundo. En *High Art* se plantea el triángulo amoroso relacionado con el arte y las drogas, nada nuevo a simple vista sino fuera porque son tres mujeres. O nada nuevo sino fuera porque son tres mujeres retratadas por mujeres. Tal vez el triángulo de mujeres más conocido desde el punto de vista de un hombre sea *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (R. W. Fassbinder, 1972).

El mismo Fassbinder diría en boca de Franz Biberkopf, protagonista de *Berlín Alexanderplatz* (1980): “no es fácil vivir en un cuerpo humano” y podríamos añadir, no es fácil vivir en un cuerpo humano de sexo femenino que quiere relacionarse afectivamente con otros cuerpos humanos de sexo femenino. No es fácil, socialmente hablando, porque no está dentro de la norma. De otra forma, se entendería simplemente como una elección más. De otra forma, se podría hablar de *The L Word* como una serie más. Como si fuera *Mujeres Desesperadas* (*Desperate Women*) y su mundo binario donde las mujeres son femeninas y los hombres masculinos como única opción posible o *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*) con todas sus representaciones hiperbólicas y exageradas pero siempre dentro de la norma.

The L Word es una serie absolutamente pionera al mostrarnos por primera vez relaciones entre mujeres en la pequeña pantalla, sin embargo, el mundo del cine tiene una cierta tradición que, en ocasiones, ha conseguido llegar a todo tipo de público. Probablemente, los títulos más conocidos sean *Fuego* (*Fire*, 1996) dirigida por Deepa Mehta, *Fucking Amäl* (1998) de Lukas Moodysson y *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Peirce aunque también cabe recordar *Cuando cae la noche* (*When night is falling*, 1995) dirigida por Patricia Rozema o *Mujer contra Mujer* (*If these walls could talk 2*, 2000). Esta última es una película dividida en tres episodios dirigidos cada uno de ellos por Martha Coolidge, Jane Anderson y Anne Heche y protagonizados por Sharon Stone, Vanessa Redgrave, Chloë Sevigny, Ellen DeGeneres y Shirley MacLaine entre otras actrices y, en esta misma línea, se podría

citar también *Henry and June* (Philip Kaufman, 1990) en la que Uma Thurman y María de Medeiros viven un romance. Si buscamos conexiones más cercanas hay que destacar a la directora catalana Marta Ballebó-Coll que estrenó *Costa Brava* en 1995, *¡Cariño, he enviado los hombres a la luna!* (1998) y *Sévigne* (2004).

Más allá se podrían citar las películas que aun planteando tramas sutiles han trascendido como lésbicas: *Tomates Verdes Fritos* de Jon Avnet (*Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*, 1991) *Antonia's Line* (Marleen Gorris, 1995) o *Better than chocolate* (Anne Wheeler, 1999), así como *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001) que empujó la carrera de Naomi Watts. Mención a parte, se podrían tener en cuenta las incursiones, en tono de comedia del cine español como la trama de Raquel (Lucía Jiménez) y Marta (Verónica Sánchez) en *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2005), la locura de Victoria Abril en *101 Reikiavik* (Baltasar Kormákur, 2000) o recordar a Rosa M. Sardá en *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman, 2002).

De las directoras de referencia en la producción cinematográfica norteamericana algunas han dirigido capítulos de *The L Word*: Kimberly Peirce es una de ellas; Patricia Rozema ha dirigido también episodios de *Tell me you love me*, Martha Coolidge además ha dirigido capítulos de *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*), *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* y *Weeds*, entre otras. En este mismo sentido, hay que sumar otras directoras especializadas en la realización televisiva como Tricia Brock que además de *The L Word* ha dirigido episodios de *Salvando a Grace* (*Saving Grace*), *Yo soy Betty, la fea* (*Ugly Betty*) y *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*) y a Jamie Babbit que también ha dirigido capítulos de *Las chicas de Gilmore* (*Gilmore Girls*), *Yo soy Betty, la fea* (*Ugly Betty*) y *Nip/Tuck*, entre otras. De la misma manera, encontramos episodios realizados por directores como Tony Goldwyn que a su vez ha dirigido episodios de *Dexter*, *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*) o *Ley y Orden* (*Law & Order*) y también otros dirigidos por Daniel Minahan en cuyo currículum constan episodios de *Deadwood*, *Dos metros bajo tierra* (*Six feet under*) o *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*).

Está claro que las creadoras de *The L Word* conocen el medio televisivo y asumen el bagaje inherente a la condición de lesbiana pero se alejan de los planteamientos anteriores y crean un mundo nuevo,

saben de donde vienen pero no parece interesarles ahondar en la oscuridad sino, más bien, dar luz y evitar el aislamiento. Huyen, a conciencia, de todo lo que está prescrito y proscrito. Si en algo coinciden tanto *Go Fish* como *High Art* es en retratar un mundo ensimismado, encerrado en sí mismo, en colocar al espectador como voyeur de algo escondido, de algo por descubrir. En cambio, en *The L Word* el campo remite al fuera de campo y lo hace más grande, como si quisieran dar la sensación de que ese mismo universo sigue más allá del cuadro. De hecho, ya en la primera temporada vemos como Alice (Leisha Hailey) tiene en su casa una gran pizarra que ocupa prácticamente toda una pared de su apartamento. En ese mural están dibujadas, a modo de mapa mental, todas las conexiones entre las chicas de la serie. Las que conocemos y las que no conocemos. Ese mapa representa una galaxia que se extiende más allá de la propia pizarra aunque el espectador sólo conoce el núcleo central que funciona como un eje alrededor del cual giran todas las tramas de la acción. La pizarra tiene claramente delimitado su borde, igual que la pantalla, pero los trazos del rotulador remiten a conexiones con otros universos. La palabra L, el mundo L sigue más allá del marco, está por ver a dónde nos llevará.

Montserrat Martí. Doctora en Periodismo. Vicedecana y Jefe de Estudios de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la UPF. Co-directora de DiBa (Digital Barcelona Film Festival). Coordinadora de ARCA (Àrea de Investigació y Creación Audiovisual) de la UPF. Profesora del curso de doctorado “*Perspectives de anàlisi de la ficció televisiva*” en el marco del doctorado en Comunicación Social (bienio 2006-2008) del Departamento de Comunicación de la UPF.

Las Felicitas Del Ciclo



Monvén Callar



UNE PART DU CIEL

“El autor no existe más que en función de los otros. Nunca solo. La vida de todos está hecha de realidades.”
(Bénédict Lienard)

1. Lo que cuenta

Une part du ciel cuenta la lucha de resistencia de dos mujeres. Una está en la cárcel, la otra trabaja en una fábrica de pan. Las dos son amigas, o han sido amigas. Las dos están prisioneras. En la cárcel,

Joanna se obstina en cuestionar el poder que la encierra; en la fábrica, Claudine se enfrenta a los poderes sindicales que se supone están para protegerla. El abogado de Joanna le pide a Claudine que testifique a favor de su amiga, que explique las razones que la han llevado a actuar de una forma violenta. Aceptar testificar significa enfrentarse al sindicato. Joanna encuentra en su resistencia la fuerza para seguir reivindicando la dignidad para ella y las demás reclusas. Claudine encuentra en su decisión de testificar la radicalidad de Joanna, rechaza el compromiso propuesto por la estructura sindical y asume su exclusión. El film es un viaje de ida y vuelta de la cárcel a la fábrica. Un viaje de lo más íntimo a lo más político. Dos mujeres se revelan y dan a su amistad una posibilidad de renacer.

2. Una cita

“Me gustaría hablar de esta película. Es un gran film. Cuenta verdaderamente lo que sucede en las fábricas. En tanto que obrera puedo asegurarlo, pero no tengo la fuerza de Joanna, así que si me lo permiten, me callo. Puedo igualmente hablar de las cárceles. Se que tras la partida del equipo de rodaje, las mujeres que participaron en la película fueron separadas y transferidas a otras cárceles. Esta película traza muy bien el paralelismo entre la fábrica y la prisión. Uno se calla para no ser despedido en el primer contexto y para no hacerse castigar en el segundo. Querría decir que Séverine Canele comprendió lo que estas mujeres sienten en el fondo de ellas mismas. En fin, no es su vida, pero si ha exigido de ella una fuerte interpretación. Para terminar, mi nombre es Séverine Canele.”

3. Dos opiniones

a) Se puede pensar que si Joanna está en la cárcel es porque rehúsa aceptar una situación que en nombre del empleo la obliga a aceptar condiciones de trabajo imposibles y a llevar un ritual de trabajo en el que la vida está excluida. Ella quiere su parte del cielo. Por otro lado Claudine, traicionada por su sindicato, prefiere el reto de la rebelión. Le grita al delegado sindical: “¡Tu vida no vale un minuto de la mía!”. Es una película dura que te conmueve por su rigor bressoniano. Es un film que no solo se ve, se siente.

(Jean-Michel Vlaeminckx *webzine 64*, septiembre 2002)

b) La mezcla de actores con auténticas trabajadoras y presas juega a favor de la película y la ágil cámara de Hélène Louvart capta de forma expresiva el aburrimiento, la frustración y el potencial de locura en las estériles atmósferas de la prisión y la panadería.

(Lisa Nesselson Variety, 18 mayo 2002)

4. Historia personal

Bénédict Liénard nace en Louvain-la-Neuve, Bélgica, en 1965 : “Mi familia es de un pequeño pueblo del Borinage. El país minero. El ayuntamiento tiene la marca profunda de 102 años de socialismo, con una larga línea de alcaldes socialistas. El socialismo lo era todo. Toda la vida social y cultural giraba en torno a la Casa del Pueblo, con un poderoso control que excluía, de hecho, cualquier pensamiento “diferente”. Durante mi infancia, la potencia de la cuenca minera se hundió. Todo se tuvo que reinventar y reformular”. Formada en el ejemplo de sus padres, Liénard aprendió pronto a pensar en plural: “Veo a mi familia tomar la palabra en nombre de los demás. Esta posición en el mundo, vivida desde la infancia, es desde luego política. Sentí la necesidad de hacer cine sobre todo porque descubrí en el medio una forma colectiva, un fenómeno colectivo. Una forma de poder decir “nosotros” y un placer al decirlo, una forma de tomar la palabra y hablar por los demás sin ser un déspota, ni una instancia de dominación.”

Bélgica forma parte de su manera de entender ese mundo: “Bélgica, no lo olvidemos, es un estado indefinido. La cultura no nos pertenece. No hay un fenómeno cultural con el que identificarnos. Ninguna fórmula política que nos defina verdaderamente. Ideológicamente soy indefinible: estoy a la izquierda, pero sin afiliarme; animada de valores judeocristianos, pero sin defenderlos... este navegar entre las estructuras ha permitido que *Une part du ciel* exista.” Bénédicte rueda su primer cortometraje a los 22 años y se convierte en ayudante de dirección de los hermanos Dardenne, de Jaco Van Dormael y de Raymond Depardon. De ellos aprende cual es su manera de entender el cine: “No soy una directora que cuente historias. La ficción es el principio de la utopía posible. Una puerta que se abre para dar un paso adelante. El documental practica una especie de constatación del mundo, transcribe el estado de las cosas. He probado hacer ficción para intentar reformular lo real que el documental constata”

Se consagra como documentalista con *En attendant Mireille* en 1990, *Les petits choses qui font la vie* y *L'adoption, une autre vie* en 1992. Su trabajo en la cárcel le lleva a rodar entre 1995 y 1997 un documental sobre el tema *Têtes aux murs*. En 1998 organiza en Charleroi una exposición de fotos y videos bajo el nombre de *Les images libèrent la tête*. Este es el origen de su primer largometraje, *Une part du ciel*, presentado en Un certain regard de Cannes en el año 2002. La directora se cuestiona sobre un tema fundamental: “¿Cómo filmar la soledad? El acto de filmar es falso, la representación artificial, ya que la persona filmada no está sola. Es absolutamente necesario mostrar la realidad de esa falsedad, no esconder la presencia del filmador. He rechazado toda estética de la soledad, toda figuración. He rechazado usar la cámara para filmar a la persona como un objeto. He querido mirar, no como el guardia mira por la mirilla, sino dando cuenta de mi intrusión, de mi mirada. He intentado participar de la situación: poner en escena la soledad no podía ser otra cosa que mirar la soledad. Esta participación implicaba necesariamente un compromiso físico: se me oye y se me “ve” respirar, fatigarme con la cámara por la duración y la intensidad, sufrir físicamente. Esta soledad no tiene nada de puro ni de bello, prohíbe lo estético. La historia de *Une part du ciel* es la de un reencuentro y un reconocimiento, entre lo de fuera y lo de dentro.”

(declaraciones extraídas de distintas entrevistas con la directora)

5. Seguir el camino

Tiene de quién aprender. Bénédic Liénard es belga, de la Bélgica francesa, como Chantal Akerman. La separan de esta directora quince años. Toda una vida. Cuando Chantal Akerman rodaba su primera película, Bénédic cumplía tres años. Cuando Bénédic rodaba su primer corto con 22 años, Chantal realizaba *Histories d’Amérique*. Sus vidas no son paralelas, pero si son cercanas. Ambas han fijado su mirada en la realidad para contarla con la ficción y con el documental. O con ambas cosas a la vez, como le gustaba hacer a Joaquín Jordá. Estoy segura que a Jordá le habría encantado conocer a Bénédic. En el fondo *Une part du ciel* no está muy lejos de *Numax presenta* o mejor aún, de *Veinte años no es nada*.

N. V.



SEX IS COMEDY

“La emoción no es ni sucia ni obscena” (Catherine Breillat)

“Ser odiada es algo muy vigorizante. Los verdaderos artistas suelen ser odiados. Solo los conformistas son adorados”
(Catherine Breillat)

1. Descripción

Las relaciones de una directora de cine, Jeanne, con un actor y una actriz sin nombre de los que quiere obtener el máximo en una escena muy difícil, una escena íntima.

2. Jeanne en un diálogo de la película

“A los actores los escoges porque los quieres. Digo que los detesto, pero en el fondo los quiero. En realidad lo que detesto es la forma en que ellos no me quieren. Crees que hacen la película por amor y de hecho, la hacen, no sé, por vanidad. No se.... Los desprecias y los detestas, y al mismo tiempo querías amarlos. Y te hablo de los actores, no de las actrices. Con las actrices me entiendo siempre, incluso cuando no las quiero. Esa violencia, esa relación de poder que hay con ellos es totalmente masculina. Es cuando los machacas cuando consiguen hacer cosas sublimes, como si necesitaran ser sometidos, porque yo creo que ser actor es un trabajo de mujer. Es preciso ser una mujer para ser un actor.

Cuando quieres compartir la emoción que te dan, cometes un error. Como director eres un depredador, les arrancas la emoción, la tomas. La haces tuya. Eso es el cine. Es por eso que se produce todo ese odio y esa violencia. Porque es una creación solitaria, no es un trabajo de equipo. Los actores son la materia del cine. Es así y humanamente es inaceptable. Y para los actores aún es peor porque soy una mujer. Es mas difícil entregar su alma porque entregar el alma es algo femenino y es masculino tomarla.”

3. Catherine Breillat opina sobre el film

“He querido hacer una película sobre el cine, sobre ese proceso misterioso que se define (equivocadamente) como dirigir un film. No se dirige un film, se hace.

Mas allá de la relación imposible director/actor, se trata de las relaciones humanas, de lo masculino y lo femenino, la sutilidad del que obedece y del que manda, en cierta forma del poder del más débil. Y de la confusión de sentimientos que van y vienen como electrones libres en los platós de rodaje.

Tenia ganas de utilizar la palabra comedia. Quería que se supiera que se ríe mucho en un plató. La mayor parte del tiempo nos divertimos mucho. El principio de la comedia es lo contrario de lo cómico. La comedia es tener una mirada irrisoria sobre las inhibiciones trágicas de la vida. Es la sociedad la que nos mete en un corsé, la que hace que todo lo que tiene que ver con la sexualidad se convierta en una tragedia. Me gustaba la idea de mostrar que un rodaje es el placer del suplicio.”

Sobre Grégoire Colin

“Es un papel antagonista. No podíamos ser cómplices. Es el papel del toro en la arena. Tiene el papel de la mujer, puesto que es el objeto del deseo. En la película Grégoire Colin es como Silvana Manganò. Me gusta muchísimo. Me dije que para filmar a los hombres con la mirada del deseo, había que filmarlos como se filma a las mujeres. Es muy incómodo para ellos. Prefieren ser filmados por un director hombre en un código de lenguaje masculino. Para un hombre, ser filmado como una mujer, es muy difícil.”

Sobre Anne Perillaud

Plano: “Le dije que debía ser como Juana de Arco en la hoguera. Se quema pero triunfa. Tenía que ser hermosa pero áspera. Tiene la belleza de alguien que tiene confianza, que no esta destruida por la mirada de los otros, que se impone tal como es. No quería el rostro maquillado de una actriz, quería el rostro del trabajo, los labios secos, la rudeza de los rasgos.”

Contraplano: “No debía interpretar a Catherine Breillat. No he intentado interpretar a Catherine sino ser su sustancia, su esencia, lo que representa, su talento. Es como un cuadro abstracto: pinto a Catherine aunque no se le parezca.” (Anne Perillaud)

4. CB y el autorretrato

“Detesto la autobiografía, pero admito que la película es un autorretrato. Me pregunté cual era la diferencia y fui a ver los autorretratos de Rembrandt en Viena. Rembrandt se busca a si mismo, hace un autorretrato del mundo que ve y que es él mismo. Hacer un autorretrato es hacer algo que esta fuera de ti, evidentemente te representa pero no te reconoces ¿Por qué esos autorretratos interesan a los demás? Porque el autorretrato no consiste en dar una imagen de ti mismo. Es al contrario, una interrogación sobre uno mismo frente al mundo. El autorretrato no es un retrato. Está hecho con el interior, no con el exterior. Esta película se ha convertido en un autorretrato sin que yo lo sepa.”

5. Un retrato mas que una biografia

Catherine Breillat nace el 13 de Julio de 1948 en Bressuire Francia. A los 17 años publica una primera novela erótica *L'homme facile*, que curiosamente estuvo prohibida a los menores de 18 años por sus explícitas y transgresoras descripciones sexuales. Esta fue la primera vez que Breillat se vio envuelta en una controversia. Desde entonces ha publicado siete novelas, muchas de ellas adaptadas al cine por ella misma.

Antes de dar el salto a la dirección, apareció en un pequeño papel en la película de Bernardo Bertolucci, *Último tango en París*. Era el año 1972 y su personaje se llamaba Mouchette en homenaje a la película de Robert Bresson. Para la joven Catherine tanto participar en el film de Bertolucci como la referencia al personaje de Mouchette, la precoz adolescente violada y suicida del film de Bresson, fueron determinantes para su forma de hacer y entender el cine.

En 1975 dirige su primer film, *Une vrai jeune fille*, basado en su novela *Le supirail*, en la que se cuenta el despertar de una adolescente a la sexualidad mostrada en toda su crudeza. La película tuvo muchos problemas con los censores y no llegó a estrenarse hasta pasados veinticinco años, cuando su reputación como directora permitió recuperarla. Entre 1975 y 1999 dirige *Tapage nocturne*, *36 fillette*, *Sale comme un ange*, *Parfait amourj*. Pero será *Romance* la película que la convierta en una figura destacada dentro del cine francés. Destacada y controvertida. Porque los problemas de Catherine Breillat no han sido solo con la censura oficial. También ha debido enfrentarse a una censura crítica que no acepta su manera explicita de mostrar el sexo desde un punto de vista del deseo femenino.

