



Proyectando las luces y sombras de la industria audiovisual peninsular posCIMA: diálogos con mujeres cineastas emergentes

*Projecting the Lights and Shadows of the Peninsular
Audiovisual Industry Post-CIMA: Dialogues with Emerging
Women Filmmakers*

María García Puente
Erin K. Hogan

Recibido: 02/044/2021

Aceptado: 20/07/2021

RESUMEN

El propósito del presente artículo es llevar a cabo una metarreflexión crítica sobre nuestras aportaciones al proyecto de humanidades digitales *The Gynocine Project*. El punto de partida y eje que articula este análisis es un corpus de seis entrevistas que realizamos a mujeres cineastas emergentes de la etapa posCIMA junto a lecturas cruzadas de investigaciones recientes enfocadas en este ámbito. Este estudio, que coincide con el quince aniversario del compromiso de CIMA por la igualdad de género en la industria audiovisual española, ilumina el estado de la cuestión, identificando las luces y sombras del acceso de las mujeres a la creación audiovisual y su representación dentro de ella, además de proyecciones de futuro.

Palabras clave: audiovisual, CIMA, directoras, España, Gynocine, igualdad.

María García Puente, Associate Professor of World Languages and Literatures at the California State University San Bernardino. Contacto: mpuente@csusb.edu

Erin K. Hogan, Associate Professor of Spanish at the University of Maryland Baltimore County. Contacto: ekhogan@umbc.edu

Cómo citar este artículo: García Puente, María y Hogan, Erin K. (2022). Proyectando las luces y sombras de la industria audiovisual peninsular posCIMA: diálogos con mujeres cineastas emergentes. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7 (1), 131-159. doi: <https://dx.doi.org/10.17979/arief.2022.7.1.7829>

ABSTRACT

The current article consists of a critical self-reflection of our contributions to the digital humanities project, *The Gynocine Project*. The point of departure and axis of our analysis is a corpus of six interviews we conducted with emerging women filmmakers of the post-CIMA period alongside related readings and recent studies of this subject. In this examination, coinciding with fifteen years of CIMA's advocacy for gender equality in the Spanish audiovisual industry, we illuminate current conditions, identifying lights and shadows with respect to women's access to and representation in audiovisual creation, in addition to offering projections for the future.

Keywords: *audiovisual, CIMA, women directors, Spain, Gynocine, equity.*

1. INTRODUCCIÓN

En una esclarecedora escena de la comedia *Descongélate* (2003), del tándem directoral compuesto por Dunia Ayaso y Félix Sabroso, una incisiva Carmen Machi, en el papel de Carmela, aprovecha el encuentro fortuito con un productor (José Ángel Egido) en un bar de barrio para transmitirle una urgente demanda: “¿Por qué tan poco cine de mujeres...?”. Ante dicha reivindicación, otra de las vecinas presentes en la reunión, Amparo (interpretada por la actriz Malena Gutiérrez), asevera lo siguiente, cargada de razón: “¡Que nosotras también somos artistas!”. Resulta cuanto menos curioso, sin embargo, que a pesar del entusiasmo demostrado, la “artista” que da voz a esta proclama no llegue ni siquiera a presentarse al citado productor, interesado, tal y como él mismo reconoce, en financiar proyectos de éxito que eludan “las lágrimas, los subtítulos, lo feo y lo lento”. En un interesante reflejo metacinematográfico, este personaje femenino, cuya presencia en la diégesis del filme deviene meramente testimonial, no logra captar la atención deseada por parte del productor --encarnación metonímica de la industria audiovisual--, al igual que les ocurre a tantas otras mujeres profesionales del campo condenadas a la invisibilización y relegadas a una posición de subalternidad.

Revertir la desigualdad de género manifiesta de la industria audiovisual nacional, además de promover imágenes realistas de las mujeres en los contenidos del medio, son, en efecto, dos de los objetivos principales de CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales de España. Instituida en el año 2006 de la mano de dieciséis socias fundadoras, entre las que figuran directoras de renombre como Inés París, Josefina Molina, Iciar Bollaín y Chus Gutiérrez, CIMA ha sido determinante a la hora de constatar en cifras la falta de paridad en el sector audiovisual español (a través de sus Informes Anuales CIMA) así como de impulsar, entre otras iniciativas¹, la aprobación de

¹ En este sentido, cabe destacar los siguientes programas: desde 2013, CIMA Mentoring, cuyo objetivo es el de orientar, encauzar la financiación y estudiar la viabilidad de los proyectos audiovisuales de mujeres creadoras; desde 2020, CIMA Impulsa, que promueve el desarrollo de guiones escritos por mujeres en colaboración con Netflix España; además de jornadas y eventos culturales para dar visibilidad a la labor de sus socias (CIMA en Corto y Tertulias CIMA) y reflexionar junto a actrices protagonistas sobre los papeles femeninos en la filmografía nacional (el ciclo Mujeres que no lloran). Otra campaña exitosa ha sido la de #Másmujeres (2018-2019), cuyas imágenes de abanicos rojos portados por artistas en las alfombras rojas de España lograron captar la atención de los medios y sumar apoyos en la lucha por una mayor

la tan ansiada Ley del Cine de 2007, concebida para subsanar la situación de discriminación de género.

Al igual que el ejemplo metacinematográfico de *Descongélate*, el propósito del presente artículo es llevar a cabo una metarreflexión crítica sobre nuestras aportaciones al proyecto de humanidades digitales *The Gynocine Project: Women Filmmakers, Feminism, and Film Studies* (<https://www.gynocine.com/>), dirigido por Barbara Zecchi (Univ. Massachusetts-Amherst). En el estudio que compartimos a continuación, que coincide precisamente con el quince aniversario del compromiso de CIMA por la igualdad de género en la industria audiovisual española, iluminamos el estado de la cuestión, identificando las luces y sombras del acceso de las mujeres a la creación audiovisual y su representación dentro de ella, además de proyecciones de futuro.

2. MÉTODO Y PROCEDIMIENTO

El punto de partida y eje que articula este análisis es un corpus de seis entrevistas semiestructuradas que realizamos a cineastas emergentes de la etapa posCIMA junto a lecturas cruzadas de investigaciones recientes enfocadas en este ámbito de estudio. El elenco de creadoras con las que conversamos (Marta Díaz de Lope Díaz, Margarita Ledo Andión, Paula Ortiz, Nely Reguera, Celia Rico y Marina Seresesky) se inscriben en la categoría de “nuevas realizadoras” (Heredero, 1997) ya que estas cuentan hasta la fecha en su haber con menos de tres largometrajes de ficción; dicho de otro modo, todas ellas se encuentran en el proceso de consolidación de sus carreras cinematográficas. A pesar de su limitado alcance, esta muestra directoral resulta ilustrativa debido a las múltiples coincidencias en las experiencias profesionales de las realizadoras, que sirven como reflejo alegórico de las de muchas otras mujeres en el sector.

