

Filología y Lingüística 45 (2): 305-310

Octubre 2019 - Marzo 2020

ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628

Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v45i2.39250>URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling>

Annette Scholz y Marta Álvarez (Eds.). *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2018, 306 páginas

Cineastas emergentes es una compilación de ensayos escritos por varias profesionales de diferentes nacionalidades, cuyos trabajos de investigación se enfocan en el cine latinoamericano. El propósito del libro es analizar la escasa participación de las mujeres hispanas en la producción de la industria cinematográfica, un área generalmente dominada por el sector masculino. El contenido del libro está estructurado en tres secciones: la primera, “¿Cine de mujeres?”, incluye dos ensayos mientras que la segunda sección, “De una orilla”, incluye cuatro ensayos y la tercera, “...a la otra”, es la más amplia con siete ensayos enfocados en la contribución de las mujeres latinoamericanas a la cinematografía.

En las páginas de introducción, las editoras cuestionan los motivos por los cuales las mujeres, a pesar de estar luchando por conseguir reconocimiento en la cinematografía, aún parecen gozar de menos visibilidad que los productores del sexo opuesto. Con el propósito de ampliar las investigaciones hechas previamente en cuanto a esta cuestión, *Cineastas emergentes* incluye una extensa bibliografía y marcos teóricos que han servido de andamiaje en el estudio de las cineastas hispanas. Las autoras ofrecen un estudio cuidadoso de cortometrajes, documentales y el cine animado dirigido por las cineastas que han emergido principalmente en el nuevo milenio. Este libro crítico constituye una herramienta valiosa para los estudiosos del cine producido por mujeres y para el docente universitario interesado en incorporar en sus cursos los estudios cinematográficos, ya que no solamente incluye una amplia cartografía sobre las cineastas hispanoamericanas, sino también un DVD con algunos de los cortometrajes mencionados en el libro, así como la incorporación de materiales didácticos que se pueden utilizar antes, durante y después de ver las películas.

En la primera sección, desde una posición feminista, en su ensayo “Que sean, que estén, volver a pensar el cine hecho por mujeres” Marta Álvarez y Julia González sintetizan las aportaciones críticas al estudio de las cineastas entre las cuales destacan las pioneras Laura Mulvey, Elaine Showalter y Ann Kaplan. Asimismo, incluyen la contribución crítica de Marta Pérez Pereiro y Barbara Zecchi en el cine del siglo XXI. En sus propuestas, Álvarez y González adoptan el término “ginocine” de Barbara Zecchi, el cual comprende un análisis de las obras desde una perspectiva “que ofrecen una mirada alternativa y que no ha de ser forzosamente dependiente de la identidad sexual del productor” (28), aunque reconocen que las mujeres aún siguen luchando contra la dominación patriarcal en la producción cinematográfica. Siendo este el ensayo de apertura del libro, el lector espera una base teórica fuerte y una explicación detallada. Sin embargo, las autoras se limitan a mencionar superficialmente los estudios críticos previos y asumen que el lector conoce lo que ya se ha hecho en el campo del estudio del cine producido por mujeres.

En “Cómo estudiar el cine hecho por mujeres iberoamericanas: un manifiesto”, Deborah Shaw, estudiosa del cine latinoamericano, incluye un manifiesto de su autoría y argumenta que a pesar de los numerosos manifiestos feministas creados por mujeres cineastas,