Novelista, guionista- ha escrito guiones para Pialat, Fellini, Cavani, Pascal, entre otros- su cine esta cerca del de Fassbinder, Cronenberg e incluso Lynch. Su nombre se asocia a una corriente de cine denominada Nuevo Extremismo Francés, término acuñado por el crítico inglés James Quandt para definir un grupo de directores franceses que en siglo XXI han realizado una serie de películas transgresoras. Un cine que está dispuesto a romper con todos los tabúes y a enseñar todo lo que sea necesario enseñar: vísceras, esperma, carne, penetraciones, mutilaciones, sangre... François Ozon, Gaspar Noe, Bruno Dumont, Claire Denis, Patrice Chereau, Bertrand Bonello, Marina de Van son algunos de

los nombres asociados a esta corriente en la que Catherine Breillat ocupa un lugar destacado.

A finales de 2004 , mientras preparaba su nueva película *Une vieille maitresse*, Catherine Breillat sufrió una embolia. Estuvo hospitalizada durante cinco meses. “Nadie sabía si podría volver a caminar. Mi lado izquierdo estaba paralizado. Me sentaron en una silla de ruedas y estaba furiosa. En ese momento decidí que recuperaría la salud y seguiría haciendo películas. Seré como una bomba atómica. Nada me detendrá.” Efectivamente, Catherine Breillat se recuperó y ayudada por un bastón volvió a rodar y terminó la película. “Aunque no he transigido en nada, se que sin el accidente cerebral habría hecho una película muy diferente. Siempre dirijo con todo mi cuerpo y pensaba que eso iba a ser imposible. ¡Pero fue posible!” El rodaje empezó un año justo después de la embolia y duró ocho meses. Se estrenó en Cannes del 2007. Desde entonces, Catherine Breillat lucha por poner en pie un nuevo film. Efectivamente, la bomba sigue en marcha. Hay algo misterioso en el principio y el final (de momento) de su filmografía. Comenzó con una película dedicada a una verdadera adolescente y ha acabado con una película dedicada a una vieja amante. Como su propia relación con el cine, que ha pasado de ser la de descarada adolescente a la de una reflexiva vieja amante.

6. Dos opiniones

a) Las películas de Breillat trazan una fina línea entre el exhibicionismo y la introspección. En sus propias palabras “Tomo la sexualidad como sujeto, no como objeto”.

Sin embargo, sus films son extremadamente explícitos.; contrariamente a la afirmación de Breillat, el sexo es un objeto tanto como un sujeto en sus películas. Además, los actos sexuales mostrados en el cine de Breillat no solo son explícitos, sino que no están disimulados, característica de su cine que ha contribuido a darle una reputación internacional de directora porno. Para Breillat la representación visual del sexo es inseparable de la representación de la conciencia de los personajes femeninos. La representación del sexo es la parte central del desarrollo de su estilo visual.

(Brian Price. Noviembre 2002)

b) Breillat vuelve a la escena central de todos sus films, la del acto físico, la que provoca el escán-

dalo y que hace que desde *Romance* se la invite a todos los platos de televisión. Este detalle tiene su importancia, Puesto que no paran de preguntarle por esas escenas, sin nunca interesarse por el resto del film, y porque a pesar de todo siempre se duda al cuestionarla sobre lo que todo el mundo quiere saber –¿cómo se filma un escena como ésta?– la directora ha decidido hacer un film para contarlo... Como recuerda el mismo título *Sex is Comedy*, es decir, no se hace, se interpreta. El término no nos remite al género, aunque la película es a veces muy divertida. El sexo es la comedia, es decir lo fingido, lo esquivo. La simulación, lo que se querría y eso lo convierte en algo mucho mas grave.

(Jérôme Larcher. *Cahiers du Cinéma* 568, mayo 2002)

7. Sexo y comedia

Sex is Comedy es una especie de prolongación de *À ma soeur*. Catherine Breillat parte de una situación real, el rodaje de la escena de sexo en esa película, y se plantea una reflexión interior sobre cómo se debe filmar. Para ello vuelve a recurrir a una de las actrices de *À ma soeur*; Roxane Mesquida, la hermana que pierde la virginidad en una noche silenciosa y dolorosa y la hace representar la misma escena, prácticamente idéntica, en la película que se rueda en *Sex is Comedy*, llamada *Escenas Íntimas*. Frente a ella, como arrogante actor adolescente, coloca a Grégoire Colin, actor fetiche de Claire Denis, estableciendo así una línea directa con el cine de esta realizadora a través de la forma como ambas filman los cuerpos. Más que de cine en el cine, esta película habla de sexo en el cine. O mejor aun de actores y actrices que interpretan escenas de sexo. Breillat hace un film para hablar de ellos y reconoce, igual que su alter ego, Jeanne, que “un director es un depredador. Arranca la emoción, la hace suya, la roba. El actor es solo material para el film”.

N. V.



MORVERN CALLAR

“Su novio se suicida, le deja una novela, ella lo manda a un editor y toma el dinero que le dan. Esta es la historia” (Lynne Ramsay)

1. La historia

Morvern trabaja en un supermercado en un pequeño pueblo de la costa oeste de Escocia. Un día se despierta y descubre que su novio se ha suicidado dejándole una novela recién acabada como única herencia. Ella decide cambiar el nombre del chico por el suyo, la envía a una editorial y se marcha de vacaciones a España con su mejor amiga Lanna, después de haber hecho desaparecer el cuerpo. Esto podría ser el argumento pero la película es más un viaje emocional que una trama argumental.

2. Vida y trabajo

Lynne Ramsay nace el 5 de diciembre de 1969 en Maryhill, un barrio obrero de la ciudad de Glasgow. “No tengo idea como llegué a interesarme por el cine. Por chiripa, por accidente. Nunca me preocupé, de hecho fue más tarde cuando me di cuenta de que a mi madre sí le gustaba el cine ya que veía todas las películas de Douglas Sirk. No tenía ni idea de quién era pero creo que vi *Imitación a la vida* por lo menos diez veces. A ella le gustaba el estilo Hollywood, Bette Davis. La primera vez que recuerdo haberme sentido conmovida en el cine fue con *Todos nos llamamos Ali*, de Fassbinder, la vi por casualidad en Glasgow cuando tenía 17 años. Después *Terciopelo azul*, de Lynch. Fue una gran proyección. Mucha gente no entendía la película y se marchaba de la sala. Para mi fue increíble, como una revolución. Estas son películas que me impresionaron realmente antes de saber nada de cine. Después fui a la escuela y aprendí mucho más. Hay un libro llamado *Notas para el Cinematógrafo* de Robert Bresson. No había visto sus películas, pero el libro era todo lo que necesitaba saber. Conocí su obra mucho después.”

Lynne estudia en el Napier Collage de Edimburgo, y más tarde en el National Film and Televisión School, especializándose en dirección de fotografía y dirección. “Cuando estaba en la National Film School trabajé mucho haciendo documentales con directores interesantes que no usaban guión ni tenían actores profesionales. Yo estudiaba Fotografía e intentaba investigar con la forma. Me sentía muy decepcionada con los guiones que se escribían allí, así que intenté hacer algo más cercano a mi.” El resultado fue su film de graduación *Small Deaths* con el que ganó un premio en Cannes en 1996. “Conocí a Alwin Kuchler, -director de fotografía de todos sus trabajos- en la escuela. Fue uno de los primeros en ver mis fotografías. El filmó parte de mi corto de graduación, para mi era muy difícil hacerlo ya que había muchos actores y necesitaba otro director de fotografía.” Una de sus grandes influencias en esa época fue Maya Deren, la fotógrafa y cineasta de los años cuarenta, especialmente *Meshes of the Afternoon*. En 1997 dirige dos cortos mas *Kill the Day* y *Gasman*. En ambos utiliza muy poco el diálogo. “Me encantan oír grandes diálogos en el cine, pero odio el diálogo telemovie. Cuando voy al cine quiero tener una experiencia cinemática. Mucha gente ignora el sonido y por eso acabas viendo algo que es más televisión y que no explora la forma del sonido. El sonido es otra película. El sonido crea un mundo completamente nuevo. Con el diálogo la gente dice muchas cosas que no

siente. Me gustan los diálogos en la medida que dicen lo contrario que el lenguaje del cuerpo está diciendo. Quizás porque soy fotógrafo creo que el lenguaje del cuerpo puede decirlo todo. Pero me encantan los grandes diálogos que no son como la vida real.” Por eso probablemente la música es tan importante en *Morvern Callar*. “En el libro Morvern tiene cintas que oye continuamente. Pero no son un regalo del novio muerto, eso es una invención. Me pareció que la casete con las canciones era como una carta para ella. La música es parte de la narración. Utilicé música electrónica porque es muy cinemática. La música empieza cuando ella la oye. Al final utilicé la canción de *Mamas and the Papas* porque quería que fuera algo completamente opuesto a la otra música. Un personaje tan poco emocional, ponerle con el fondo de esta música tan emotiva, funciona realmente bien.”

En sus dos cortos se pueden detectar las huellas de su primer film *Ratcatcher*. “Si, pero son obras en si mismas. Me gustan mucho las historias cortas, muchas veces son más fuertes que las novelas. Nunca pensé en mis cortos como cartas de presentación para hacer un largo. Cuando me ofrecieron hacer una película no había escrito nada más largo de 15 minutos y pensé “Oh Dios ¡que hago!”. La BBC me pidió un tratamiento. Normalmente tienen 20 páginas, yo escribí 70, era casi un guión. No tenía ni idea de lo que ellos esperaban, estaba aterrorizada, pero algo debieron ver en esas páginas. Era *Ratcatcher*.” Estamos en el año 1999, *Ratcatcher*, su primera película es aclamada en todas partes. Inaugura el Festival de Edimburgo y se convierte en uno de los films británicos del año. Ambientada en los primeros años 70 en Glasgow cuenta la historia de un niño que cae accidentalmente en un canal polucionado y muere por culpa de otro niño, James. La película sigue a James y su sentimiento de culpa hacia el niño muerto con un estilo más próximo a Dovchenko que a Loach. “Recuerdo la huelga de basureros de 1970, hacíamos partidos de fútbol con la basura, era todo muy medieval. Era el momento del auge del punk y el final de gobierno laborista, había una mezcla de excitación y depresión en el aire. Cuando investigué para la película me di cuenta que era mucho peor de lo que recordaba. En ese lugar deteriorado y deprimente aparece este chico que se ve presionado por un ambiente machista, un chico sensible que no debe mostrarlo.” Tanto *Ratcatcher* como sus cortos pasan en los años 70. “Yo crecí en esos años. Creo que es una época interesante porque el sentido de la familia empezaba a perderse. Morvern es mas un producto de su tiempo, no tiene background, es una chica forastera, solitaria que se deja llevar por la corriente.” Morvern es la protagonista de

su segunda película, adaptación de una novela de Alan Warner escrita como un monólogo desde el punto de vista de Morvern Callar. “El monólogo en el libro es algo existencial. Pero cuando escribimos el guión no usamos el monólogo, preferimos describir las acciones visualmente. Creamos una atmósfera. Ella es un personaje que no habla mucho, es muy fría. Yo quería convertir la película en un viaje emocional, incluso aunque ella sea tan distante. Los libros y las películas son diferentes. Había cosas en el libro que no me interesaban, por ejemplo la vida cultural en Oban, el pueblo, me parecía demasiado local. Yo quería algo más general. En el libro al final ella se queda embarazada. No me gustaba. Parece sugerir que solo puedes madurar quedándote embarazada. Lo que me gusta es la idea de esta chica errante, no hay muchos personajes femeninos como este. En cierto modo es como un personaje de western del que no sabes nada. Hay una especie de vacío en la vida de algunos jóvenes, incluso las drogas se toman por hedonismo, no por una postura política. No estamos ya en la época de “paz y amor”. Mucha gente piensa que Morvern es muy fría, pero ella es así.” Igual que en *Ratcatcher*, *Morvern Callar* comienza con una muerte. “La gente dice que son películas oscuras, pero no estoy de acuerdo. Me gusta pensar en ellas como una afirmación de la vida. El novio de Morvern comete un acto egoísta de artista torturado en busca de fama póstuma, y ella decide sobrevivir a partir de ahí. Puedes cuestionar su moralidad si quieres, pero lo que él hace es un acto romántico, mientras que lo que ella hace es un acto de supervivencia. Creo que soy una chica oscura con un lado fantástico. Me encantan los bichos. Las dos películas empiezan con una muerte, pero son muy distintas. En una se trata de una muerte accidental que hace al chico sentirse muy culpable y no contárselo a nadie. En eso son similares. Pero creo que la muerte en Morvern tiene más que ver con la identidad. Ella se apodera de la identidad de otro que le da una oportunidad de cambiar de vida.”

Desde que terminó *Morvern Callar* Lynne Ramsay intenta hacer una nueva película. Su intento de adaptar la novela de Alice Sebold, *Lovely Bones*, no ha encontrado financiación desde el momento en que la novela se convirtió en un best seller. En una de sus últimas declaraciones reconocía que: “Caminar por las colinas de Escocia, observar las setas, es todo lo que he hecho en los últimos tres meses, aparte de escribir. En esta época me parece mucho más difícil hacer cosas interesantes, arriesgadas y excitantes.” Fan de las nuevas tecnologías “Larga vida a YouTube, un lugar donde el arte es libre,” acaba dando una definición de si misma. “¿En quién me reconozco? En Jimmy Stewart alternando

con Dennis Hopper. ¿Por qué debería ser necesariamente una mujer? Tengo un personalidad dividida: Jimmy es mi chico bueno y Dennis es mi demonio.”

3. Una declaración

Algunas mujeres no son felices con su sexo, están tan empeñadas en ser aceptadas por los hombres, que se convierten en algo mucho más masculino que ellos. Yo me acuerdo estar en la escuela, cargando una cámara de 35 mm con mis botas de tacón alto en lugar de unas Timberlands. Simplemente no quería ponérmelas ¿Es que iba a olvidar mi feminidad por una panda de estúpidos? Ni hablar.

(L. Ramsay)

4. Morvern y Lana, La Niña y Trini

Una es oscura, la otra luminosa. Pero las dos cuentan un viaje al sur en busca de una felicidad soñada. Las dos se sustentan en la amistad de dos chicas muy diferentes entre si. Estamos hablando de *Morvern Callar* y *Hola ¿estás sola?* Hay más de un paralelismo entre estas dos películas de jóvenes desarraigadas en la España y la Escocia de los noventa. Problemas de trabajo, problemas de sentimientos, problemas de amor, problemas de identidad. Se las podría juntar en una habitación y seguro que tendrían de que hablar. Pero hay sutiles diferencias. Entre Morvern y La Niña, la frialdad de una, el calor de la otra; entre Lanna y Trini, la superficialidad de una, la ternura de la otra. Las cuatro se quedan mucho rato a tu lado.

N.V

KRAMA MIG/LOVE AND HAPPINESS

“Una pequeña ciudad sueca es tan provinciana que un simple viaje a Estocolmo se convierte en una gran aventura,” (Kristina Hulme)

1. La historia

Minna tiene 19 años. Acaba de terminar sus estudios y vive en Eriksberg, una pequeña ciudad de 5000 habitantes en el norte de Suecia, trabajando en empleos aburridos, cuidando a su hermano pequeño y charlando con su mejor amiga, Simone. La muerte de su madre hace un par de años le ha llenado de angustia e incertidumbre. Su padre se ha vuelto a casar y espera que ella cambie. Poco a poco Minna entiende que tiene que hacer algo con su vida. Minna cree que ha encontrado la oportunidad para seguir adelante cuando establece una relación con su profesor de autoescuela. Pero esa no será la auténtica solución para Minna que acaba encontrándola donde menos se lo podía imaginar.

2. Una frase

“Es una película que me habría gustado haber visto cuando tenía 20 años. Es un tiempo en la vida donde todo gira alrededor de la búsqueda del amor, un período dramático donde una joven da sus primeros pasos en el mundo de los adultos. Porque hay muchos jóvenes como Minna que no son temerarios, ruidosos y seguros de sí mismo. La fuerza de una persona sensible tiene una belleza por sí propia.” (Kristina Humle)

3. Biografía

Kristina Humle nace en 1965. Estudia en el Instituto Dramático de Estocolmo donde se graduó con gran éxito con *It takes two to tango* con el que ganó el primer premio anual de las escuelas internacionales de cine en Munich. En el año 2002 rueda un corto titulado *Cuba Libre. Love and Happiness* (*Krama mig*, 2005) es su primer largometraje. En el 2006 realiza una versión para televisión del drama *En Uppstoppad hund* de Staffan Göthe.

4. Chicas del norte

El cine nórdico ha dado mucho que hablar en los últimos años gracias a nombres como Lars von Trier o Aki Kaurismaki. Sin embargo, son las chicas las que se están ganando a pulso un lugar en el panorama del cine que nos llega del frío y de la oscuridad. Y curiosamente, casi siempre con películas que no siempre son oscuras o frías. María Blom con *Dalecarlians*, Lone Scherfig con *Italiano para principiantes*, Teresa Fabik con *Hip, hip hora* o Kristina Hulme con este *Love and Happiness*, son buena prueba de que las mujeres en el norte están dispuestas a contar historias de gente joven con ganas de cambiar la vida; con ganas de crecer y ser diferentes. Hulme toma de Kaurismaki el ambiente de un pequeño pueblo perdido en la nieve donde la protagonista, Minna, excelente Henna Ohranen, podría ser una chica de las cerillas puesta al día. Pero Minna escapa a ese destino gracias a un encanto personal y a que el entorno en que se desarrolla su vida no es tan sórdido como el del paisaje finlandés. Comedias dulces, sin estridencias que hablan de chicas jóvenes reconocibles y universales.

N. V.





PARA QUE NO ME OLVIDES

“Sin una cierta capacidad para olvidarse de las cosas, sería muy difícil seguir adelante” (Patricia Ferreira)

1. La historia

Irene vive con su hijo, David, un joven estudiante de arquitectura, y con su padre, Mateo, un anciano vitalista a pesar de su trágica historia: Mateo era casi un niño durante la Guerra Civil y en la represión posterior a la contienda perdió su casa y a toda su familia. David ha encontrado a Clara, o Clara lo ha encontrado a él, en el hipermercado cercano del que ella es cajera, y entre ellos ha surgido no sólo el amor sino también la comprensión, la complicidad. Hijo único de un matrimonio separado, David no puede evitar la hostilidad de su madre hacia una relación que ella cree que no le conviene, que pone en peligro su futuro personal y profesional. Irene se entrega a su labor de dirección de un grupo teatral de invidentes, pero en casa ve abrirse una falla que no sabe cómo superar. El engarce de todos ellos es Mateo, quizá por su edad, por su experiencia o su bonhomía. Se pensaría que está alejado del mundo, pero sólo porque ese mundo es mucho más amplio de lo que parece y en él ocupa un lugar esencial la recuperación de la dignidad de aquellos que fueron pisoteados por una

guerra infame y un régimen implacable. Ésas son sus vidas, cercanas y reconocibles. Hasta que un día un hecho inesperado las pondrá decisivamente a prueba y tendrán que aprender a vivir de nuevo descubriendo cada uno de ellos lo que no sabía de los demás.