Un acercamiento crítico a su creación audiovisual ha sido el de agrupar a algunas

representación de las mujeres en el sector. Para más información sobre estas y otras iniciativas, consúltese la página web de la asociación: www.cimamujerescineastas.es. Más allá del contexto peninsular, The European Women’s Audiovisual Network (EWA), asociación hermana de CIMA, ha acometido proyectos igualmente fructíferos bajo el liderazgo de, entre otras, Isabel Coixet, Isabel Castro, Alexia Muiños y Paula Ortiz (<https://www.ewawomen.com>).

de estas directoras bajo etiquetas generacionales, por ejemplo, la de “Generación Ágata” (Engel, 2017). Aun cuando es cierto que varias de ellas, próximas en edad, comparten trayectorias similares, sería desacertado pasar por alto la heterogeneidad de estas profesionales tanto en lo que respecta a su procedencia y formación como a la naturaleza formal y temática de su trabajo audiovisual. Así, mientras que Ledo y Ortiz (de origen gallego y aragonés, respectivamente) recaban en la dirección provenientes del ámbito académico o, en el caso de Seresesky (argentina afincada en Madrid), después de curtirse en la interpretación; Díaz de Lope, Rico y Reguera (andaluzas y catalanas formadas en Barcelona) compaginan su labor de realización con la docencia en la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). Igualmente diversa es la aproximación formal al cine de estas directoras, que destacan por cultivar un amplio abanico de moldes genéricos (drama, adaptación literaria, comedia, documental, cine histórico, etc.), en ciertos casos cristalizando su sello personal en un lenguaje cinematográfico propio claramente reconocible. Siguiendo la estela de sus antecesoras, las realizadoras del Joven Cine Español (JCE) de los 90, cuyos filmes exhibían una marcada impronta ginocéntrica (Zecchi, 2014), las entrevistadas exploran historias protagonizadas por mujeres que se enfocan en la experiencia de género, si bien ahora tratada desde un punto de vista relativamente más plural y amplio. Además, estas se desmarcan de sus predecesoras por abrazar una marcada conciencia feminista (Zecchi, 2014) que, tal y como demuestran las multitudinarias movilizaciones que tuvieron lugar el 8 de marzo de 2018 en toda España, no hace sino reflejar el cambio generalizado de sensibilidad en pro de la igualdad de género de los últimos años, acelerado recientemente a raíz de la eclosión del movimiento “#metoo”. A este respecto, la continuada labor de concienciación que ha llevado a cabo CIMA desde su fundación hace quince años ha sido transformadora para las profesionales de la generación anterior (JCE) (Zecchi, 2014), perdurando su influencia en las directoras entrevistadas, que accedieron a la realización en la actual etapa posCIMA.

Los esfuerzos de CIMA para fomentar la paridad de género en el audiovisual español corren parejos a los de una cada vez más nutrida comunidad de académicos e investigadores interesados en indagar en las contribuciones de las

mujeres a esta industria y en trazar las *ginealogías* feministas que han sido violentamente excluidas del discurso historiográfico hegemónico. Algunas de las iniciativas más reseñables en esta línea son, en el ámbito español, el Grupo de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual” (GECA) de la Universidad Complutense de Madrid; al que se le suman, en el del hispanismo anglosajón, *The Gynocine Project* y la guía teórica de Deborah Shaw “Cómo estudiar el cine de mujeres iberoamericanas: un manifiesto” (2018). *The Gynocine Project* es una plataforma de humanidades digitales de acceso abierto creada en 2011 bajo el liderazgo de Barbara Zecchi con la finalidad de recuperar “a feminine presence behind the camera” (Zecchi, 2011). El proyecto aglutina las aportaciones de estudiosos comprometidos en alumbrar las actividades profesionales de las mujeres en el cine, sobre todo de directoras, tanto en España como, en una reciente ampliación, América Latina y su periodización correspondiente. Esta base de datos online pone a disposición del público una amplia variedad de recursos provechosos para reescribir “the history of cinema, as well as the history of women”: reseñas, biografías, entrevistas (entre las que se encuentran las realizadas por las autoras de este artículo), información bibliográfica y temarios de cursos ginocéntricos (Zecchi, 2011). Según declara Zecchi en la portada de la plataforma, “gynocine” es un término paraguas que permite superar las limitaciones de carácter biológico e ideológico asociadas a otras etiquetas comúnmente usadas (“cine de mujeres”, “cine feminista”, “cine femenino”) que se revelan confusas o hasta engañosas al momento de dar a entender el contenido, la creadora o el público de este cine. Bajo esta nueva denominación, se engloban, en líneas generales, todas las obras realizadas por mujeres y/o que se prestan a una lectura feminista, dando con ello cabida a una vasta gama de cineastas y contenidos audiovisuales.

Las investigaciones académicas arriba referidas evidencian de manera consistente un claro consenso en relación a las recomendaciones y propuestas de apoyo a las directoras emergentes. Tanto es así que nuestras actividades profesionales en el marco de *The Gynocine Project*, aunque preceden en algunos casos al manifiesto de Shaw, ponen en práctica muchas de sus propuestas y reflexiones. Sobre este particular, sin embargo, nos gustaría enfatizar un punto fuerte de nuestro trabajo que lo distingue y enriquece: la colaboración

transnacional entre la universidad (estudiantes y académicos) y las cineastas que promueve y desarrolla (Shaw, 2017). Editamos nuestras conversaciones en inglés y español con el fin de impulsar la proyección internacional de las nuevas realizadoras del cine peninsular, visibilizando y difundiendo su labor creativa en un contexto global que trascienda los confines de los estudios hispánicos. Nuestros recursos están concebidos para cumplir un doble propósito promocional y pedagógico: por un lado, sirven como materiales para los *pressbooks* o dossieres cinematográficos de las directoras, al tiempo que contribuyen a diversificar los planes de estudio y a acercar referentes femeninos a futuras directoras. Porque, como bien nos explica Díaz de Lope, “A menudo los referentes femeninos en la dirección cinematográfica, tal vez por las dificultades a las que se enfrentan las mujeres para acceder a este medio, semejan lejanos, casi imposibles” (García Puente y Hogan, 2019a), una percepción que se ha de interpretar como legado del desequilibrio estructural que rige el sector audiovisual: “a las mujeres nos cuesta mucho más dar a conocer nuestras historias, y esto es un problema para las generaciones de mujeres que vienen detrás” (García Puente y Hogan, 2019a). Es precisamente este círculo vicioso de discriminación en el ejercicio de la práctica creativa audiovisual que se perpetúa generación tras generación el que aspiramos a romper con nuestras entrevistas para *The Gynocine Project*, dentro y más allá de las aulas.

Con la metarreflexión que pasamos a exponer queremos rendir homenaje al talento artístico de estas directoras y a su original labor creativa documentando sus experiencias de primera mano, las cuales no dejan sino traslucir las luces y las sombras de la industria audiovisual posCIMA.

3. RESULTADOS

3.1. Las luces: iluminando el camino hacia la equidad

El Hay varios indicios alentadores de cómo las cineastas entrevistadas y sus compañeras del medio están iluminando el camino hacia la igualdad real: su continuada producción, la positiva recepción crítica de su obra y presencia en festivales, su experiencia paritaria en la universidad, y la constatación de una

conciencia feminista compartida que se manifiesta en la temática y personajes de sus filmografías ginocéntricas.

El primer destello de luz a este respecto atañe a la filmografía de las entrevistadas, que se ha visto engrosada en los últimos años con la consecución de nuevos proyectos tanto en el cine como en la televisión y la publicidad. Marina Seresesky ha estrenado ya su segundo largometraje de ficción (*Lo nunca visto* 2017), mientras que Margarita Ledo continúa afianzando su carrera en el terreno del documental (*Nación* 2020) y Nely Reguera se está abriendo un hueco en la televisión (*Heavies tiernos* 2018, *Benvinguts a la Família* 2018 y *Valeria* 2020). A estos trabajos hay que añadir las próximas películas de Marta Díaz de Lope (*Los buenos modales*, con Carmen Maura y Gloria Muñoz) y Celia Rico (*Los pequeños amores*), que se encuentran en fase de preproducción. Mención aparte merece Paula Ortiz, quien no solo continúa activa en la publicidad, sino que también ha realizado un episodio para la serie coral de HBO España *En casa* (2020) y participado en la creación del proyecto audiovisual online *Cartas Vivas*. En la actualidad, Ortiz está rodando su primer filme en inglés (*Across the River and Into the Trees*), una producción británica que incorpora un elenco internacional.

