



Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000

Francisco A. Zurian (coord.)
 Madrid, Editorial Síntesis, 2015
 311 páginas

Reseña por Inmaculada Sánchez-Labela Martín

Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000, es un excelente y necesario trabajo realizado por investigadoras e investigadores sensibilizados y preocupados por visibilizar a las mujeres en el ámbito del arte audiovisual.

Coordinado por el Dr. Francisco A. Zurian, se persigue un claro objetivo: exponer la filmografía de las directoras españolas. A lo largo de sus páginas se pretende llevar a cabo un ejercicio de memoria histórica que haga justicia a la labor, el trabajo y creación de las mujeres en el audiovisual español, tantas veces ignoradas; así como “realizar un estudio crítico de las diversas cinematografías, poética, estéticas y creaciones de las directoras tratadas, tan diferentes y distintas entre sí pese al tópico que se ha querido generalizar de que todas las mujeres directoras hacen un cine muy semejante” (pág. 15-16). Dicha pretensión no solo se consigue, constituyéndose éste como un trabajo sin precedentes, sino que a la vez se convierte en un merecido reconocimiento a todas aquellas mujeres que, aunque desconocidas para algunos, han formado y forman parte de la historia del cine español.

En este sentido, Josefina Molina, autora del prólogo, en su parlamento plantea que “durante mucho tiempo las mujeres hemos sido observadoras de todo aquello que los hombres han ido realizando”. La directora denuncia que la situación de desigualdad sufrida en esta profesión es algo perjudicial para la convivencia de los seres humanos y reconoce que “aunque respetuosamente hemos aprendido, hemos aportado mucho en la sombra y hemos acumulado experiencia suficiente para tener un estilo propio, mirada propia y voz propia”; por ello, expone que “éste se constituye como un libro de referencia, desde la Universidad, que tanta falta hacía para desterrar el socorrido estereotipo de que solo hacemos ‘películas de chicas’ ” (pág. 13).

Con esta obra se consigue demostrar que las películas del cine español tienen sello propio con nombre de mujer.

Así, el volumen comienza con el estudio realizado por Román Gubern Garriga-Nogués titulado: *Directoras pioneras del cine español: Helena Cortesina, Musidora, Rosario Pi y Ana Mariscal*; a través del cual realiza un interesante recorrido por los primeros pasos en el mundo del audiovisual de estas mujeres bien como empresarias y/o directoras de películas.

Margarita Alexandre se convierte en la protagonista del capítulo de Bárbara Zecchi titulado: *Margarita Alexandre: una pionera bajo el signo de la excepcionalidad*,

pues se considera a ésta una mujer inconformista que ha luchado contra las realidades impuestas en el momento. En palabras de Zecchi: “Margarita Alexandre, al igual que su personaje en *La gata*, también ha conseguido ahuyentar fantasmas. En su caso, se trata del miedo patriarcal que todavía domina la industria cinematográfica, y conseguir así un espacio en la historia del cine” (pág. 44).

Francisco A. Zurian y Hernando C. Gómez Prada escriben unas más que merecidas páginas sobre Josefina Molina: *Josefina Molina, mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad*. Tal y como apuntan los autores, “toda su obra muestra la coherencia de una luchadora en pos de la igualdad, la libertad y la democracia” (pág. 60).

Como no podía ser de otro modo, Pilar Miró ocupa el cuarto capítulo de la mano de Cristina Manzano. En su obsesión por los personajes y sus relaciones, toda la obra, tanto televisiva como filmica, recoge su estilo personal: y es que “son proyectos con los que ella se comprometía personalmente” (pág. 69), convirtiéndolos en un todo coherente, con un sentido exacto.

Uta Felten, escribe sobre Cecilia Bartolomé resaltando uno de los éxitos más destacados desde el ámbito feminista: *¡Vámonos, Bárbara!* (1978). En ella, “se puede observar una re-escritura de la representación del cuerpo femenino hegemónico y la construcción de una nueva mirada al cuerpo femenino” (pág. 91).

Isabel Arquer, Ana Jorge Alonso y Beatriz Herrero Jiménez convierten en protagonistas de los capítulos 6, 7 y 8 a Cristina Andreu, Iciar Bollaín e Isabel Coixet, respectivamente. Si bien la filmografía de Cristina Andreu, directora comprometida con el ámbito social, recoge varios títulos, *Brumal* es la película con la que fue nominada al Premio Goya a la Mejor Dirección Novel (1990), aunque nunca llegó a exhibirse en salas comerciales. Por su parte, Iciar Bollaín destaca por contar con una producción cinematográfica con un marcado carácter realista. Según Ana Jorge: “su decidida acción de retratar realidades invisibles y a veces incómodas se sirve de recursos expresivos naturalistas, personajes creíbles y bien contruidos que reflejan verosimilitud” (pág. 116). La autora afirma que “la identidad como mujer, como mujer feminista y como mujer feminista comprometida es palpable no solo a través de su obra pues su compromiso en la Asociación CIMA revela una intencionalidad manifiesta de declarar dicha identidad y compromiso” (pág. 115).

Isabel Coixet, ejemplo de otra de las directoras relevantes en el panorama español, presenta un cine “transfronterizo y autorial” (pág. 127), según Beatriz Herrero Jiménez. “Se trata de un cine en el que las convenciones a menudo son subvertidas para dar paso a la construcción de identidades en proceso, desenzalizadas y en búsqueda siempre de nuevos significados” (pág. 127). *Mapa de los sonidos de Tokio* es un buen ejemplo de ello.

