

## ENTREVISTAS CON CREADORAS DEL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis-Adell y Marta Álvarez (eds.)

Berlín

Peter Lang, 2021

346 páginas



En palabras de sus editoras en la introducción, el objetivo de *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo* es el de «contrarrestar el olvido y el silencio sobre la creación femenina» (p. 12). A través del testimonio de diecinueve cineastas con variedad de oficios, edades, intereses, procedencias y formaciones, sigue la semilla de *Cineastas emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI* (Annette Scholz y Marta Álvarez [eds.], Iberoamericana Vervuert, 2018) para sacar a la luz cuestiones relacionadas con la formación, las condiciones laborales, la importancia de la docencia en cine impartida por mujeres, el rol del asociacionismo, la conciliación y, sobre todo, el lugar que la mujer ocupa en una industria tradicionalmente masculina. Esta valiosa recopilación de entrevistas se interesa, en definitiva, por desplazar «el

acento de las representaciones y la representatividad a la experiencia, a las vicisitudes de la labor filmica, aquí contemplada como una esfera profesional y personal», con la finalidad de «examinar la cinematografía como un ámbito laboral y personal, cultural y político, en el que el género ciertamente importa» (pp. 12 y 29).

Desde cineastas con una trayectoria algo más consolidada (Isa Campo, Roser Aguilar, Virginia García del Pino) a otras que han destacado ya con sus óperas primas (Neus Ballús, Carla Simón, Celia Rico) o cortometrajistas que actualmente trabajan con su primer largometraje (Irene Moray, Laura Ferrés y María Manero), montajistas (Ana Pfaff), animadoras (Isabel Herguera, Izbene Oñederra, Begoña Vicario), sonidistas (Alejandra Molina), directoras de fotografía (Neus Ollé), cineastas dedicadas al trabajo de archivo (Carolina Astudillo, Irene Gutiérrez) o productoras con trayectorias dispares (Beli Martínez, María Zamora), todas ellas coinciden en que el cine — la industria y su historia— se encuentra con una preocupante falta de referentes femeninos, una dificultad añadida para conseguir levantar películas con un presupuesto elevado y una necesidad de mantener las cuotas de discriminación positiva tanto para conseguir que una mayor cantidad de mujeres opten a ayudas a la producción como para asegurar la presencia de sus películas en festivales.

Andrea Arnold, Maya Deren, Naomi Kawase, Chantal Akerman, Claire Denis, Agnès Varda, Alice Rohrwacher, Lucrecia Martel o Kelly Reichard son algunas de las cineastas que las entrevistadas citan como referentes. Y a veces no es tanto por la relación que sus universos establecen con ellas como por la necesidad de reivindicarlas. «Cuando me preguntan por mis referentes, habiendo tan pocas mujeres directoras, siempre acabo citando más mujeres que hombres», dice Carla Simón (p. 264). Esa reivindicación se manifiesta desde la creación, en películas como las de Carolina Astudillo, cuya vocación consiste en pensar a la mujer dentro de una genealogía, y poder explicar con ello las «omisiones, olvidos, equívocos» de la Historia y «el contraplano, dice ella, de dicha Historia» (pp. 61 y 62). Pero también se manifiesta desde la labor de producción, descubriendo nuevos talentos femeninos y acompañándolos en su proceso. María Zamora, hasta la fecha desde Avalon y actualmente desde Elástica, ha producido proyectos dirigidos por mujeres como *María y los demás* (Nely Reguera, 2016), *Vuelta al mundo* (Leticia Dolera, 2017), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *¿Qué hicimos mal?* (Liliana Torres, 2021) o *Al-*

carràs (Carla Simón, 2022). «La visibilización de esos referentes es lo que realmente construye el imaginario de las jóvenes y de la gente que justamente está creciendo y formándose en una idea de lo que puede y lo que no puede ser», declara Zamora (p. 281).