Puede parecer una nimiedad destacar la continuada producción de estas nuevas cineastas; pero, como demuestra la investigación de Francisco Zurian (al frente del Grupo GECA) y Cristina Andreu (actual presidenta de CIMA), este hecho, lejos de ser la norma, constituye todo un logro. Entre los años 2000 y 2015 solo un 24% de las realizadoras noveles de España consiguieron sacar adelante su segundo largometraje de ficción (Zurian *et al.*, 2017), como también les aconteció a muchas de las integrantes del “boom” del JCE de los noventa, que vieron cómo tras estrenarse en la dirección se les cerraban las puertas de la industria audiovisual. Este leve cambio de tendencia, si se quiere llamar así, se puede atribuir en parte a las modificaciones introducidas en los últimos años a las bases de acceso a las ayudas de la Ley del Cine, que contemplan una bonificación de hasta seis puntos extra (de un total de cincuenta) para la financiación pública de los proyectos con participación femenina (Ponga, 2018). Tal valioso apoyo a la creación femenina se ha visto secundado igualmente en el terrero de la preproducción por iniciativas como Berlinale Talents, TorinoFilmLab y la residencia de guionistas de la red EWA, que patrocinan a las directoras en el

desarrollo de sus guiones dentro del amplio marco del cine global. Celia Rico es un buen ejemplo de la utilidad de estos programas de creación ya que fue gracias a su mecenazgo que pudo producir el guion de su primer largo, *Viaje al cuarto de una madre* (2018), y está en proceso de escribir el del segundo.

La misma Rico reconoce en nuestra entrevista el relevante papel que juegan los festivales, junto con las compañías de exhibición y distribución, en la visibilización del trabajo de las mujeres y en garantizar que este llegue al público (García Puente y Hogan, 2019b). En relación a este primer canal, su caso, al igual que el del resto de las entrevistadas, arroja más luces que sombras. Prueba de ello son los múltiples festivales nacionales e internacionales de primer orden que seleccionaron los largos de estas cineastas (en su mayoría óperas primas) para formar parte de su programación: el Festival de Cine de San Sebastián, el Festival de Málaga, la Semana Internacional de Cine de Valladolid, el Festival de Sitges, el Times British Film Institute London Film Festival y el Festival Internacional de Cine de Shanghai, por mencionar solo algunos. Compromisos como el de la Carta por la Paridad y Diversidad en el cine, originalmente firmada en 2018 por el Festival de Cannes y refrendada con posterioridad por otros certámenes como el de San Sebastián (Pastor, 2018), se han revelado eficaces para favorecer la paridad de género en los jurados; una medida, esta, que repercute a su vez en programaciones más transparentes e igualitarias.

Asimismo, los festivales especializados en el cine hecho por mujeres, de los que existe en España una nutrida representación (Mostra Internacional de Films de Dones, Directed by Women Spain, Zinemakumeak gara, etc.), funcionan como otro importante canal de promoción y difusión de la producción audiovisual femenina (París-Huesca, 2020). Una de las propuestas más dinámicas en este ámbito es desde 2010 Mujeres de cine (MDC), un espacio de referencia concebido para fomentar “el debate, el diálogo y la reflexión sobre la situación de la mujer” en la industria cultural (MDC). Entre otros proyectos (un festival de cine online, muestras itinerantes y coloquios), MDC ha lanzado recientemente la plataforma VOD, dedicada en exclusiva al cine dirigido por mujeres, que junto con Filmin (cuyo diverso catálogo oferta los títulos de cinco de las seis cineastas entrevistadas) está contribuyendo a democratizar el acceso a estos contenidos.

El recorrido de las obras de las entrevistadas por el circuito de festivales de cine ha estado acompañado de una cálida acogida por parte del público y la crítica, que se tradujo en la obtención de varios galardones, así como de numerosas nominaciones en los premios de mayor prestigio de la industria del cine español (Premios Goya, Premios Gaudí, Premios Feroz, Premios Platino y las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos). Entre la producción de estas cineastas, el segundo largometraje de Paula Ortiz, *La novia* (2015), sobresale por ser el que más éxitos ha cosechado ya que, además de sus doce nominaciones a los premios Goya 2016 de la Academia de Cine, esta estilizada adaptación a la pantalla de *Bodas de sangre* de Lorca fue seleccionada para representar a España en los Premios Oscar 2017. La positiva experiencia de nuestras cineastas en los festivales nacionales e internacionales está en consonancia con los datos que recoge el Informe CIMA 2019 sobre este tema, en el que se computan los premios recibidos por los profesionales españoles en los últimos cinco años. Este documento, elaborado por Sara Cuenca y Ana Martínez Amado, detecta un incremento progresivo y sostenido en el tiempo en la representatividad del reconocimiento público femenino, que en el año 2019 llegó a equipararse en cifras (con un 18%) al de los hombres en los puestos de dirección y guion (Cuenca y Martínez, 2020).

Otro indicio significativo de un avance hacia la igualdad real en los oficios del cine lo encontramos en los premios Goya 2021, en cuyo listado de nominados figuraron, por primera vez en su historia, un 41% de mujeres, alcanzándose la paridad en los puestos de dirección y una presencia femenina en todas las categorías técnicas, tradicionalmente copadas por hombres (Zurro, 2021). La gran triunfadora de esta última edición, con cuatro premios Goya (Mejor película, Mejor guion original, Mejor dirección novel y Mejor dirección de fotografía), fue *Las niñas* (2020), el debut en el largo de la cineasta Pilar Palomero. Algo singular de este filme es que contó para su realización con un equipo técnico y artístico integrado principalmente por mujeres, cuyo buen hacer reconoció la Academia de Cine al otorgarles ocho de las nueve nominaciones que recibió la película. Entre estas profesionales, la boliviana Daniela Cajías hizo historia al ser la primera mujer que consiguió alzarse con el Goya a la Mejor dirección de fotografía (Sorto, 2021).

Pero si hay un espacio donde los avances en materia de equidad resultan más evidentes, este es probablemente la universidad, cuyo alumnado de las escuelas de cine se ha diversificado sustancialmente en los últimos años. En lo que a la ESCAC se refiere, la cineasta Nely Reguera, exalumna y actual docente de la escuela, estima que esta transformación ha supuesto en apenas una generación un incremento de un tercio de mujeres sobre el total de estudiantes de la institución (García Puente y Hogan, 2018a: 14). Este aumento de inclusividad se traslada también a la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid), cuya proporción de universitarias inscritas en las distintas especialidades se acerca bastante al de su homóloga en Cataluña (Scholz, 2018). Aunque en un principio, explica Reguera, la ESCAC semejaba promover un tipo de cine concreto que se identificaba con el “sello Bayona”, su modelo ha evolucionado para dar cabida a un rico ecosistema de miradas, estilos y narrativas, como son los de las cineastas Mar Coll, Liliana Torres o Elena Trapé (García Puente y Hogan, 2018). En efecto, su innovador modelo pedagógico que fomenta el aprendizaje por proyectos y la formación de equipos diversos que trabajan bajo la gestión y coordinación de una productora académica (hasta 2012, Escándalo Films y, posteriormente, ESCAC FILMS) ha sido instrumental en la exitosa incorporación a la industria audiovisual de su talento femenino, cuyos cortos u óperas primas han sido con frecuencia producidos con el apoyo de la escuela (entre ellos, el largo de Díaz de Lope).

