ACÁ ESTÁN PARA QUEDARSE. CINEASTAS EMERGENTES EN AMÉRICA LATINA

Esther Gimeno Ugalde

Han transcurrido ya casi cinco años desde la publicación del volumen colectivo *Nuevas voces y miradas. Directoras de cine en España y América Latina*[1] y mucho ha pasado desde entonces. En términos generales, me aventuraría a decir, incluso, que orientado en una buena dirección. Me refiero tanto al fortalecimiento de la creación cinematográfica de firma femenina como a la creciente (aunque aún insuficiente) visibilización de las mujeres iberoamericanas en el mundo audiovisual, aspecto que, a su vez, se traduce en una mayor presencia de estas directoras en festivales y circuitos nacionales e internacionales, en la obtención de premios cinematográficos y en la proliferación de trabajos centrados específicamente en el cine de autoría femenina como respuesta crítica a este fenómeno sociocultural. A estas luces, en el sentido metafórico, quiero dedicar precisamente esta introducción panorámica que se limitará a América Latina, pero para no pecar de excesivo optimismo lo haré subrayando también las problemáticas —las sombras— a las que

[1] Feenstra, P.; Gimeno Ugalde, E. y Sartingen, K. (2014): *Nuevas voces y miradas. Directoras de cine en España y América Latina*. Frankfurt a. M./Viena: Peter Lang.

se enfrentan las cineastas emergentes, especialmente en algunos países de la región.

Este entusiasmo inicial, sin embargo, no debe inducir a error: que las mujeres cineastas siguen siendo minoría en un mundo audiovisual todavía altamente masculinizado es un hecho insoslayable, aunque también lo sea que su papel reivindicativo resulta cada vez más destacado. Valgan como ilustración dos ejemplos recientes: en primer lugar, según un estudio realizado por la joven Federación Iberoamericana de Academias del Cine (FIACINE), solo el 18% de la dirección cinematográfica en Iberoamérica corresponde a mujeres. El segundo se refiere a la reciente marcha de 82 mujeres en el Festival de Cannes (2018), encabezadas por Agnès Varda y Cate Blanchett, en protesta por una desigualdad flagrante que se evidencia en las cifras: en 70 años de historia del festival, solo 82 películas dirigidas por mujeres han sido estrenadas en la sección oficial del certamen frente a las 1.688 realizadas por sus compañeros varones[2]. Los datos son ciertamente reveladores.

EL CINE DE LAS DIRECTORAS IBEROAMERICANAS: UN CAMPO DE ESTUDIO EMERGENTE

Muestra de la relevancia académica que ha adquirido el fenómeno de la creciente incorporación de las directoras en el mundo audiovisual en esta última década es el mero hecho de que, casi en paralelo a la publicación de *Nuevas voces y miradas. Directoras de cine en España y América Latina*, apareciera otro libro sobre mujeres cineastas en el contexto hispánico y lusófono editado por Julián Gutiérrez-Albilla y Parvati Nair: *Hispanic and Lusophone Women*

[2] La protesta se cerró con la lectura, en inglés y francés, de un manifiesto que reclamaba la paridad en la industria del cine.

Filmmakers: Critical Discourses and Cinematic Practices[3]. Aunque distintas en su concepción y propósito, ambas obras venían a cubrir una importante laguna en el mundo académico donde hasta la fecha no se conocían volúmenes colectivos que abordaran, desde una vertiente comparativa a partir del estudio de casos particulares o panorámicos, la presencia de directoras en el mundo audiovisual a ambos lados del Atlántico. Si bien lo hacían entonces desde una perspectiva cultural y geográfica más amplia, estos libros se sumaban a una nada desdeñable lista de trabajos que anteriormente, y también dentro del nuevo milenio, habían abordado de modo específico la cinematografía de directoras iberoamericanas de diferentes generaciones —como la argentina María Luisa Bemberg (1922-1995), la mexicana María Novaro (1950), las españolas Isabel Coixet (1960) e Icíar Bollaín (1967) y las argentinas Lucrecia Martel (1966) o Albertina Carri (1973)—[4] o de modo más general la presencia de mujeres cineastas en países concretos como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México o Portugal[5].

[3] Gutiérrez-Albilla, J. y Nair, P. (eds.) (2013): *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Critical Discourses and Cinematic Practices*. Manchester: Manchester University Press.

[4] King, J.; Whitaker S. y Bosch R. (2000): *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*. London: Verso; Andreu, C. (2008): *Isabel Coixet: Una mujer bajo la influencia*. Madrid: Ediciones Autor; Cerrato, R. (2008): *Isabel Coixet*. Barcelona: JC Ediciones; López Riera, E. (2009): *Albertina Carri. El cine y la furia*. Valencia: Generalitat Valenciana; Panozzio, M. (ed., 2008): *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón; Robles, Ó. (2005): *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro*. New York/Washington: Peter Lang; Santaolalla, I. (2012): *The Cinema of Icíar Bollaín*. Manchester: Manchester University Press, etc.

[5] A modo de ejemplo se podrían citar Arboleda Ríos, P. y Osorio, D. (2003): *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura; Arredondo (2001): *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert; Camí-Vela, M. (2001): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la*

Posteriores a nuestra obra colectiva[6], aparecen dos nuevos libros dedicados en concreto a dos de las mujeres iberoamericanas más laureadas en la esfera internacional: Lucrecia Martel (Argentina, 1966)[7] e Isabel Coixet (España, 1960)[8]. Mención aparte, por su novedoso enfoque, merece el volumen *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*[9], en el que se recupera la vida y obra de estas tres cineastas chilenas que desempeñaron la mayor parte de su labor cinematográfica en el exilio. No cabe duda de que en el contexto global e interconectado del nuevo siglo, donde la nueva generación de emergentes —mucho más que

década de los 90. Madrid: Semana de Cine Experimental de Madrid; Camí-Vela, M. (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990 2004*. Madrid: Ocho y Medio; Rangil, V. (2005): *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo; Rashkin, E. J. (2001): *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream.* Austin: The University of Texas Press; Ríos, M.; Espinosa, P. y Valenzuela, L. (2010): *Cine de mujeres en postdictatura*. Chile: Ediciones Cultura; Marsh, L. (2012): *Brazilian Women's Filmmaking. From Dictatorship to Democracy.* Illinois: University of Illinois Press; Zecchi, B. (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria; Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (2014): *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Libraria, etc. Ni esta lista de referencias ni la anterior pretenden ser exhaustivas, sino meramente ilustrativas, a fin de subrayar la relevancia que esta temática ya venía ocupando en el mundo académico desde el año 2000, aunque es importante señalar que existen también notorios trabajos anteriores como el de Trelles Plazola, L. (1991): *Cine y mujer en América Latina*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.; Fontana, C. (1993): *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina o Vega Alfaro, E. y Torres San Martín, P. (1997): *Adela Sequeyro*. Guadalajara/ México: Universidad de Guadalajara, por mencionar tan solo dos ejemplos.