(del pressbook)

2. Lo que piensa Patricia

El mejor cine europeo, el que caracteriza a los últimos años, es un cine que privilegia el sentimiento como elemento de comunicación. Un cine en el que, más allá de un pudor convencional, se busca la conexión con el espectador a través del sentimiento, sin reservas intelectuales; porque creo que lo que nos importa a los espectadores es que la película nos afecte de alguna forma, que su contemplación nos permita ejercer la función de catarsis que es inherente a cualquier espectáculo. Con este convencimiento iniciamos Virginia Yagüe y yo el trabajo en el guión de *Para que no me olvides* y con esta visión llevé a cabo cada día el rodaje de una película que se desarrolla en Madrid, en nuestros días, en los años iniciales del siglo XXI.

Mateo, el abuelo (Fernando Fernán-Gómez), cree que las personas queridas nunca desaparecen del todo de verdad, que siguen estando siempre a nuestro lado. Irene, la madre (Emma Vilarasau), cree en un mundo de afectos y de trabajo: de afectos, hacia quienes viven junto a ella; de trabajo, como forma de proyectarse hacia los demás. David, el hijo (Roger Coma), cree con su abuelo que hay que rescatar la memoria de cualquier sombra de olvido y actúa apasionadamente para guarecer el pasado de la terrible usura del tiempo. Clara, su novia (Marta Etura), cree que la relación con David le ofrece la energía que necesita, le hace reencontrar la ilusión que le destrozaron en sus años de adolescencia. Son personajes que creen, que se sienten respaldados o confrontados entre sí, que tienen la vida como horizonte. Sus relaciones se van modificando, sujetas a los vaivenes de una existencia que, por ser común, es también excepcional.

El 11 de marzo de 2004 nos cogió en pleno rodaje, en el auditorio del pueblo de Rivas, rodando la escena que aparece al final de la película. Pocos días después empezaron a conocerse los nombres y las historias de las víctimas del atentado y volví a sentir que la singularidad de esas vidas cotidianas

convertía en real el horror y la tragedia. Todo lo que imaginamos en el papel se encarnó durante el rodaje en la imagen de unos actores que, con la verdad de su interpretación, llenan de magnetismo la pantalla. A veces pienso que los rostros de Fernando, de Emma, de Marta o de Roger, por sí solos, bastarían para contar esta historia, pero entonces recuerdo también el color de los decorados de Félix y Fede, el cuidado en construir los personajes a través del vestuario y el maquillaje de Bina, Karmele e Itziar, la limpieza de las palabras grabadas por Mark y el encuadre y la luz de Marcelo, y comprendo que todos colaboraban hacia un mismo objetivo.

Mateo siempre fue Fernán-Gómez. Dirigirle es un proceso de una exactitud transparente. Una nota, una indicación, y toda su fuerza de actor se pone a trabajar para transformar la idea en expresión. Sólo unos instantes de concentración y surge la verdad del personaje a través de toda la profesionalidad de un intérprete genial. En cuanto a Emma Vilarasau, desde la primera vez que la vi en una pantalla yo sabía que algún día trabajaría con ella. Y ahora ella es Irene. Emma es una actriz que se entrega sin dudas, entendiendo y viviendo al tiempo el personaje, con enorme generosidad, encontrando siempre el gesto justo, la mirada perfecta, el ritmo adecuado a cada matiz que buscábamos juntas. De Marta Etura conocía su encanto y su capacidad de comunicación en la pantalla a través de su breve pero intensa filmografía anterior, pero durante nuestro trabajo juntas descubrí a una actriz que impresiona por su capacidad de estudio y de análisis de los personajes y los textos, por su entrega total a este oficio al que ha decidido dedicarse sabiendo la alta profesionalidad que exige. Y Roger Coma tenía todo lo que yo quería para que el personaje de David fuera inolvidable. Pero, además, me encontré un actor con una técnica impecable, con una enorme capacidad para escuchar y entender lo que le pides con la sencillez que le da la seguridad en su preparación y sus conocimientos.

Quizá la fase más difícil en el trabajo de *Para que no me olvides* fue el montaje. Cuando lejos ya de la urgencia del rodaje las imágenes empezaron a revelar su contenido, Carmen Frías, la montadora, y yo sabíamos que cada decisión de montaje entrañaba un riesgo. Sólo el ritmo de la emoción podía medir la pauta del montaje en una película que, pronto nos dimos cuenta, no admitía ningún artificio. No es una historia que pudiera hacerse fríamente y necesitaba la implicación de cada uno de los miembros de cada equipo con tanta dedicación, energía y entusiasmo como siempre lo hace la gente

del cine. Por elegir a uno que los represente a todos, quiero recordar aquí a mi equipo, al equipo de dirección de *Para que no me olvides*, porque sin el apoyo de Javier Petit y todos ellos no habría sido libre de avanzar cada día en el proceso de hacer esta película.

Cuando Virginia Yagüe y yo empezamos a escribir el guión de *Para que no me olvides* sólo sabíamos que queríamos hacer una película sobre la muerte, que terminó por convertirse en una historia sobre la fuerza de la vida. Ahora sé que la hicimos para todos los que han muerto y no querían que les olvidáramos, para que se escriban libros y se hagan películas que los mantengan vivos.

(Del pressbook de la película)

3. Biografía

Patricia Ferreira nace en Madrid el 11 de septiembre de 1963. Licenciada en Ciencias de la Imagen y Periodismo practica la crítica de cine durante un tiempo, antes de empezar a trabajar en televisión como realizadora, directora y guionista de series y sobre todo documentales. Para televisión rueda su primer film de ficción *El paraíso* en 1997. En 1999 dirige su primer largometraje, *Se quién eres*. Dos años más tarde adapta la novela de Lorenzo Silva *El alquimista impaciente. El secreto mejor guardado*, de 2003, forma parte del film colectivo *En el mundo a cada rato*. *Para que no me olvides* es por ahora su último trabajo.

4. La memoria

Olvidar, no olvidar. Conservar en la memoria. El cine es una manera de mantener la memoria. Las imágenes de las películas conforman el recuerdo personal de cada uno. De memoria y de olvido, de dolor y de pérdida, habla esta película que es a la vez un melodrama y un documento. Melodrama, porque Patricia Ferreira habla de sentimientos y de pérdidas, del vacío que deja la muerte en un grupo de personas obligadas a continuar viviendo con la ausencia; documento, porque es el reflejo de una historia colectiva que sigue estando presente. Pero *Para que no me olvides* tiene un valor añadido, el que le da la presencia en la pantalla de Fernando Fernán Gómez, el hombre que no quiere olvidar y que gracias a personajes como éste permanece en el recuerdo de todos los que le conocimos. El cine, memoria de todos.

N. V.



FRISS LEVEGÖ/FRESH AIR

“Viola trabaja donde nadie quiere trabajar, Ángela querría crear hermosos vestidos.” (Frase promocional)

1. Lo que se cuenta

Viola es una mujer madura pero aún atractiva. Su hija Ángela, de 17 años, se avergüenza de ella. No existe ninguna comunicación entre ambas. Solo están juntas cuando ven una serie de la televisión. Viola trabaja donde nadie quiere trabajar, en los lavabos públicos de una estación de metro. Su obsesión es mantener el aire fresco como sea en su pequeño cubículo. Viola busca el príncipe azul en los anuncios de contactos de los periódicos y en los clubes de Corazones Solitarios. Ángela sueña con ser una gran diseñadora de moda, desea otra vida, un poco de aire fresco.

2. La vida

Ágnes Kocsis nace en Budapest en 1971. Estudia Lengua y Literatura Polaca, Estética y Teoría del Cine en la Universidad de Eötvös Loránd en la Facultad de Arte de Budapest. Su guión para largometraje *Retreating* fue seleccionado en el año 2000 para los 4º Talleres de Escritura de Europa Central, en Praga, en asociación con el Festival de Sundance. El año 2003 obtiene una beca para estudiar en Roma en el Centro Sperimentale di Cinematografia. En 2005 se diploma como directora en la Escuela Superior Húngara de Cine y Teatro de Budapest. Entre el año 2000 y el 2005 dirige tres cortometrajes documentales: *Szortírozott levelek (Cartas escogidas)*, *Ugyanúgy voína, mint Sandokan (Seré como Sandokán)* y *18 kép egy konzervgyári lány életéből (18 cuadros de la vida de una chica de la conservera)*. Su primer corto de ficción, *A Vírus (2005)* obtiene el tercer premio de la Cinefondation del 59 Festival de Cannes, el mismo año que se presenta en la Semana de la Crítica su primer largometraje, *Friss Levegő*. Actualmente trabaja en el guión de *Adrienn Pál*.

3. Declaraciones

No tenía referencias de ningún tipo cuando hice la película. De hecho, no tengo ninguna referencia en mi vida. Es muy extraño porque han comparado el film con Pedro Almodóvar, Ken Loach, Chantal Akerman. Están tan lejos unos de otros, que me parece una gran cosa. Eso quiere decir que en el fondo mi película no se parece a nadie. Imagínate viendo un cuadro que a uno le recuerda a Rembrandt, otro a Leonardo y a otro a Picasso: seguro que la pintura no es igual a ninguno de ellos. Me gusta la idea de que la película tenga tantas cosas dentro que todo el mundo puede encontrar algo. No quería hacer una película al estilo de Kaurismaki, pero es cierto que hay algo del sentido del humor de Kaurismaki en ella.

Muchas veces me han preguntado cuales son mis gustos. Me resulta muy difícil decirlo. Veo mucho cine que no tiene nada que ver con el que yo hago. En un festival me pidieron que diera una lista de mis tres directores favoritos. Me senté y me salió una lista de veinte y de pronto me di cuenta de que me faltaban otros veinte. Hay directores que me gustan mucho, pero no necesariamente me gustan todas sus películas.

Teníamos dinero para hacer un corto de 15 min, pero la idea daba para una hora. Intentamos hacerlo mas corto, pero nos dimos cuenta que en realidad lo que teníamos que hacer era alargarlo. Rodamos con un presupuesto de casi 60.000 euros con todas las localizaciones y escenarios gratis. Rodamos en veinte días, lo que es muy poco para un largo. Con una agenda y un presupuesto como este tienes que saber muy bien lo que quieres. No teníamos tiempo de sentarnos y discutir que íbamos a hacer. Desde luego, puedes intentar improvisar cosas cuando estas ahí, pero tienes que saber lo que quieres y ser capaz de terminar el film en el tiempo establecido y con el presupuesto que tienes. El sonido lo grabamos prácticamente todo en el set, algunas cosas se añadieron después, en post producción. El sonido es muy importante porque no hay música en la película y los planos son muy largos. Hay muchas escenas con muy poco diálogo en las que no sucede casi nada. Esas cosas pueden hacer difícil la película para gente que no sea sensible a este tipo de cine, por eso intentamos tratar el sonido como si fuera música. Añadimos ruidos donde no había suficiente sonido. Por ejemplo en la tienda de ropa usada o la lavadora. Cosas así se añadieron después.

Empezamos a montar al acabar de rodar pero no teníamos dinero para la posproducción, por suerte nuestro productor encontró el dinero a tiempo de terminarla para la Semana del Cine Húngaro de febrero de 2006, porque si no habríamos tenido que esperar otro año. En Hungría, la Semana de Cine Húngaro es muy importante, si no enseñas tu película ahí es como si no existiera. Ese año ganó el premio a la Mejor Primera Película, Cannes se interesó por ella y eso nos permitió tener un poco de dinero de la Hungaria Film Fund.

Hace cinco años que tengo el guión de *Retreating*. Lo escribí gracias a un poco de dinero para desarrollarlo y la posibilidad de trabajar en un taller de guión en Praga vinculado al Festival de Sundance. Pero no conseguí dinero para hacerlo. Quizás porque aun estaba en la escuela, no lo sé. El proyecto intenta captar el espíritu de los cambios que ha habido en Hungría en estos años, pero su momento ha pasado. Quizás deba esperar otros cinco o diez años para que se convierta en una película histórica. ¡Un drama de época! De hecho, estoy escribiendo otro guión en un estilo similar al de *Friss Levegő*.

(Ágnes Kocsis)

4. Texto de un festival

Delante y detrás de la cámara *Friss Levegő* es un film de mujeres. Por un lado Ágnes Kocsis una joven directora que seguramente dará mucho que hablar. Del otro dos estupendas actrices que sostienen la película de principio a fin: Julia Nyakó, en el papel de la madre y Izabella Hegyi, en el de la hija. Los secundarios no se quedan atrás. Escogidos con gran cuidado y dirigidos al milímetro, permiten que la película no se reduzca al clásico enfrentamiento madre/hija. Para su primer largometraje, Ágnes Kocsis ha escogido el camino de la depuración. Narra esta historia simple con una gran economía de medios pero con un gran sentido de la puesta en escena: planos fijos no demasiado largos, diálogos reducidos a lo esencial; músicas enmarcadas en el argumento, cuadro siempre justo y un trabajo impresionante sobre los colores. Los vestidos coloreados de sus personajes, en especial el rojo del que se rodea Viola, contrastan constantemente con la grisura de los edificios y los muros. Por que *Friss Levegő* no es ni una obra desesperada ni una obra desesperante. Ágnes Kocsis deja siempre que penetre un pequeño rayo de esperanza en este universo de abandonados de la sociedad de consumo. Si el tono de *Friss Levegő* no es el de la risa, es cierto que a veces bordea la comedia. La conclusión es que en un mundo profundamente desigual en el Este como en el Oeste, en Sur como en el Norte es difícil, si no imposible, escapar de tu condición social.

(Sylvain Garel. Catálogo de la Semana de la Crítica de Cannes 2006)

5. Texto de un crítico

Friss Levegő, un prometedor debut que ha provocado comparaciones con Aki Kaurismaki. No son falsas las comparaciones, pero esta claro que Kocsis y su coguionista Andrea Roberti tiene un estilo propio, basado en un particular e inspirado uso de los decorados para llenar los vacíos dejados por los largos silencios entre Viola, la solitaria señora de los lavabos y su hija adolescente Ángela, dos mujeres que tienen mas en común de lo que ambas están dispuestas a admitir. Aunque la pelirroja Viola sigue siendo atractiva, es tímida e introvertida (acude a encuentros de solteros, pero nunca deja que se le acerquen demasiado). Entregada a su trabajo, ha construido un santuario entre los baños de hombres y los de mujeres donde experimenta combinando ambientadores de todos los olores. Por su lado, Ángela es una problemática adolescente con un lado melancólico e indiferente. Desde luego, no es feliz ni en su casa, ni en la escuela ni con su vida social hasta el punto de huir de todo, o

al menos intentarlo ya que no lo conseguirá. Muchas partes de la película son divertidas con la seca inexpresividad (si, kaurismakiana), pero las escenas finales transmiten una real emoción. Para Viola y su hija adolescente Ángela, “tiempo con la familia” significa mirar en silencio su serie favorita en la televisión. Fuera del confort del sillón de su apartamento de Budapest, estas dos mujeres toman caminos dramáticamente diferentes en este hipnótico cuento de amor y deseo. Como señora de los lavabos, Viola pasa sus días recogiendo monedas y limpiando baños. Por la noche acude a reuniones de solteros donde se enfrenta con la tristeza de hombres que no le interesan. Su hija Ángela sueña en un futuro como diseñadora de moda. Creativa, a la última y empeñada en encontrar una nueva vida, ella y su mejor amiga Martina vagan por las calles buscando algo que las saque de la pesadez de la rutina. Después del fracasado viaje de Ángela y del desafortunado incidente de Viola en el trabajo, las alienadas madre e hija toman inesperados caminos. El film detalla cuidadosamente los rituales diarios de esta diminuta familia. De los coloridos ambientadores que Viola ha reunido en el armario de su minúscula oficina de los baños, hasta la obsesión de Ángela por abrir todas las ventanas cuando ella llega a casa, *Friss Levegő* parece una película muda, utilizando una maravillosa imaginación y una cámara que explica las motivaciones de los personajes sin necesidad de acción o de diálogo positivo. Con el ojo de un pintor y el corazón de un poeta, Kocsis dibuja una hermosa y potente historia acerca de las sorprendentes conexiones entre una madre y una hija.

(Kino Blog. A survey of Central and Eastern European Cinema)

6. Rojo y verde

La mujer de rojo, la chica de verde. Rojo, es el color de Viola, rojo es su pelo, su ropa de trabajo, sus vestidos, su pijama; rojo es el cepillo con el que se intenta quitar el olor de los baños, la lámpara de la habitación y las cintas de video donde grava su serie favorita. El rojo la envuelve como una llama, aislándola de la grisura de su entorno. Ángela, en cambio, es verde; verde de su falda, su jersey, la ropa que usa en la escuela y la que ella misma confecciona. Ángela se confunde a veces con el entorno, pero más que una confusión es un camuflaje. La mujer de rojo y la chica de verde acabarán por encontrarse en un hospital blanco por dentro y por fuera. ¿Qué significa que la chica de verde acabe vistiendo la ropa de la mujer de rojo? El aire fresco no tiene color. Eso es lo que ambas acaban por descubrir.

N. V.



FALLEN

“*Somos libres*” (de los diálogos de la película)

1. La historia

Cinco mujeres en la treintena se reencuentran por primera vez en catorce años en el funeral de un profesor en la pequeña ciudad donde crecieron. El encuentro se prolonga más allá de la ceremonia en una larga noche y un día que las lleva a un viaje hacia el pasado, el presente y el futuro, reabriendo viejas heridas, pero también consolidando nuevos lazos.

2. Ideas

Escribí *Fallen* pensando en cinco actrices de mi generación, muy cercanas a mi y muy importantes en el cine austriaco de los últimos cinco años. Las conozco desde hace tiempo y a pesar de eso, o precisamente por eso, quería trabajar en un proyecto con ellas. Quería desarrollar una situación basada en un argumento muy honesto. La historia nace de los diálogos y de la interpretación. El aspecto emocional y la atmósfera son más importantes para mi que el argumento que se desarrolla

en un nivel muy superficial. Es lo que se esconde bajo la superficie y que poco a poco va a aflorando, lo que crea la tensión y el suspense. Me gusta decir que el tema de la película es el paraíso perdido, o mas simplemente, la noción que cada una de ellas tiene de la utopía, su concepto de la vida. Se trata de despertar a la realidad después que las viejas ilusiones hayan fracasado. En ese tiempo probablemente muchos de sus sueños se hayan olvidado, perdido o reprimido. Y la pregunta es si esto implica necesariamente la resignación.

Para varios de los personajes, el final de la historia significa el principio de un nuevo capítulo de la vida. Quizás no puedan seguir con los viejos sueños, pero en el fondo no los traicionaran. Para mi, nuestra necesidad de buscar utopías se ve claramente en la escena de la clase al final de la película, cuando Brigitte dirige una discusión política con sus estudiantes: ¿que significa ser critico con el sistema? ¿Existe la resistencia? ¿Cuáles son los conceptos con los que queremos/podemos/ debemos vivir?

(Barbara Albert en el pressbook del film)

3. Biografía

Barbara Albert nace en Viena en 1970. Estudia filología alemana y periodismo antes de entrar en la Vienna Film Academy en 1991. Trabaja de ayudante de dirección y realiza varios cortos. En 1999 dirige su primer largometraje, *Nordrand*, presentado en la Mostra de Venecia, donde su protagonista Nina Proll, gana el premio Marcello Mastroianni como actriz revelación. Ese año Barbara Albert funda la compañía de producción Coop99 junto a Martin Gschlacht, Jessica Hausner y Antonio Svo-boda. Su segundo trabajo *Böse Zellen*, de 2003 y *Fallen*, 2006 son producciones de Coop99.