Desde las preguntas, este volumen quiere hacer hincapié en la tradición de referentes femeninos como cruciales para la construcción de un imaginario, pero también, y como consecuencia, para afrontar la complicada relación laboral que las mujeres tienen en el mundo del cine. «Me faltaron referentes femeninos, escucharme más, tener menos miedos e inseguridades» (p. 239). Con esta declaración, Celia Rico establece una relación directa entre la falta de referentes y la inseguridad para empezar a hacer cine. Se trata de una visión compartida por Roser Aguilar, quien se refiere a un sentimiento de autocensura: «Las mismas mujeres en algún momento nos ponemos un tabique invisible, no nos atrevemos» (p. 41). Por su lado, la sonidista Alejandra Molina subraya la necesidad de tener que demostrar constantemente: «Siempre tienes que demostrar que funcionas, cuando ellos, no», y añade: «Además, que te cuestionen o que te vayan a cuestionar implica ponerte en tela de juicio a ti misma y eso me ha hecho sentirme insegura algunas veces» (p. 194). Belí Martínez asegura que, cuando en medio de un rodaje ha trabajado con hombres, ha tenido que expresar su figura de productora de la película para poder dar su opinión. La inseguridad o la autocensura a la que se refería Aguilar contribuye a que muchas de ellas empiecen como ayudantes, que se dediquen a tareas relacionadas con la gestión y que pocas den el paso a la dirección o a asumir cargos de responsabilidad. A todo ello, debe añadirse la dificultad para trabajar en según qué tipo de proyectos tradicionalmente asociados al universo masculino —el *thriller*, el cine de acción, bélico, o con cierto grado de violencia—: «A veces tengo la sensación de que algunos proyectos, por su naturaleza, están fuera de mi alcance, pero tampoco sé hasta qué punto eso se deba al tipo de cine o si la discriminación está más bien vinculada a cuestiones de camaradería», explica la directora de fotografía Neus Ollé (p. 207).

Las más veteranas explican en las entrevistas cómo lo difícil llega después de la ópera prima: «Lo difícil no es hacer una obra potente, sino hacer una carrera, tener un oficio, poder practicar, poder equivocarte y mantener el equilibrio con el resto de tu vida» (p. 42). Para Aguilar, su maternidad supuso un gran obstáculo para sacar adelante su segunda película hasta que asumió que, para

estar en la primera línea, no podía ser madre. Se trata de un sentimiento compartido por muchas de ellas, y asociaciones como CIMA, Dones Visuals o proyectos como Acció Viver en Cataluña han ayudado a crear redes entre mujeres para encontrar fórmulas y proteger la conciliación. Sin duda, las mujeres han tenido una sororidad mucho más visible —y necesaria— que no han tenido los cineastas hombres. Gran parte de ellas se conocen, comparten procesos de escritura y de montaje, algunas forman parte de los proyectos de las otras, incluso dan clases en las mismas escuelas de cine. El caso de Barcelona es particularmente relevante en este sentido y fue motivo de un artículo que publicamos en esta misma revista, «¿Una “Nova Escola de Barcelona”? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña» (Arnau Vilaró, *Secuencias*, n.º 53, 2021, pp. 97-113). Dice Celia Rico: «Cada vez que nos encontramos y hablamos sobre lo que hacemos, me siento animada e inspirada para seguir trabajando. Creo que a día de hoy este es mi mayor referente» (p. 240). Por su lado, Ana Pfaff —montadora de cineastas como Colell, Simón, Astudillo o Roquet—, en una de las entrevistas más destacadas del volumen por las reflexiones que plantea en torno a su oficio, también expresa cómo las cineastas con las que trabaja son sus mayores referentes: «Nos ayudamos mutuamente y crecemos las unas con las otras. Es sobre todo en estas relaciones donde ubico ese valor de transferencia, de colectivo, de compañerismo y no tanto en figuras tipo mentoras o madres, que yo al menos no he tenido como tal» (p. 220). He aquí algo clave que se traduce en los rodajes con mayor presencia femenina, en los que, según Molina, está presente «una relación más horizontal... y hablar de horizontalidad significa hablar de jerarquías o de diferentes posiciones dentro de las relaciones» (p. 193), pues según Rico, la «idea del director que lo sabe todo y que lo tiene todo más claro que nadie está obsoleta» y «hacer películas es un trabajo en equipo y con el equipo queremos mostrarnos vulnerables cuando lo somos, compartir las dudas, que siempre son más que las certezas» (p. 245).