[6] *Opus cit*.

[7] Martin, D. (2016): *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.

[8] Zecchi, B. (2017): *Tras las lentes de Isabel Coixet: Cine, Compromiso y Feminismo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

[9] Ramírez Soto, E. y Donoso Pinto, C. (2016): *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

sus antecesoras— transita permanentemente entre diferentes países, culturas, industrias y mercados, el enfoque transnacional, en toda su complejidad, deberá formar cada vez más parte de este campo de estudio. Si bien esta afirmación es extensible a toda la generación que nos ocupa, estas interdependencias se hacen especialmente patentes en el caso de las jóvenes directoras cubanas o paraguayas, como bien ilustran algunos de los ensayos que se incluyen en el presente libro.

Volviendo a los volúmenes colectivos comentados arriba, es evidente que ninguna obra de estas características puede abarcar la totalidad del trabajo de las muchas directoras que han contribuido al desarrollo del medio audiovisual de sus respectivos países. Huelga decir que esta tampoco era la meta de los citados proyectos editoriales, los cuales, precisamente por sus diferencias, se complementaban. Mientras Gutiérrez-Albilla y Nair incluían algunos ensayos que se ocupaban también de directoras portuguesas, brasileñas e incluso una chicana (Lourdes Portillo, 1944), el libro coeditado con mis colegas Feenstra y Sartingen incorporaba otros formatos, como el cortometraje o el cine experimental, además de cinematografías más pequeñas como la costarricense que, por sus limitadas dimensiones o su tímida proyección, suelen quedar excluidas de obras de amplio enfoque como estas[10]. En cuanto al marco cronológico, ambos libros presentaban también importantes divergencias: por una parte, Gutiérrez y Nair enfocaban la atención hacia la dirección femenina desde la década de los treinta del siglo xx hasta el presente, incluyendo —más allá de nombres clave del

[10] En 2014 la revista *Cinéma de l'Amérique latine* también publicó un monográfico dedicado específicamente al cine de las directoras latinoamericanas. En este caso el número incluía un artículo centrado en el cine centroamericano de la historiadora de cine costarricense María Lourdes Cortés (ver nota 32).

cine contemporáneo—[11] a algunas figuras pioneras, como las españolas Rosario Pi (1899) y Ana Mariscal (1923-1995) o la cubana Sara Gómez (1942-1974), primera mujer que rodaría un largometraje de ficción en Cuba. Por otra parte, *Nuevas voces y miradas...* se limitaba al período que va de 1990 a 2010, con especial énfasis en el cine del nuevo milenio y, particularmente, en cineastas emergentes en los primeros dos lustros del siglo XXI. Así, por ejemplo, se estudian en el citado libro largometrajes, tanto de ficción como documental, de algunas debutantes de esa década como la peruana Claudia Llosa (1976), las argentinas Lucrecia Martel (1966), Anahí Berneri (1975) y Lucía Puenzo (1976), o las españolas Susana Koska (1966), Carla Subirana (1972) y Ariadna Pujol (1977), entre otras. Y también se incluían cortos de cineastas emergentes como la costarricense Hilda Hidalgo (1970) o las españolas María Ruido (1967), María Cañas (1972) o Inma Jiménez Neira (1978).

Para quienes nos dedicamos a este campo de estudio, el 2017 se convirtió en un año de fortuna al coincidir con la aparición de dos libros (ambos en inglés y provenientes del ámbito anglosajón) centrados en cineastas latinoamericanas: se trata, por un lado, de la monografía de Traci Robert-Camps, titulada *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives*[12] y, por el otro, del volumen colectivo editado por Deborah Martin y Deborah Shaw, con el título *Latin American Women Filmmakers, Production, Politics, Poetics*[13]. El primer libro se ocupa de la obra de cineastas establecidas

—Bemberg (1992-1995), Amaral (1960), Yamasaki (1949), Novaro

[11] Además de algunos ensayos de carácter más panorámico, también se estudian directoras como Pilar Miró (1940-1997), María Novaro (1950), Patricia Ferreira (1958), Ana Díez (1957), Isabel Coixet (1960), Sandra Kogut (1965), Lucrecia Martel (1966), Albertina Carri (1973) y Alicia Scherson (1974).

[12] Robert-Camps, T. (2017): *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives*. Alburquerque: University of New Mexico Press.

[13] Martin y Shaw, *opus cit.*

(1950), Rotberg (1960)— y emergentes —Parot (1967), Scherson (1974) y Puenzo (1976)— de los cuatro países latinoamericanos con las industrias cinematográficas más consolidadas, es decir, Argentina, Brasil, Chile y México. Conceptualizado como contestación a dos momentos culturales de relevancia, esto es, al aumento de mujeres cineastas en América Latina y a la respuesta crítica a este fenómeno que se ha ido traduciendo en la consolidación de este nuevo campo académico, el libro de Martin y Shaw incorpora ensayos que abordan el cine de directoras cubanas, peruanas y venezolanas, además de capítulos referentes a las cinematografías antes mencionadas: la argentina, brasileña, chilena y mexicana. Igualmente destacable es la incorporación de un ensayo dedicado a la mexicoestadounidense Sylvia Morales (1943), prolífica documentalista y exponente del cine chicano. Desde el punto de vista generacional, este volumen colectivo incluye a cineastas que cuentan con una dilatada filmografía —como es el caso de la mexicana Marcela Fernández Violante (1941), la venezolana Solveig Hoogesteijn (1946) o la peruana Marianne Edyde (1949)—, a debutantes en la primera década de los 2000 —como las argentinas Lucrecia Martel (1966) y Lucía Puenzo (1976), la brasileña Anna Muylaert (1964) o la peruana Claudia Llosa (1976)— o a realizadoras emergentes que se estrenan a partir de la segunda década del siglo XXI, como la también peruana Rosario García-Montero (1973).

