

Miradas de mujer

Cineastas españolas
para el siglo XXI

Francisco A. Zurian (ed.)



Francisco A. Zurian (ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*, Madrid: Fundamentos 2017.

El presente volumen tiene el gran mérito de haber dado visibilidad a la importante aportación de las cineastas a la cinematografía española contemporánea.

Marginadas, descanonizadas y en muchos casos excluidas del canon oficial de la Historia del cine español, las miradas de las cineastas han sido ignoradas por gran parte de la política cultural y por la mayor parte de la investigación académica.

Visibilizar lo invisible, cuestionar, recodificar y subvertir los códigos hegemónicos de la industria del cine y de una historiografía basada en modelos patriarcales

son las metas del presente volumen dirigido por Francisco A. Zurián, director del grupo de investigación “Género, Estética y Cultura audiovisual” de la Universidad de Complutense de Madrid.

Con la presente publicación Francisco A. Zurián sigue de modo coherente y consecuente el camino de investigación ya iniciado en el volumen anterior sobre directoras del cine español desde los orígenes hasta el año 2000.¹ Sin ninguna exageración se puede constatar que el conjunto del anterior y del presente volumen constituye una casi completa historiografía del cine español de mujeres-directoras que desestabiliza y recodifica el canon tradicional de la historiografía del cine español.

El volumen comienza de modo programático con el prólogo de Virginia Yagüe, actual presidenta de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) que se pregunta “cómo es posible que en 2016 la representación de directoras en nuestra industria solo sea del 19%” (p.14) y proclama la necesidad de “más directoras de cine” que contribuyan a generar “una cinematografía rica, diversa y plural” (p.15).

Subrayar la pluralidad y la diversidad de las poéticas y estéticas de las cineastas y romper con el tópico de que las mujeres hacen un cine semejante es una de las metas principales formuladas por el editor del volumen (p. 17-18). Convence la concepción del volumen que voluntariamente rechaza el modelo del orden cronológico para concebirlo como una red de re-envíos y diálogos entre los distintos conceptos, discursos, modelos poéticos, estéticos y epistemológicos de las directoras.

En el primer artículo del volumen, Francisco A. Zurián, David Pérez Sanudo y Lucía G. Vázquez discuten el “falso Boom de las mujeres directoras” presentando el gran número de cineastas que entre 2000 y 2015 solo lograron realizar un largometraje de ficción tal como, por ejemplo, Lara Izagirre (*Un otoño sin Berlín*) o Belén Anguas que con *Política correcta* hizo un largometraje sobre la crisis en clave de comedia que ni siquiera llegó a estrenarse en salas (p.34). Concluyen los autores que la

¹ Francisco A. Zurian (ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis 2015.

mayoría de esas cineastas se insertan en la tradición de un “cine de mujeres” centrado “en la experiencia subjetiva de la mujer con gran presencia de temas sociales y tintes melodramáticos” (p.36.)

A partir del segundo artículo del volumen, que se dedica a la obra conjunta e independiente de las cineastas Inés París Bouza y Daniela Fejerman, todos los artículos que siguen son de carácter monográfico e invitan a las lectoras y los lectores del volumen a descubrir directoras hasta ahora marginalizadas por la crítica o a enfrentarse con nuevas perspectivas de lecturas y nuevos enfoques metodológicos aplicados a directoras ya canonizadas como, por ejemplo, Isabel Coixet, María Ripoll o Inés París Bouza y Daniela Fejerman.

A la mayoría de las investigadoras y los investigadores les reúne la común premisa metodológica de analizar el cine desde una perspectiva transdisciplinaria que abarca teoremas de los estudios culturales, epistemológicos y posiciones de la teoría feminista y de la teoría de género. De ahí nace la coherencia metodológica del volumen que apreciamos.