Uno de los temas sobre los que hace hincapié este volumen es la falta de visibilidad. El testimonio de Isa Campo, que se introdujo en el mundo del cine con su pareja, Iñaki Lacuesta, lo pone en evidencia. A pesar de que ella manifiesta que como guionista tiene mayor visibilidad que la mayoría de sus compañeros/as, cuando codirigió con Lacuesta *La propera pell* (2016), no ocurrió lo mismo: «La prensa me invisibilizó. De hecho, desapa-

recí; era como si de repente hubiese dejado de existir. La prensa mostró allí un sesgo importante» (p. 101). La historia del cine ha sido testigo de esta invisibilidad dentro de la industria y quizás por ello el cine feminista tuvo que encontrar en la vanguardia o en propuestas de corte experimental su forma de expresarse, llegando incluso a reivindicar la destrucción del lenguaje institucional por reconsiderar los mecanismos de identificación provenientes de una mirada —de una construcción— masculina. Laura Mulvey así lo manifestó en su influyente «Placer visual y cine narrativo» (1975) y numerosas cineastas como Yvonne Rainer, Valie Export, Michelle Citron, Sally Potter o la citada Chantal Akerman estuvieron en sintonía con este texto, con proyectos abordados desde la subjetividad y a menudo conectados a otras disciplinas. Aunque este discurso parezca hoy superado, gran parte del cine hecho por mujeres sigue expresándose desde el trabajo con el archivo, el documental o el videoensayo y las películas de cineastas entrevistadas como Carolina Astudillo, Irene Gutiérrez o Virginia García del Pino así lo demuestra. Pero si el cine feminista irrumpió desde fuera del canon, también fue porque difícilmente las mujeres han tenido acceso al dinero. Por eso, hoy en día, según Zamora, uno de los objetivos más importantes a conseguir es «dar espacio a las mujeres para que lideren proyectos de gran envergadura en términos de ambición comercial, o simplemente, presupuestaria» (p. 284).

¿Qué ha ocurrido a lo largo de los últimos años? ¿Qué ha cambiado? Por lo general, las entrevistadas tienen la sensación de que, en perspectiva, en diez años se ha avanzado mucho. Señal de ello es el reconocimiento que han tenido los premios Goya a la dirección novel, por ejemplo, que desde 2018 vienen ganándolo mujeres: Carla Simón, Arantxa Echevarría, Belén Funes, Pilar Palomero y Clara Roquet. Lo explicaba el estudio editado previamente por Scholz y Álvarez (2018) que mencionábamos más arriba. Sin embargo, las estadísticas siguen confirmando que las mujeres tienen una presencia muy por debajo en cargos directivos y técnicos, siendo la dirección de producción y la dirección artística las únicas áreas equitativas (*Informe CIMA*, 2020).

La docencia realizada por mujeres cineastas, algo en lo que esta monografía pone el foco, se revela como uno de los lugares más esperanzadores. En palabras de Neus

Ballús, se trata de «cambiar, completar la historiografía del cine de nuestro país y del mundo para que las jóvenes entiendan el papel de las mujeres en la creación de la historia del cine» (p. 90). Ana Pfaff también reflexiona en este sentido: «Somos muchas las mujeres de mi generación que hemos crecido con una falsa idea de un modelo que había cambiado, con unos referentes totalmente aberrantes, capados y limitados. Me interesa cuando el cine muestra el reverso, muchas veces oculto, o lo que ha quedado al margen, tratando de devolverlo al centro; cuando nos hace reflexionar, preguntarnos y replantearnos lo que parecía ya aprendido» (p. 224).

La perspectiva de género es uno de los retos más importantes de nuestra cinematografía actual para poner, en palabras de Pfaff, el margen en el centro y volver a cuestionarlo una y otra vez. Pero la mujer no es el único colectivo que pertenece a este margen. A los colectivos minorizados le deberíamos añadir también los minoritarios, como el colectivo LGTBIQ+, a la que ninguna de las entrevistadas menciona ni una sola vez, o los más vulnerables, pertenecientes a clases sociales que nunca han tenido acceso al cine. No sorprende que la generación de cineastas más jóvenes que recoge este volumen, como Laura Ferrés e Irene Moray, sean las únicas en opinar que, más allá de las políticas de cuotas para mujeres, deben contemplarse también para otros colectivos. «Creo que el sistema de cuotas va en favor de un cine más diverso y de más calidad. Igual que me encantaría, por ejemplo, ver muchas pelis que se podrían hacer en Barcelona desde una perspectiva de gente migrante», dice Moray, a lo que Ferrés responde: «Todo el tema de la mujer me parece superinteresante y creo que está muy bien que se hable de ello, pero me preocupa también el tema de las clases sociales, que se suele dejar de lado» (p. 333). Este libro no trata sobre ello, pero desde la revisión de situación de la mujer en la industria, deja la puerta abierta a pensar en el cine, más allá del género, como un lugar en el que puedan generarse imágenes y representaciones de modelos que forman parte de la sociedad y que siguen sin tener suficientemente representación o, directamente, no tienen voz.

*Arnau Vilaró*