

Cómo llegar a la segunda: entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo

How to get to the second: interviews with contemporary Spanish filmmakers

9

RESEÑA



Marta Pérez Pereiro

Universidad de Santiago de Compostela

Docente e investigadora en la Facultad de Ciencias da Comunicación de la Universidade de Santiago de Compostela (USC). Doctora por la misma universidad, imparte clases en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Pérez Pereiro es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuais (GEA) y del Centro Interdisciplinario de Investigaciones Feministas y de Estudios de Género (CIFEX), ambos de la USC, donde también coordina la Oficina de Igualdad de Género. Sus principales líneas de investigación son las pequeñas cinematografías, particularmente el cine gallego, los estudios de género en la comunicación audiovisual, el humor en los medios y redes sociales, y la rendición de cuentas en los medios.

marta.perez.pereiro@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5260-4485>

RECIBIDO: 2022-12-21 / ACEPTADO: 2023-01-10

DATOS DEL LIBRO RESEÑADO:

Scholz, A., Álvarez, M., Binimelis Adell, M., Oroz, E. (Eds.) (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Peter Lang.

La encuesta de la revista *Sight & Sound* de 2022, realizada a más de 1600 cineastas y agentes de la crítica, generó tanta expectación y controversia como el Mundial de Qatar, que se jugaba en las mismas fechas de publicación de los resultados del sondeo. Por primera vez, y de forma sorprendente para el mundo del cine, una película dirigida por una mujer, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*,

aparecía encabezando la lista. En 1975, con un equipo minúsculo, constituido por una mayoría de mujeres, Chantal Akerman buscaba retratar la experiencia repetitiva y monótona de la vida de un ama de casa que ejercía la prostitución para mantener a un hijo adolescente. En los primeros puestos de la lista de *Sight & Sound* entraban también películas de cineastas como Claire Denis, Agnès Varda, o la obra más reciente de directoras como Céline Sciamma. Los análisis de los resultados, rebatidos, apoyados y amplificadas en las redes sociales hacían evidente un descentramiento del canon y el lamento porque figuras centrales de este canon

como Howard Hawks o Ernst Lubitsch hubieran quedado por el camino. Algunos críticos y cineastas, en tertulias y podcasts, se jactaban de no haber visto *Jeanne Dielman* o incluso de desconocer la existencia del filme hasta la publicación de un ranking que consideraban a todas luces ominoso y perjudicial para el cine.

El desconocimiento, fingido o no, de la obra de Akerman evidenciaba, en cualquier caso, una situación que confirman los datos de producción y recepción del cine realizado por mujeres, que son una abrumadora minoría en la dirección. Según el Observatorio Europeo del Audiovisual, en su informe *Female professionals in European film production* (2022), las mujeres solo ocupan un cuarto de los puestos de dirección en las películas europeas; es una profesión en la que persisten roles de género muy marcados. Así, las mujeres siguen ocupándose de tareas de producción o son intérpretes, mientras que escasea su presencia en perfiles más mediados por la tecnología como la fotografía o el sonido.

Además del bajo número de mujeres en puestos de dirección, un número que ha ido creciendo en las últimas décadas, espoleado por políticas de discriminación positiva, persiste una invisibilización de sus obras. Estas son, generalmente, de bajo presupuesto y son realizadas dentro de géneros denominados menores; estos filmes acaban por verse en circuitos alternativos y se convierten, en ocasiones, en obras de culto. Algunas de las consecuencias de la falta de visibilidad de las películas realizadas por mujeres es la ausencia de referentes y la falta de transmisión generacional, lo que dificulta la tarea de crear una tradición. Así, no se puede producir lo que Ruby Rich (1978) denominó un canon instantáneo de la teoría fílmica feminista, a la manera de los estallidos de manifestaciones de la subalternidad que había estudiado Gramsci (1999). La producción

de cine realizada por mujeres es, por tanto, en la historiografía convencional, un conjunto de películas atomizadas que parecen surgir de la nada en momentos puntuales y que no presentan continuidad entre proyectos. La investigación feminista tiene, por tanto, la obligación de ir trazando mapas y uniendo los puntos entre experiencias para que se produzca una transmisión efectiva para las directoras que vendrán. Así, en la recopilación de experiencias *Women of vision: histories in feminist film and video* (2001), Alexandra Juhasz recogía las voces de distintas generaciones de artistas de vídeo para evitar la desaparición de sus obras y que se crearan puentes entre las distintas artistas.

La transmisión y la creación de referentes para las futuras cineastas son parte de las ideas fuerza de *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*, el volumen de entrevistas editado por las investigadoras Annette Scholz, Marta Álvarez, Mar Binimelis Adell y Elena Oroz. La publicación es uno de los resultados de los proyectos de investigación financiados: "Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: Una perspectiva interseccional" y "Cartografías del cine de movilidad en el Hispánico Atlántico". Estos forman parte de las iniciativas dentro de la academia para analizar el trabajo de las mujeres en el cine, desde perspectivas históricas o contemporáneas. Este volumen, editado con las cuidadas fotografías de Óscar Fernández Orengo, presenta, ya desde su propio título, una aproximación al cine contemporáneo hecho por mujeres en el estado español, desde una perspectiva que cuestiona la idea heredada de la política de autores, en la que la autoría recae en la dirección, de forma prácticamente exclusiva. En este sentido, el volumen presenta la experiencia de directoras, en su mayor parte, pero también de productoras como Belí Martínez o María Zamora; directoras