Si bien la aportación al campo de estos dos libros es absolutamente incuestionable, falta todavía mucho camino por recorrer y se requieren proyectos que engloben cinematografías más pequeñas o de menor proyección global como la colombiana, la paraguaya, la uruguaya, la ecuatoriana, la boliviana, las centroamericanas, la dominicana o la puertorriqueña, donde las cineastas o bien ocupan ya un espacio significativo —que no paritario— en el audiovisual de sus respectivos países o bien trabajan activamente por lograrlo. Es relevante destacar, en esta misma línea, que

en algunos de los mencionados cines la presencia de las directoras cuenta ya con cierta historia[14]. A modo ilustrativo y para dar modestamente cabida a algunos cines nacionales citados arriba, mencionaré ejemplos tempranos de cuatro países: Bolivia, Costa Rica, Uruguay y Ecuador. En el caso de Bolivia, es de obligación recordar a Beatriz Palacios, quien ya a comienzos de la década de los ochenta dirigió el documental *Las banderas del amanecer* (1982, codirigido con Jorge Sanjinés), o a Mela Márquez, primera mujer que realizó un largometraje en solitario en su país, *Sayariy (Levántate)* (1995). En Costa Rica, país centroamericano con mayor número de directoras, debe señalarse la labor pionera de documentalistas como Kitico Moreno, Mercedes Ramírez o Patricia Howell, activas desde la década de los setenta y los ochenta[15]. Formada en Bélgica, Beatriz Flores Silva fue la primera mujer en dirigir un largometraje en Uruguay: *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993). A esta directora precisamente se le debe la película más taquillera de la historia del cine uruguayo, *En la puta vida* (2001)[16]. Y, finalmente, pasando al Ecuador, ya en la década de los ochenta, Mónica Vásquez realizó varios cortometrajes documentales —*Camino Egas, el pintor de nuestro tiempo* (1983), *Madre Tierra* (1988), *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de mujeres* (1987) y *El suelo verde* (1988)—[17], antes del debut de Viviana Cordero, primera mujer

[14] Para una visión panorámica de la presencia de las directoras en España e Hispanoamérica desde los comienzos del séptimo arte se recomienda la lectura de mi anterior trabajo: Gimeno Ugalde, E. (2014): «Presencias (in) visibles: directoras en España y América Latina», en Feenstra, Gimeno Ugalde y Sartingen, *opus cit.*, 71-145.

[15] Cortés, M. L. (2002): *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Farben Grupo Editorial Norma.

[16] Gimeno Ugalde, *opus cit*., p. 110.

[17] Raydán Olivares, R. C. (2010): *La mirada femenina en el cine venezolano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, tesina inédita.

que incursiona en el campo de la ficción con *Sensaciones* (1991, codirigida con Juan Esteban Cordero). Se podrían seguir citando ejemplos, pero creo que los aportados sirven para ilustrar claramente la doble marginación o el doble olvido al que están sometidas algunas cineastas latinoamericanas desde el punto de vista del reconocimiento en la «academia»: por un lado, por la propia condición de mujer (que históricamente las ha invisibilizado de las páginas de la historia del cine) y, por otro lado, por pertenecer a cinematografías que —por sus reducidas dimensiones, por las dificultades que atraviesan o por su escasa proyección global— apenas suelen ser estudiadas. En este sentido, hay todavía largo camino por recorrer y desde la investigación deberíamos también aportar nuestro grano de arena y contribuir a paliar estos olvidos y omisiones.

Abría este ensayo afirmando que en los últimos cinco años se han realizado grandes avances; muestra innegable de ello es el propio hecho de que la crítica investigadora reflexione continuadamente sobre la situación de las mujeres cineastas en el contexto iberoamericano. De una u otra manera, todas las publicaciones mencionadas en este epígrafe se suman a la empresa colectiva de forjar una suerte de «contrahistoria», en el sentido propuesto por Mariane Hirsch y Valerie Smith (2002)[18], es decir, de reescribir la historia recuperando una historia femenina que por tan largo tiempo ha sido omitida del archivo en un sentido foucaultiano. Refiriéndose específicamente a la historiografía del cine, Gwendolyn A. Foster, en su introducción a *Women filmmakers and their films*, ponía también de relieve esta realidad: «[W]omen were

[18] Hirsch, M. y Valeria, S. (2002): «Feminism and Cultural Memory: An Introduction», *Signs*, 28, 1, Special Issue Gender and Cultural Memory, 1-20.

written out of history as active participants in the production and creation of a film [...]»[19].

Reescribir esta historia, es decir, reubicar a la mujer en la historia del cine latinoamericano y reconfigurar el canon es, como bien recuerdan Deborah Martin y Deborah Shaw (2017) en la introducción a su volumen, un acto político. No cabe duda de que el libro que editan ahora Annette Scholz y Marta Álvarez se inserta en esta nueva corriente de producción académica, con vocación política, surgida en respuesta a la creciente presencia y visibilidad de mujeres cineastas en Iberoamérica[20], pero al mismo tiempo ofrece un enfoque novedoso por el hecho de prestar atención a las cineastas emergentes, es decir, a aquellas que han comenzado su andadura profesional en los últimos cinco o diez años y cuyas carreras se están iniciando o todavía no están plenamente consolidadas. Este volumen pone de manifiesto el relevo generacional que está aconteciendo en diferentes latitudes y que está dando lugar a una renovación del cine, tanto en lo que se refiere a los modos de producción y distribución como a sus temáticas y estéticas. Un cine en ebullición y transformación en el que las cineastas emergentes de América Latina han entrado para quedarse.

LUCES... Y ALGUNAS SOMBRAS

Los artículos panorámicos incluidos en esta parte del libro se centran en cineastas emergentes de seis países de Hispanoamérica:

[19] Foster, G. A. (1998): «Introduction. The Evolution of the Woman Filmmaker», en VV.AA: *Women Filmmakers and their Film*s. Detroit: St. James Press, xv-xviii.

[20] Gutiérrez-Albilla y Nair, *opus cit.*; Feenstra, Gimeno Ugalde y Saartingen, *opus cit.*; Robert-Camps, *opus cit.* y Martin y Shaw, *opus cit*.

Argentina, México, Chile, Colombia, Cuba y Paraguay. Aunque no estén representados todos los países latinoamericanos, a primera vista este repertorio permite vislumbrar una enorme variedad en lo que se refiere a la situación de las directoras emergentes, pues las propuestas concretas abordan cinematografías con industrias muy consolidadas, como es el caso de la argentina, la mexicana y la chilena; cinematografías medianas y en expansión como la colombiana, cuya producción en 2017 ascendía a 47 largometrajes, seis más que el año anterior; cinematografías de gran prestigio internacional pero no exentas de tensiones como la cubana donde, a las enormes dificultades económicas, se suma una omnipresencia estatal que condiciona la creación artística y audiovisual en todas sus facetas y dimensiones; y, finalmente, cinematografías pequeñas emergentes, como la paraguaya, cuyo sustento y visibilidad —a falta de una ley de cine nacional que, aunque recién aprobada, está todavía por entrar en vigor— se consigue a expensas de una dependencia externa respecto a la financiación.

Asimismo, el marco legal cinematográfico es también muy dispar: mientras Cuba tiene todavía pendiente la reforma de su ley de cine, vigente desde 1959, y Paraguay acaba de aprobar su primera legislación cinematográfica, en Chile la ley entró en vigor en 2004 y en Colombia en 2013. Por otro lado, la ley de cine de 1992 fue reformada en 2010 en México, mientras que en Argentina la derogación por parte de administración de Macri de aspectos centrales de la ley de medios aprobada durante el kirchnerismo movilizó a buena parte del gremio en 2016-2017. Así pues, teniendo en cuenta este amplio espectro, no es aventurado adelantar que la cartografía femenina que trazan los artículos que componen esta sección es inevitablemente diversa y heterogénea, como también lo es, en general, la obra de sus directoras que no puede reducirse a una única rúbrica ni tampoco a una supuesta «mirada femenina» (en

singular), en oposición a una «mirada masculina»[21]. En palabras de Patricia Torres San Martín (2014), en muchos de los filmes de las directoras latinoamericanas contemporáneas «se reafirman visiones que no están en oposición respecto a una producción cinematográfica masculina ni tampoco están aisladas de esta, porque la producción cinematográfica no es un imaginario autónomo desde donde se proyecta una unívoca escritura arraigada en la naturaleza de la mujer»[22].