En este sentido, para Reguera, la ESCAC, por el perfil plural de su alumnado y su filosofía pedagógica que favorece una dinámica inclusiva y paritaria, representa un excelente modelo positivo de igualdad para el conjunto de la industria audiovisual. Tanto es así que, en su opinión, lo ideal sería poder trasplantar este método universitario de cooperación transversal donde “la colaboración entre hombres y mujeres se desarrolla de manera natural” a un contexto macro para así aliviar a “las mujeres de la responsabilidad de promover la paridad” (García Puente y Hogan, 2018a). Como miembro integrante del equipo docente de la ESCAC, empero, Reguera no duda en asumir su parte proporcional de responsabilidad en esta empresa común, seleccionando e implementando en sus clases currículos inclusivos que incorporan referentes femeninos y temáticas ginocéntricas en los que sus alumnas se puedan ver

reflejadas (García Puente y Hogan, 2018a).

En nuestra presentación de *The Gynocine Project* aludimos a la controversia que generan ciertas etiquetas (“cine feminista”, “cine de mujeres” y “cine femenino”) que se emplean para designar el cine realizado por mujeres y definir su toma de posición como artistas sobre cuestiones de género. Este asunto ha sido desde el inicio uno de los lugares comunes de las entrevistas a las directoras, incluidas las editadas por nosotras, dando pie dependiendo del momento a reacciones de tintes diversos. Las realizadoras del JCE de los noventa, sin ir más lejos, percibían el feminismo como un término sumamente politizado cuyas supuestas connotaciones peyorativas arrojaban muchas sombras. Como líder de facto de esta primera generación relativamente numerosa de cineastas en España, el texto de Iciar Bollaín “Cine con tetas” (1998) se podría entender como el manifiesto oficioso del grupo (Zecchi, 2014), en el que se rechaza el género, orientación, raza y clase social del cineasta como criterio de análisis de su cine (Bollaín, 2003). En los últimos años, no obstante, se evidencia un profundo cambio de mentalidad en la ciudadanía española en relación a este tema, hasta tal punto que, de acuerdo con una encuesta reciente, un 59% de las mujeres afirman abrazar abiertamente el feminismo (Álvarez, 2018). Como resultado de dicho viraje ideológico, la etiqueta “feminista”, tan denostada en el pasado por las cineastas del JCE, deviene ahora para las creadoras posCIMA en una luz que alumbra tanto su imagen personal como sus imágenes artísticas.

Nuestras entrevistadas se declaran en sintonía con esta posición ética, que resume con lucidez Marina Seresky: “Me considero una persona feminista y punto. Batallo por que la igualdad de género esté a la orden del día y se vayan dando los pasos precisos para alcanzar esta meta [...] De modo inevitable, mi visión feminista se traslada también a mi trabajo” (García Puente y Hogan, 2018b: 4). En el sector audiovisual, CIMA es a la vez síntoma de esta toma de conciencia de género y, a través de su activismo, en el que Paula Ortiz asumió un papel de liderazgo en calidad de vicepresidenta, motor de la transformación todavía en curso. No en vano, Celia Rico (miembro activo de CIMA), reflexionando sobre su carrera y la de sus compañeras, manifiesta que “Quizás, si no hubiera sido por la labor de CIMA, [ella] no podría haber dirigido [su] película, ni [ella] ni muchas otras mujeres cineastas” (García Puente y Hogan, 2019b: 17), poniendo con ello

en valor la crucial aportación de la asociación a la lucha por la equidad.

Esta labor de concienciación ha facilitado también el replanteamiento o resignificación de las otras etiquetas que se usan habitualmente para describir el cine hecho por mujeres. Aunque las creadoras posCIMA no muestran reparos en afirmar su identidad de género y su postura ética como feministas, en relación a los términos “cine de mujeres” y “cine femenino”, estas adoptan una posición bastante más difusa o ambigua. Por un lado, las nuevas realizadoras de la industria audiovisual mantienen una clara continuidad con sus predecesoras del JCE en su rechazo de estas fórmulas en tanto que categorías comerciales creadas por las grandes distribuidoras para prevenir productos audiovisuales con ciertas características tradicionalmente vinculadas a lo femenino; citando a Ortiz: “un cine intimista, delicado, sosegado, que no salga de las paredes del hogar ni vaya más allá de los conflictos familiares, sentimentales, o generacionales; un cine que no vaya más allá de la comedia romántica, el drama romántico o el cine social ni que aspire a otros lenguajes u otros códigos” (García Puente y Hogan, 2017a: 15).

Pese a lo dicho, tal y como se desprende de la cita de Seresesky arriba referida, las profesionales posCIMA reconocen la discriminación de género en su propia experiencia, la cual, según declara la cineasta, parte de, o ha conformado su “mirada de mujer” (García Puente y Hogan, 2018b). Es en la reafirmación de esta mirada de mujer, entendida en un sentido amplio y plural, que las entrevistadas entroncan sus filmografías centradas en la exploración de la experiencia femenina con el “cine de mujeres” o “cine femenino”, actualizado ahora con nuevos matices interseccionales. Bajo su mirada, estas categorías, otrora reduccionistas, se resemantizan en un cine que rehúye de los estereotipos, donde lo femenino adquiere múltiples valencias y se abre a un alcance universal (no marcado); en definitiva, un cine atravesado por una nueva pluralidad tanto en lo concerniente a sus personajes y temática como en los géneros y códigos en los que se concretiza.

Los universos ginocéntricos de las realizadoras posCIMA no se ciñen a los que recrearon en los 90 sus predecesoras, las directoras del JCE, cuyas protagonistas eran mayoritariamente “mujeres jóvenes burguesas y heterosexuales” (Zecchi,

2014). Frente a esta visión monolítica de la experiencia femenina, los filmes de nuestras entrevistadas ofrecen un retrato más complejo de las múltiples maneras de ser y existir como mujeres. Entre la constelación de personajes femeninos que habitan sus relatos (devotas cristianas líderes de su comunidad, jóvenes creadoras, lesbianas maduras, mujeres migrantes, mujeres trans, prostitutas, sujetos racializados, etc.), no obstante, llama la atención la abundante presencia de mujeres maduras, un perfil por lo general bastante escaso en la pantalla. Esta es una de las constantes del cine de varias de nuestras directoras (Rico, Díaz de Lope y Seresesky), que encuentran en el bagaje vital de estas mujeres una fuente inagotable de historias que iluminan la experiencia humana, en palabras de Seresesky: “Me interesa la complejidad femenina y, en especial, trabajar con actrices mayores, de más de cincuenta años [...] Este colectivo existe y además pienso que tienen mucho que decir; las mujeres de más de cincuenta son indispensables para la continuidad de la sociedad” (Seresesky, 2018). Resulta notable que Seresesky apueste con tanta perspicacia por poner el foco en este colectivo, que Zecchi califica como “el gran invisible del cine comercial” (Zecchi, 2019). Esta autora critica con vehemencia la violencia etarista que permea el discurso fílmico hegemónico, la cual oblitera el cuerpo femenino maduro cuando deja de ser objeto de deseo de la mirada voyerista masculina. A partir de los 45 años, explica Zecchi, los personajes femeninos dejan de ocupar una posición de centralidad en las narrativas audiovisuales, quedando relegados los pocos que aparecen a papeles secundarios: “son madres de, o abuelas de, *sombras* sin identidad propia” (Zecchi, 2019, énfasis nuestro). Por esta razón es de apreciar el coprotagonismo que comparten los personajes de la madre e hija en *Viaje al cuarto de una madre* (2018), dos mujeres luminosas que pujan a lo largo del filme por emanciparse de los afectos mutuos para redefinir su lugar en el mundo.