Albert ha sido coguionista de *Grbavica*, de Jasmila Zbanic, 2006, *Slumming*, de Michael Glawogger, 2006, *Das Fräulein*, de Andrea Staka, 2006, y *Struggle*, de Ruth Mader, 2003, todas ellas presentes en diversos festivales. Ha trabajado con Michael Glawogger y Ulrich Seidl en el documental *Zur Lage (El estado de la nación)* en el 2002.

4. Coop99 y las chicas

Barbara Albert forma parte de una nueva generación de directores austriacos, que han renovado desde dentro una cinematografía prácticamente perdida hasta los años noventa. Aunque son varios

los nombres que podemos reunir en esta Nueva Ola Austriaca, destacan en ella tres mujeres que marcan sin duda una tendencia especial. Barbara Albert, Jessica Hausner y Ruth Mader. Las tres trabajan juntas en la productora que los acoge a todos, Coop99, y las tres han conseguido poner el cine austriaco en el panorama internacional con un tipo de películas duras y sin concesiones que hablan de la realidad más inmediata. De las tres, Albert es la que intenta hacer un cine más asequible, tanto por sus personajes, mujeres cercanas y reconocibles, como por la forma más ligera que escoge para contar sus historias, utilizando sobre todo la música como un personaje más de lo que nos está contando.

5. Una reflexión

Son cinco, no, seis, las mujeres que se cruzan en esta larga noche de recuerdos, de ilusiones perdidas y de sueños rotos. No es un tema nuevo, el cine y la literatura han recurrido muchas veces a este cliché del reencuentro de un grupo, generalmente joven, después de unos años de no verse. La confrontación del presente con el pasado, suele ser siempre dolorosa. *Fallen* juega además con otro tópico de este tipo de películas: la muerte. El reencuentro se produce entorno a un funeral de alguien cercano. La particularidad de *Fallen* es que las protagonistas de esa historia son mujeres en la treintena, cinco amigas con vidas muy diferentes. Y junto a ellas, la hija de la más desvalida de todas, que las contempla como si fueran animales en el zoo. *Fallen* se parece a muchas películas, recuerda muchas cosas, incluso se podría pensar en un cruce en negro de *Sexo en Nueva York* y *El viaje de nuestra vida*, dos títulos nada recomendables. Pero hay algo más en esta historia que tanto significa *Caída* como *Chismorreo*. Porque hay más de eso, de chismorreo que de caída en lo que viven las cinco viudas punkies (así las definía una lúcida crítica), en esas 36 horas alucinadas que pasan juntas. Nina, embarazada de siete meses, sin padre para el bebé que espera y sin trabajo; Brigitte, anclada en las ilusiones de cambiar el mundo a través de sus clases y su compromiso político; Alex, perdida en un mundo en el que el trabajo y las relaciones personales no son fáciles de compaginar; Nicole, desequilibrada y fugitiva, arrastrando a su hija Daphne y Carmen, la hermosa Carmen, la actriz serena y triunfadora. Ninguna es lo que aparenta, todas esconden secretos y todas se dejan limpiar del pasado en uno de los mejores momentos de la película: cuando las cinco abren los brazos en lo alto de una montaña y dejan que el viento se lleve todo lo que les pesa en el alma.

N. V.



VERFOLGT/HOUNDED

“Me gustan los temas absurdos, lo absurdo de las normas, cruzar las fronteras, pasar la línea. La cruzo si puedo cada día. Cuando era niña tenía que justificar mi nombre. Ahora tengo que justificar porque soy lesbiana. Siempre hay cosas que se tienen que explicar. Eso es lo mas absurdo de todo.” (Angelina Maccarone)

1. Sinopsis

Elsa Seifert tiene casi cincuenta años, es una asistente social que trabaja con adolescentes conflictivos, ayudándoles y buscándoles casa y trabajo. Vive con Raimar, al que hace tiempo que no quiere y tiene una hija, Daniela, que acaba de irse de casa a vivir sola. Elsa esta atravesando un momento difícil y eso la hace ser mas receptiva hacia cualquier signo de atención hacia ella. Jan es el último adolescente con el que trabaja. Jan tiene 16 años y desde el primer momento se fija obsesivamente en ella, obligándola a salir de su concha. Su devoción absoluta, su entrega fiel y su deseo de dejarse

dominar sexualmente, hacen tambalear los principios de Elsa. La mujer intenta resistirse, pero poco a poco se deja arrastrar en una dependencia sadomasoquista con el joven. Jan y Elsa se encuentran por fin en una relación que les permite aflorar sus más íntimos deseos sexuales. Y eso no se consigue sin pagar un precio.

2. Biografía

Angelina Maccarone, nace en Colonia en 1965 de padre italiano y madre alemana. Estudia Literatura Alemana e Inglesa en la Universidad de Hamburgo. Interesada en la música empieza a estudiar guitarra clásica, pero pronto se pasa a la guitarra eléctrica y a la escritura de canciones para diversos grupos. En 1992 gana el concurso Treatment Award del Kulturbehoerde de Hamburg con un tratamiento para una película que mas tarde se convertirá en la comedia *Kommt Mausl raus?* Ese fue su primer film. Una película hecha porque quería verla. Durante varios años trabaja en la televisión. “Después de esa experiencia, escribí muchos guiones hasta que realicé *Alles wird gut*, en 1997. Quería tratar el tema del racismo en Alemania porque se supone que en este país no hay racismo. Mi novia era negra y la gente no aceptaba que fuera alemana de verdad porque era negra. Para mucha gente, la idea de una alemana negra era un oxímoron. Era todo tan absurdo que co-escribimos una comedia que yo dirigí.” El film se estrenó en el Filmfest de Hamburgo y se presentó en más de treinta festivales. Ganó los premios del público en Los Ángeles, New York y París.

“En 1998 realicé *Ein Engel schlaegt zurueck*. Es un título terrible pero tuve que aceptarlo. Trata de una mujer muy religiosa que tiene que escoger entre este mundo y el siguiente. Es esencialmente un drama con algunos interludios cómicos.” La película se presentó en el London Film Festival. Después de esto, Angelina Maccarone se dedicó un tiempo a trabajos sociales y a realizar spots educativos de todo tipo, antes de dirigir su siguiente trabajo, *Fremde Haut (Unveiled)*, co escrito con su habitual directora de fotografía Judith Kauffman. *Unveiled* es un film de clara militancia lésbica, pero con el añadido de estar protagonizado por una mujer iraní. “Quería mostrar el problema de la identidad, mezclado con los problemas del asilo político y de la gente que esta cautiva del sistema. Para sobrevivir y evitar ser deportada de nuevo a Irán, una joven lesbiana adopta la personalidad de un hombre muerto y bajo ese disfraz consigue entrar en Alemania, trabajar en una fábrica e incluso enamorarse

de una mujer. Me interesaba la idea de averiguar que pasa cuando alguien tiene que irse de su país a otro sitio, perdiendo todo lo que tiene, quería saber que sucede en este proceso y como se siente a la ser tratada como un criminal en el país que debería acogerla.”

Unveiled está producido por Ulrike Zimmermann, para MMM Filmproduktion. También ha sido Ulrike la productora de *Verfolgt* escrita por Susanne Billing. “He trabajado con Susanne en el desarrollo. Es un film que trata de una mujer de cincuenta años, trabajadora social, que se embarca en una relación sadoomasoquista con un chico de 16 años. Decide cruzar la línea moral, aunque eso signifique perderlo todo, siguiendo un impulso y una pasión.” *Verfolgt*, protagonizado por la prestigiosa actriz y cantante lesbiana Maren Kroymann, ganó el Leopardo de Oro de la sección Cineastas del Presente del Festival de Locarno del 2006. Su último trabajo por el momento es *Vivere*, 2008. “Escribí *Vivere* con la intención de dirigirla yo misma. Era importante ya que la manera de filmarlo es a través de la mirada de tres mujeres sobre los mismos acontecimientos, lo que significa escribir tres historias subjetivas, una para cada una de las protagonistas. La idea básica era la de mostrar tres mujeres de diferentes generaciones que se encuentran en una encrucijada de sus vidas. Las tres tienen que tomar una pequeña decisión que tendrá un gran impacto en sus vidas.” Entre sus directores de cabecera Maccaorne cita a Wong Kar Wai, Lars von Trier, John Cassavetes y Billy Wilder. “Todos ellos me han influido mucho. Pero también he tenido influencias de un cine que no es tan bueno.” Maccaorne da clases en La Academia de Cine y Televisión de Berlín y ha escrito varias canciones para bandas musicales y para sus propias películas.

3. Blanco y negro

Un rostro sin maquillaje que deja ver las huellas de la edad. Una actriz. Maren Kroymann, dispuesta a dejarse escrutar el alma. Un actor todo ojos, Kostya Ullmann, que no tiene miedo a dejarse llevar por una relación imposible. Es en el cruce entre sus dos miradas donde se produce el encuentro de sus dos deseos y es en esa primera mirada a través del espejo donde ambos descubren que nada será igual para ambos. Pero Elsa y Jan no viven en una isla desierta, la sociedad existe para reprimir, para castigar y para recordar que hay cosas que no se pueden hacer.

N. V.



BOLI LI? PRVATA BALKANSKA DOGMA
(DOES IT HURT? THE FIRST BALKAN DOGMA)

“Estamos rodando films Dogma desde los años cincuenta” (de los diálogos de la película)

1. Sinopsis

Esta película es una realidad basada en una ficción. Una directora macedonia que vive en Holanda, la propia Aneta Lesnikowska, decide rodar una película Dogma en los Balcanes con la ayuda de sus amigos, todos ellos actores o directores en paro en un país en transición y con un profundo proceso de cambios. En Macedonia no hay dinero, no hay productores ni fundaciones para hacer cine, así que Aneta les engaña diciéndoles que ha encontrado unos productores daneses dispuestos a financiarle una película y que necesita que compartan con ella sus historias. Mientras esperan la llegada de los inexistentes productores daneses, Aneta sigue a sus cuatro amigos y lo que debía ser el making of para conseguir el dinero acaba por convertirse en el auténtico film. *Does it Hurt?*, es la primera

película de los Balcanes y también de Holanda, rodada siguiendo las reglas del Dogma 95.

2. Declaración

“Lo que me interesa es utilizar el estilo Dogma como una creación liberadora que mezcle realidad y ficción. Aquí y ahora. Haciendo referencia, pero no mostrando, historias del pasado. Nada de ese empalagoso folklora del Este de Europa. Sin ninguna obsesión geográfica o histórica. Sin caer en la autocompasión. Capturar el proceso del rodaje en un país donde todo funciona como una guerrilla. Simplemente un rodaje honesto y desnudo.” (Aneta Lesnikowska)

3. Vida

Después de acabar su tercer año de estudios de Historia del Arte y Arqueología en la Universidad de Kiril y Metodij, en su ciudad natal Skopje, en Macedonia, Aneta Lesnikowska se marcha a Holanda en 1992 y entra en la Gerrit Rietveld Academy de Amsterdam, en el departamento audiovisual. En 1995 forma parte de un intercambio de estudiantes con Cooper Union, de Nueva York. Tras su graduación en 1996 se convierte en una activa participante de la escena artística europea con exposiciones de video e instalaciones de nuevos medios. Su trabajo se expone en Ámsterdam, Skopje, Dubrovnik, Budapest, New York etc. Uno de sus últimos proyectos *Confession room* se expuso en el Museo Stedelijk de Amsterdam y en el PAC Multimedia Center de Skopje. En el 2002 es elegida una de las nueve participantes en la Master Class, *El Futuro en la pantalla pequeña*, del Festival de Róterdam. Antes de dirigir su primer largo estuvo vinculada a diversos trabajos de cine en Macedonia: *Dust*, M. Manchevski 2001, como directora de casting; *Journey to Europe*, Ashong Katai, 2002, como directora de producción; *Livre Secret*, V. Cvetanovski 2003, como directora de producción; *How I killed a Saint*, Teona Strugar, 2003, como directora de casting. Fue una de las 12 europeas participantes en el North by Northwest/East of Eden 2005, taller de guión y producción donde desarrolló el guión de su primera película. *Does it hurt? First Balkan Dogma*. El film estuvo seleccionado en la competición en Rotterdam, en enero del 2007, ganó el Premio Especial del Jurado por su innovación en el Bermuda International Film Festival, en marzo 2007 y ha sido invitado a festivales en Taipei, Buenos Aires, Barcelona, Wrocław, Trenchenice, Brussels. Actualmente está trabajando en su siguiente película *And One More Thing*. Es miembro fundador de la AKA films, Macedonia.

4. Festival de Róterdam

Does it hurt? Es un falsodocumental rodado siguiendo las reglas del dogma, basado en hechos reales y personajes verdaderos, ambientado en el corazón de los Balcanes, en Macedonia. Aneta tuvo la idea hacer el primer dogma de los Balcanes en Macedonia. Convenció a los productores de Zentropa que tenía una historia escrita y soporte financiero del Ministerio de Cultura de Macedonia para hacer el film. Así logró una carta de encargo. La burla del falso documental comienza en el momento en que Aneta enreda a cuatro de sus amigos, les enseña la carta de Zentropa y les pide que la ayuden a encontrar una historia para filmar, pensando que Zentropa la pagará si les propone un buen argumento. Está decidida a filmarlo todo desde el principio. Durante toda la película, se mantiene detrás de la cámara y nunca la vemos. Sigue a sus cuatro personajes en su búsqueda de la mejor historia y a través de ellos descubrimos Macedonia y los Balcanes en el año 2005. La cámara de Aneta filma secuencias visuales de un país en transición. El making of se convierte en el auténtico film que acaba siendo un relato moderno sobre la vida urbana de la gente joven en los Balcanes, sus miedos, esperanzas y sueños.

5. Crónica de un día de rodaje

Dnevnik, 25.08.2006. Un happening musical en Suli An, en el Viejo Bazaar de Skopje mañana a las ocho de la tarde, será el punto final del rodaje de *Does It Hurt?* de la directora Aneta Lesnikovska. La directora y guionista se siente satisfecha del rodaje de este primer film de los Balcanes asociado al movimiento llamado Dogma. Según ella, ha quedado demostrado que podemos hacer películas Dogma. “Todo ha ido según lo previsto, incluso mejor. Estoy encantada con los intérpretes. Hemos demostrado que tenemos medios y capacidad para manejar las reglas específicas del Dogma. El material está ahora en Holanda para el montaje y espero tener la película acabada antes de fin de año.” El rodaje ha durado cinco semanas y cinco días en localizaciones de Skopje. La historia es la de la vida cotidiana de la gente joven que vive en las grandes ciudades en Macedonia y está basada en hechos y personas reales que el dogma utiliza como punto de partida para mostrar su realidad. Toda la acción sucede en Skopje y en sus alrededores. La película es la primera que se rueda en Macedonia utilizando la nueva tecnología digital HD. Las bandas Krec, White Noise in White Room, Muger Fuger, y PMG Kolektiv tocarán en el happening de mañana. (de los periódicos macedonios)

6. Lo que queda del Dogma

El movimiento Dogma parece haber muerto definitivamente. Al menos en Dinamarca. Ya nadie sigue sus absurdas reglas, imposibles de cumplir. Si este curioso experimento de vida real ficcionada funciona no es porque respete las normas del Dogma. Funciona porque funcionan los actores que llenan la pantalla, porque entre todos hacen de la falta de medios una virtud y convierten lo que podría ser un film amateur de cuatro amigos en un retrato generacional de la juventud de un país tan lejano en el espacio como cercano en sus necesidades, costumbres y deseos. A veces provocan vergüenza ajena, otras te ríes con ellos y de ellos, siempre sientes su cercanía. Esa es su gran virtud. Un Dogma por necesidad siempre es mejor que un Dogma por voluntad.

N. V.



HOLD ME TIGHT, LET ME GO

“No podía imaginarme unos niños tan maravillosos como los que filmé en Mulberry Bush, eso es lo que más me gusta. Y no podía imaginarme lo profundamente que iba a afectarme ni el viaje en montaña rusa en que se iba a convertir hacer este film.” (Kim Longinotto)

1. A modo de información

Para los cuarenta niños que lo consideran su hogar, Mulberry Bush es su última oportunidad. Excluidos del sistema educativo por su extremado comportamiento, y muchas veces habiendo sufrido severos traumas emocionales, pasan tres años en esta escuela de las afueras de Oxford intentado recuperar su vida. *Hold Me Tight, Le Me Go*, es un doloroso estudio de la disfunción, o lo que sucede

cuando las familias se rompen. Es también un testimonio de la tremenda influencia que los adultos tienen, para bien y para mal, en la educación de los niños.

2. La vida de Kim

Kim Longinotto nació en Londres en 1952. Estudió cámara y dirección en el England National Film School donde filmó *Pride Of Place*, una mirada crítica a su propia escuela y *Theatre Girls*, rodada en un albergue de mujeres sin techo. Trabajó como cámara en distintos documentales para la TV. En 1986 se alió a Claire Hunt para fundar su propia productora Twentieth Century Vixen. Juntas rodaron distintos documentales en los años noventa. Su nombre saltó a la fama internacional con *Divorce Iranian Style*. Está considerada una de las mejores documentalistas de la actualidad, reconocida por sus extraordinarios retratos humanos y por la elección de temas nada tópicos siempre tratados con sensibilidad y compasión. Sus films han ganado multitud de premios en festivales de todo el mundo. Entre otros el Prix Arts et Essai en el Festival de Cannes para *Sisters in Law*; el premio Cinemas Amnesty Internacional para el mejor documental para *The Day I Will Never Forget*; el Gran Premio al Mejor Documental de San Francisco y Chicago para *Divorce Iranian Style*; Mejor Documental en el Festival de Creteil para *Dream Girls*; el Outstanding Documentary en el Gay and Lesbian Film Festival para *Shinjuku Boys*. Su cine se fija siempre en colectivos olvidados, marginados o represaliados. Ha rodado en Japón, Irán, Kenya, Camerún. *Hold Me Tight, Let Me Go*, representa un cambio radical en su cine al fijarse en los alumnos del Mulberry Bush School, una escuela fundada por Barbara Dockar-Drysdale especializada en niños que sufren traumas emocionales.

3. Pensamientos

No tenía ninguna idea clara de hacer esta película, pero el productor Roger Graef, que pertenece al Consejo de Administración del Mulberry Bush School, me propuso ir a ver la escuela. Pensé: “Está a solo medio día de camino y si Roger me ha pedido ir...”. En cuanto llegué tuve una reacción inmediata hacia el lugar. La razón principal para rodar allí, y espero que eso se vea en la película, es que cuando vas a Mulberry Bush, aunque solo sea por unas horas, te sorprende el hecho de que por muy mal que se porten los niños, nunca son castigados. Me hizo pensar en la escuela a la que yo fui, donde nunca te alababan por nada y siempre tenías miedo a ser castigado. También pensé en

nuestra cultura y como tantas familias y tantas de nuestras instituciones trabajan pero lo hacen mal. La escuela parecía ser una metáfora de todo lo que se hace mal con los niños y los adolescentes en nuestra sociedad. Creo que por eso el impacto fue tan fuerte para mí.