En el contexto contemporáneo de las cineastas emergentes de estos países, son fundamentales las redes, colectivos, asociaciones e iniciativas (en forma de festivales, muestras o ciclos de cine) que visibilizan su trabajo y promueven la equidad de género en distintos sectores del audiovisual. En los años recientes, Argentina ha creado redes como «Mujeres audiovisuales» (MUA) y «Mujeres cineastas», o el festival «Mujeres en foco», un festival internacional de cine que fomenta la equidad de género. En Chile se estableció, en 2011, el Festival de Cine de Mujeres de Santiago (FEMCINE) y, en 2016, «Nosotras Audiovisuales» (NOA), asociación liderada por la generación emergente que agrupa a mujeres que trabajan en el sector audiovisual. En Colombia, por su parte, se creó el colectivo
«Fundación Mujer» en 2007 y, más recientemente, como respuesta a la paradoja de la invisibilidad de las mujeres en el cine, Juana

[21] Partiendo del análisis de *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, Karen Poe ponía precisamente en tela de juicio la categorización binaria de la mirada (masculina/femenina), aduciendo que esta división se halla «anclada en la construcción heteronormativa del sujeto moderno». Para esta autora, la intersexualidad, por ejemplo, es un desafío a la heteronormatividad al quebrar abiertamente la simetría de los dos términos de dicha relación. Poe, K. (2014): «Miradas Paralelas. Cuerpo y deseo en *XXY* de Lucía Puenzo», en Feenstra, Gimeno Ugalde y Sartingen, *opus cit*., 219-235.

[22] Torres San Martín, P. (2014): «Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica fílmica», *Cinémas d'Amérique latine*, 22, <https://journals.openedition.org/cinelatino/747?lang=es> (15-6-2018).

Suárez, también autora en este libro, impulsó un evento académico titulado «Los lugares de las mujeres en el cine colombiano», en el cual participaron conocidas cineastas y escritoras del país. El enfoque de su iniciativa era deliberadamente innovador al abrir la puerta a la discusión del rol de la mujer en la industria cinematográfica sin limitarla al campo de la dirección, perspectiva que, por cierto, también deberíamos seguir más desde la «academia». Las muestras de cine de autoría femenina proliferan igualmente en otras geografías como Perú o Uruguay.

Mientras estas muestras de empoderamiento son de cuño relativamente reciente en algunos países de esta parte del globo, en otros las mujeres cineastas llevan décadas reivindicando su legítimo espacio y denunciando las marcadas desigualdades de género de la industria. Por ejemplo, hay que remontarse nada menos que a 1978 para rememorar la fundación de «Cine Mujer» en Colombia, un colectivo que se identificaba de pleno con el movimiento feminista de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. En esa misma época, surgieron en América Latina distintos colectivos de índole similar como Cine Mujer México, Grupo Miércoles en Venezuela y Lilith Video en Brasil. Surgidas en el contexto de la segunda ola del feminismo, estas iniciativas tenían un nexo directo con los movimientos propiamente feministas que la generación de mujeres cineastas de los noventa y la actual no necesariamente comparten.

Junto a Brasil, Argentina es, sin lugar a dudas, el país iberoamericano donde las cineastas gozan de mayor presencia y visibilidad. En la historia del cine argentino se encuentran ya pioneras desde el período silente —como la actriz Emilia Saleny o María V. de Celesti—[23] y en las siguientes décadas, de modo constante y

[23] Trelles Plazola, *opus cit.*

creciente, las mujeres logran hacerse un hueco detrás de la cámara. En esta trayectoria de búsqueda por un espacio propio es destacable la creación de asociaciones no gubernamentales para promover el cine de las directoras. En 2018 se cumplen tres décadas del establecimiento de «La Mujer y el Cine», fundada por nombres tan conocidos como el de María Luisa Bemberg, Lita Stantic o Marta Bianchi, entre otras, y tiene como objetivo la visibilizacion del papel de liderazgo de las mujeres en el audiovisual[24].

Muestra de su notoria presencia en el panorama internacional es el hecho de que no escasean los nombres femeninos argentinos que han conseguido reconocimiento global a través de la nominación en certámenes y la obtención de prestigiosos galardones: en la década de los ochenta, María Luisa Bemberg fue nominada a los Oscar por *Camila* (1984) y, entrado el siglo XXI, dos de las directoras más conocidas hoy, dentro y fuera del panorama cinematográfico argentino, fueron laureadas internacionalmente por sus óperas primas: Lucrecia Martel obtuvo el premio Alfred Bauer en la Berlinale por *La ciénaga* (2001) y, unos años más tarde, Lucía Puenzo se hacía con el premio de la Semana de la Crítica en Cannes por *XXY* (2007)[25]. Recientemente, *Zama* (2017) —película que supuso el regreso a la dirección de Lucrecia Martel tras casi una década de ausencia— compitió en la categoría de mejor película iberoamericana en la pasada edición de los Goya. Ese mismo año, en 2017, otras directoras argentinas recorrieron las alfombras rojas de los certámenes cinematográficos más prestigiosos del globo: Natalia Garagiola fue galardonada en el Festival de Venecia por su ópera prima *Temporada de caza* (2017), mientras que Anahí Berneri se convirtió en la primera mujer de habla hispana en obtener la

[24] Rangil, *opus cit.*, pp. 162, 211.

[25] Torres San Martín, P. (2008): «Mujeres detrás de la cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine», *Nueva Sociedad*, 218, 107-121.

Concha de Plata a la mejor dirección en el Festival de San Sebastián por *Alanis* (2017), su quinto largometraje. Y, por último, este año la conocida actriz Valeria Bertucelli consiguió entrar en competición en el prestigioso festival de cine independiente de Sundance con su primer largometraje —*La reina del miedo* (codirigido con Fabiana Tiscornia, 2018)—, llevándose el premio a la mejor actriz en la sección de World Cinema.