A través de sus elencos ginocéntricos y valiéndose de una variedad de códigos, nuestras entrevistadas entretejen sus historias a partir de hilos temáticos poco explorados en la pantalla que se revelan medulares en la construcción de la identidad femenina: la memoria histórica desde una perspectiva de género, los claroscuros de la maternidad y la autorrealización de la mujer en la esfera pública. El primero de estos temas es consustancial a la obra de Ledo y Ortiz, dos cineastas que comparten un interés común por recuperar las aportaciones

culturales y experiencias vivenciales de las generaciones pasadas de mujeres excluidas del discurso histórico oficial. Con un estilo híbrido a medio camino entre el documental y la ficción, Ledo nos hace partícipes en *A cicatriz branca* (2012) de la aventura migratoria gallega en la Argentina desde la perspectiva de las grandes olvidadas: las mujeres. Por su parte, en su ópera prima, *De tu ventana a la mía* (2011), Ortiz hace lo propio con las historias íntimas de nuestras antepasadas (madres, tías y abuelas) cuyas voces han permanecido “acalladas durante mucho tiempo, a todos los niveles: histórica, social y culturalmente” (García Puente y Hogan, 2017a). Con este filme de gran fuerza lírica, la creadora aragonesa quiere rendir homenaje a las mujeres del pasado que lucharon por forjarse su propio destino dentro y fuera de las expectativas de género de su tiempo gracias a su “fuerte capacidad de construcción y reconstrucción de sí mismas” (García Puente y Hogan, 2017a), y presentarnos así a las generaciones de hoy modelos positivos de integridad personal. Esta es también la motivación detrás de su reciente colaboración en la biblioteca audiovisual testimonial *Cartas Vivas*, cuyos cortos biográficos rescatan la memoria de pensadoras relevantes en la cultura hispana como Hildegart Rodríguez, Carmen Laforet y Mercedes Pinto, entre otras.

La maternidad es otra de las inquietudes temáticas de Ortiz, quien junto con Seresesky y Rico, hace visibles en sus largometrajes los claroscuros de esta vivencia al mismo tiempo devoradora y trascendental. En *La novia* y *La puerta abierta* (2016), Ortiz y Seresesky cuestionan la visión estereotipada de la madre bondadosa y dadora de vida que inunda el imaginario cultural occidental, exponiendo en su lugar la faceta menos amable del apego materno-filial. Las madres castradoras de estos dramas, vestigios vivos del machismo imperante en la sociedad patriarcal, son fuerzas destructoras que, ya sea con buenas o malas intenciones, reprimen y sojuzgan a sus hijos, anulándolos como individuos. En *Viaje al cuarto de una madre*, por otro lado, Rico reformula en clave positiva otra imagen recurrente de la maternidad, la del nido vacío, que bajo su mirada contemplativa representa más oportunidades que ausencias. Con la historia de Leonor (Ana Castillo) y Estrella (Lola Dueñas), la cineasta profundiza en el impacto de esta experiencia desde el punto de vista de las hijas, apelando a la comprensión mutua entre estas y sus progenitoras, tan necesaria para la

consecución de las aspiraciones vitales de ambas.

Curiosamente, como señala Zecchi, el asunto de la maternidad figuraba prominentemente en el corpus fílmico de autoría masculina del JCE, pero apenas tenía relevancia en la filmografía de sus directoras. Cuando sí aparecía en estas películas, lo hacía retratado como una traba para la autorrealización femenina (Zecchi, 2014: 128). En su parodia de la comedia romántica, *María (y los demás)* (2016), sin embargo, Reguera añade otros matices a su exploración creativa del tema, mostrando a los espectadores cómo los cuidados en el ámbito del hogar no recaen únicamente en las madres sino que también involucran a menudo a las hijas. De hecho, la autorrealización de la protagonista de este largometraje, de vocación escritora, tiene que ver con su actividad en la esfera pública, como también lo es la de la heroína de la comedia *Mi querida cofradía* (Díaz de Lope, 2018), quien sueña con ser elegida líder de su hermandad. En cierto modo, se podría decir que estas dos mujeres alcanzan el éxito cuando por fin se lanzan a “publicarse”, en el sentido de que hacen público su talento: la primera, entregando el manuscrito de su primera novela a una editorial; y la segunda, dirigiendo la procesión de su cofradía en la Semana Santa de Málaga. En ambas películas se reivindica así el talento (creativo y resolutivo) femenino al mismo tiempo que se critica el techo de cristal que impide a muchas mujeres descubrir(se) todo su potencial, a ellas mismas y a los demás.

3.1. Las sombras: las tinieblas todavía por alumbrar

Por desgracia, no todo son luces en la travesía hacia la paridad en la industria del cine. Esta todavía está jalonada de largas sombras que obstaculizan la práctica profesional de las mujeres en el sector. Entre las tinieblas todavía por esclarecer, perduran dos viejos conocidos de las generaciones preCIMA: las dificultades de acceso a puestos decisionales y técnicos, por un lado; y la escasez de financiación, distribución y exhibición, por otro. A estos impedimentos hay que sumar los múltiples techos de cristal de género (femenino y cinematográfico) con los que se topan las realizadoras en el ejercicio de su profesión, además de los perniciosos efectos de la persistencia de actitudes machistas en el campo en relación a sus capacidades y trabajo.

Si bien es de celebrar la continuada participación de directoras en las actividades de la industria cinematográfica, sería injusto no reconocer también sus ominosas ausencias. En la sección anterior unimos nuestras voces a la de Reguera en su reclamación de la universidad como modelo de paridad para el sector, cuyas deficiencias en esta materia patentizan los estudios cuantitativos de Annette Scholz y de CIMA. El primero constata la prevalencia de una honda brecha entre la profesionalización y la práctica profesional de las mujeres en el medio, que según los datos que maneja su autora, entre 2011 y 2015 alcanza aproximadamente un 20% en los puestos de dirección y producción (Scholz, 2018: 53). En línea con esta investigación, las conclusiones del último Informe CIMA (2019) ponen de manifiesto la deficiente representatividad de las mujeres en el tejido productivo audiovisual que, a pesar de experimentar un discreto aumento en los últimos años, se cifra todavía en solo un 30% del total (Cuenca y Martínez, 2020). En lo que atañe a puestos decisionales, esta desproporción se vuelve más abismal incluso, como demuestra el hecho de que solo un 23% de las películas estrenadas en 2019 estuvieran escritas o dirigidas por mujeres (Cuenca y Martínez, 2020). En el otro lado de la balanza, empero, se sitúan los oficios del cine tradicionalmente feminizados, maquillaje, vestuario y peluquería, que continúan concentrando la mayor tasa de presencia femenina (un 75% o más) (Cuenca y Martínez, 2020).

A pesar de la utilidad de los datos desagregados por sexo aportados por CIMA, hay que recalcar que estos no hacen visibles otros factores identitarios que dificultan el acceso a esta profesión. Uno de estos factores es la variable de edad, que de acuerdo con Inés París, juega en detrimento de las profesionales que aspiran a autorrealizarse en la dirección. En España las mujeres dirigen su primer largometraje con aproximadamente treinta y cinco años, mientras que sus colegas hombres lo hacen de media un lustro antes (París, 2010). En lo relativo a las cineastas entrevistadas, resulta alentador que dos de ellas (Díaz de Lope y Ortiz) lograran romper con esta pauta, llegando a la dirección antes del límite de edad establecido; e incluso, en el caso de Díaz de Lope, al mismo tiempo que sus compañeros, con apenas treinta años. El promedio del grupo (39 años), no obstante, supera en cuatro lo esperado, probablemente debido a que algunas de estas profesionales (Ledo, Ortiz y Rico) cursaron estudios de doctorado antes de

embarcarse en la realización. Aún así, para las nuevas creadoras, casi más difícil que comenzar su andadura en el terreno de la dirección, lo es mantenerse más allá del periodo crítico, que comprende sus primeros tres largometrajes. Esta etapa coincide, explica París, con un momento vital especialmente exigente para muchas mujeres que han de asumir pesadas cargas familiares (París, 2010), las cuales se ven exacerbadas por la falta de políticas de igualdad y conciliación eficaces. El documental de Seresesky *Madres 0,15 el minuto* (2011) profundiza en este acuciante reto social a través de su contraimagen: la de tantas mujeres migrantes que contribuyen al éxito de las profesionales en España encargándose del cuidado de sus hijos. Las integrantes de este colectivo ocupan una posición de especial vulnerabilidad ya que luchan desde España por sacar adelante a sus familias en el extranjero, logrando a duras penas mantener los lazos de apego con ellas (García Puente y Hogan, 2018b).