todavía no existe uno que guíe a los críticos en el análisis del cine hecho por mujeres. Shaw reconoce la labor de los manifiestos previos cuyo propósito reside en “combatir las formas de representación misóginas” (33); evitar las imágenes distorsionadas de la representación femenina (en las producciones cinematográficas de mujeres) y apoyar “los filmes realizados por mujeres cuyas formas pueden considerarse emancipatorias y no sexistas” (33). Desde una postura académica, el objetivo del manifiesto propuesto por Shaw es servir como guía para los críticos en su análisis de los filmes realizados por mujeres, para así ampliar el conocimiento de los trabajos de cineastas feministas (hombres y mujeres) en el ambiente universitario. Aunque el manifiesto de Shaw titulado “Propuestas para el estudio crítico del cine realizado por mujeres” incluye algunas propuestas que resultan obvias (incrementar el estudio de las obras, analizar el trabajo de las cineastas y directoras, etc.) y podrían ser eliminadas, otras propuestas podrían estimular las ideas de análisis desde diferentes perspectivas (social, política, histórica, etc.). La propuesta número 5, por ejemplo, invita a los críticos a “Crear y cartografiar conexiones y desconexiones entre (H/) historias de mujeres cineastas en un contexto global” y la número 6 exhorta a “Narrar y revelar las historias no contadas e invisibles, de mujeres que se encuentran detrás de la cámara y enfrente de ella” (35).

La segunda sección del libro titulada “De una orilla...” se compone de cuatro ensayos donde se analizan las aportaciones de las cineastas españolas desde una variedad de enfoques: el escaso reconocimiento de la producción cinematográfica realizada por mujeres; los intentos de estas por recabar fondos para la producción de sus obras a través del *Crowdfunding*; los documentales independientes contemporáneos de carácter feminista y el cortometraje de personajes animados. En el primer ensayo, “Las invisibles del cine español”, Annette Scholz hace un estudio sobre la escasa participación de las mujeres españolas en la producción audiovisual. Para apoyar su argumento incluye estadísticas basadas en la información proveída en los anuarios del cine español y publicados por el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) entre los años 2007-2015. Los números revelan una evidente desigualdad en la contribución femenina en comparación con la masculina, sobre todo en las áreas de producción, guion y dirección. De igual forma, en el departamento de Efectos Especiales, los hombres dominan, especialmente en el área de animación donde la presencia femenina es casi nula. Las únicas áreas donde destacan las mujeres son en la producción de documentales, diseño de vestuario, maquillaje y peluquería. Detrás de estas cifras, declara Scholz, se encuentra, por una aparte, el bajo costo de producción de los documentales y por otra, de acuerdo con cineastas entrevistadas, la sociedad patriarcal que ha educado a las mujeres para tener hijos, no para ser líderes. Entrar al mundo de la industria audiovisual, propone Scholz, es una barrera difícil de romper; sin embargo, reconoce que las cineastas españolas del siglo veintiuno, tales como Ana Belén, Isabel Coixet, Mar Coll y Carla Simón, entre otras, se están abriendo paso y ganando reconocimiento en los festivales nacionales e internacionales. Y algunas, como la directora y actriz Ana Belén, se encuentra entre las pocas mujeres (solamente 6 en 31 años) que han logrado recibir el premio “Goya de Honor”. La autora concluye con una lista breve de obras realizadas por mujeres y agrega que, aunque estas han sido reconocidas mayormente en los festivales, todavía queda mucho que hacer en cuanto a la fomentación de la producción audiovisual femenina.

En “La participación de las mujeres cineastas en el *Crowdfunding*. Análisis de la plataforma Verkami”, Mar Binimelis-Adell y Eva Espasa Borrás hacen un estudio cualitativo y cuantitativo sobre la situación y participación de las españolas creadoras de cine que