Chus Gutiérrez se constituye como el duodécimo ejemplo de mujer cineasta. Mar Marcos Molano realiza un recorrido por algunas de sus obras definiendo el cine de ésta como un cine diferente “que se aparta del realismo costumbrista convencional para dar paso a lo incontrolado, al azar de los métodos y las herramientas, superando la gramática clásica e inventando nuevas lógicas en un proceso de investigación cinematográfica constante” (pág. 141).

En el ecuador de la obra, Virginia Guarinos autora del capítulo *Atlas de geografía humana*. *La dirección de Azucena Rodríguez*, realiza un análisis de las películas

Entre rojas, Puede ser divertido y Atlas. Tras el estudio establece que “no hay igualdad de géneros (comedia, drama carcelario y drama romántico), ni de tratamiento, y el punto de unión entre los tres films es el protagonismo de la mujer como personaje y sus preocupaciones” (pág. 168-169). La autora concluye que el cine de Azucena Rodríguez “no responde a un cine pretendidamente feminista pues no se pierden algunos elementos patriarcales. Por ejemplo, todas las mujeres son románticas y tienen idealizado el amor” (pág. 169). A pesar de ello, añade: “ninguna de las mujeres es guapa hasta lo llamativo, como para ser reclamo, no existe sexualización ni objetualización de la mujer en las películas en sí, aunque algunos de los hombres sí cuentan con ello, invirtiendo esos roles en los personajes, algo difícil de ver en un director hombre” (pág. 169).

Núria Araüna escribe sobre el cine de Rosa Vergés. Resume que se trata de un cine “escrito desde el corazón y centrado en conflictos sentimentales materializado mediante los códigos propios de la comedia de enredo, la fantasía infantil o el melodrama histórico” (pág. 173). Señala incluso que los films de Vergés “parecen tomar cierto compromiso político” (pág. 183).

Por su parte, Isabel Menéndez redacta un capítulo sobre el trabajo de Dunia Ayaso y Félix Sabroso calificándolos como un “tándem creativo” (pág. 189) para la producción audiovisual de este país. Ambos exhibieron, en la mayoría de las ocasiones, un cine reivindicativo en aras de la denuncia del sexismo; y aunque en sus inicios filmaran comedias esperpénticas, con una estética pop y centradas en el mundo gay, sus últimos trabajos demuestran una madurez consolidada desde el punto de vista tanto dramático como estético.

Mientras que Jennie Rotwell analiza el trabajo de Marta Balletbò-Coll resaltando su interés por “explorar una existencia basada en el poder de la amistad femenina, y poner a las mujeres en el primer plano de las pantallas” (pág. 204); Eva París-Huesca nos habla de Pilar Távora y sus trabajos a través de los cuales “rompe con mitos y arquetipos femeninos dando paso a la representación de la mujer en toda su complejidad” (Pág. 219).

El modo de hacer cine de Gracia Querejeta impregna las páginas del decimoquinto capítulo de esta obra. Carmen Arocena Badillos en *Pilares fundamentales del cine de Gracia Querejeta* expone que temas como “la ruptura y la recomposición de las relaciones familiares, el peso de los acontecimientos del pasado en el presente, el descubrimiento de secretos, las pasiones amorosas teñidas con el color de la destrucción o el regreso a los orígenes como única vía para ordenar el presente” (pág. 235) definen el cine de esta directora.

Ocupando las últimas páginas de esta agradecida obra, y no por ello menos importantes, Ana Díez y Helena Taberna se presentan como dos ejemplos más de mujeres que forman parte de la historia de nuestro cine. Luis Deltell, señala que el cine de Ana Díez destaca por ser “un ejercicio de no ver, un no ver que evita lo obvio y que se adentra en lo oculto” (pág. 245); y es que ninguno de sus personajes, señala, explicará sus objetivos directamente a cámara; Díez “construye guiones con historias laberínticas y elípticas” (pág. 246). Por su parte, Cora Requena Hidalgo e Isabel Hernández Toribio, en relación a Helena Taberna, redactan que los problemas sociales y políticos como el terrorismo, la violencia de género, la inmigración o la

memoria histórica se constituyen como temas esenciales en la filmografía de esta directora.

Ante este panorama, Emilio C. García Fernández y María García Alonso, puntualizan que “las mujeres, más allá del porcentaje, han tenido y tienen en el ámbito cinematográfico y audiovisual las mismas oportunidades que los hombres salvo que su presencia en la industria se ha visto condicionada por el momento político, social y cultural que les ha tocado vivir” (pág. 295). Concluyen afirmando que en el fondo de la cuestión existe un problema educativo el cual se proyecta en el ámbito profesional, y mantienen que “no se conseguirán resultados óptimos si se defienden discriminaciones en positivo” (pág. 295).

Como broche de oro a este magnífico trabajo, en relación a la escasa visibilidad de las mujeres en el ámbito del audiovisual, Inés París denuncia que “no existen dudas sobre si tiene sentido reclamar que haya más mujeres en los puestos directivos del audiovisual (...) ésta no es solo una demanda de tipo profesional sino que es un problema de enorme calado social y político porque el que no haya más mujeres directoras, escritoras y productoras incide directamente en la sociedad española” (pág. 310).

Por ello, toca aplaudir a este trabajo que recoge suficientes razones para afirmar que, las mujeres que han logrado estar, se han constituido como una base sólida en el cine español. Ellas son nuestro referente para seguir luchando por crear historias que contar al mundo.