Roger consiguió el permiso para rodar. Fui a una reunión con el director de la escuela y me dijo: “De acuerdo, todo el mundo quiere que vengas”. Pero cuando empecé a rodar me di cuenta que nadie, ni en el equipo de dirección, ni entre los niños, quería realmente que se hiciera la película, y se sentían obligados a hacerlo. Nada es tan simple como piensas que será, se trataba de empezar desde el principio y poco a poco ir ganando su confianza. A algunos miembros del profesorado nunca logré conquistarlos, así que tuve que trabajar con aquellos que se pusieron de mi lado. Pero eso es lo que siempre haces, filmas a gente a la que le gusta ser filmada y se siente a gusto con ello, porque si alguien no lo acepta es una pesadilla. Empecé a rodar en septiembre del 2006 y pasamos dos meses horribles en los que el nadie quería ser filmado. Pasamos casi todo octubre fuera de la escuela y empezamos de verdad a rodar en noviembre, diciembre y enero del 2007. En esos meses se hizo la película. Hay un momento fascinante cuando uno de los niños, Ben, se niega a ser filmado. Me encanta ese momento. Y lo dejé a propósito. Es la única vez que se refiere a mí y a Mary (la sonidista) como “el equipo”. Normalmente éramos Kim y Mary. Para mí es una respuesta a la gente que me pregunta ¿Cómo has podido hacer esta película? ¿Cuál es tu responsabilidad respecto a los niños? Ben dice “No quiero decir esto delante del equipo” y su responsable, Matt, le contesta. “Pero piensa, debe haber otro niño como tu que no puede estar en esta escuela, que se siente muy solo, y si llega a ver esta película, quizás llegue a comprender algo de lo que le pasa”. Ben pensó un poco en eso y dijo: “Mi madre apuñaló a mi padre”. Según me explicaron los profesores, nunca les había contado eso. Es algo curioso que sucede en cada película que hago, siempre hay alguien que acaba diciendo algo que nunca había dicho antes.

Hacer esta película ha sido una dolorosa experiencia, una difícil experiencia. He descubierto muchas cosas sobre mí que hubiera preferido no saber. Me hizo pensar mucho en mi familia, en mi escuela, y creí que si había sido una experiencia tan fuerte para mí, tenía que confiar que otras personas sintieran algo parecido al verla. Para mí, una de las cosas más emotivas fue ver a los maestros siendo tan

cariñosos con los niños y apoyándolos tanto, era como un atisbo de lo que debe ser la figura de un padre. No puedo recordar a mi propio padre siendo así, pero me sentí muy feliz pensando: “Bueno, seguramente estos hombres se comportan de este modo con sus propios hijos”.

Después de cinco meses de rodar, el montaje fue un placer. Trabajé con Ollie Huddleston, con el que ya he colaborado antes, y los dos llorábamos juntos. Él tiene niños, así que veía la película como padre y no paraba de decirme: “voy a pasar más tiempo con mis hijos”. Al principio el productor Roger Graef quería que la película fuera algo parecido a *Être Et Avoir*, que la rodáramos durante un año entero. En cierto modo *Être Et Avoir* es muy visual, trata sobre las estaciones y sobre una comunidad rural y el lugar es casi tan importante como los niños. Pero me gusta el hecho de que *Hold Me Tight*... sea más duro. Lo que me gusta de estos niños, y creo que me ha cambiado la vida para siempre, es que son muy inteligentes. Me encanta el momento cuando Alex le dice a Tim, “Oh, los adultos siempre se equivocan”. Cuando lo filmaba y dijo eso, pensé: “De eso trata la película”. Trata de adultos equivocándose y destruyendo a los niños, y como este lugar intenta ponerlos de nuevo en marcha.

Hicimos un pase privado para la gente del Mulberry Bush, y lo que más me gustó fue que la gente reía y lloraba y había mucho ruido mientras la pasábamos. Me gusta ver un público de doce años y ver a los niños reaccionar. ¡Les encantaba decir palabrotas!

4. Un testimonio

Un mail enviado por un ex alumno de Mulberry Bush, ahora felizmente casado con dos niños, explica mejor que nada la terrible crueldad de los adultos y la extraordinaria resistencia de algunos niños. “A los tres años y medio vi a mi madre pegar a mi hermana hasta matarla. Sufrí abusos sexuales de mi tía durante toda mi infancia y padecí toda clase de abusos imaginables. Nunca olvidaré la escuela, el amor de una maestra en particular, Lorna y el profundo afecto que tuvo hacia mi. Nuestro único crimen era haber nacido con padres o situaciones que eran verdaderamente tóxicas. Nunca podré agradecer lo que significó sentarme bajo el viejo roble frente a la escuela con Lorna y los otros niños cuyos nombres se han perdido en el tiempo.

5. Niños difíciles

Filmar a los niños siempre es difícil. Ya lo decía Hitchcock. Pero si además estos niños son niños problemáticos, complicados, con historias terribles y encima son de verdad, el rodaje puede convertirse en una montaña rusa. Eso es lo que piensa Kim Longinotto que fue hacer este documental insólito y distinto. Tan duro en su forma como tierno en su fondo. No hay nada más gratificante que ver como se salva un niño y en esta escuela salvan a muchos. Cuesta no apartar la vista, pero hay que aguantar las historias de Ben, de Sam, de Michael, de Tamsin, de Lucy y tantos otros...

N. V.



FIGHTER

“Trata sobre encontrarse a sí mismos sin perder de vista a la gente que quieres.” (Natasha Arthy)

1. La historia

Aicha tiene 17 años, esta a punto de acabar el bachillerato. Vive en un barrio de Copenhague con sus padres de origen turco y sus hermanos y hermanas. Mientras sus padres esperan que estudie medicina como su hermano mayor, Aicha solo tiene una cosa en la cabeza, el deporte de combate. Después del colegio se entrena regularmente con un equipo femenino y su deseo mas secreto es ser admitida en el curso del maestro de kung-fu, Sifu. El maestro la acepta y le encarga a Emil prepararla para las clases. Aicha y Emil trabajan duramente juntos y se enamoran uno de otro. Cuando se acerca el campeonato de Kung-fu, Omar, el mejor luchador del club viene a los entrenamientos. El maestro Sifu invita a Omar a luchar con Aicha. Omar rehúsa porque no lucha con mujeres. Omar y Aicha se encuentra poco después. El la amenaza con contarles a sus padres lo que hace. En la boda de su hermano Ali, Aicha se encuentra de nuevo con Omar. Una disputa en la cocina sube de tono y Omar revela el secreto de Aicha. Aicha deberá asumir sus responsabilidades.

2. Biografía

Natasha Arthy nace en 1969 en Gentofte, Dinamarca. Estudia en la Universidad de Bristol y en Roskilde. Trabaja en la TV como productora y directora de populares miniseries infantiles y adolescentes. Su cortometraje *Fanny Farveløs (Penny Plain)*, de 1997, se incluyó en una de las más importantes y clásicas series de cine infantil. Debuta como directora de largos con un film juvenil *Mirakel (Milagro)*, en el año 2000, escogido por el Kinderfilmfest de Berlín y premiado en todo el mundo. Su primera película para un público adulto fue una comedia enmarcada en el movimiento Dogma, *Se til venstre, der er en Svensker (Old, New, Borrowed and Blue)* premiada en Los Ángeles, Moscú y Karlovy Vary. *Fighter*, su tercera película, ha estado seleccionada en Berlín en la sección Generation 14 plus.

3. Propósitos

Es una película de iniciación con un mensaje que utiliza el kung-fu físico en lugar de las palabras. *Fighter* es una cinta para jóvenes que trata sobre encontrarse a sí mismos sin perder de vista a la gente que quieres. Creo que la mayoría de la gente joven sabe a lo que me refiero, querer algo distinto de lo que quieren tus padres. El conflicto es universal, vale para todos los jóvenes, sin importar su sexo, edad o extracción social. Hoy día todo pasa muy rápido. Hay que ser adultos lo más rápido posible. Descubrir lo que se quiere y tomar muchas decisiones importantes. Por supuesto, esto es aún más complejo cuando se crece con dos culturas y se es mujer.

El elemento de kung-fu es sólo otra manera de expresar esto. Me pareció más divertido contarlo físicamente que a través de diálogos. La película cobra el dinamismo y el ritmo adecuado para narrar la historia de una joven que tiene que librar una batalla consigo misma para encontrarse a sí misma y su camino vital. Mientras estaba documentándome, me di cuenta de que muchas chicas llegadas de Oriente Medio practican artes marciales. Me pareció un contraste muy interesante con nuestros prejuicios de la mujer reprimida, además de ser un buen símbolo de su lucha. El maestro chino de Kung-fu, Xian Gao, vino a Dinamarca. Es uno de los mejores coreógrafos. Se entrega muchísimo. Su gusto y el mío son muy parecidos. Al principio era un poco raro tener que hablar a través de un intérprete, pero cuando llego su hija todo se hizo más fácil.

Gao habla chino pero no mucho inglés, mientras que Ángela habla perfectamente ambas lenguas y además practica artes marciales. Si todo fue tan bien fue en gran parte gracias a ella.

Me documenté durante un año, pero también tenía recuerdos propios del problema de mi niñez. Era un modo de subrayar que el personaje principal de la película está atrapado entre dos culturas. A los jóvenes actores intenté hacerles ver cómo son las cosas realmente, y lo hicimos con mucho amor, lealtad y respeto. Hablamos de todo, desde sus sentimientos más íntimos hasta el modo en que los adolescentes deberían expresarse. No quería que interpretasen algo que no les resultase creíble. Tenían que ser capaces de sentir todo, algo muy importante cuando se trabaja con actores no profesionales.

Hablamos sobre las diferencias culturales. Por ejemplo, ¿se aconseja a los jóvenes daneses que sigan sus propios deseos más allá de lo que quieren sus padres? Si creces con una cultura distinta, ya sea turca o de oriente medio, la familia y los amigos tienen una importancia decisiva a la hora de tomar decisiones. Seguir tus propios sentimientos o deseos puede ser mucho más difícil y tener consecuencias mucho mayores tanto para la persona como para su familia en comparación con una familia danesa normal. En cualquier caso, creo que básicamente el sentimiento es el mismo. Es importante recalcar esto, cuando se habla demasiado sobre el “nosotros” y el “ellos”. Vivimos en una sociedad multicultural. Esto es un privilegio, no una maldición. Deberíamos interesarnos en el prójimo, ése es el camino hacia delante.

Ella es honesta con su padre y le dice que va a seguir su camino. No quiere cortar los lazos. Esta chica respeta a su padre y al final, él aprende a respetarla a ella. En los viejos tiempos nuestros padres nos decían lo que había que hacer y lo que no. Quizás era más difícil para ellos, pero tener límites hacía la vida más fácil. Hoy los adolescentes tienen demasiado miedo porque tienen acceso a todo. Cuando los niños tienen reglas, el mundo es más pequeño, pero se sienten mejor.

4. Un texto

Aicha, una chica de una familia turca tradicional, se une a un equipo de elite de Kung-fu en su ciudad, Copenhage. Este hecho la lleva a conocer al maestro de artes marciales Shi Fu, interpretado por Xian Gao, (*Tigre y dragón*), y al guapo Emil, con el cual establece un amor prohibido que solo se

puede expresar en los encuentros de lucha. El film pone el énfasis en los movimientos físicos, por encima de los diálogos en un sentido parecido al de *Quiero ser como Beckham*. Hermosas coreografías, dramáticas tomas e imágenes de las pesadillas de Aicha, en las que pelea con un oponente enmascarado, crean una gran tensión. *Fighter* es también la historia de un enfrentamiento de normas: el kung-fu de Aicha es desaprobado por sus padres de Oriente Medio y es aceptado por los daneses que apoyan las ambiciones individuales. La película está dirigida a un público adolescente y trata de temas específicos de esa edad. Pero por otro lado esta valientemente interpretado, y es una delicada aproximación al complejo problema de la asimilación racial.

(Flannery Hill, *Time Out New York*)

5. Chicas, chicas, chicas

Podemos hacer un equipo de chicas dispuestas a dejarse la piel por su deporte favorito. También de chicas sin miedo a enfrentarse con sus familias, sus costumbres y sus normas con tal de conseguir lo que quieren. El equipo lo encabeza Diana Guzmán (Michelle Rodríguez) que en el año 2000 luchó contra los prejuicios machistas de una familia latina hasta conseguir ser una boxeadora en *Girlfight*. Dos años después, en 2002, era Jasminder, Jess, Kaur Bhjamra (Parminder Nagra) la que en *Quiero ser como Beckham*, se oponía a las tradiciones de su familia con tal de ser una gran futbolista. En el 2004, el turno es para Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) que en *Million Dólar Baby*, demuestra que una chica puede llegar donde quiera en el boxeo y en la vida. La última de la lista es Aicha, (Semra Turan) en *Fighter*, su familia de origen turco no le permite entrenarse en un equipo de Kung-fu, pero ella no cejará hasta demostrarles que es la mejor. Curioso que tres de estas cuatro películas en las que se reivindica el derecho de las mujeres a practicar deportes tradicionalmente masculinos y a hacerlo en contextos sociales y culturales muy adversos, estén dirigidos por mujeres: *Girlfight* por Karyn Kusama; *Quiero ser como Beckham*, por Gurinder Chadda; y *Fighter* por Natasha Arthy. El que *Million Dólar Baby* la dirija Clint Eastwood no significa que no sea igual o mas sensible que las directoras ante el problema que se plantea.

N.V.



1977

“Traté de desarrollar experiencias que tuve de pequeña... Cuando iba con mi bicicleta rosa y me llamaban mari-macho”. (Peque Varela)

1. Una historia

Una ciudad pequeña, un nudo que crece y una niña buscando su identidad.

2. Biografía

Peque Varela nace en Galicia, en el Ferrol “Crecí en el Ferrol, una pequeña ciudad de la costa gallega. Pasé mi infancia haciendo garabatos y en el momento que mi padre trajo una videocámara,

no pude parar de filmar a mi familia y hacer cortos con mis amigos”. A los 19 años se marcha a vivir a Londres donde se licencia en Contemporary Media Practice -cine, televisión, vídeo e imagen digital- por la Universidad de Westminster. “Decidí que mis ideas se expresaban mejor de una forma gráfica y me incliné por la animación. Pasé los siguientes años aprendiendo, trabajando en un gran número de películas de animación.” Después estudia en la National Film and Television School de Londres. *1977*, su proyecto de graduación, ha participado en más de cien festivales de cincuenta países diferentes.

3. Un artículo

De algo sí se ufana la directora y guionista de *1977*: “Debe de ser el primer corto en el que se ve el barrio de Caranza”. En 1977, más de 500 familias que debían estar alojadas en las torres de viviendas sociales del polígono de Caranza, tras la demolición del barrio de Esteiro, decidieron recuperar sus viviendas en una de las primeras ocupaciones planificadas de España. El mismo año y en el mismo barrio nació Peque Varela, que grabó en Caranza la mayor parte del corto. “Traté de desarrollar experiencias que tuve de pequeña... Cuando iba con mi bicicleta rosa y me llamaban marimacho”. La niña que protagoniza la historia “crece con desprecios”, pero consigue “abandonar el rol que la sociedad prepara para la mujer”. El resultado final es un corto sin diálogos ni narrador, sólo imagen y sonido. Varela destaca la particular influencia del artista satírico Phil Mulloy, cuya obra distribuye el British Film Institute bajo la etiqueta extreme animation. “Seré tu mentor, pero no te voy a buscar trabajo”, le dijo. Peque rescata el enfoque plural de Mulloy: “La animación es un medio validísimo para relatar historias de compromiso, pero en Galicia y en España todo lo que se mueva fuera de la onda Pixar y Disney no existe... Casi todo es animación para niños, y habría que tomarlo más en serio”.

(Oscar Iglesias. *El País*, 15 de enero 2008)

4. Reflexiones

El cortometraje *1977* fue realizado como proyecto de graduación del master en dirección de animación, de la National Film and Television School. Llevó un año de producción con un equipo de siete personas. En Abril del 2006 fuimos a Galicia a fotografiar y grabar sonido (Ferrolterra, Ares, Santiago). De vuelta en la escuela empleamos todo ese material recogido en la realización del corto. Fue un

proceso largo e intenso donde mi intención fue siempre la de involucrar al equipo y trabajar de una manera colectiva, donde se pudiera emplear el talento de todos ellos. Trabajamos sin un guión férreo, solamente con una lista de eventos y un objetivo claro. A partir de ahí tratamos de experimentar y aprender el máximo y escoger la técnica mas apropiada para cada momento de la historia.

Todo está basado en memorias y experiencias mías en Ferrol. Quería hacer algo que a mi me gustaría ver como público, y tratar de darle frescura en la manera de contarlo. De ahí que tampoco siguiéramos la manera tradicional de producción (guión, storyboard, animatic, animación, montaje, sonido), sino que saltáramos de uno a otro. Algunas de las secuencias se originaron a partir del sonido, y el montaje lo discutimos a lo largo del año.

Quería expresar solo con imagines y sonido como siendo mujer se espera de ti que cojas ciertos papeles en la sociedad, y como si te sales de ese camino se crea rechazo, pero que una debe ser fiel a quien es a pesar de las presiones externas. El lío o nudo interno del personaje representa esa represión.

En Marzo del 2007 la estrenamos en el Teatro Nacional de Cine de Londres, donde tuvo muy buena acogida y a partir de esa fecha empezamos a moverla por festivales. Es gratificante el ver que una historia personal alcanza a mucha gente diferente. (Peque Varela)

5. Animar el recuerdo

La animación es un excelente recurso para contar historias. No hace falta mucho, un lápiz, un papel, un ordenador, una idea, una música y ganas de contarla. Esta es una pequeña (porque es un corto) joyita que se acerca a un problema muy importante ¿En que momento nos damos cuenta de lo que de verdad somos y nos gusta? Dudas que se plantean a muy temprana edad y que, a veces, duran toda la vida.

N.V.



LES BUREAUX DE DIEU

“Esta película es un cuadro de nuestra vida: la ambivalencia, la dificultad de escoger, la poca costumbre que tenemos de escoger, la diferencia que esta elección implica en nuestras relaciones con los hombres, y la permanencia de esa elección.” (Claire Simon)

1. A modo de sinopsis

Djamila querría tomar la píldora porque las relaciones con su novio van en serio. La madre de Zoé le da preservativos, pero la considera una puta. Nedjma esconde sus pastillas fuera de su casa porque su madre rebusca en su bolso. Hélène piensa que es demasiado fecunda. Clémence tiene miedo. Adeline querría tenerlo, Margot también. María Ángela querría saber de quién está embarazada. Ana María ha escogido el amor y la libertad. Anne, Denise, Marta, Yasmine, Milena, son las consejeras que reciben y escuchan a cada una de ellas preguntarse como es posible tener una libertad sexual. En las Oficinas de Dios se ríe, se llora, están desbordados. Se baila, se fuma en el balcón, se viene de incógnito a contar una historia ordinaria o alucinante. Con una forma cercana al documental Claire Simon sumerge a sus glamurosas actrices en la cotidianidad de la planificación familiar, entendida

como uno de los últimos lugares de escucha para las mujeres francesas.

2 . Una biografía

Claire Simon nace en Londres. Estudia etnología, árabe y bereber. Autodidacta en el terreno del cine, comienza trabajando como montadora y realizadora de cortos: *La Police*, 1988, *Scènes de ménage*, 1991, *Les Patients*, 1989. Descubre el cine directo en los Ateliers Varan y dirige varios documentales, el más conocido *Coûte que coûte*, en 1995. En 1997 estrena su primer largo de ficción, *Simon, oui*, una historia basada en un hecho real: una mujer que se inventó un embarazo. “Es una historia a la vez arcaica y muy moderna, porque se construye alrededor de una cuestión fundamental: ¿es que nuestra única trascendencia son los hijos?” Después de una experiencia teatral, vuelve al documental con *800 km de différence-romance* y *Mimi*, presentado en el festival de Berlín de 2003. En 2006 estrena su segundo largo de ficción *Ça brûle* en la Quincena de Realizadores de Cannes. Es profesora en la FEMIS de París.