Estos condicionamientos personales y sociales que obstruyen el avance de las carreras de las directoras se ven agravados asimismo por otras dificultades de financiación y distribución que emergen de la propia industria y que atrapan al gremio en un círculo vicioso de discriminación. Aunque en el apartado de las luces aludimos a varias medidas de acción positiva que favorecen la asignación de ayudas públicas a los proyectos con participación femenina, estos compromisos por la equidad, como veremos, no involucran de igual modo al sector privado (salvo la meritoria excepción de la ESCAC). Para los grandes conglomerados mediáticos del país, Atresmedia Cine y Telecinco Cinema, interesados en financiar producciones de carácter industrial, los proyectos firmados por mujeres no parecen constituir una inversión suficientemente atractiva. Es más, si tenemos en cuenta que más de un 95% de las subvenciones de estas corporaciones se destinan exclusivamente a trabajos de autoría masculina (Cuenca y Martínez, 2020), se podría afirmar que el respaldo económico de estas televisiones privadas al cine de mujeres prácticamente brilla por su ausencia.

De ahí que Celia Rico, al reflexionar sobre el reto que le supuso buscar financiación para su primer largo (producido gracias a las aportaciones de, entre otras empresas, Movistar+ y RTVE), destaque la resiliencia y el espíritu emprendedor del que tuvo que echar mano: “la cuestión financiera tuvo sus

plazos y sus pausas. En mi caso, creo que la clave estuvo en no vivir la espera con demasiada angustia y tener la paciencia y el convencimiento de que la película la íbamos a hacer *fuese como fuese*" (García Puente y Hogan, 2019b, énfasis nuestro). La determinación a la que alude Rico es tanto o más esencial incluso para aquellas cineastas que se aventuran a realizar un segundo o tercer largometraje, ya sin poder beneficiarse del impulso de las ayudas y redes de apoyo que auspician los proyectos primerizos. Y es que, como consecuencia de la dinámica de exclusión que rige el sector de la producción, las mujeres que desean sacar adelante sus proyectos audiovisuales deben hacer frente a una importante desventaja presupuestaria. Los datos que aporta Zurián a este respecto son concluyentes: las películas dirigidas por hombres cuentan de media con el doble de presupuesto de las realizadas por mujeres (Zurian, 2017), por lo que no es sorprendente que haya tantas directoras en España que opten por cultivar el género del documental, a priori más accesible desde el punto de vista económico que la ficción; o, por el contrario, que estas tengan una presencia exigua en especialidades como la animación, la cual presupone unos elevados costes de producción (Cuenca y Martínez, 2020).

Pero Rico también señala que los obstáculos no terminan ni mucho menos una vez cerrada la financiación ni terminada la película. Las siguientes etapas en el camino, que implican "contar con el respaldo de algún distribuidor y exhibidor que esté dispuesto a proyectarla en los cines" (García Puente y Hogan, 2019b), están todavía plagadas de sombras. El problema es que quienes juegan el papel de árbitros a la hora de decidir qué películas verán la luz o no en las salas de exhibición son un puñado de corporaciones transnacionales (Disney, Paramount, Sony, Universal, Warner Brothers, entre otras) que, con el control de más de un 90% de la cuota de mercado, ejercen el monopolio de la distribución en España. Como resultado de esta centralización, no es infrecuente que haya películas de autoría femenina que no lleguen ni siquiera a estrenarse en salas o que estas, cuando lo logran, dispongan de una exhibición muy limitada, algo que repercute a su vez en recaudaciones y cuotas de pantalla reducidas.

Este techo de cristal se refleja en la experiencia de las directoras entrevistadas, cuyas óperas primas no superaron en ningún caso el límite de los 500.000 € de ingresos en taquilla, alcanzando una recaudación media de 153.467 € (Ministerio

de Cultura, n.d.). Para lidiar contra este desequilibrio estructural, se han creado cooperativas de cine, plataformas de exhibición online y cineclubs de enfoque inclusivo que funcionan como lanzaderas para los cines pequeños y los proyectos realizados por mujeres. Un buen ejemplo de estas iniciativas es NÚMAX, una cooperativa de trabajo asociado sin ánimo de lucro que en el año 2016 fue declarada por Europa Cinemas modelo de sala en el estado español. Según comenta Ledo (socia colaboradora de NÚMAX), este cine localizado en Santiago de Compostela ofrece a los espectadores la oportunidad de visionar películas independientes en versión original, inclusive en gallego, una lengua con escasa presencia en las salas comerciales (García Puente y Hogan, 2017b).

Efectivamente, dirigir películas en una lengua minorizada puede suponer una cortapisa añadida, como ponen de relieve las palabras del productor de *Descongélate*, quien se oponía a dar luz verde a proyectos que primaran “las lágrimas, los subtítulos, lo feo y lo lento”. Este personaje apostaba únicamente por el cine comercial, tachando de no rentables o no relevantes otros géneros cinematográficos como, en referencia a la misma cita, el cine intimista / melodrama, cine en versión original (de habla no española), el realismo social y el *slow cinema*. Curiosamente, parte de la filmografía de nuestras directoras se podría encasillar dentro de estos moldes genéricos: por su intensa carga emotiva, *De tu ventana a la mía* como ejemplo de cine intimista; por expresarse en gallego, *A cicatriz branca* como cine en VO; y por su ritmo pausado, *Viaje al cuarto de una madre* como *slow cinema*. El caso de *Descongélate* pone de manifiesto cómo un productor puede ejercer su poder de exclusión de género en un doble sentido, femenino y cinematográfico. Esta es a todas luces la realidad que experimentan muchas cineastas (además de otros profesionales de identidades minorizadas), de cuyos filmes, como señalamos anteriormente en nuestra discusión de la etiqueta “cine de mujeres”, se prevé que satisfagan ciertos prejuicios asociados con lo femenino que supuestamente empaquetan determinados moldes formales. Tal sinsentido cierra la puerta de la industria al cine hecho por mujeres que se desmarca del camino prescrito de lo “femenino” o, como mínimo, provoca que algunos sectores de la crítica lo hagan blanco de su rechazo o escepticismo.

Baste como muestra la anécdota que comparte Díaz de Lope sobre la promoción de *Mi querida cofradía*, en la que se la acusó de buscar notoriedad por haberse atrevido a dirigir una comedia y no, como era de esperar, un filme de tono intimista (García Puente y Hogan, 2019a); o la de Seresesky, a quien se la cuestionó por hacer lo propio con un filme de terror: “La principal puerta que me queda por abrir es poder trabajar y hacer lo que me apetezca sin censura ni autocensura [...] Me ha ocurrido que, por ejemplo, al acudir a reuniones sobre [mi] película de terror me han preguntado: “¿Pero quién la ha escrito? ¿Tú sola?” (García Puente y Hogan, 2018b). Estos prejuicios de género se transfieren también a la publicidad, el ámbito comercial por antonomasia, cuyo techo de cristal impide a las mujeres promocionar productos destinados al consumidor general, citando a Ortiz: “Iciar [Bollaín] y yo trabajamos en la misma productora de publicidad y siempre nos reímos porque nos encargan los anuncios de cremas, alimentación y ropa interior, mientras que los de Mercedes o Audi se reservan para los hombres” (García Puente y Hogan, 2017a); es decir, a ellas se les asigna la “publicidad de mujeres”, la de productos dirigidos exclusivamente al público femenino.