han utilizado el *Crowdfunding*, una práctica relativamente reciente que facilita a través del Internet la financiación de proyectos culturales, como la cinematografía. El *Crowdfunding*, explican las autoras, abre oportunidades para grupos minoritarios, entre ellos las mujeres, que carecen de los medios económicos para sustentar su creatividad y además se enfrentan a la dificultad de ser aceptadas en una industria dominada por los varones. Las autoras señalan que el *Crowdfunding* es una práctica que ha sido analizada en otros países, sin embargo, en España aún necesita ser explorada. Aunque hay varios tipos de plataformas que utilizan el *Crowdfunding*, las autoras enfocan su estudio en la plataforma Verkami. Las investigaciones revelaron que a) la mayoría de las películas financiadas son proyectos colectivos, a diferencia del sistema estándar individualista; b) aunque la participación de la mujer en la producción cinematográfica supera los porcentajes de la industria tradicional, aún es una minoría en comparación con los hombres; c) las mujeres productoras superan el porcentaje de éxito de los proyectos en comparación con las películas dirigidas por los hombres; d) la cantidad económica solicitada por mujeres para financiar sus películas es ligeramente superior (aunque no significativa) a la de los hombres; e) en las películas realizadas por mujeres sobresale un protagonismo colectivo y femenino con un marcado componente de crítica social. La inclusión de nueve títulos de películas producidas por mujeres y un resumen breve de cada una de estas, despierta el interés del lector en producciones con contenido que va más allá del mercantilismo cinematográfico. Por otra parte, aunque el estudio es interesante al acercar al público a un nuevo sistema de producción que puede ser poco conocido, la lista reducida de películas no constituye un apoyo sólido del argumento de las autoras.

Elena Oroz en “Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo”, hace una reseña de diez obras del cine independiente, conocido como *otro cine*, que ha surgido en los últimos años en España. Después de delinear las características de este tipo de cine (excéntrico, audaz en las temáticas y la forma), la autora ofrece una vista panorámica de las temáticas y características de varios cortometrajes producidos por mujeres, no sin antes recalcar la ausencia de las mujeres en el *otro cine* como una de las problemáticas persistentes. Las reseñas de cada uno de los cortometrajes, aunque breve, muestran que el *otro cine* es comprometido, de resistencia y refleja un compromiso feminista. Entre las temáticas más atractivas de estas obras vale la pena mencionar la politización del cuerpo, la sexualidad, los cuerpos mutilados por enfermedades como el cáncer, las imágenes digitales y su relación con el control capitalista, la identidad nacional y las diferencias de género en el imaginario colectivo, así como el uso del Internet y las nuevas tecnologías en la construcción de identidades incorpóreas. En resumen, el ensayo es informativo sobre las nuevas tendencias del cine independiente y la participación de la mujer española, aunque hizo falta definir algunos conceptos (*voice off*, el movimiento *abertzale* y otros) relacionados con el cine que podrían ser ajenos al lector que no está familiarizado con la industria audiovisual.

Desde su experiencia como productora de cortometrajes de animación, Begoña Vicario muestra a grandes rasgos la evolución del cortometraje animado producido por mujeres españolas. Después de incluir una lista de las cineastas pioneras en la década de los años noventa, Vicario señala la tecnología, el Internet y los festivales como los impulsores principales para dar a conocer los cortometrajes al público. De acuerdo con Vicario, hay “una verdadera explosión de creatividad y una expansión imparable de producciones que sobresalen por su gran calidad, la variedad de los temas que tratan, y de los estilos y técnicas que utilizan”

(113). Por otra parte, reconoce que las productoras jóvenes y sin experiencia se enfrentan al problema de la financiación de sus proyectos. Para apoyar su argumento, Vicario incluye una lista bastante completa de títulos de cortometrajes y sus respectivas reseñas. Aunque el cortometraje animado parece ser un área de la cinematografía bastante productiva en cuanto a la incursión femenina se refiere, Vicario reconoce que la mayoría de las productoras aún no puede vivir de sus obras, ya que la mayoría no pasa de producir solamente una obra debido al escaso apoyo económico de la industria.