Un excelente ejemplo es la segunda contribución del volumen en la que Francisco A. Zurian y Francisco José García-Ramos analizan la obra cinematográfica de Inés París Bouza y Daniela Fejerman demostrando que sus escrituras fílmicas se caracterizan por un humor subversivo que se utiliza como arma política para cuestionar los códigos binarios heteronormativos del género y del sexo. Un film clave en este contexto lo constituye – como demuestran los autores recurriendo a posiciones de Deleuze y Guattari– la película *7 minutos* (2009) de Fejerman que se propone “decentralizar lo sexual más allá de lo fálico”, “desarticular sus estructuras (...) en espacios antiedípicos” y re-escribir el concepto de familia convirtiéndola en una “categoría líquida” que se contraponen a los conceptos heteronormativos (p.69). Otro concepto clave en la escritura fílmica de París y Fejerman consiste –según el sutil análisis de los autores– en la crítica radical de los discursos patologizadores del poder biopolítico que controla y somete los cuerpos. Desde el humor las cineastas se burlan de los códigos patologizadores y de los modelos patriarcales.

El siguiente artículo se dedica a una realizadora ya consagrada, Manuela Burló Moreno, cineasta conocida sobre todo por el éxito que tuvo con cortometrajes como, por ejemplo, *Camas* (2010). El autor, Sergio Cobo-Durán alaba el alto nivel de los cortometrajes de la cineasta, criticando el primer largometraje *Como sobrevivir a una despedida* (2015) por su multitud de referencias al cine *teen* americano y por la presencia de protagonistas excesivamente planos (p.88). Hubiera podido ser un enriquecimiento del análisis del autor analizar la predilección de la cineasta por protagonistas planos tanto como su gusto por el juego de referencias al cine *teen* americano como voluntad de poética lúdica-intermedial que se complace en el juego irónico de citas del cine de género americano en vez de ver en ello una deficiencia. Un ejemplo de un excelente análisis lo constituye el artículo de Marina Parés Pulido sobre la cineasta Judith Colell que representa un cine sensorial que explora la categoría de lo háptico, de la mirada femenina y del *gyn-affection* (p.102).

El primer estudio monográfico sobre la cineasta catalana Mar Coll lo constituye el excelente estudio de Giulia Colaizzi que al recurrir a las teorías de Barthes de *La cámara lúcida* demuestra de manera sutil como Mar Coll construye una escritura fílmica que se compone de “planos vacíos de personajes (...) diálogos breves y fragmentados” para desafiar el régimen escópico y abrir la perspectiva hacia el “mundo inasible de los afectos, hacia una efectividad invisible” que equivale a la categoría del *punctum* barthiano (p.116). Se podría añadir que la escritura fílmica de Mar Coll por su predilección de planos vacíos se inserta en la tradición del cine de Antonioni, un cine que también se define como cine de crisis. Demuestra Colaizzi en lo siguiente de manera convincente que la cineasta en su largometraje *Tres días amb la família* (2009) explora una poética visual que propone una narración de crisis que nos remite voluntariamente “a los límites de representación que son también los límites del sujeto agente/actor (...)” (p. 120).

Un enfoque metodológico muy convincente al género de la docu-ficción nos lo ofrece Asier Gil Vázquez que analiza la película *Yo, puta (W'hore)* (2004) de las cineas-

ta María Lidón Ibañez conocida bajo el nombre Luna. Gil Vázquez demuestra la ambigüedad de una escritura fílmica compleja que se sitúa voluntariamente entre la ficción y el documental invitándonos a establecer un pacto de ambigüedad con la autora (p.176).

Una perspectiva muy actual desde el debate de los *age studies* y los estudios de género hacia el cine de Juana Macías nos lo ofrece el estudio de Antonio A. Caballero y Jolanda Tortajada que subrayan el interés de Macías de proponer en sus largometrajes *Planes para mañana* (2010) y *Embarazados* (2016) modelos de maternidad que se sitúan mas allá de los modelos patriarcales tanto como modelos de sexualidad que recodifican y subvierten los discursos de una biopolítica que niega la actividad sexual de la mujer tras la menopausia (p. 200-201).

Queremos concluir subrayando que el volumen convence a la lectora por la pluralidad de los enfoques metodológicos aplicados que abarcan posiciones desde los estudios culturales y epistemológicos, las teorías feministas hasta las teorías más avanzadas de los estudios de género y los *age-studies*.

Estamos seguros de que el volumen generará en el futuro una cada vez más amplia investigación sobre las cineastas españolas así como sobre el cine de mujeres-directoras a nivel europeo y global que confronta el público con un cine voluntariamente polifónico que sigue subvirtiendo y re-codificando los modelos hegemónicos del cuerpo, del género y del sexo.

Uta Felten

Leipzig Universität