Por último, así como el techo de cristal puede llegar a ser doble (o múltiple), las expectativas prejuiciosas que persisten en la sociedad respecto a la capacidad y compromiso de las directoras se pueden desdoblar también en varios niveles. Estas actitudes machistas tienen un alcance transversal ya que involucran por igual a múltiples vértices destacados de la industria: la producción, la distribución y exhibición, la recepción e incluso a algunas profesionales mujeres. Sin restar importancia a los muchos obstáculos externos que enfrentan las directoras en el desarrollo de sus carreras, la autoevaluación de algunas de las entrevistadas (Ortiz y Seresesky) deja traslucir la aquiescencia involuntaria de mentalidades perniciosas para el ejercicio de su profesión: la interiorización de patrones machistas, por un lado; y la (auto)imposición de un listón inapropiadamente alto respecto a la representación de género en sus obras, por otro. Ortiz, por ejemplo, lamenta los efectos negativos que causa la asimilación de pautas sexistas en la autoimagen profesional de las directoras, que ella conecta con el llamado “síndrome de la impostora” (García Puente y Hogan, 2017a), un fenómeno psicológico bastante estudiado en las mujeres profesionales por el cual

estas sienten que no están al mismo nivel que el de sus colegas, o son incapaces de reconocer sus méritos profesionales. Es curioso que, al responder a nuestra pregunta sobre si se ve a sí misma como *auteur*, Ortiz rechaza esta etiqueta insistiendo en que su cine es producto del trabajo colectivo; pero a renglón seguido se da cuenta de que, de plantearseles la misma pregunta a sus homólogos masculinos, estos probablemente contestarían afirmativamente (García Puente y Hogan, 2017a). A veces la recepción también puede pecar de expectativas exigentes respecto al compromiso feminista de las mujeres directoras, como indica el matentendido que vivió la propia Ortiz con alguna periodista sobre la representación de género, supuestamente machista, de su película *La novia*.

Este detalle, en efecto, nos retrotrae a una pregunta fundamental que se plantea Reguera en su entrevista y que nos parece apropiada para terminar de iluminar las sombras de la industria audiovisual posCIMA: ¿Deben asumir las profesionales mujeres la lucha por la igualdad en el sector o debe ser este un esfuerzo colectivo de la industria? Y tan importantes como esa cuestión o incluso más: ¿Cuáles son las proyecciones de futuro del sector? ¿En qué consistirá su anhelo imaginario igualitario?

4. CONCLUSIONES

4.1. Preguntas pendientes

Pensamos que no hay mejor manera de mirar hacia el futuro del audiovisual que cediéndoles el testigo a nuestras directoras para que respondan a sus preguntas “pendientes”, aquellas que nunca les llegaron a formular en sus entrevistas y sobre las que les gustaría expresar su opinión.

Ortiz aprovecha esta oportunidad para proyectarse como creadora en el futuro y, en particular, para visualizar el tipo de cine que se imagina dirigiendo “de anciana” (García Puente y Hogan, 2017a). Curiosamente, en el último documental de Ledo, *Nación*, la realizadora gallega da respuesta al interrogante que se planteó a sí misma en nuestra conversación tres años antes, el cual giraba en torno a “la relación entre cine y nación” (García Puente y Hogan, 2017b). En

este filme *Ledo* indaga en el vínculo que conecta estas dos entidades a partir del relato de la lucha obrera que encabezan las trabajadoras de la fábrica de cerámicas A Pontesa. Por su parte, Seresesky y Díaz de Lope escogen reflexionar en esta sección sobre las cuestiones que desearían no tener que responder nunca más, las que se enfocan únicamente en su género ignorando lo fundamental: sus proyectos creativos. En la misma línea temática, Reguera bromea en su entrevista sobre un hipotético escenario insólito hasta ese momento, el de que hubiera solo “un hombre candidato [al] Goya [a la mejor dirección novel]” (García Puente y Hogan, 2018a), y que casualmente se tornaría realidad al año siguiente. Por último, Rico cierra el turno de palabra de nuestras cineastas preguntándose a sí misma sobre su creación artística más allá del cine, la que desarrolla “desde otros lugares y disciplinas (la literatura, la música, la costura, la danza, etc)” (García Puente y Hogan, 2019b). Sin saberlo, con esta idea la directora se hace indirectamente eco de la entusiasta reivindicación que le hacía el personaje de Amparo al productor en *Descongélate*, en la que resaltaba los múltiples talentos artísticos (danza del vientre, cocina vegetariana, etc.) de las vecinas del barrio, y por extensión, de todas las mujeres.

4.2. Proyecciones de futuro

Para cerrar, nos aventuraremos a delinear algunas proyecciones de futuro con respecto a la representatividad de las mujeres en el audiovisual español, así como las tareas pendientes de dos de los agentes involucrados en la lucha por la igualdad: CIMA y la universidad. Para arrojar luz sobre tales asuntos, nos serviremos de dos modelos positivos de inclusividad que inspiran un optimismo realista, los que representan el Instituto Sueco del Cine y el Annenberg Inclusion Initiative de la University of Southern California.

Alcanzar la paridad de facto en la industria audiovisual nacional es una meta alcanzable a medio e, incluso, corto plazo. No en vano este es uno de los objetivos prioritarios del Ministerio de Cultura y Deporte del actual gobierno de coalición, que para 2025 tiene proyectado impulsar el “Plan de Acción 50/50”, cuyas medidas aspiran “a favorecer una mayor y mejor incorporación de las mujeres en el sector audiovisual” (La Moncloa, 2020). Aunque para algunos esta meta pueda pecar de ambiciosa, el ejemplo reciente que nos proporciona el Instituto

Sueco del Cine dice lo contrario. Bajo el liderazgo de su directora general, Anna Serner, el país nórdico ha conseguido revertir en apenas tres años (2012-2015) la ominosa situación de discriminación de género que aquejaba su sector audiovisual. Este giro de 180 grados ha sido posible gracias al diseño e implementación de un agresivo plan estratégico por la igualdad, cuya eficacia quedó demostrada en 2015, año en el que la mitad de las películas de producción sueca fueron dirigidas por mujeres (CIMA "Editorial", n.d.). La devoción de CIMA por "el milagro sueco" y, en particular, por su principal promotora y valedora, se refleja en el título de la editorial que le dedica la asociación: "Anna Serner que estás en Suecia".

Con la esperanza de que en España pueda acontecer una reorientación hacia la igualdad similar a la experimentada por la industria audiovisual sueca, CIMA ha puesto en marcha algunas iniciativas equiparables a las medidas de acción positiva del plan estratégico de Serner (CIMA Mentoring y Tertulias CIMA). No obstante, para conseguir el tan ansiado "objetivo del 50%", la asociación reconoce la necesidad de contar con el apoyo e implicación de los agentes públicos y privados vinculados al sector para el diagnóstico y planificación de políticas de corrección (CIMA "Editorial", n.d.). Como primer paso, el último Informe CIMA reclama la participación pública en "la creación de una base de datos referente al sector cinematográfico, donde se recojan sus especificidades internas y desagregadas por sexo" (Cuenca y Martínez, 2020: 100). A nuestro juicio, esta herramienta de diagnóstico podría refinarse aún más si se incluyeran datos interseccionales relativos al género y otras características identitarias (estatus socioeconómico, identidad de género, origen nacional, raza, sexualidad, etc.). Ese es precisamente el marco metodológico que se aplica a los informes del Diversity Initiative del USC Annenberg, en los que se analizan, entre otros aspectos, la ausencia de directores afroamericanos (Smith *et al.*, 2018) y directoras no blancas en Hollywood (Smith *et al.*, 2020).