El destaque de las directoras argentinas en el siglo XXI se sintetiza en este libro a partir del artículo de Fernanda Alarcón y Julia Kratje, el cual pasa revista a la obra de un extenso número de cineastas a partir del 2000, incluyendo a mujeres que pertenecen a distintas generaciones y/o que se encuentran en diferentes estadios de su carrera profesional: directoras consolidadas que debutan en el primer lustro del nuevo siglo (entre 2003 y 2005), cineastas emergentes nacidas entre 1972 y 1984 que cuentan solo con uno o máximo dos largometrajes y realizadoras plenamente establecidas en la cinematografía nacional. Partiendo del análisis de un amplio mosaico de narrativas y estéticas, «Primavera de cineastas argentinas...» brinda una panorámica general de distintas generaciones de realizadoras que coinciden en un mismo marco temporal, geográfico y cultural, haciendo patente que la presencia de las directoras en el panorama audiovisual argentino trasciende, desde hace décadas, lo marginal. La incipiente producción académica en torno a las directoras argentinas apunta, sin duda, en esta misma línea[26].

Desde el nacimiento del cine, México ha sido uno de los países iberoamericanos donde la mujer ha desempeñado un papel más destacado en la dirección cinematográfica, alcanzando la fama

[26] King *et al*., *opus cit.*; Rangil, *opus cit.*; Panozzio, *opus cit.*; López Riera, *opus cit.*; Bettendorff y Pérez Rial, *opus cit.*; Martin, *opus cit.*; etc.

internacional en no pocas ocasiones, como en el caso de algunas debutantes de los noventa (María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg, Marisa Sistach o Guita Schyfter) u otras que lo hacen en los 2000 (Mariana Chenillo o Patricia Riggen). Hoy el número de directoras sigue proliferando, como también lo hace la producción académica en torno a este fenómeno[27]. En este desarrollo, sin embargo, como bien pone de relieve Itzia Fernández Escareño en uno de los ensayos que siguen, destaca una predominante atención hacia el largometraje de ficción, constatación que lleva a la autora a decantarse por estudiar aquí el cortometraje como ejemplo de producción emergente. Además de ilustrar la creciente realización de cortometrajes en México, Fernández Escareño ofrece un recorrido por los numerosos festivales nacionales que sirven de difusión a este formato. «La producción contemporánea de cortometraje activista de realizadoras en México» se centra en obras que plantean el cine como arte político y versan, en particular, sobre una de las grandes lacras del país: la desaparición forzada. A partir de una misma temática que resulta incómoda para el discurso oficial, estos ejemplos ponen de manifiesto la heterogeneidad estilística y estética de las propuestas y el interés de las cineastas emergentes por la recuperación de la memoria histórica, una preocupación que también comparten con muchas otras directoras de esta parte del globo. De México a Chile, pasando por El Salvador, Guatemala, Paraguay o Argentina existe, como veremos, un insistente interés de las cineastas emergentes por recuperar la memoria histórica de sus países y por confrontar al espectador y a sí mismas con un pasado reciente que, en ocasiones, sigue resultando doloroso y cercano.

[27] Arredondo, *opus cit.*; Rashkin, *opus cit.*; Robles, *opus cit.*; Castro Ricalde, M. (2009): «Género y estudios cinematográficos en México», *Ciencia Ergo Sum*, 16, marzo/junio, 64-70 y (2014): «México, siglo XX. Cine hecho por mujeres: ¿para las mujeres?», en Feenstra, Gimeno Ugarte y Saartingen, *opus cit.*; etc.

En el campo de la dirección cinematográfica, las mujeres chilenas han estado presentes ya desde el período silente, como evidencian los nombres de Gabriela Bussenius, Alicia Amstrong de Vicuña y Rosario Rodríguez de la Serna, pioneras del cine en Chile. El golpe de Estado y la dictadura militar (1974-1990) sacudieron duramente al país y durante ese período apenas se cuenta con directoras, a excepción de nombres puntuales, como el de la documentalista Nieves Yankovic[28]. El advenimiento de la democracia supuso un crecimiento cinematográfico que se tradujo también en un tímido aumento de mujeres cineastas, como Tatiana Gaviola o Christine Lucas, ambas debutantes en largometraje en la década de los noventa[29]. Sin embargo, es a partir del giro de milenio y, sobre todo en los últimos diez años, cuando se puede constatar un cambio radical en el panorama cinematográfico que se ha venido reflejando, entre otros, en una creciente producción nacional, en la proliferación de escuelas de cine, en una mayor visibilidad del cine chileno en circuitos internacionales y en una notable presencia de mujeres detrás de la cámara. Precisamente a ese último período dedican su artículo María Paz Peirano y Claudia Bossay, enfatizando que en los años más recientes varias realizadoras de esta nueva camada han sido premiadas en certámenes internacionales. A pesar de innegables pasos como la creación del Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual o del Fondo Fomento Audiovisual, las autoras subrayan las dificultades que siguen atravesando los cineastas para financiar sus proyectos y su consiguiente precariedad laboral, aspectos que intentan ser compensados a través de prácticas e iniciativas colaborativas como la Corporación Cultural de Documentalistas Chiledoc, ente que promueve

[28] Gimeno Ugalde, *opus cit.*, p. 83.
[29] *Ibidem*, pp. 93-94.

la distribución del documental a lo largo y ancho del país. En este contexto transformativo y bullente, son especialmente activas las mujeres, como demuestra su relevante papel en las juntas directivas de la Asociación de Productoras Independientes (API) o de Distribución de Cine Independiente (DCI).

Si bien puede notarse un creciente protagonismo de las mujeres en el cine chileno que va más allá del campo de la dirección, su presencia dista de ser equitativa. También es significativo el hecho de que, tras su debut hace ya varios años, algunas directoras —Nayra Illic, Constanza Fernández Bertrand, Francisca Silva, etc.— siguen todavía contando con un solo largometraje, lo que, a la espera de comprobar cómo se desarrollan sus carreras profesionales en el futuro inmediato, pone sobre la mesa una cuestión candente: ¿se puede hablar de la existencia de un techo de cristal?

¿Tienen las cineastas mujeres mayores dificultades para superar la barrera de la ópera prima? Estas preguntas, claro está, podrían plantearse también para el resto de los países que estudiamos.

En «Cineastas cubanas: contra el desencanto, la furia», Lola Mayo ilustra hábilmente las grandes contradicciones que encierra el país y que también se reflejan en su cine donde todavía hoy solo un puñado de mujeres han conseguido dirigir un largometraje: Sara Gómez (1942-1974), Rebeca Chávez (1946), Marta González Grau (1956), Marilyn Solaya (1970), Patricia Ramos (1975) y Jessica Rodríguez (1986)[30]. A la luz de la diferencia de edad de estas cineastas no parece aventurado afirmar que la dificultad de las directoras para levantar proyectos en largo formato en la isla caribeña es algo que afecta a distintas generaciones y, por tanto, una problemática sistémica que evidencia que las mujeres (incluidas

[30] Cabe mencionar también *Te llamarás Inocencia* (1988), película dirigida por Teresa Ordoqui en los Estudios Fílmicos de la televisión.