de fotografía, representadas por Neus Ollé; montadoras como Ana Pfaff; o diseñadoras de sonido, como Alejandra Molina. Esta compilación de voces de distintos ámbitos, algunos de ellos profundamente masculinizados, busca, tal y como expresan las editoras en la introducción, dirigir una “mirada poliédrica y descentrada” (Scholz *et al.*, 2021, p. 16) a la profesión. La elección de voces cuestiona, además, la política de autores, heredada de las vanguardias europeas de las décadas de 1960 y 1970, al reclamar que la creatividad no es privativa del rol de dirección, sino que el cine, como trabajo colectivo, presenta esa autoría en muchas otras fases y actividades de los proyectos fílmicos. Esta pérdida de la centralidad de la figura del director-autor, eminentemente masculina, va de la mano de la red de apoyos imprescindibles dentro y fuera del equipo. La selección de las entrevistadas pone en evidencia la efectividad de este modelo de trabajo que teje complicidades, que busca apoyos en asociaciones y desarrolla redes de colaboración. A partir de las conversaciones, puede trazarse un mapa de relaciones entre las cineastas, en la medida en que muchas de las entrevistas dialogan entre sí a través de proyectos comunes. Así, en este sentido, puede marcarse en el mapa un punto central que funciona en forma de red en Barcelona, donde se articulan las relaciones a partir de los centros de formación; singularmente, podría hablarse de la ESCAC, el Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra y el Máster en Teoría y Práctica de la Universitat Autònoma de Barcelona. Además, hay varios nodos en Madrid, Galicia o Euskadi, donde se desarrollan, a su vez, otras redes informales. En este sentido, persisten ciertos desequilibrios entre centro y periferias, lo que afecta la creación de esos lazos y que genera, sumado al trabajo en la periferia de la industria, una doble exclusión que no se aborda de forma explícita en el volumen.

Las conversaciones, guiadas de forma inteligente por investigadoras e investigadores, no solo abordan la existencia de estas redes y sus circuitos, sino que también giran en torno a temas como las políticas de discriminación positiva, las adscripciones a posiciones explícitamente feministas o las dificultades no solo de hacer un proyecto, sino de llegar a los siguientes. Si bien las políticas son celebradas de forma general, no todas las autoras son contundentes a la hora de invocar el feminismo como motor o metodología de trabajo. En este sentido, resuenan las palabras de Agnès Varda cuando, entrevistada en los años 80 por la también cineasta Margarita Ledo, sostenía que no quería ser “una mujer feminista que haga películas solamente sobre las mujeres” (Martínez, 2022). Las creadoras que conversan en el libro expresan su deseo legítimo de poder hacer cualquier forma de cine, cualquier género, en las mismas condiciones que sus compañeros de profesión. Es precisamente en este punto donde todas ellas señalan el principal desequilibrio: cada vez hay más cine hecho por mujeres, pero es este un cine de bajo presupuesto, experimental en muchas ocasiones, y que lucha en los márgenes por perpetuarse. La segunda película es invocada, así, en un gran número de entrevistas como símbolo de continuidad, más allá del relámpago de una primera obra, realizada, en la mayoría de los casos, con precariedad y un esfuerzo extraordinario. Ese esfuerzo se destaca, especialmente, en aquellas mujeres que intentan sobrevivir en la profesión siendo madres, otro de los asuntos que aparece en muchos de los diálogos.

Las entrevistadas también hablan de cine, en abstracto, como desean los tertulianos que rechazan la irrupción de lo material en sus valoraciones, no solo a través de sus propios trabajos, sino de sus referentes. Los procesos creativos son explorados de forma profunda,

de manera que el libro puede convertirse en un buen manual que funcione como complemento al visionado de sus obras filmicas. Precisamente, la invisibilidad de los trabajos de las mujeres en el cine es otra de las cuestiones importantes a la hora de buscar referentes para las aulas, pues muchas de las creadoras entrevistadas son también docentes. Las editoras del volumen mencionan, de hecho, la idea de un triángulo entre cine, investigación y docencia, que se constituye como la confluencia en la que se tejen las redes de apoyo y se produce la transmisión. Este libro, como resultado de varias investigaciones sólidas, puede, por tanto, servir para la docencia, en aulas donde las futuras voces del cine podrán escuchar las de sus predecesoras, a quienes les costó más

esfuerzo encontrar referentes en los espacios de la educación formal, regida por ese cánón, que se tambalea, y que mencionamos en el inicio de esta reseña. En este sentido, trabajos como el que se presenta aquí pueden contribuir a crear una genealogía entre obras de las pioneras, que viven un proceso de necesaria recuperación, y las contemporáneas, que son conscientes de la importancia de su ejemplo para las que les siguen. Siguiendo esta cadena de transmisión de saberes, deseamos que, como esa promesa feliz de la segunda película, este libro pueda dar paso a otros en los que se recojan, de forma progresiva, más voces de mujeres creadoras.

REFERENCIAS

- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 2. Biblioteca Era.
- Juhasz, A. (2001). *Women of vision. Histories in feminist film and video*. University of Minnesota Press.
- Martínez, B. (2022). "A nivel de contidos e a nivel temático coído que faltan territorios por atravesar. Entrevista de Beli Martínez a Margarita Ledo Andión". *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies* (Issue K), pp. 104-116. https://www.galicia21journal.org/K/pdf/Galicia21_K_06_Martinez_Ledo.pdf
- Rich, R. (1978). The crisis of naming in feminist film criticism. *Jump cut*, (19). <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html>
- Scholz, A., Álvarez, M., Binimelis Adell, M., Oroz, E. (Eds.) (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Peter Lang.