La segunda sección del libro titulado “... a la otra” es dedicado a las cineastas latinoamericanas. Aunque este título parece un tanto desdeñoso y la palabra “otra” parece ubicar a la mujer latinoamericana en una posición colonizada en comparación con las productoras españolas, esta sección resulta bastante productiva en cuanto a la inclusión de la crítica académica y el acercamiento al trabajo femenino, asunto que Esther Gimeno Ugalde trata en su capítulo “Acá están para quedarse. Cineastas emergentes en América Latina”. En mi opinión, el reconocimiento a otros estudios críticos académicos hechos previamente en el cine producido por mujeres en España y Latinoamérica es un asunto que debería de haberse tratado desde el inicio del libro, en vez de la última sección. Los estudios hechos hasta el momento de la publicación de *Cineastas emergentes* dan a conocer la evolución del cine hispanoamericano hecho por mujeres a partir de los años treinta del siglo veinte. Dichos estudios demuestran que, aunque es casi imposible incluir todos los trabajos realizados por las productoras, en conjunto se complementan al dar a conocer los nombres, no solamente de directoras latinoamericanas, sino también de portuguesas, brasileñas e incluso una chicana. Por su parte, la publicación del libro aquí reseñado, *Cineastas emergentes*, expande los estudios previamente hechos sobre las cineastas latinoamericanas mediante la investigación de la incursión femenina en la industria cinematográfica de seis países hispanoamericanos: Argentina, México, Chile, Colombia, Cuba y Paraguay.

En el caso de Argentina, en su capítulo “Primavera de cineastas argentinas: renovación y renacimiento en el nuevo milenio”, Julia Kratje y Fernanda Alarcón nos ofrecen un acercamiento a las temáticas más recientes en largo y cortometrajes en este país las cuales varían desde la comicidad, el cuerpo, el amor y la intimidad. Estos filmes, aseguran las autoras, surgen como resultado de la crisis económica del 2001 en Argentina. Las mujeres, no obstante, han sabido superar los obstáculos económicos para consolidarse mediante su producción de documentales, obras experimentales y ficcionales. Las autoras apoyan su argumento mediante la inclusión de una amplia lista de filmes producidos por mujeres desde el 2004 hasta el 2017 para después enfocarse en resúmenes de varios filmes (corto y largometrajes) específicos de las cineastas argentinas más sobresalientes.

Por su parte, Itzia Fernández Escareño en “La producción contemporánea de cortometraje activista de realizadoras en México” enfoca su estudio en las aportaciones de la mujer al cine mexicano en el área de los cortometrajes. Para esto analiza tres diferentes producciones de carácter experimental y con un alto contenido denunciador sobre la violencia y las desapariciones de individuos o grupos a cargo de miembros del gobierno o el crimen organizado. Disponibles en línea, señala Fernández, las productoras se alejan del amarillismo y su propósito es sensibilizar e informar al público mediante el ofrecimiento de un discurso alternativo al discurso oficial, manteniendo de esa forma los sucesos en la memoria colectiva.

En “Un campo de transformación: cineastas chilenas emergentes”, María Paz Peirano y Claudia Bossay analizan el caso chileno y aseguran que desde el retorno a la democracia,

el cine en este país ha pasado por una transformación en el campo visual durante los pasados diez años. Aunque las mujeres chilenas aún son escasas en comparación con los productores varones, sus aportaciones han incrementado especialmente durante los últimos cinco años y su labor ha recibido reconocimiento en festivales internacionales. Las autoras recalcan que las cineastas chilenas han ido más allá de producir y dirigir filmes. A diferencia de otros países latinoamericanos, las chilenas se destacan por tomar la iniciativa en instituir organizaciones para la promoción del cine chileno en general. Mediante un trabajo colaborativo han tomado iniciativas que van desde la formación de redes locales y globales hasta la realización de actividades específicas de exhibición de los filmes hechos por mujeres. La actitud comprometida de estas cineastas surge de las tendencias culturales hacia la solidaridad, protección de las minorías y un espíritu de empatía desarrollado por las mujeres durante la dictadura de Pinochet.