las emergentes) siguen teniendo graves problemas para penetrar en el ámbito de la dirección. Otro de los aspectos significativos que señala la autora, y que también se desprende de algunos de los testimonios en primera persona que recoge su ensayo, es precisamente la notoria presencia de cineastas cubanas que se encuentran en la diáspora, como es el caso de las directoras Diana Montero (EE.UU.), Claudia Muñiz (EE.UU.) y Heidi Hassan (Suiza), o de las productoras Camelia Farfán (México), Viana Gónzalez (México), Ivette Liang (Colombia) y Geraldine Orta (EE.UU.). Por último, la falta de subvenciones agudizada por la crisis del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) se ha visto compensada por un aumento de películas independientes, fuera del marco legal, que están renovando los contenidos del cine cubano y promoviendo su presencia por circuitos internacionales. La propuesta de Juana Suárez nos traslada a Colombia, país donde hasta hace relativamente poco la referencia a mujeres cineastas se limitaba, como la misma autora lamenta, a algunos nombres como el de Marta Rodríguez (1933), la documentalista más importante del país, o Camila Loboguerrero (1941), primera mujer en realizar allí un largometraje de ficción (*Con su música a otra parte*, 1983). Como el propio título sugiere, su ensayo pone especial énfasis en lo contextual para comprender la situación de las mujeres en el cine colombiano contemporáneo. Por un lado, se menciona la ausencia de carreras en estudios de cine, hecho que explicaría, al menos de modo parcial, la falta de más trabajos especializados sobre las mujeres cineastas o el cine colombiano en general y, por otro lado, se señala también el efecto de la aprobación de la nueva ley de cine (2013) que —aun siendo imperfecta— ha supuesto una revitalización de la industria cinematográfica, especialmente a través del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Consecuencia de este nuevo marco jurídico e institucional es tanto la continuada producción fílmica como el aumento de

coproducciones que, a su vez, se ha visto traducido en una mayor presencia de filmes colombianos en muestras y festivales internacionales.

Aunque parece incuestionable que el cine colombiano ha adquirido cierto reconocimiento global en las dos últimas décadas, no lo es menos que la ausencia de nombres femeninos es más que palpable. En «Los lugares de las mujeres en el cine colombiano...» se incide en la importancia del papel de las productoras (Cristina Gallego, Diana Bustamante, Gerlylee Polanco, Clara María Ochoa, Ana Piñares, Diana Pérez, Amanda Sarmiento, Diana Camargo). La última parte del capítulo se dedica a tres jóvenes directoras emergentes, debutantes entre 2015 y 2017, que hasta la fecha cuentan solo con uno o dos largometrajes: se trata de Laura Mora, Daniela Abad y Clare Weiskopf. Común en su obra es la revisión del archivo familiar o el interés por acontecimientos ligados con la memoria histórica de su país. Sin ánimo de exhaustividad, otros nombres que resuenan en el panorama nacional y que podrían añadirse a la nueva camada presentada son Natalia Santa, Ana Sofía Osorio Ruiz, Catalina Mesa, Marcela Lizcano, Gloria Nancy Monsalve o Viviana Gómez. Habiendo estrenado todas ellas su primer largometraje en los últimos años, será preciso continuar pendientes del desarrollo de sus carreras.

En el artículo que da cierre a esta sección, Júlia González de Canales Carcereny brinda una excelente aproximación al cine paraguayo de autoría femenina. En «El actual cine paraguayo tiene firma de mujer» se pasa revista a la producción fílmica contemporánea, sosteniendo la tesis de que esta cinematografía es indesligable del trabajo realizado por sus directoras. Así pues, aunque se mencionan otros jóvenes nombres como el de Leticia Coronel o Eva Karene Romero, el ensayo aborda en particular la obra de cuatro cineastas emergentes que han gozado de reconocimiento global: se trata de Tana Schémbori (1970), Paz Encina (1971), Arami

Ullón (1978) y Renate Costa (1981)[31]. A pesar de las diferencias en las propuestas (y salvo alguna excepción), es posible extraer algún denominador común en el cine de esta nueva generación que podría resumirse en estos tres rasgos: una presencia notoria de la lengua guaraní, un esfuerzo de recuperación de la memoria histórica del país y un interés por abordar la memoria familiar a través de temáticas universales.

Siendo un país pequeño de escasa producción, pero con una cinematografía que se encuentra en pleno despegue, la autora de este ensayo pone el punto de mira en las dificultades que supone hacer cine en un contexto del país donde todavía no ha entrado en vigor una ley de cine que facilite la financiación de proyectos nacionales, hecho que se traduce en una importante dependencia al apoyo de instituciones foráneas. Para completar este panorama, sin embargo, me parece oportuno mencionar que el espacio que ocupa hoy esta generación de cineastas emergentes en Paraguay se ve precedido del papel pionero de Galia Giménez, responsable del primer largometraje de ficción realizado en Paraguay por una mujer (*María Escobar*, 2001) y directora de otros títulos como *Réquiem por un soldado* (2002), *El invierno de Gunter* (2007), *El azúcar del Naranjo* (2015) y *Riquísimos helados* (2018).

[31] Como ejemplo de esta visibilidad internacional puede mencionarse que *Hamaca paraguaya* (2006), el debut de Encina, logró el premio FIPRESCI en Cannes o que *El tiempo nublado* (2014), de Arami Ullón, tuvo extenso recorrido internacional y se hizo, entre otros, con el premio a la mejor ópera prima en el prestigioso *Visions du Réel*.

ABRIENDO NUEVAS PUERTAS Y VENTANAS

No podría cerrar este capítulo introductorio sin abrir (nuevas) puertas y ventanas, haciendo referencia, aunque no pueda ser de modo exhaustivo, a las cineastas emergentes de países y regiones que no han sido incluidas en los ensayos que componen esta parte del libro[32]. En Centroamérica, donde a pesar de las dimensiones modestas el cine vive un momento de cierto esplendor, las mujeres juegan un papel muy destacado. En Nicaragua, por ejemplo, país donde la producción audiovisual tiene un peso femenino muy fuerte, se celebra el éxito internacional de *Heredera del viento* (2017), primer debut en largometraje de la joven managüense Gloria Carrión Fonseca, formada en Argentina y fundadora de la productora Caja de Luz. Con una mirada poética y reflexiva y a partir de una lectura del presente, su documental ahonda en el pasado reciente de Nicaragua basándose en la historia de sus padres, protagonistas de la revolución sandinista.