3. Declaración de principios

“¿Cómo contar lo que he querido filmar, lo que he encontraba tan hermoso cada vez que pasaba un tiempo en un centro de Planificación Familiar? Las tragedias más modernas o ancestrales se cuentan ahí, a la sombra de molduras polvorientas de antiguos pisos burgueses, ocupados por mujeres libres que han escogido hacer un trabajo que se inventan cada día, una profesión que consiste en escuchar a otras mujeres preocupadas por su libertad de amar, de tener hijos, ahora, alguna vez o nunca.”

(Claire Simon)

4. Notas de Claire Simon

Claire Simon a las responsables del Centro de Planificación de Grenoble:

En mis visitas he descubierto un lugar extraordinario y actual de la transmisión entre mujeres. A pesar de ser un tipo de persona que duda de los confinamientos entre mujeres, me sentí fascinada de ver a mujeres de distintas generaciones, hablar, escucharse, preguntarse en el secreto de este lugar que habéis inventado poco a poco y que no es únicamente una institución, ni una simple asociación. Aquí, lejos de la familia y de los amigos, se habla de la vida privada, se intenta comprender y enfren-

tarse a ese cuerpo por el que pasan nuestros destinos, se ocupa de lo mas íntimo y lo mas público que hay en nuestras propias vidas.

He sentido la necesidad de retratar todas las mujeres que he visto en la planificación, sus caras, sus gestos, sus silencios, no solo sus palabras, las jóvenes y las no tan jóvenes, las que vienen y las que las reciben, la lasitud y el entusiasmo, el café sin azúcar, las ganas de hablar de otra cosa y los hilos que las consejeras tiran con dulzura durante una entrevista, dando a cada una la ocasión de contar su historia secretamente tejida en su cuerpo.

Claire Simon a su productor:

He ido a Grenoble, 30 bd Gambetta, quinta planta. Una placa discreta en el exterior de un edificio señala a aquellos que buscan el centro que están en la buena pista. Hay que subir cinco pisos para llegar al lugar donde se intenta comprender y vivir con lo que no se ve, lo que no se dice a la luz del día, lo que es incluso misterioso para las propias mujeres: la vida con tu cuerpo. Muchas de las mujeres y las chicas que viene lo hacen a escindidas de su familia, de sus amigos e incluso del médico. Vienen porque se encuentran ante problemas difíciles de vivir, de decir o incluso de pensar en la sociedad, vienen a ver a otras mujeres, del mismo género, del mismo sexo. Como si cada una llegara allí para encontrar al menos una mujer capaz de escuchar sin desmayarse lo que la madre, la hija, el hermano, el padre, el marido, el amante, la amiga, el profesor, la policía, el médico, el Estado prefiere ignorar. Muchas veces no saben exactamente porque están ahí. Es una vez en el sitio, durante la entrevista, cuando dicen cosas que ni siquiera ellas esperaban decir, que ni siquiera sabían que sabían, ni que las pensarán. ¿Cómo con un psiquiatra? No. Porque lo que se dice es a la vez político y amoroso, y las preguntas que se hacen conjugan la pequeña historia privada y la gran historia pública.

Claire Simon y el proyecto

Poco a poco imaginé un sistema filmico para contar la Planificación. Grabé con un magnetofón y tomé notas en una libreta, la vida, las entrevistas, las conversaciones en varios centros de planificación familiar. Construimos el guión respetando las palabras, el lenguaje de cada una. Y lentamente fue surgiendo el sistema de interpretación: las consejeras, las doctoras, los profesionales de la Plani-

ficación, las interpretarían grandes actrices inmediatamente reconocibles, estrellas, es decir iconos, es más, modelos. Las consejeras para aquellas que vienen a consultar serían a la vez distantes como profesionales e impresionantes como modelos de mujeres libres. Quería mostrar como se escucha. Y pensaba que eso, escuchar, es algo muy difícil, y que valía la pena proponérselo a las estrellas. Además, la presencia de grandes actrices permitiría al espectador comprender que se trataba de una ficción y de todas las mujeres. Era una forma de recordar el famoso manifiesto de las 343 “guarras”, mujeres célebres de la época que habían declarado haber abortado clandestinamente.

En cuanto a las consultantes decidí buscarlas entre las desconocidas de la calle, buscaba chicas y mujeres que se parecieran a las de las entrevistas que tenía grabadas. Tenía recuerdos muy precisos de cada una y los buscamos por todas partes hasta dar con el personaje. No eran actrices, sólo eran mujeres, simplemente. No intentaban interpretar, ni convencer, estaban atravesadas por el texto de otra desconocida de la que se erigían en representantes.

Durante el casting y la preparación, me di cuenta que tenía que reencontrar las condiciones de las entrevistas reales de una forma u otra, para llegar a alguna cosa que se pareciera a un auténtico encuentro. Es por eso que ninguna conocía a su compañera de escena y el encuentro tenía lugar delante de la cámara, con el texto aprendido, pero con la emoción de este primer contacto directamente “en la ficción”. Las entrevistas se rodaron en una sola toma.

5. Lo que opinan las actrices

Me di cuenta que, para muchas mujeres jóvenes y menos jóvenes, que se comunican poco con su familia y para las que hablar de sexualidad es algo tabú, la Planificación Familiar juega hoy un papel excepcional, absolutamente necesario y magnífico. (Nathalie Baye).

Lo que me emocionó y perturbó fue el guión en su duración. La repetición de las entrevistas que acaban por crear una sensación inédita. Esta ayuda, este recurso, este desarraigo, este intercambio múltiple entre las consejeras y las mujeres. Como una especie de rodillo, con voces diferentes pero todas ligadas a lo femenino. Había algo único, cercano al canto. (Nicole Garcia).

Tengo la impresión de haberme enriquecido en contacto con la realidad de la Planificación. Sabía que había mujeres que vivían este tipo de situaciones, pero he aprendido mucho leyendo el guión. Fuera de la píldora y el esterilet, la verdad es que no sabía casi nada de estos temas. Y estaba muy lejos de sospechar la falta de libertad que constata el film a través de las entrevistas. Es algo que siempre tendré conmigo, un bagaje más, en tanto que ciudadana, persona, y también mujer. (Isabelle Carré)

Estas entrevistas me fascinaron por lo que contaban de la vida de la Planificación. También me sedujo la decisión del plano secuencia, que crea algo particular, como un bloque. Para un actor, no es siempre fácil sostener un plano secuencia de principio a fin: puede haber en todo momento una especie de depresión de bajar la tensión. Y después estaba el factor X, la confrontación con un no actor, que hacía esta apuesta aún más interesante. (Rachida Brakni)

Tuve bastantes dificultades con el texto y esa forma de hablar que no es la mía. En veinte años de hacer cine, este es uno de los diálogos más difíciles que he tenido que aprenderme. La decisión del plano secuencia no era un problema, pero el hecho de trabajar sobre una entrevista escrita, con una forma de hablar que era la de otra persona., eso sí me perturbó. (Béatrice Dalle)

6. Docuficción

¿Ficción documental, documental ficcionado, ficción pura? Hay que buscar una nueva definición para este film que es completamente real en lo que se dice y completamente falso en quién lo dice. En todo caso, lo que sí es cierto, es que es un buen ejemplo de cine militante, de denuncia, de combate, de discusión. Un cine político y necesario, que debe verse no solo como un espectáculo, sino como un instrumento.

N. V



DUNYA & DESIE

«Ellas se necesitan mutuamente para seguir siendo fieles a ellas mismas». (Dana Nechushtan)

1. Sinopsis

Dunya y Desi tienen 18 años. Son amigas, viven en Amsterdam. Dunya viene de una familia marroquí, está educada en el Ramadán, los imanes y la Meca. Desie es tan holandesa como el queso, los tulipanes y los zuecos. El día que cumple 18 años, Dunya se entera que sus padres la quieren casar con un primo lejano en Marruecos, idea que no le gusta nada. Al mismo tiempo, Desie descubre que está embarazada. Desie no conoció a su padre y el hecho de estar embarazada la impulsa a buscarlo. Cuando descubre que está en Marruecos decide acompañar a Dunya en un viaje que las llevará a vivir toda clase de aventuras que les obligarán a tomar decisiones definitivas para su vida.

2. Biografía

Dana Nechushtan nació en 1970. Estudió dirección y guión en la Dutch Academy for Film and Te-

levisión, donde se licenció en 1994 con un film llamado *Djinn* con el que ganó el Tuschinsky Award en el Nederlands Film Festival. *Total Loss*, del 2000, es su primera película. En el 2001 rueda el telefilme *Belager*. Entre el 2002 y el 2004 trabaja en la popular serie de televisión *Dunya en Desie* con la que obtiene premios que incluyen el la Estatua de Oro al Mejor programa de televisión y el Premio de la Juventud en el Grote Kinderkast. En 2006 rueda *Nachtrit* para el cine. *Dunya & Desie*, adaptación al cine de la serie de televisión, es la película escogida por Holanda para la Nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera del 2008.

3. Declaraciones

En muchas series es importante que los personajes se desarrollen lentamente para dar a los espectadores la oportunidad de aprender a conocerlos poco a poco. Es el caso de nuestra serie. En una película, el desarrollo de los personajes es, al contrario, muy importante. Es necesario que nuestros personajes hayan aprendido algo en los 90 minutos de metraje y que de alguna manera hayan progresado como seres humanos. El guionista Robert Alberdingk Thijm y yo sabíamos que queríamos que ellas crecieran y que se convirtieran en adultas, igual que les sucede a las actrices que las interpretan. Era también imprescindible que la película fuese autónoma y comprensible para los que no conocen la serie, inscribiéndose al mismo tiempo en una progresión lógica y manteniendo a los personajes reconocibles. Ellas eran inocentes adolescentes de quince años en la serie, pero en la película pierden la inocencia. Lo más importante, es que ellas se necesitan mutuamente para seguir siendo fieles a ellas mismas.

Considero que tanto *Nachtrit* como *Dunya & Desie* son guiones originales (no como derivados) que dictan un estilo diferente de realización. Robert y yo creamos a estos personajes y juntos los guiamos al compás de su evolución. *Dunya & Desie*, la serie y la película, son historias importantes que tienen necesidad de ser contadas. En una sociedad cada vez más dura, donde se nos recalcan constantemente nuestras diferencias, Robert y yo siempre hemos intentado buscar, al contrario, lo que nos aproxima.

Desarrollé el estilo que pensaba pertinente para *Dunya y Desie* - de la misma manera que para cada

guión, intento siempre desarrollar un estilo conveniente. Para mí, *Dunya & Desie* es tan realista como *Nachtrit*. Hay millones de *Dunyas* y *Desies* en este mundo.

Dunya & Desie forma parte de un tendencia multiétnica, pero quiero destacar que es la primera película de este tipo en los Países Bajos. Es una tendencia que se está acentuando en Europa, simplemente porque una nueva generación de realizadores creció en una sociedad multiétnica. La serie ha sido vendida en numerosos países, por lo tanto sabíamos que se apreciaría también en el extranjero. La selección de la película para el Festival de Berlín fue un sueño convertido en realidad. Allí, las reacciones de los espectadores superaron todas nuestras expectativas, lo que me lleva a pensar que la amistad que une a *Dunya* y *Desie* es algo universal.

4. La opinión de Robert Alberdingk Thijm (guionista)

De acuerdo con un estudio sobre el grupo social al que pertenecen *Dunya* y *Desie*, el poder de estas chicas radica en la identificación con los personajes y la sencillez de los hechos. Más allá del tono de “cuento de hadas” que gusta mucho a la gente, los espectadores parecen tocados por el humor y el tratamiento de problemas muy contemporáneos. *Dunya* y *Desie* conducen la road movie que hemos construido y estamos convencidos que el tono de luz con el que están tratadas las experiencias y las aventuras de este viaje a Marruecos serán inolvidables para mucha gente joven.

5. Las chicas

Dunya es una inteligente chica de 18 años que acaba de empezar a estudiar periodismo. Vive con sus padres marroquíes, *Nabil* y *Kenza* y su hermano *Soufian*, en Ámsterdam. *Dunya* es tranquila y prudente, pero puede demostrar carácter cuando quiere. Está siempre pensando en lo bueno y lo malo de la vida. Es muy leal y se pone fácilmente en la piel de los demás, lo que le provoca a menudo conflictos con lo que de verdad quiere hacer. Está comprometida con las reglas en casa, en la sociedad holandesa y sus propios principios.

Maryam Hassouni. “Trabajar en el extranjero fue un gran reto. Estar lejos de casa mucho tiempo, no saber dónde estás. Yo vengo de Marruecos, pero Marruecos en un país muy grande con muchas culturas distintas y lenguas diferentes. En el norte, de dónde yo soy, la gente habla completamente diferente del

sur, donde rodamos la película. Incluso la comida y el paisaje son distintos. Cuando llegué a Casablanca me sorprendió lo plano del paisaje, Yo conozco un Marruecos marcado por enormes montañas.”

Desie tiene 18 años y es todo lo opuesto de Dunya. Extrovertida, impulsiva, explosiva y sincera. Ha empezado a trabajar en una peluquería y está aprendiendo a conducir. Tiene una fuerte necesidad de libertad e independencia. Antes que sentirse abandonada prefiere rechazar a los demás. Desie es extremadamente emocional e incapaz de controlar sus acciones. “Que nada te cree problemas hasta que el problema te cree un problema a ti” es su lema Puede parecer dura a veces, pero en realidad es muy sensible. Se la hiere fácilmente y entonces se cierra contra todo. Pero olvida fácilmente lo que no le gusta.

Eva van de Wijdeven. “Somos mayores ahora y hemos hecho otros personajes en películas y series. Debo admitir que me intrigaba como íbamos a enfrentarnos de nuevo a Dunya y Desie. Pero recuperamos los personajes en diez minutos. Yo entiendo muy bien a Desie Todo el mundo pasa por un momento así. Acabas el colegio y debes decidir que hacer con tu vida. Busca una actitud frente al mundo. Por eso quiere encontrar a su padre. La manera de hacerlo es mucho mas impulsiva que la de las demás personas.”

6. De la tele al cine

Hay dos razones para fijarse en *Dunya & Desie* como fenómeno. Uno: es uno de los mejores ejemplos en Europa de que se puede hacer una buena película a partir de una popular serie de televisión. El cine alimenta la tele, pero la tele alimenta el cine. Con historias, argumentos, tramas, actores. Y el resultado es bueno. Dos: porque forma parte de una corriente de cine europeo que parte de la multiculturalidad en que vivimos todos. Pero con una diferencia. Mientras los franceses hacen dramas de odio o de enfrentamiento y los alemanes plantean auténticas tragedias, los holandeses han tomado el camino de la comedia más ligera y desenfadada. Probablemente una forma más inteligente de hacer que la convivencia deje de ser un problema para ser una realidad. O como dice Maryam Hassouni “hacer una película holandesa solo con chicas rubias y de ojos azules, no respondería a la realidad.”!Bienvenidas sean las comedias multiculturales;

N. V.



DE MONSTRUOS Y FALDAS

“Mirar hacia atrás implica mirar hacia adentro. Evocar es reinventarse y en ocasiones la memoria “duele”.”
(Carolina Astudillo)

1. Sinopsis

Libertad, Enriqueta, Maricarmen y Albert evocan los años en que sus madres y su tía estuvieron en la prisión de Barcelona, Les Corts. Una época teñida de inocencia, desamparo y tristeza. Sus historias infantiles nos sumergen en un mundo que tiene como protagonistas a los recuerdos, el olvido y al paso del tiempo. En este movimiento pendular entre pasado y presente, la memoria prolifera, se consume y se desvanece.

2. Motivos

Pertenezco a una generación que nació y creció en dictadura y que en su mayoría, olvidó todo lo que eso significaba... de ahí el desencanto.

Las historias se repiten, traspasan las orillas y los años.

Creo que la transición española también padeció de un olvido voluntario, impulsando una imagen de modernidad que supuso una ruptura con el pasado. Una especie de borrón y cuenta nueva que promovió el reinado de la elipsis.

Cuando llegué a Barcelona, por esas casualidades que no existen, alguien me habló de la Prisión de Les Corts. Un lugar ausente en la memoria de muchos españoles, pero que nunca pudo ser olvidado por aquellos y aquellas que vivieron de cerca ... la ausencia.

Algo que llamó mi atención fue que donde se encontraba la antigua prisión, por la que transitaron más de mil mujeres entre 1939 y 1955, actualmente se alza un importante centro comercial.

De todo esto nació la idea de realizar un documental centrado en la recuperación de la memoria desde un punto de vista emotivo ... en el ejercicio del recuerdo y el imaginario de las niñas y niños que iban a Les Corts a visitar a sus madres, tías o abuelas. De la historia de la intimidad se ha dicho muy poco y más aún cuando sus protagonistas son mujeres.

Mirar hacia atrás implica mirar hacia adentro. Evocar es reinventarse y en ocasiones la memoria “duele”. Pero el recuerdo sigue siendo el único vínculo que se puede entablar con los que ya no están.

Aunque vivieron esa ausencia de manera muy distinta, en la infancia de Enriqueta, Libertad y Maricarmen siempre estuvo presente la madre –*la sentenciada a doce años y un día por “auxilio a la rebelión”*; *la encarcelada por pertenecer a un sindicato o la que se negó a bajar el puño*- y en el caso de Albert, la tía desaparecida.

Una muñeca de género en la mano, un zapato perdido en una riera, un rostro que se refleja en un espejo por primera vez a los doce años, el último abrazo que se le da a un padre que se va a la guerra. Hubiese querido incluir todos sus recuerdos, traerlos de vuelta, transformar sus evocaciones difusas en imágenes. Pero el tiempo y en este caso, el montaje, apremia. Y si bien, *De monstruos y faldas* es sólo un trozo de esas vivencias congeladas en la memoria, nunca olvidaré sus pequeñas historias.

3. Biografía

Carolina Astudillo Muñoz (1975) estudió Periodismo en la Universidad de Santiago de Chile. Ha trabajado en televisión y en diversos medios escritos y productoras de Chile.

De su trabajo como actriz destaca su actuación en la obra *El Golpe* de Roberto Parra y en el cortometraje *Marti le fou*. En el año 2005 participa en el disco *Tak* de Le Popotam y su tema *Juego lúgubre*, tuvo una buena acogida en algunos medios especializados y en circuitos electrónicos de Chile. Ha publicado en las antologías de cuentos *Diversos y estilados* y *Tenemos pantalones*, ambos de Editorial Asterión. Diplomada en estudios en Cine en la Universidad Católica de Chile, en 2007 cursa el Máster en Documental Creativo en la UAB, que le produce junto a Localia TV, el documental *De monstruos y faldas* en el año 2008.

4. Memoria

Hay tantas historias sin contar todavía en España, tantas pequeñas historias cotidianas de gentes normales que vivieron la guerra civil, la larga posguerra, el desarrollo de los sesenta... Historias como las que recupera esta película a través del recuerdo de cuatro personas que fueron niños sin madres, sin tías, porque estaban en la cárcel. La memoria no se recupera por decreto, hay que dejarla aflorar a medida que surgen estas historias escondidas.