En cuanto al cine colombiano, Juana Suárez en “Los lugares de las mujeres en el cine colombiano: para un contexto sobre cineastas emergentes” asegura que las investigaciones sobre la participación de la mujer en el cine colombiano son escasas y hasta la fecha solamente se cuenta con un libro. En general, la información sobre las cineastas ha consistido en entrevistas aisladas y reportajes publicados después de alguna película reciente. La autora señala que esto quizás se deba a que algunas regiones de Colombia no cuentan con carreras universitarias en estudios sobre el cine, aunque reconoce que en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín hay “una extensa cultura fílmica” (233) y ha habido un incremento de mujeres egresadas de programas audiovisuales nacionales e internacionales (232). A pesar de esto, la participación de la mujer en el área de sonido, montaje, dirección de cámara, escenografía, diseño de vestuario, iluminación y posproducción, es prácticamente nula debido a la escasez de incentivos y ayuda económica para la producción de películas. Asimismo, las mujeres, señala Suárez, siguen siendo relegadas en cuanto a salarios, reconocimientos, posibilidades de capacitación y estímulos económicos. Al igual que otros países, para las colombianas la mejor opción o vía para dar a conocer sus filmes ha sido el Internet. Esparcidas en su ensayo y para apoyar sus argumentos, la autora incluye una lista de producciones hechas por mujeres que valdría la pena analizar más detenidamente.

En “Cineastas cubanas: contra el desencanto, la furia”, Lola Mayo enfoca su estudio en Cuba y apunta que la producción cineasta de este país es más complicada y escasa tanto para hombres como mujeres ya que se efectúa bajo las restricciones gubernamentales de libertad de expresión y la censura. Aquellos que se atreven a producir algún corto o largometraje se enfrentan al acoso y ataques de la policía (confiscación de trabajos y materiales de producción). En cuanto a la producción femenina, Mayo explica que en general las directoras jóvenes son las que están participando más y construyendo un contra discurso social cuestionador de las realidades sociales y políticas de Cuba. Sin embargo, debido a las restricciones, en la mayoría de los casos las películas son producidas fuera de la legalidad y exhibidas desde la diáspora. Aunque existen algunos filmes independientes, la falta de acceso al Internet en la isla dificulta la exhibición de estos.

En “El actual cine paraguayo tiene firma de mujer” Julia González aborda el caso de Paraguay. De acuerdo con la autora, la industria cinematográfica en este país es débil como resultado de la dictadura del general Stroessner (1954-1989). A pesar de que la escasa producción existente es en general dominada por el género masculino, a partir de las dos últimas décadas, ha habido una proliferación de producción femenina cuyos trabajos han

recibido reconocimiento en festivales internacionales del cine. En general ha habido poco apoyo financiero, pero recientemente, en el 2014, el gobierno ha demostrado interés en crear una infraestructura fílmica bajo la coordinación del Ministerio de Cultura. Después de 30 años de escasa producción fílmica, las creaciones de las mujeres son las que han contribuido al reconocimiento internacional del cine paraguayo. Para apoyar su argumento, la autora ofrece una breve reseña de varios largometrajes, así como proyectos cortos de carácter crítico de la situación política y social del país, así como de la situación en el ámbito audiovisual. Además, cierra su capítulo con un análisis de 6 obras fílmicas creadas por mujeres, quienes, a pesar del poco apoyo económico, han logrado presentar sus filmes en festivales internacionales de cine. Alejados de la industria y la comercialización, algunos de estos proyectos son filmados en la lengua guaraní y sobresalen por su esteticismo y experimentación. Otros se caracterizan por el trato crítico de las temáticas de la memoria nacional, entre los cuales destacan la guerra del Chaco, eventos históricos y políticos de la desaparición de ciudadanos, aspectos biográficos de las cineastas y la homofobia.

En conclusión, *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* es una valiosa aportación a los estudios del cine hecho por mujeres hispanoamericanas. Desde diferentes perspectivas, las autoras nos acercan a la situación actual de las mujeres cineastas del siglo veintiuno, las temáticas y tendencias más vigentes, así como a los sistemas que utilizan para dar a conocer sus obras fílmicas. En general, todas concuerdan que, tanto en España como en Latinoamérica, la producción audiovisual de parte de las mujeres es aún escasa a pesar del aumento en los últimos años. Aunque es imposible incluir a todas las cineastas existentes en nuestros países, este estudio otorgará visibilidad a los filmes de las cineastas más sobresalientes para estimular el análisis académico de dicha producción.

María Carpio-Manickam
University of North Texas