Desde una perspectiva panorámica, se puede afirmar que el cine nicaragüense más reciente está viviendo un momento de despegue en lo que se refiere a la participación y visibilización del trabajo de las directoras, especialmente desde que Florence Jaugey, francesa afincada en Nicaragua que ya contaba con una dilatada experiencia en la realización de documentales, estrenase *La Yuma* en 2009. Este filme supuso el renacer de la ficción en el país al erigirse como el primer largometraje de ficción producido allí en los últimos veinte años tras la caída del régimen sandinista. *La Yuma* se convirtió en

[32] En este sentido, también es preciso señalar la enorme importancia y visibilidad de las directoras de Brasil, país que queda fuera de este proyecto editorial al centrarse exclusivamente en los países de habla hispana. Para un estudio detallado de las cineastas brasileñas se recomienda el libro de Marsh,
L. (*opus cit.*).

un gran éxito comercial y cosechó varios premios internacionales[33]. *La pantalla desnuda* (2014) es la segunda incursión de Jaugey en este terreno. Entre la realización de estos dos largos, se aprobó la Ley de Cinematografía y las Artes Audiovisuales, haciendo de Nicaragua el segundo país centroamericano (2010) en tener una ley de cine, después de Panamá, cuya legislación entró en vigor en 2007. Si bien esta ofrece un marco jurídico que regula las actividades nacionales e internacionales en el sector, su implementación no ha logrado resolver una de las grandes trabas que afectan al cine nicaragüense: el apoyo de financiación a su producción.

Desde el cierre de Incine (Instituto Nicaragüense del Cine) en 1990, la producción audiovisual persistió gracias al esfuerzo de varias mujeres cineastas que todavía siguen activas y ocupan hoy un lugar destacado en el cine del país. La notoria incorporación de las mujeres en este campo también se hace visible en el desempeño de cargos directivos y de gestión: a modo de ejemplo podemos citar a Kathy Sevilla, actual presidenta de la ANCI (Asociación Nicaragüense de Cinematografía), y a Idania Castillo, codirectora de la Cinemateca Nacional. Asimismo, las mujeres han desarrollado una notable conciencia de género, especialmente en lo que se refiere a su papel central en la configuración de la cinematografía nacional. Muestra irrefutable de esto es precisamente el corto documental *Hasta con las uñas: mujeres cineastas en Nicaragua* (2016), de Tania Romero, que reflexiona sobre la importancia de las directoras en los ochenta. Afincada en EE.UU., Romero incluye entrevistas con cineastas del país consolidadas que tuvieron ya un rol destacado como documentalistas o productoras en esa década como María José Álvarez, Martha Clarissa Hérnandez,

[33] Cortés, L. (2010): «The Unexpected Rise of Central American Cinema», en Russo, E. A. (ed.): *Contemporary Filmmaking in Latin America*. Buenos Aires: Teseo, 65-80, p. 73.

Kathy Sevilla, Brenda Martínez, Belkis Ramírez y Florence Jaugey. También se recogen testimonios de emergentes como Rebeca Arcia, directora de la producción de *La pantalla desnuda* (2014), o Heydi Salazar, realizadora de *Operación Chanchera. Asalto al Palacio Nacional* (2015). Es significativo que la génesis de este documental fuera el descubrimiento de *La Yuma* por parte de Romero, como ella misma reconoció en los medios. A mi entender, este hecho que, a simple vista, puede resultar anecdótico, demuestra no solo que la visibilización del trabajo de las directoras tiene un efecto crucial en la creación de referentes para las nuevas generaciones de mujeres cineastas, sino que tiene también el poder de hacerlas reflexionar sobre su propio papel en la historia del cine y la necesidad de reescribirla desde una perspectiva de género, algo que a su vez implica una reconfiguración del canon. En este sentido, el ejemplo de *Hasta con las uñas: mujeres cineastas en Nicaragua* podría considerarse una muestra de doble empoderamiento.

Otros países centroamericanos, como El Salvador o Guatemala, cuentan también con cineastas emergentes, si bien en ocasiones se trata de directoras que viven y/o desempeñan su carrera profesional fuera de su país natal, como sucede con Melanie Aitkenhead, guatemalteca residente en EE.UU., que se está empezando a abrir paso en Hollywood, o Tatiana Huezo, salvadoreña residente en México y directora de los documentales *El lugar más pequeño* (2011) y *Tempestad* (2016). En este contexto binacional, también destaca la documentalista y productora salvadoreñonicaragüense Marcela Zamora con cuatro largometrajes a sus espaldas: *María en tierra de nadie* (2011), *El cuarto de los huesos* (2015), *Los ofendidos* (2016) y *Comandos* (2017). Dentro de Guatemala encontramos a la emergente Anaïs Taracena, directora de *20 años después* (2017). Dos décadas tras la firma de paz que dio fin a una larga y sangrienta guerra civil, el documental de Taracena se interroga sobre los costes del proceso de paz y el futuro de más de 5.000 guerrilleros

que dejaron las armas para incorporarse a una vida civil incierta. Realizado a partir del testimonio de excombatientes, entre los cuales también se encuentran mujeres, esta es una de las pocas producciones realizadas sobre el mundo guerrillero guatemalteco.

Desde que en 2003 Mauren Jiménez (*Mujeres apasionadas*) se convirtiera en la primera directora de un largometraje de ficción en Costa Rica, otras once mujeres costarricenses han seguido sus pasos, representando alrededor de un 20% de las películas producidas en los últimos tres lustros: se trata de Isthar Yasin, Paz Fábrega, Hilda Hidalgo, Isabel Martínez, Laura Astorga, Erika Bagnarello, Patricia Velásquez, Soley Bernal, Alexandra Latishev, Paz León y Antonella Susassi. Entre 2003 y 2017 asciende a 17 el número de largometrajes realizados por cineastas costarricenses. En un artículo que analizaba varios largometrajes de ficción dirigidos por centroamericanas, María Lourdes Cortés[34] concluía que, a pesar de la diversidad de propuestas narrativas y estéticas, algunos de los temas recurrentes son la mirada infantil, el abuso y el cuestionamiento de los estereotipos que recaen sobre las mujeres y su papel, especialmente el de madres protectoras. A la luz de algunos trabajos recientes de las documentalistas centroamericanas podríamos incluir en estas temáticas la recuperación de la memoria histórica, denominador común de un cine regional cada vez más preocupado por su pasado más reciente.

País del istmo que une Centroamérica con Sudamérica, Panamá cuenta también con jóvenes talentos femeninos. En el documental despuntan Ana Endara Mislov, directora de *Curundú* (2007), *Reinas* (2013) y *La felicidad del sonido* (2016), y Mercedes Arias y Delfina Vidal, codirectoras de *Out. La salida está en tu mente* (2013)

[34] Cortés, L. (2014): «Mujer y madre en el cine centroamericano actual», *Cinémas d'Amérique latine*, 22, 152-165.

y *Caja 25* (2015). Recientemente Vidal ha debutado en solitario con *La matamoros* (2017), largometraje centrado en la figura de la dirigente sindical panameña Marta Matamoros, militante política y modista de profesión. Una nueva generación de dominicanas empuña igualmente la cámara en el documental y en la ficción: *Dólares de arena* (2015) y *Jeffrey* (2016), por ejemplo, son los trabajos más actuales de Laura Amelia Guzmán y Yanillys Pérez.