N. V.



TURISMO

“El film se refiere a los conflictos y problemas que provoca la distancia entre la pobreza y la riqueza”
(Mercedes Sampietro)

1. Dos mujeres

Dos mujeres hablan en un salón de té. No se conocen. Es su primer encuentro. Por su diálogo sabemos que están en alguna ciudad de China. Una es feliz, la otra es dura. Una es elegante, guapa y rica, la otra es callada y triste. Una le agradece a la otra lo que ha hecho por ella; la otra la desprecia. ¿Se puede comprar la vida? ¿El dinero y el poder pueden en verdad conseguirlo todo? Estas dos mujeres demuestran que el hilo que separa la vida de la muerte es realmente muy fino.

2. Biografía

Mercedes Sampietro nace en Barcelona en 1947. Debuta en el teatro en 1970 y siete años más tarde

aparece por primera vez en el cine en la película de Jaime Chavarrri *A un dios desconocido*. En 1980 conoce a Pilar Miró que la convierte en su alter ego en *Gary Cooper que estás en los cielos*. Sampietro y Miró trabajaron juntas cuatro veces más creando una de las relaciones profesionales más interesantes del cine español entre una actriz y una directora. La televisión le dio una inmensa popularidad que ha sabido utilizar para escoger los papeles que le apetecían. Mujer comprometida con la sociedad, aceptó en 2003 la presidencia de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, cargo que ejerció hasta el año 2006. *Turismo* es su debut como realizadora.

3. Declaración de intenciones

Con *Turismo* hemos querido apostar por el reconocimiento de los cortometrajes en nuestro país, demostrando que con un buen equipo y una buena base se pueden crear grandes historias en pocas palabras. Apoyar a Mercedes Sampietro en su debut como directora, es para nosotros un placer. (Clara Millán, directora de producción)

4. Hacer turismo

No se llamen a engaño. El turismo del que se habla en este corto no es ni el de gran lujo ni el de low cost. Es un turismo muy especial que, según como, ronda el cine de terror. Un salón de te en China puede ser el escenario de una conversación cargada de trampas mortales escondidas. Hay que verlo hasta el final para descubrirlas.

N.V.



PANDORANIN KUTUSU/LA CAJA DE PANDORA

“Nusret es una mujer fuerte que pierde la memoria, pero sabe donde quiere morir” (Yesim Ustaoglu)

1. La historia

Estambul ahora mismo. Dos mujeres y un hombre, hermanos entre si, reciben un aviso: su anciana madre ha desaparecido en la montaña. Obligados a dejar de lado sus vidas viajan al pueblo en la costa del Mar Negro. Cuando encuentran a su madre, la obligan a ir a vivir con ellos en la ciudad. La anciana padece alzhéimer, pero sobre todo, sufre de claustrofobia en esa ciudad que no conoce. Solo su nieto, un ser tan desamparado y perdido como ella, la entenderá y la ayudará a encontrar un camino en la oscuridad.

2. Biografía

Una de las primeras mujeres turcas dedicada a la dirección, Yesim Ustaoglu nace en Kars, Turquía, en 1960. Arquitecta antes que cineasta, su pasión por la arquitectura se nota en toda su filmografía. Debuta en 1994 con un *Iz (La huella)*, rodada en los callejones de la ciudad de Estambul. En 1999 salta las fronteras de Turquía con *Günese yolculuk (Viaje hacia el sol)* presentada en el Festival de Berlín y multipremiada en distintos festivales internacionales. En 2004 obtiene el Premio Sundance NHK al Mejor Guión Europeo por *Bulutlari beklerken (Esperando las nubes)*, historia de una anciana de origen griego coescrita con el novelista Petros Markaris. *La caja de Pandora* le ha permitido obtener la Concha de Oro a la Mejor Película en el Festival de San Sebastián del 2008 y el premio a la Mejor Actriz para su protagonista la anciana actriz francesa Tsilla Chelton.

3. Lo importante

Crecí en las montañas del noreste de Turquía un lugar muy especial, allí las mujeres son muy fuertes. Tienen que serlo, forman parte de la montaña. No se las puede llevar a vivir a la ciudad, no lo soportan. Eligen morir allí. Estuve rodando *Waiting for the clouds* y cuando volví a la región pregunte por dos mujeres a las que no veía. Habían desaparecido en la montaña. El personaje de Nusret es una mujer fuerte que pierde la memoria, pero sabe donde quiere morir. Eso es lo importante.

(Yesim Ustaoglu)

4. La abuela

La película no sería la misma sin la presencia de Tsilla Chelton, una inteligente actriz francesa de más de 90 años que llena de fuerza y de ternura el personaje de Nusret. Chelton obtuvo el premio a la Mejor Actriz en el último Festival de San Sebastián por esta mujer impredecible con toques de humor y de malhumor que lo único que quiere es morir en paz en sus montañas. “Le dimos el guión a Tsilla y le gustó. Y cuando tuve mi primera entrevista con ella en Bruselas, supe que ella era el personaje. Había riesgos, porque es una mujer de 90 años, tenía que aprender turco, adaptarse a una cultura diferente y hacer un rodaje en las montañas. Pero ella es una artista enormemente trabajadora y ha sido una experiencia maravillosa. Todo el equipo terminó enamorándose de ella.” El público también.

5. Entre dos mundos

Turquía es Europa. No lo pregunto, lo afirmo. Creo que Turquía es Europa porque es la frontera entre dos mundos, el lugar donde se juntan Oriente y Occidente. Y Occidente es Europa. Turquía, además, es una cultura plural y mezclada. Y en ella las mujeres tienen el raro privilegio de poder ser europeas u orientales según les parezca. Digo privilegio con toda intención. Mientras Turquía siga siendo un estado laico, las mujeres turcas serán abanderadas de la libertad, podrán elegir ser occidentales o ser musulmanas, es su derecho; en cuanto el estado caiga en manos del fundamentalismo islámico que la amenaza, desaparecerán de la sociedad como en tantos otros países. Por eso defiendo la europeización de Turquía. Dicho esto, hay otra razón para incluir esta película en un ciclo de mujeres directoras europeas: la protagonista es una anciana que padece alzhéimer. Triplemente marginada; por mujer, por anciana y por enferma, Nusret, la abuela de *La caja de Pandora* merece un lugar entre las protagonistas de este conjunto de películas.

N.V.

Fichas técnicas

Fallen



UNE PART DU CIEL

Dirección: Bénédicte Liénard

Guión: Bénédicte Liénard

Fotografía: Helene Louvart

Int.: Severine Caneele, Sofia Leboutte,
Josiane Stoleru, Naima Hireche
Bélgica, 2002, 84 min

SEX IS COMEDY

Dirección: Catherine Breillat

Guión: Catherine Breillat

Fotografía: Laurent Machuel

Int.: Anne Parillaud, Grégoire Colin,
Roxane Mesquida
Francia, 2002, 92 min

MORVERN CALLAR

Dirección: Lynne Ramsay

Guión: Lynne Ramsay y Liana Dognini

Fotografía: Alwin Kuchler

Int.: Samantha Morton, Kathleen McDermott
Francia, 2002, 97 min

KRAMA MIG/LOVE AND HAPPINESS

Dirección: Kristina Humle

Guión: Kristina Humle

Fotografía: Marek Wiesser

Música: Mario Adamson

Int.: Henna Ohranen, Erica Koop Nedrell
Suecia, 2005, 86 min

PARA QUE NO ME OLVIDES

Dirección: Patricia Ferreira

Guión: Patricia Ferrerira y Virginia Yagüe

Fotografía: Marcelo Camerino

Int.: Fernando Fernán Gómez,
Emma Vilarasau, Marta Atura, Roger Coma
España, 2006, 100 min

FRISS LEVEGÖ

Dirección: Ágnes Kocsis

Guión: Ágnes Kocsis y Andrea Roberti

Fotografía: Ádám Fillenz

Int.: Izabella Hegyi, Júlia Nyakó,
Anita Turóczi
Hungría, 2006, 109 min

FALLEN

Dirección: Barbara Albert

Guión: Barbara Albert

Fotografía: Bernhard Keller

Int.: Nina Proll, Birgit Minichmayr,

Kathrin Resetarits, Ursula Strauss,
Gabriela Hegedüs, Ina Strnad
Austria, 2006, 88 min

VERFOLGT/HOUNDED

Dirección: Angelina Maccarone

Guión: Susanne Biling

Fotografía: Bernd Meiners

Música: Hartmut Ewert, Jacob Hansonis

Int.: Maten Kroymann, Kostya Ullmann

Alemania, 2006, 85 min

BOLI LI? PRIVATA BALKANSKA DOGMA

(DOES IT HURT? THE FIRST BALKAN DOGMA)

Dirección: Aneta Lesnikokovska

Guión: Aneta Lesnikokovska

Fotografía: Lennert Hillege

Int.: Igor Dzambazov, Dejan Lilia,

Toni Mihailovski, Armenis Noksiki, Timothy L.

Raynor, Irena Ristic, Nicola Ristanovski,

Daniel Stojanovska, Silvija Stojanovska

Macedonia/Holanda, 2007, 100 min

HOLD ME TIGHT, LET ME GO

Dirección: Kim Longinotto

Guión: Kim Longinotto

Fotografía: Kim Longinotto

Sonido: Mary Milton

Int.: Profesionales y

alumnos del colegio

Mulberry Bush

Gran Bretaña, 2007, 109 min

FIGHTER

Dirección: Natasha Arthy

Guión: Natasha Arthy y Nicolaj Arcel,

Rasmus Heisterberg

Fotografía: Sebastián Tintero

Música: Frithjof Toksvig

Int.: Semra Turan, Nima Nabipour,

Cyron Bjørn Melville, Xian Gao

Dinamarca, 2007, 90 min

1977

Dirección y guión: Peque Varela

Fotografía: Neus Ollé-Soronellas

Música: Natalie Ann Holt

Montadora: Fiona DeSouza

Diseño de Sonido: Chu-Li Shewring

Animadores: Peque Varela,

Kaori Hamilton,

R. Vetusto

España-Gran Bretaña, 2007, 8min 15 seg.

LES BUREAUX DE DIEU

Dirección: Claire Simon
Guión: Claire Simon
Fotografía: Claire Simon y
Philippe Van Leeuw
Música: Arthur Simon
Int.: Natalie Baye, Beatrice Dalle,
Nicole García, Rachida Brakni,
Isabelle Carré
Francia, 2008, 122 min

DUNYA & DESIE

Dirección: Dana Dechushtan
Guión: Dana Dechushtan,
Robert Alberdingk Thijm
Fotografía: Bert Pot
Música: Steve Willaert
Int.: Maryam Hassouni, Eva van de Wijdeven
Holanda, 2008, 98 min

DE MONSTRUOS Y FALDAS

Dirección: Carolina Astudillo Muñoz
Guión: Carolina Astudillo y Gustavo Junqueira
Cámara: Iván Piredda y Marco Arauco
Música: Sven Vosseler
Animación: Catalina Calle
España, 2008, 24 min.

TURISMO

Dirección: Mercedes Sampietro
Guión: Mercedes Sampietro,
basado en la obra de Manuel Veiga
Fotografía: Jesús Escosa
Int.: Mónica López, Francesca Piñón
España, 2008, 12 min.

PANDORANIN KUTUSU/ LA CAJA DE PANDORA

Dirección: Yesim Ustaoglu
Guión: Yesim Ustaoglu y Selma Kaygusuz
Fotografía: Jacques Besse
Música: Jean-Pierre Mas
Int.: Tsilla Chelton, Derya Alabora,
Onur Unsal, Ovui Avkiran,
Osamm Sonant
Turquía-Franci-Alemaní-Bélgica, 2008, 112 min.

*Un punto de
vista masculino hacia
el cine de mujeres*



KATHARINE HEPBURN TAMBIÉN HACÍA CINE DE MUJERES

Àngel Quintana

En el verano de 1999 se estrenó en las pantallas españolas una curiosa película titulada *Romance X*, que había levantado una cierta ola de escándalo en Francia. Su directora declaró en múltiples entrevistas que con *Romance X* había decidido captar lo que el cine clásico siempre había negado a la mujer: la exploración del deseo femenino. Para llevar a cabo esta propuesta, Catherine Breillat decidió articular el film como si fuera una película pornográfica, con escenas de sexo explícito, orientadas a complacer la mirada voyerista femenina. Así, en lugar de entender la representación de la sexualidad en la pantalla en función de los códigos falocráticos del poder masculino, Breillat le daba la vuelta a los esquemas para construir un film de autora en el que pretendía reflexionar sobre los misteriosos laberintos de la sexualidad y del placer femenino. La protagonista de *Romance X* es Marie –Caroline Ducey– una maestra de escuela insatisfecha con su vida sexual de pareja que decide explorar nuevas sensaciones. Marie conocerá nuevas formas de adquisición de placer, trabajará las potencialidades eróticas de su cuerpo y encontrará un maestro de ceremonias que la introducirá en la técnica de la sumisión y en toda clase de placeres de carácter sadomasoquista. Catherine Breillat decide investigar en *Romance X* los límites del misterio del sexo y de la representación del placer femenino hasta el punto de rodar un largo plano-secuencia alrededor de la forma como Marie juega con el monumental pene erecto del actor Rocco Sifredi, un mito del cine pornográfico famoso por una serie conocida con el significativo título de *Rocco's True Anal Stories*.

En el momento de su estreno entre nosotros, *Romance X* generó un cierto rechazo. Se la consideró una obra excesiva, producto de un determinado modelo de cine francés que explora con pedantería algunas situaciones hasta caer irremediabilmente en el ridículo. Es evidente, que Catherine Breillat, coherente con una filmografía centrada en la sexualidad femenina que arranca con *Une vraie jeune fille* (1976), realiza una película cargada de riesgos y que muchas situaciones quedaban diluidas por un exceso de voluntad discursiva. Sin embargo, *Romance X* ponía sobre la mesa un gran tema: ¿de qué forma el cine filmado por mujeres puede llegar a jugar con los límites de sus propios deseos en

oposición a la mirada masculina tradicional? *Romance X* con todos sus excesos, se ha convertido con los años en una experiencia casi marciana. No ha sido reivindicada ni por los colectivos feministas, ni se ha tenido demasiado en cuenta cada vez que se habla de cine de mujeres.

El año 1992, el escritor Guillermo Cabrera Infante inauguró los cursos de verano de la Universidad de Gerona con una conferencia que llevaba el significativo título de “Mujeres que ruedan”. Al inicio de su texto, el escritor de origen cubano recordaba que a lo largo de la historia del cine algunas mujeres habían entendido perfectamente que en la lengua inglesa el verbo rodar y disparar utilizan el mismo concepto, *to shoot*. En su charla, Cabrera Infante no se acordó de las pioneras del cine feminista en Hollywood como Dorothy Azner, ni siquiera de algunas actrices que decidieron ponerse detrás de la cámara para convertirse en eficientes realizadoras de cine de género, como Ida Lupino, sino que prefirió centrar buena parte de su exposición alrededor de una directora actual que en los años ochenta consiguió afianzar una cierta posición en la industria Hollywoodiana: Kathryn Bigelow. Al reivindicar la obra de una cineasta comercial especializada en productos de género aptos para el mercado de los multicines clónicos, Cabrera Infante no buscaba la mirada feminista concienzuda, ni siquiera la directora que a partir de su condición de mujer expresa una sensibilidad especial sobre el mundo, sino la profesional de un cierto talento que había sabido sobrevivir, como mujer, en medio de una jungla de depredadores llamada Hollywood. Kathryn Bigelow tiene una curiosa filmografía que arranca con una película de carretera titulada *The Loveless* (1982), en la que la estética artificial y las luces de neón de un motel recuerdan la pintura de Edward Hopper y en la que la estética de chaquetas de cuero y las motos nos trasladan a aquella América de los nómadas sin raíces que reflejaba *Easy Rider* de Dennis Hopper. Después de seis años de práctica inactividad, Bigelow ha rodado este año *The Hurt Locker* (2007), una película bélica sobre las acciones de un comando de élite en Iraq. A pesar de haber hecho una película de policías *Acero azul* (*Blue Steel*, 1990), protagonizada por una mujer como Jaime Lee Curtis, sus películas no buscan elementos de distinción femenina, se inscriben como simples producciones de género, perfectamente asimilables a las coordenadas del cine de acción. La reivindicación de la situación de la mujer como discurso implícito en sus películas desaparece en unos productos industriales que lo único que pretenden es complacer a los espectadores. Sus obras funcionan con una cierta fuerza homogénea y si hemos de hablar de la existencia

de pinceladas autorales en la obra de Kathryn Bigelow estas no vendrán señaladas por su condición de mujer cineasta, sino por la fuerza que otorga a los gestos como elementos determinantes de su puesta en escena o por la vitalidad con que resuelve determinadas escenas de acción con una cámara incisiva y directa. Un trabajo de puesta en escena que se encuentra mucho más cerca de la manera de filmar de un director clásico como Sam Fuller que de una cineasta clásica como Dorothy Azner.

En 1999, la cineasta Claire Denis rodó en el golfo de Djibouti una película sobre la legión extranjera. El punto de partida de *Beau travail* no era otro que el de intentar mostrar el mundo más lejano al universo femenino. Toda la acción de la película transcurría en la legión extranjera, un universo marcado por la exaltación de la virilidad masculina, por la exhibición de los cuerpos musculosos y sobre las tensiones homo-eróticas dentro de un regimiento. El punto de partida de la película fue el relato de Herman Melville, *Billy Budd*, centrado en torno a otro universo sin mujeres, que ha acabado inspirando una maravillosa ópera de Benjamin Britten, exclusivamente para coro masculino. Al preguntarle a Claire Denis el porqué de su interés como mujer y cineasta por ese mundo tan viril, la cineasta afirmó que el gran tema de su cine no era otro que la cuestión de la extranjería. La visión del otro y el estudio de sus comportamientos. Filmar un mundo de hombres absolutamente cerrado era un modo de centrarse en la alteridad, de contemplar los cuerpos varoniles.