Por último, esta metarreflexión estaría incompleta sin asumir también nuestras sombras. Al recurrir mayormente a festivales internacionales y premios para conocer y seleccionar a las directoras a entrevistar, somos conscientes de que nuestra práctica profesional está sujeta a las mismas limitaciones de acceso que hemos señalado en este artículo. Para nuestras contribuciones a *The Gynocine*

Project el círculo vicioso de la distribución se vuelve una barrera difícil de franquear, especialmente cuando se trata de visionar cine que no viaja ni por festivales ni por *streaming*. Por esta razón, nuestro portafolio de entrevistas no es tan diverso como debería ni como desearíamos.

Partiendo del reconocimiento de que los grupos y proyectos de investigación universitarios, como son *The Gynocine Project* o el Annenberg Diversity Initiative, también jugamos un importante papel en el esfuerzo colectivo por alcanzar la igualdad, nos gustaría concluir esta metarreflexión posCIMA sugiriendo algunas posibles líneas de investigación para rectificar las actuales carencias y, en un guiño a la campaña de CIMA, abrir el abanico a #Másmujeres. Esta ampliación del enfoque crítico pasa por diversificar el objeto de estudio, examinando las aportaciones de las mujeres profesionales del sector audiovisual más allá de la dirección (montadoras, directoras de fotografía, diseñadoras de vestuario etc.) o, incluso, de las *showrunners* y guionistas de la televisión. Porque son muchas las mujeres que, pese a todo, tienen y han tenido un impacto en la industria, y cuyas contribuciones no merecen permanecer en las sombras. Está en la mano de todos no perderlas de vista.

5. FILMOGRAFÍA

Ayaso, D. y Sabroso, F. (Directores). (2003). *Descongélate* [Film]. El Deseo, Filmanova, Media Producción, TeleMadrid.

6. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, P. (2018, 8 nov.). Más de la mitad de la ciudadanía española se siente feminista. *El País*

Bollaín, I. (2003). Cine con tetas. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 24, 89-93.

CIMA (n.d.). *Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales*.
<https://cimamujerescineastas.es>

CIMA (n.d.). Editorial: Anna Serner, que estás en Suecia. CIMA.
<https://cimamujerescineastas.es/anna-serner-que-estas-en-suecia/>

Cuenca Suárez, S. y Martínez Amado, A. (2020). La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español: 2019. CIMA.
[https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/11/INFORME ANUAL CIMA 2019.pdf](https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/11/INFORME_ANUAL_CIMA_2019.pdf)

Engel, P. (2017). Generación Ágata. *Fotogramas*, julio, 96-101.

EWA (n.d.). *The European Women's Audiovisual Network*.<https://www.ewawomen.com/>

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2017a). La hilandera: una conversación con la cineasta Paula Ortiz. *The Gynocine Project*. https://6a0c11cc-2cc0-4724-97a1-4e5379b92d21.filesusr.com/ugd/0872d6_a12bf9e1b5dc4163b62282e3eb3c6e37.pdf

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2017b). Miradas itinerantes: una conversación con la cineasta Margarita Ledo Andión. *The Gynocine Project*.

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2018a). (Entre paréntesis): una conversación con la cineasta Nely Reguera. *The Gynocine Project*.

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2018b). Abriendo la puerta al cine de Marina Seresesky: una conversación con la cineasta. *The Gynocine Project*.

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2019a). La pasión de Marta Díaz Lope de Díaz: una conversación con la cineasta. *The Gynocine Project*. https://6a0c11cc-2cc0-4724-97a1-4e5379b92d21.filesusr.com/ugd/0872d6_896a481e744a4b6f81dbf6dffa437780.pdf

García Puente, M. y Hogan, E. K. (2019b). Celia, lo que dice: una conversación con la cineasta Celia Rico Clavellino. *The Gynocine Project*. https://docs.wixstatic.com/ugd/0872d6_e3d8426d389645988cb12f95e302ecf5.pdf

GECA (n.d.). *Género Estética y Cultura Audiovisual*. <https://www.ucm.es/geca>

Herederó, C. F. (1997). *Espejo de miradas. Entrevistas con directores del cine español de los años 90*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, Caja de Asturias, Fundación Autor y Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

La Moncloa. (2020, 28 oct.). Cultura y Deporte trabaja en afianzar la perspectiva de género. <https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/cultura/paginas/2020/281020-genero.aspx>

MDC (n.d.). *Mujeres de Cine*. <http://www.mujeresdecine.com/>

Ministerio de Cultura y Deporte (n.d.). Catálogo de películas calificadas. *Ministerio de Cultura y Deporte*. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>

París, I. 2010. La reivindicación de las cineastas. EN F. Arranz (ed.), *Cine y género en España. Una investigación empírica* (pp. 349-382). Ediciones Cátedra.

- París-Huesca, E. (2020, 4 mar.). Festivales de cine realizados por mujeres. *Macguffin007*.
<https://macguffin007.com/2020/03/04/festivales-de-cine-por-mujeres/>
- Pastor, C. (2018, 23 sept.). San Sebastián firma la carta por la paridad. *Fotogramas*.
<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a23384358/festival-san-sebastian-carta-paridad/>
- Ponga, P. (2018, 1 ene.). Cambios en la ley de cine: ayudas ma non troppo. *Fotogramas*.
<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19456572/ley-del-cine-espana/>
- Scholz, A. (2018). Las invisibles del cine español. EN A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 45-67). Iberoamericana.
- Shaw, D. (2018). Cómo estudiar el cine hecho por mujeres iberoamericanas: un manifiesto. EN A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 31-42). Iberoamericana.
- Smith, S.L., Choueiti, M., Pieper, K., Case, A., y Choi, A. (2018, jul). Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017. *University of Southern California Annenberg Inclusion Initiative*. <http://assets.uscannenberg.org/docs/inequality-in-1100-popular-films.pdf>
- Smith, S.L., Choueiti, M., Yao, K., Clark, H., y Pieper, K. (2020, ene). Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender & Race/Ethnicity Across 1,300 Top Films from 2007 to 2019. *University of Southern California Annenberg Inclusion Initiative*. <http://assets.uscannenberg.org/docs/aai-inclusion-directors-chair-20200102.pdf>
- Sorto, M. (2021, 7 mar). Boliviana Daniela Cajías hace historia en los premios Goya al ser la primera mujer en ganar en Mejor dirección de fotografía. *CNN español*.
<https://cnnespanol.cnn.com/2021/03/07/boliviana-daniela-cajias-hace-historia-en-los-premios-goya-al-ser-la-primera-mujer-en-ganar-en-mejor-direccion-de-fotografia-orix/>
- Zecchi, B. (Ed.). (2011). *The Gynocine Project*. <https://www.gynocine.com>

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas*. Icaria.

Zecchi, B. (2019). Vejez femenina y violencia sexual en el imaginario cinematográfico: de lo abyecto al envejecimiento positivo. EN F. A. Zurian, M. I. Menéndez Menéndez y F. J. García-Ramos (eds.), *Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y fílmicos* (pp. 25-42). Edicions UIB.

Zurian, F. A, Pérez Sañudo, D., Vázquez Rodríguez, L. G., y Andreu, C. (2017). El falso boom de las mujeres directoras: realizadoras españolas con un solo largometraje de ficción (2000-2015). EN F. A. Zurian (ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (pp. 21-37). Fundamentos.

Zurro, J. (2021, 25 ene). El año de las mujeres en los Goya: paridad en dirección y un 41% de presencia femenina. *El Español*.
https://www.elespanol.com/cultura/cine/20210125/ano-mujeres-goya-paridad-direccion-presencia-femenina/553945253_0.html