A cineastas ecuatorianas ya establecidas como Viviana Cordero, Tania Hermida, Yanara Guayasamín o Anahí Hoeneisen, se suman directoras emergentes que están configurando el nuevo horizonte de la cinematografía nacional: María Emilia García, debutante con *La descorrupción* (2016); Ana Cristina Barragán, con *Alba* (2016); o Gabriela Calvache, con *Labranza oculta* (2010) y *La mala noche* (en posproducción). En la dirección cinematográfica uruguaya las mujeres son también minoría: de los proyectos apoyados por el Programa Montevideo Socioaudiovisual en 2016, por ejemplo, solo 13% fueron dirigidos por mujeres y 7% en dirección compartida por un hombre y una mujer. Para combatir esta brecha, se promueven aquí iniciativas que pretenden visibilizar el rol de las mujeres en el audiovisual, como la reciente celebración del ciclo de cine «Dos mujeres hablan» (marzo de 2018). En un evidente guiño al llamado «test de Bechdel», este evento incluyó proyecciones diversas para reflexionar sobre el bajo porcentaje de mujeres en este ámbito profesional. En la mesa de discusión participaron la productora y realizadora Virginia Martínez, la productora Virginia Bogliolo, la directora Ana Guevara, la guionista Inés Bortagaray, la directora de arte Paula Villalba y la actriz y dramaturga Verónica Perrotta. Entre la nueva generación emergente también podría mencionarse a las uruguayas Leticia Jorge y Ana Guevara, que debutaron con *Tanta agua* (2013), filme que obtuvo el premio FIPRESCI a la mejor película ese mismo año. Ambas se encuentran ahora enfrascadas en nuevos proyectos individuales.

Con una presencia femenina en el campo de la dirección que se remonta a los tiempos del silente, Perú es probablemente hoy uno de los países latinoamericanos que más resuenan en el panorama internacional gracias al éxito de la multipremiada Claudia Llosa, que cuenta ya con tres largometrajes. A pesar de que varias directoras destacan en la cinematografía nacional por su aportación al género tanto de ficción como documental, siguen siendo clara minoría: de 53 películas estrenadas en 2017, solo cinco fueron dirigidas por mujeres, lo que supone poco más del 13% de la producción total[35].

A nombres plenamente consolidados como el de la incansable Nora de Izcue, Marianne Eyde o Sonia Goldenberg debemos añadir una nueva hornada de directoras debutantes a partir de la segunda década de los 2000. A esta pertenecen, entre otras, Rosario García-Montero (*Las malas intenciones*, 2011), Joanna Lombardi (*Casa dentro*, 2012; *Solos*, 2015), Enrica Pérez (*Climas*, 2014), Rossana Díaz Costa (*Viaje a Tombuctú*, 2014), Patricia Wiesse (*Todos somos estrellas*, 2017), María José Moreno (*Lima en la piel*, 2017), Melina Leó (*Canción sin nombre*, 2018) o Ani Alva Helfer, esta última convertida en la realizadora más taquillera del país con *No me digas solterona* (2018), una comedia que cuestiona las posturas conservadoras frente a la soltería femenina. Su anterior trabajo, *El beneficio de la duda* (2015), fue un filme de suspense que también obtuvo gran éxito en taquilla. Crecidas durante la década de los ochenta, en pleno auge de Sendero Luminoso, varios de los trabajos de las cineastas peruanas recurren a este período histórico para ambientar sus narrativas. Este sería el caso, por ejemplo, de *Viaje a Tombuctú* o *Canción sin nombre*. Enfrascada en el proyecto de adaptar uno de los grandes clásicos de la literatura peruana, Díaz Costa se encuentra actualmente rodando la versión cinematográfica de *Un mundo para Julius*,

[35] Fuente: *Cinencuentro* <https://www.cinencuentro.com/> (21-5-2018).

la conocida novela de Bryce Echenique, que incluye la participación de la actriz Magaly Solier, famosa a raíz de su interpretación en los dos primeros filmes de Claudia Llosa, *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009). Es interesante notar que, en paralelo al auge de las nuevas directoras, se está produciendo una visibilización de su trabajo. A propósito del día internacional de las mujeres, este 2018 se organizó el primer «Ciclo peruano hecho por mujeres» con la finalidad de dar a conocer la obra de las cineastas peruanas y su influencia en la industria cinematográfica, un evento que, en cierto modo, se alinea con los objetivos de una mesa redonda sobre el papel de las directoras peruanas que tuvo lugar en el 15º Festival de Cine de Lima unos años atrás, en 2011[36].

En comparación con sus predecesoras, como ha señalado Barrow[37], esta nueva generación de cineastas tiene una mayor formación técnica y acceso a equipación más sofisticada, además de conocer mejor y haberse beneficiado de programas de financiación, en parte porque muchas de ellas han cursado estudios de posgrado fuera del país. Igual que sus compañeros masculinos, han tenido que recurrir con frecuencia al sector privado a falta de un apoyo adecuado y sostenible por parte de entidades públicas. Aunque su cine sea diverso y adopte temas relevantes para el país, es importante notar que algunas, como Llosa o García-Montero, pertenecen a clases sociales altas y/o tienen vínculos familiares, profesionales o formativos con Europa o Estados Unidos[38].

Tanto en esta introducción como en los artículos que siguen, se echarán en falta, sin duda, muchos nombres y títulos que configurarían una cartografía cinematográfica más precisa y completa de

[36] Barrow, S. (2017): «Through Female Eyes: Reframing Peru on Screen», en Martin y Shaw, *opus cit*., 70-91, p. 70.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*., p. 85.

las cineastas emergentes en América Latina. Recopilar la obra de toda una generación de jóvenes talentos que está contribuyendo a forjar el panorama audiovisual de una región del globo tan extensa y diversa como esta no es, de modo alguno, una tarea que hayamos pretendido abordar ni que tampoco esté a nuestro alcance. Y, aunque modesta, tal vez nuestra aportación conjunta no sea del todo irrelevante en tanto que este y los capítulos que se incluyen en esta parte del libro pretenden poner de manifiesto que muchas cineastas emergentes ya están acá para quedarse.

Para crear mapeos más precisos es imperativo recabar datos sobre la participación de la mujer en el audiovisual, pues es difícil trabajar en favor de la igualdad si no sabemos cuál es el punto de partida. Esta es precisamente una de las sombras que debemos despejar. Pero, a pesar de que todavía quedan muchos retos por delante, no hay que olvidar, como comentaba Patricia Torres San Martín, que «el desmontaje de las estructuras impuestas por un orden establecido es ya una conquista y representa una motivación no solamente de orden ideológico o creativo sino político»[39]. Si, como llamó la atención Pierre Sorlin (1985) hace algún tiempo, el cine evidencia una manera de contemplar, adentrarnos en la obra de las cineastas emergentes en América Latina nos permitirá acercarnos a nuevos, múltiples y variados modos de hacerlo[40].

[39] Torres San Martín, *opus cit*.

[40] Sorlin, P. (1985): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana.* México: FCE.