En el festival de Cannes del 2000, Agnès Varda, una de las figuras emblemáticas del cine europeo y una de las mujeres cineastas con una trayectoria más larga y coherente, volvió a ser actualidad gracias a un fascinante documental rodado, casi sin equipo técnico, con la ayuda de una cámara digital doméstica. El documental titulado *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) constituye una reflexión sobre la gente que vive o sobrevive en los márgenes de la sociedad, que se alimenta de lo que descartan los otros. A lo largo de una hora y media, Agnès Varda nos muestra gente que recoge lo que no se ha recogido en los campos o que espiga entre los restos de comida que quedan por el suelo en los mercados. Agnès Varda disecciona una determinada sociedad de consumo edificada a partir del exceso en la propia abundancia y establece un curioso puente con las historias de mujeres que caminan por caminos de incertidumbre en algunas de sus anteriores obras de ficción. En los años 60, Varda ya nos describió en *Cleo de 5 à 7* (1961) un hermoso retrato de una

mujer urbana que se debatía en la angustia de los resultados de un análisis que debía determinar si, a partir de ese momento, tendría que luchar para afirmar la vida por encima de la muerte. Un tiempo después en *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985) describió el vagabundeo de una chica sin destino por los pueblos agrícolas franceses, mientras convertía su anonimato en un sistema de vida libre frente a una sociedad ligada en sus convenciones. En *Los espigadores y la espigadora* lo que más sorprende de la apuesta de Agnès Varda es el grado de libertad con que la cineasta afronta el cine, hasta el punto de que la película se convierte en una entrañable lección moral contra los excesos de las imágenes que pueblan nuestra iconosfera. Agnès Varda se convierte también en una mujer que espiga con su cámara, que filma fragmentos de realidad para construir un discurso personal y convertir su experiencia de rodaje en parte de un diario íntimo sobre su concepción de la imagen y del mundo. Agnès Varda actúa como una mujer libre que sabe que solo encontrará la libertad desde una descentralización forzada del cine, desde la conciencia profunda de la importancia de los márgenes, del cine entendido como desplazamiento de la mirada. En el caso de *Los espigadores y la espigadora* el deseo de libertad y la fuerza de su energía creativa nos plantea una serie de dudas –razonables– alrededor de las implicaciones de la cineasta como mujer. Es evidente que en una parte importante de la filmografía de Agnès Varda, la mujer ha ocupado un lugar central y que en algunas de sus películas como *Une chante, l'autre pas* (1977) o el retrato *Jane B para Agnès V* (1987) la mujer es el epicentro de un film en el que la mirada afirma su sensibilidad. En cambio, en el caso de *Los espigadores y la espigadora*, el discurso sobre la feminidad no es un recordatorio, sino que se encuentra implícito en una determinada actitud vital que la película deja entrever y que la búsqueda de la cineasta proclama en sus gestos. En el fondo, lo más importante de *Los espigadores y la espigadora* radica en la naturalidad de la mirada de la directora, en la voluntad de afirmar en sus imágenes la modernidad del cine, en la creencia en la mostración por encima de la demostración. Pero sobretodo, lo más impresionante de la película radica en llegar a considerar que uno de los gestos más radicales que puede hacer una cineasta contra los excesos de la imagen de nuestro presente no es otro que la afirmación de su humildad.

El año 2000, en el mismo festival de Cannes que Agnès Varda presentaba *Los espigadores y la espigadora*, Solveig Anspach, una mujer nacida en Islandia pero educada en Francia, presentaba en una de

las secciones paralelas la película *Haut les coeurs!* El film explica la historia de Emma, una mujer que vive con absoluta normalidad su embarazo hasta que un día recibe la noticia que tiene un cáncer de pecho. Los médicos le aconsejan que escoja entre seguir con el embarazo o someterse a una terapia que pueda actuar de forma radical contra la enfermedad. Emma decide asumir las dos opciones al mismo tiempo. Tendrá el hijo y después del parto comenzará las sesiones de quimioterapia, aunque eso la obligue a vivir apartada de la criatura que ha tenido y que no pueda ejercer sus opciones como madre. Solveig Anspach sitúa el cuerpo de una mujer en el centro de su discurso. Un cuerpo que se debate entre el acto de dar vida y la conciencia de que asumir la enfermedad la puede llevar a la muerte, a su destrucción interna. La fisiología femenina constituye el motor esencial de una película en la cual todo el proceso terapéutico se sigue de forma detallada, con una clara voluntad realista. La cineasta no es compasiva ante el sufrimiento de la mujer, ni busca recursos melodramáticos para subrayar determinadas situaciones. Su mirada parte de una clara voluntad de asumir el rigor, de convertir la película en una reflexión sobre la condición femenina y su fragilidad ante la presencia de la enfermedad. En la sinceridad de las imágenes que configuran *Haut les coeurs!*, Solveig Anspach proclama la importancia de poder exponer en la pantalla un problema que afecta la intimidad de la mujer y tratarlo sin falsedades y efectismos, convirtiendo el dolor y la esperanza en el centro de un discurso que va más allá de cualquier reivindicación política y que convierte el respeto hacia la fragilidad de la condición humana en su punto fuerte.

Los casos de las películas de Catherine Breillat, Kathryn Bigelow, Claire Denis, Agnès Varda y Solveig Anspach que hemos ido diseccionando a modo de larga introducción a nuestra reflexión sobre el cine de mujeres, me parecen bastante significativos ya que nos permiten plantear una primera cuestión fundamental: el cine de mujeres no puede ser visto como un cine que funciona de manera uniforme sino que ha de ser contemplado como la constatación de diversos y heterogéneos sistemas de implicación femenina delante de la realidad de la imagen cinematográfica y ante la realidad del mundo. El cine de mujeres plantea una búsqueda que se ha diversificado hacia múltiples terrenos, algunos de los cuales no pasan forzosamente por situar la reivindicación feminista en una situación privilegiada del discurso. En los ejemplos que hemos analizado hasta este momento hemos visto como una directora –Catherine Breillat- llevaba su militancia femenina hacia una reflexión sobre

la forma como la pantalla puede hacer explícito el deseo y como otra directora –Solveig Anspach– se esforzaba por establecer de forma realista, desnuda de todo efecto melodramático, un discurso sobre la fisiología femenina y sobre la presencia de la enfermedad. En los dos casos, la mujer es el epicentro del relato pero la forma como articulan el discurso alrededor de la mujer y la lucha por imponer la diferencia son radicalmente diferentes. Breillat pretende otorgar al deseo femenino su espacio de representación mientras Anspach busca como naturalizar el dolor femenino y convertirlo en representación fílmica. Como contraste con estas dos exploraciones hacia universos femeninos nos hemos encontrado con una mujer cineasta de larga experiencia que construye un documental sobre los excesos de nuestra sociedad. Agnès Varda, que se ha mostrado altamente interesada en su cine por la reflexión sobre la mujer y su mundo, prefiere articular su posición como cineasta hacia otro problema, imponiendo la humildad de su mirada. Pero su mirada no deja de afirmarse como la mirada de una mujer. Finalmente, los casos de Kathryn Bigelow y de Claire Denis resultan significativos del proceso de búsqueda múltiple. La primera es una directora americana que en lugar de luchar por situar la mujer como espacio de representación en el cine, lucha por consolidar su posición como mujer dentro de la industria. La lucha de Kathryn Bigelow no es estéril, porque si observamos detalladamente la historia de la presencia de las mujeres cineastas en Hollywood, esta es escasa y el rol que ha jugado en determinadas épocas resulta sorprendente. La lucha en cambio de Claire Denis va en otra dirección, su deseo es el de enfrentarse como mujer con la alteridad masculina, mirarla y escrutar sus contradicciones, e incluso llegar a desearla.

Los ejemplos que hemos utilizado nos reflejan cinco formas diferentes de entender el cine. En algunos casos la mujer y sus problemas de género ocupan un lugar destacado en la pantalla y en otros casos la mujer como directora y, por tanto como profesional, consolida su posición en medio de una selva de depredadores, gobernada básicamente por los sistemas de poder masculino.

Es evidente que el cine de mujeres nace de una apuesta política para establecer una posición a favor de la diferencia sexual en el interior de una industria marcada por unas formas de poder masculino, pero también es cierto que el cine de mujeres empieza a asumir su madurez creativa a partir del momento en que sus discursos han podido diversificarse y no han tenido que centrarse necesari-

riamente en la reivindicación de carácter político o en la exploración de determinados problemas de género sobre la condición de la mujer. A partir del momento en que se han articulado miradas múltiples y diferenciadas en las formas de poder institucional del sistema de representación cinematográfico, el cine de mujeres se ha consolidado como una fuerza latente e importante dentro del cine contemporáneo.

No hace demasiados años, con motivo del estreno de *El piano* (*The piano*, 1993), la obra de la directora neozelandesa Jane Campion fue objeto de diferentes debates en las principales revistas implicadas en la teoría feminista, como la inglesa *Screen*. Como consecuencia de las polémicas que habían surgido sobre las formas de implicación de la cineasta en un discurso sobre la afirmación de la mujer en medio de una sociedad patriarcal opresora, Campion recordó que el cine de mujeres no se debe caracterizar por discursos centrados únicamente en el mundo de las mujeres, sino que tenía que ser capaz de saber ofrecer una mirada diferenciada hacia el mundo, hacia todas las cosas, ya que como recuerdan las estudiosas del cine de mujeres y coordinadoras de la Mostra de Cinema de Dones de Barcelona, Marta Selva y Anna Solà, “todo el mundo es también el mundo de las mujeres”.¹

Si repasamos la historia del cine de mujeres veremos que esta no es forzosamente la historia de un cine feminista, sino que sobre todo es la historia de la dificultad para establecer unas determinadas formas de continuidad de la mirada femenina hacia las cosas del mundo. El cine de mujeres ha sido un cine que ha luchado para consolidar una posición fuerte y coherente de las mujeres cineastas dentro de una industria donde la función de la mujer estaba condenada a posiciones secundarias –como la de script o montadora- y que muy pocas veces se le ofrecía una posición decisoria en el terreno de la dirección. La postura que asumieron algunas de las pioneras del cine de mujeres es representativa tanto de la pluralidad de actitudes, como de la lucha por imponer esta postura dentro de la industria que permita articular una mirada hacia el mundo.

Un ejemplo clave es el de Alice Guy, considerada como la primera mujer cineasta de la historia del cine, que también fue una de las primeras mujeres ejecutivas con un papel destacado en la industria,

en particular dentro de la empresa francesa Gaumont. Si repasamos la obra de Alice Guy vemos que esta está integrada por numerosas películas que se pueden inscribir dentro del denominado cine de atracciones o cine primitivo, es decir dentro de aquel cine de los orígenes que aún no había institucionalizado sus principios narrativos y su sistema de representación. Al lado de toda clase de documentales primitivos, como series de viajes, representaciones de music-hall o creaciones de cuadros de la pasión de Cristo, Alice Guy realizó en el año 1906 una curiosa película titulada *Madame a des envies* donde mostró en la pantalla la representación de los pequeños deseos de una mujer embarazada. La película de Alice Guy colocaba la mujer en el centro de un discurso cinematográfico que, en aquellos años, desde la mirada masculina no había dejado de jugar con el tópico. En aquel período incipiente de la historia del cine empezaban a ser frecuentes las películas sobre el voyeurismo masculino, tal como refleja la antología creada por André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné*, (2) donde los hombres miraban con un monóculo o por el paño de la cerradura como las mujeres enseñaban las piernas o se desnudaban en la intimidad. A pesar de que los excesos de voyeurismo eran siempre castigados por la moral dominante, no deja de ser curioso que en este contexto primitivo el placer masculino era el único que contaba y que la función de la mujer dentro de la representación no era activa sino pasiva. Ella se configuraba como la mujer expuesta a la mirada. En *Madame a des envies*, Alice Guy nos propone romper el esquema mostrando con ironía, ternura y un toque de inocencia, los pequeños caprichos de una mujer embarazada. El problema de la película de Alice Guy es que en el contexto de la historia del cine funciona como una excepción con dificultades de continuidad. Esta dificultad de continuidad de la exploración del mundo femenino y sus contradicciones desde la mirada de las mujeres, ha sido sin duda el principal freno que ha impedido que el cine de mujeres pudiera estallar en toda su plenitud. ¿Por qué el cine no podía mostrar mujeres que sesean a los hombres que se muestran ante ellas, de forma parecida a como el cine mostraba hombres que desean con la mirada unas mujeres que insinuaban la belleza de su cuerpo?

A partir de los años setenta, esta pregunta que hemos formulado con una cierta ingenuidad intencionada se convirtió en una de las grandes preocupaciones de la llamada teoría feminista. Los trabajos teóricos de gente como Laura Mulvey, Annette Kuhn, Teresa de Lauretis o, en nuestro país, Giulia Colaizzi no han cesado de poner sobre la mesa una serie de cuestiones esenciales sobre la visión,

la representación, la construcción de la subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la forma como se institucionalizan las relaciones de género en los discursos históricos y sobre la forma como la percepción de la realidad se encuentra condicionada por los discursos culturales realizados desde una determinada perspectiva genérica. Los discursos de la teoría feminista no se han centrado solo en la reivindicación de determinados modelos de cine de mujer que han establecido significativas formas de resistencia y oposición al cine dominante, sino que para consolidar una determinada posición han tenido que interrogar todo el cine, tanto el cine realizado por hombres como por mujeres y observar cual era la postura que la mujer jugaba en el centro de este sistema. La teoría feminista actúa independientemente del cine de mujeres, ya que su preocupación no radica en observar como la mujer se integra dentro de la industria, ni en establecer una lucha para normalizar la mirada feminista en el cine. La teoría feminista, catalogada por Francesco Casetti dentro de las llamadas teorías de campo generadas dentro del cine en los años setenta, pretende analizar síntomas y reflexionar sobre unos problemas de representación audiovisual que han creado un determinado imaginario de la cultura de masas. Evidentemente, un particular cine de mujeres ha surgido de las reflexiones de la teoría y ha intentado actuar a la contra de los modelos imperantes, reivindicando desde la modernidad discursos sobre la mujer y su universo particular. Un caso excepcional consistiría en estudiar, en relación con la teoría feminista, la mítica película *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman (1975), centrada en el proceso de alienación del trabajo doméstico de una ama de casa. Sin embargo, esta película también puede ser estudiada desde otras ópticas, ya que constituye una de las piezas claves para entender el modo como algunas hipótesis del arte conceptual han penetrado en el cine.

Una contradicción que nos propone el debate entre cine de mujeres, cine feminista y teoría feminista radica en que los discursos de reivindicación de la centralidad emancipadora de la mujer en el cine, muchas veces no han estado articulados solo por mujeres y que, en determinadas ocasiones, han surgido desde una mirada masculina sensibilizada y concienciada. En la historia del teatro no deja de ser curioso, por ejemplo, que la primera heroína que a finales del siglo XIX desmonta desde la raíz las estructuras de poder masculino familiar sea Nora en la obra *Casa de muñecas* creada por un dramaturgo como Henrick Ibsen. De la misma manera que los retratos sobre la posición de la mujer

americana emancipada en la sociedad finisecular han sido compartidos por las novelas de una mirada femenina como la de Edith Wharton y una mirada masculina como Henry James. En el momento de ser adaptadas estas novelas al cine no siempre las miradas femeninas han acabado creando obras más coherentes que las masculinas en la descripción de su universo. Si nos centramos en el caso de los relatos de Henry James sobre mujeres atrapadas en la boca del lobo de determinados sistemas de poder masculino, veremos que la adaptación de *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*, 1996) de Jane Campion acaba teniendo menos fuerza que la adaptación que James Ivory hizo de *La copa de cristal* (*The Golden Bowl*, 2001), donde a pesar de su academicismo consigue presentar un retrato cruel, mucho más coherente que el de Campion, del mundo infernal que acaba oprimiendo a una joven moderna que quiere ser libre. En el cine clásico de Hollywood, el papel de la mujer y sus problemas no ha cesado de ser el eje de todo el cine de Georges Cukor, llegando a veces a asumir posturas radicales como en la apasionante *The Chapman Report* (1962).

Las diferentes reflexiones sobre el cine de mujeres presentan una grave carencia, ya que se limitan a establecer la importancia de una determinada política de las autoras, donde las únicas responsables del proceso creativo en el cine esta determinado por las directoras/autoras. Si en lugar de hablar únicamente de mujeres directoras como autoras de las películas, estableciéramos una política de las actrices, intentando buscar de que forma determinados modelos de actrices han jugado un papel destacado en el momento de establecer códigos activos en la función de la mujer en la pantalla y poner en duda los discursos dominantes, nos encontraríamos con algunas curiosas sorpresas. No tengo ninguna duda que en los años del Hollywood clásico jugó un papel más importante en la lucha por la emancipación de la mujer de las estructuras dominantes una actriz como Katharine Hepburn, que una de las pocas mujeres cineastas que trabajaron en Hollywood como Dorothy Azner.

Tal como nos ha demostrado el filósofo Stanley Cavell en un maravilloso libro sobre la comedia clásica americana titulado *La búsqueda de la felicidad* (3) una serie de películas dirigidas por Howard Hawks, George Cukor, Preston Sturges o Gregory La Cava y realizadas alrededor de los años treinta, dieron la vuelta a la función de los personajes de la comedia clásica teatral. En las comedias teatrales

clásicas –de la Commedia dell’Arte a Beaumarchais, por ejemplo- el hombre se quiere casar con la mujer que desea, pero se encuentra con el problema de que en la sociedad patriarcal no puede realizar su sueño porque lo que manda no es el amor sino el poder del padre. El héroe tendrá que utilizar el disfraz y el engaño para conseguir a su adorada, que a lo largo de toda la función tendrá siempre un papel pasivo. La comedia hollywoodiana nos muestra un hombre que está a punto de casarse por conveniencia que se encuentra con una segunda mujer que le molesta y le deja en ridículo hasta que consigue que rompa con la primera mujer y lleve a cabo un re-casamiento. Al final de *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard’s Eight Wife*, 1938) de Ernst Lubitsch, por ejemplo, Claudette Colbert le pide a Gary Cooper que respete su condición de mujer y que asuma la necesidad de compartir roles en la vida doméstica.

Buena parte de estas comedias sobre la nueva mujer americana estuvieron protagonizadas por actrices como Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert. Ellas impusieron nuevos códigos de representación de la mujer en un cine en el cual el héroe masculino se había convertido en el único que podía actuar ante la posición pasiva de la mujer condenada al melodrama, género llamado, curiosamente, *Woman’s genre*. En las comedias de los años treinta, la mujer era capaz de dar la vuelta a las estructuras de poder para mostrar que en la sociedad americana su posición no era pasiva y residual, ya que había empezado a conquistar un papel significativo en la esfera social y en el mundo del trabajo. Detrás de la cámara, en estas comedias no había una mirada femenina, pero la presencia de determinadas actrices que rompían con los estereotipos tradicionales le dieron una fuerza clave para transformar significativamente el papel de la mujer en el cine.

Si colocamos la política de las actrices al lado de una determinada política de los cineastas, quizás veremos que la discontinua y accidentada historia del cine de mujeres no es solo una historia combativa residual, sino que ocupa un lugar destacadísimo dentro de la historia del cine. Es absurdo, que cuando hablamos de cine de mujeres, nos quedemos solo en las pocas –y significativas- películas residuales que desde una muy respetable posición combativa han servido para etiquetar el cine de mujeres y olvidemos que Katharine Hepburn también tuvo su combate. Ella también hizo cine de mujeres.

Una primera versión del presente texto fue publicado en catalán con el mismo título en *Duoda. Revista d'estudis feministas*. 2003.

¹ Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau. *El cine de mujeres es el cine*, en *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002 p.24

² André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné*. París : Kincksieck, 1988

³ Stanley Cavell. *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona. Paidós, 2000.

Àngel Quintana. Profesor titular d'Historia y Teoria del cine en la Universitat de Girona. Crítico de cine en el periódico *El Punt* y el suplemento *Cultura(s)* de la Vanguardia. Es coordinador en Catalunya de la edición española de *Cahiers du cinéma*. Ha publicado estudios monográficos sobre *Roberto Rossellini* (Cátedra, 1995), *Jean Renoir* (Cátedra, 1998), *Olivier Assayas* (Festival de Gijón, 2003), *Peter Watkins* (Festival de Gijón, 2004), *Josep Maria Forn* (Filmoteca de la Generalitat, 2007) y *Federico Fellini* (Le Monde, 2007; El país, 2008). Es autor de los ensayos *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad* (Paidós, 1997), *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2007. Premio de la Asociación española de historiadores del cine) y *Virtuel? À l'heure du numérique, le Virtuel? À l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinéma, 2008).



De monstruos y faldas



Festival Internacional de Cine de Gijón

Organiza:



Ayuntamiento de Gijón



Teatro Municipal
Jovellanos S.A.

Patrocina:

cajAstur 



Colabora:

