

Annette Scholz y Marta Álvarez, *Cineastas emergentes.* *Mujeres en el cine del siglo XXI*

Mercedes Álvarez San Román

Universidad Carlos III (Madrid) / TECMERIN

Référence : Annette SCHOLZ y Marta ÁLVAREZ (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2018.

El libro *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (2018), coeditado por Annette Scholz y Marta Álvarez, explora en profundidad y con una mirada fresca la actividad de las mujeres en las cinematografías de España y Latinoamérica a la luz del nuevo milenio. Los diferentes capítulos de esta obra colectiva se engarzan de manera ejemplar para cubrir áreas geográficas y audiovisuales variadas y complementarias. El trabajo realizado es encomiable, tanto por los temas elegidos como por la calidad de las investigaciones, lo que posiciona esta obra entre las publicaciones clave sobre género y cine.

Annette Scholz, doctora por la Universität Passau (Alemania) y coordinadora internacional en ALCINE-Festival de Cine de Alcalá de Henares, y Marta Álvarez, profesora titular en la Université de Bourgogne Franche-Comté (Francia) han reunido un amplio abanico de colaboradoras —todas mujeres— procedentes de universidades españolas y latinoamericanas, del Reino Unido, de Estados Unidos y de Austria, así como algunas profesionales en activo del sector cinematográfico.

En total, el libro incluye trece capítulos estructurados en tres partes: 1. *¿Cine de mujeres?*, 2. *De una orilla...*, 3. *...a la otra*. La primera de ellas comienza con el artículo “Que sean, que estén. Volver a pensar el cine hecho por mujeres”, de Marta Álvarez y Júlia González de Canales Carcereny. En él, las autoras exponen las principales líneas teóricas que vertebran el volumen e incorporan ideas innovadoras como que no es necesario establecer una categoría que responda a la etiqueta de cine de mujeres porque no es posible definirlo de manera homogénea. De tal manera, se plantean ampliar a ámbitos diferentes a la dirección cinematográfica, como la programación de festivales o la crítica, y centrarse en cómo se articulan los discursos filmicos con respecto a la igualdad de género.

Complementa este trabajo introductorio el manifiesto elaborado por Deborah Shaw sobre cómo estudiar el cine de mujeres. Así, propone 25 puntos, entre los que se incluye la cuestión de cómo incorporarlo al currículum universitario o a la necesidad de considerar al hombre como un aliado e incluir las obras de realizadores varones feministas bajo este paraguas. El mero hecho de establecer esta lista muestra la intención del libro con romper los márgenes establecidos hasta ahora y hacer emerger, retomando el propio título, un acercamiento abierto y rico en matices.

La segunda parte está dedicada a explorar el cine de mujeres en España y lo componen cuatro artículos que abordan diferentes aristas del fenómeno. Los dos primeros están relacionados con la parte industrial, y en concreto con la inserción laboral y el acceso a la financiación, mientras que los dos últimos indagan en formatos no hegemónicos, como el documental independiente y el cortometraje de animación, que resultan espacios florecientes para las mujeres directoras. A continuación, vamos a abordarlos en detalle.

El artículo de Annette Scholz “Las invisibles del cine español” se hace eco de la falta de cifras sobre la presencia de mujeres en el sector audiovisual y propone los resultados del recuento llevado a cabo a partir de las películas calificadas por el Ministerio de Cultura desde 2007 a 2015. Incorpora asimismo los datos sobre estudiantes de las escuelas de cine para poner en evidencia el desajuste con respecto a la integración en el mundo laboral. También dedica un apartado a analizar las premiaciones de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Mar Binimelis-Adell y Eva Espasa Borrás estudian, por su parte, el *crowdfunding* como vía de financiación para los proyectos capitaneados por mujeres, al partir de la idea de que Internet puede contribuir a compensar situaciones de desigualdad. De esta manera, observan que las campañas de películas de autoría femenina obtienen mejores beneficios en este tipo de plataformas que las dirigidas por varones, sin que por ello se rompa con la discriminación.

En su trabajo, Elena Oroz rescata un fenómeno “en la periferia de la alteridad” en el que sobresalen las mujeres: las obras de no ficción, autoproducidas o con escaso presupuesto, que circulan en espacios alternativos y dirigidas por cineastas que cuentan con formación especializada. La investigadora analiza diferentes proyectos para demostrar la vitalidad de unas prácticas comprometidas cuyo reto es llegar a una audiencia mayor porque “una voz sin oyentes es también una voz silenciada” (Lesage, ctd. por Oroz, pág. 109). Begoña Vicario, además de ser doctora en Bellas Artes, es una de las artistas más reconocidas de la animación española. Es ella quien estudia en el último capítulo de la parte dedicada a España la producción de cortometraje animado, un ámbito en el que observa “una verdadera explosión de creatividad y (...) una expansión imparable de producciones” (pág. 113), y donde puede incluir a más de 60 realizadoras. Esta labor de documentación es extremadamente útil por la opacidad del formato corto y de esta rama del audiovisual —a caballo

entre el cine y el arte— que sufre un desconocimiento generalizado que lastra a su vez los procesos de financiación.

En la tercera parte del libro se agrupan siete artículos que analizan el fenómeno en América Latina. Comienza con un capítulo introductorio a las cinematografías de la región y la implicación de las mujeres en su desarrollo. Está escrita por Esther Gimeno Ugalde, coeditora con Pietsie Feenstra y Kathrin Saringen del volumen *Nuevas voces y miradas. Directoras de cine en España y América Latina* (Peter Lang, 2014), quien observa que en estos últimos cinco años ha habido un fortalecimiento de la creación y se ha incrementado la visibilización de las mujeres iberoamericanas en el mundo audiovisual. Este trabajo sirve para situar los antecedentes históricos de los capítulos posteriores en los que se irán presentando investigaciones relativas a cineastas del siglo XXI en Argentina, México, Chile, Colombia, Cuba y Paraguay.

Así, Julia Kratje y Fernanda Alarcón se adentran en su artículo en la producción argentina de la poscrisis para realizar un mapeo de las cineastas, tanto de las que cuentan con una carrera consolidada, como de las que de manera independiente han realizado su primera película. Itzia Fernández Escareño en su trabajo se centra en presentar una cartografía de las realizadoras de cortometraje en México, con hincapié en las que destacan por “su activismo desde una perspectiva estético-política” (pág. 188), estableciendo así una resonancia con la investigación de Elena Oroz sobre el formato corto en España.

Para el caso de Chile, María Paz Peirano y Claudia Bossay optan por una metodología que combina los datos estadísticos y de archivo, la observación participante y la entrevista en profundidad para demostrar la hipótesis de que “tanto la formación de la responsabilidad femenina en Chile (el ‘hacerse cargo’ en contextos de precariedad), así como su disposición hacia el cuidado de otros y la formación de redes de apoyo, ha sido un capital fundamental a la hora de enfrentarse y reinterpretar su trabajo creativo” (pág. 206). Con este objetivo, van recorriendo los roles que ejercen las mujeres y cómo los desempeñan desde una perspectiva femenina en diferentes eslabones de la cadena, desde la producción, la distribución a la exhibición.

Entre las particularidades de Colombia, Juana Suárez destaca, en el capítulo que firma, el liderazgo que han ejercido las mujeres en organizaciones culturales e instituciones y lamenta que no se haya realizado hasta el momento ningún tipo de censo sobre mujeres que trabajan en ramas diferentes a la dirección de cine. Emerge con esta investigación una constante que también se observó en otros países: el documental como espacio privilegiado para la creación femenina.

En lo que se refiere a Cuba, donde solo cinco mujeres han dirigido un largometraje, Lola Mayo ha entrevistado a directoras tanto de dentro de la isla como de la diáspora para poder analizar la influencia del contexto económico y político en la creación. La censura estatal y la centralización y anquilosamiento del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) parecen no contribuir al despegue del cine hecho por mujeres.

El último capítulo, escrito por Júlía González de Canales Carcereny, se centra en una cinematografía pequeña, como es la paraguaya que, como ella misma indica, está en fase embrionaria. Sirve no obstante este análisis de contrapunto para con el resto de países y de fases de desarrollo. En concreto, advierte de que, ante la falta de recursos de financiación internos, este tipo de cine queda a merced de las expectativas internacionales, lo que puede moldear los discursos bajo una óptica neocolonial.

Con este libro queda patente un interés por renovar el campo de estudio a través del análisis de la contemporaneidad. Uno de los principales aciertos es precisamente el de proponer metodologías variadas para analizar estudios de caso concretos de un fenómeno de mayores dimensiones. La originalidad de los acercamientos hace que se puedan aplicar a cinematografías diferentes y lo ideal sería que se pudiera llegar a cubrir así toda la producción iberoamericana. Cabe asimismo destacar el compromiso con la transmisión a las nuevas generaciones del cine de mujeres y los valores feministas asociados, mediante la incorporación de un DVD con cortometrajes dirigidos por realizadoras de diferentes países. La selección realizada es merecedora de elogio y rompe con el estereotipo de conservadurismo de los mundos iberoamericanos al ofrecer un legado progresista a quienes se acerquen a la lengua y cultura española y latinoamericana.