

DE UN RADICAL REALISMO ÍNTIMO: UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FIRMADO POR MUJERES*

SHAILA GARCÍA CATALÁN

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

I. ESCRIBIRSE OTRA

Comenzaremos por lo que la mirada recorta. Una mujer de pelo corto, con pantalón de pijama y sudadera gris, se enciende un cigarrillo cobijada, como abrazada, por un árbol del jardín. No le vemos el rostro, pues queda oculto tras las ramas (imagen 1). Atendemos, por tanto, a su brazo cruzado y a su respiración rápida: en cada calada trata de acallar la angustia. Desde fuera de campo un hombre la busca: «¡María!». Ella aparta el humo, apaga el pitillo en la tierra y obedece con premura a esa llamada: abandona el plano. Sobre el campo vacío —vaciado— queda el título del film. Primero se ha escrito «MARÍA», en mayúsculas: estamos ante una película con nombre de mujer —como *Laura* (Otto Preminger, 1944), como *Gilda* (Charles Vidor, 1946), como *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), como *Verónica* (Paco Plaza, 2017)—. Pero, rápidamente, se puntualiza en minúsculas y entre paréntesis: «(y los demás)». *MARÍA (y los demás)*,

escrito con tipografía con serifa, casi como esos títulos centrados y discretos que uno entrega en la portada de su guion (imágenes 2 y 3).

El cuerpo de María (Bárbara Lennie) ha sido encuadrado en un plano americano y desde una posición que parece fija, pero muestra pulso: frente a ese cuerpo se sabe una mirada escondida tras la cámara que también tiembla. La cámara está ahí, como esas hojas que *naturalmente* ondean y, disimuladamente, nos ha permitido entrar en el film, con esa María a secas y a solas, con quien la enunciación nos engancha desde un punto de vista que no abandonará en ningún momento. Esto es decisivo para el proceso de identificación. Con ella, transitaremos los encuentros con *los demás*. Con los que nunca se alinea, porque todos los lugares parecen estar movilizándose. Desde la muerte de su madre hace más de veinte años, María siempre ha tratado de cuidar a los demás, pero su padre parece ya no necesitarla porque va a casarse con su enfermera. Su hermano va a ser



Imágenes 1-3. Fumar bajo los brazos del padre en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)

padre, su otro hermano va a mudarse y reabrir el restaurante familiar. María tampoco se esperaba el embarazo de su amiga, ni que el hombre que toca la guitarra para ella no quiera presentarle a sus hijas, ni se imaginó nunca vendiendo libros sin poder acabar de escribir el suyo. De hecho, podemos entender el film como el acompañamiento a María en su proceso de escritura. Cuando acaba la novela y aún no se atreve a darla a leer a los demás, en una escena tristemente patética, fantasea la presentación ante un peluche que sienta frente a ella (imágenes 4 y 5):

María: Bueno, esa es una buena pregunta... En realidad, es que yo... yo nunca he querido escribir sobre mi familia. Ha sido como..., no sé, algo natural que me imagino que tiene que ver con mi forma de escribir o cómo entiendo yo el proceso creativo, que al final tiene que ver con algo (risa nerviosa) como catártico, que al final vas necesitando escribir y que... ¿eh? No, no, no, no es autobiográfica la novela. Hay cosas que sí, ¿no?, que son mías o de mi familia, de mi entorno, de mis amigas, de un montón de cosas que vas recogiendo que se convierten en otra cosa que no son solo tu vida. Al final, el personaje protagonista no soy yo... es una... eh... Bueno, no lo sé, al final la escritura te ayuda a superar, a..., a..., eh, a superar, eh, eh, intentar... (voz entrecortada. Llanto).

Podemos tomar este monólogo como paradigmático de cierta tendencia del cine español contemporáneo —en su mayoría firmado por mujeres— que se ha tildado de autoficción. Hablamos de ese cine en el que lo vivido, lo recordado y lo libremente inventado se recubren en el proceso

Imágenes 4 y 5. Sentarse ante lo que una ha escrito en *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)



de escritura. Si bien algunos espectadores, críticos o investigadores han podido tachar estas propuestas de narcisistas al tomarlas de forma rápida y prejuiciosa como películas que tantean la autobiografía o *las narrativas del yo*, el discurso de María es torpe, entrecortado, pero elocuente: nunca ha querido escribir sobre ella y su familia, pero ha acabado haciéndolo, por pura necesidad de escritura, para que lo doloroso se convierta en otra cosa. La escritura permite a María, que adolece de los otros, escribirse *otra* y revelarse que cuidar a los otros era un posible fantasma o una identificación tramposa para no escribir. Algo en su servil servicio al otro apagaba su deseo. Y cuando ya nadie parece necesitar de su cuidado se confronta a lo más difícil de transitar. Decíamos: escribirse *otra*. Y es que, de hecho, el personaje firma como María Funes —posible guiño de la directora Nely Reguera a Belén Funes, también guionista y directora, que en *María (y los demás)* trabaja de *script*—. El cine, cuando es emplazado como arte, permite un proceso de exorcización, una operación de distanciamiento —como esos *travellings out* finales de *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1949) y de *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2018)— que permiten elaborar una distancia con el trauma o con aquello que se presta enigmático, se resiste y se repite. Como ya apuntamos en otro lugar, «el autor solo puede dirigir su escena a condición de, gracias al arte, poder salirse de ella» (García-Catalán y Rodríguez Serrano, 2021: 12).

Aquí reside nuestra primera reivindicación: la nueva generación de directoras emergentes en el cine español no debe ser reducida de forma simplista a mujeres narcisistas que hablan de sí mismas. Entienden el arte cinematográfico para tratar lo imposible de decir e incluso para hablar del malestar de una generación, pues lo que no se entiende en el cuerpo, las marcas que vienen del pasado o el malestar por el horizonte que uno se trazó, pueden no encontrar palabras, pero, a veces, sí posibilidades de mostración con más o menos velos. Por ello, desde aquí, consideramos funda-

mental una aproximación a estas películas desde los detalles de la escritura, las sutilezas de guion y, muy especialmente, desde las formas filmicas que tocan el cuerpo invitando a la interpretación. Sin embargo, el análisis fílmico es un ejercicio poético —desnudar los procesos del lenguaje es lo propio de cualquier ejercicio poético— que no alcanza a estar de moda.

2. DE LO QUE RESUCITA

De un tiempo a esta parte podría parecer que los estudios fílmicos —especialmente en sus dimensiones semiótica, psicoanalítica o postestructuralista— cotizan bajo en los mentideros académicos, el reparto de subvenciones de los planes I+D+i y el número de artículos publicados en las revistas con notorio índice de impacto. Pese a seguir ocupando un notable porcentaje del grueso de los trabajos publicados en las llamadas «Ciencias Sociales» (Rodríguez Serrano, Palao Errando y Marzal Felici, 2019), una gran parte de nuestros colegas ha dado por bueno el epitafio que Bordwell (1995) y otros compañeros —desde trincheras como el neoformalismo, la filosofía analítica o las neurociencias¹— se jactaron de escribir sobre nuestras disciplinas.

Sin embargo, conviene ser cauto con las cosas que se dan por muertas, especialmente aquellas a las que se supone *exorcizadas* de manera performativa —esto es, negándoles la voz, la *cientificidad*, el *estatuto académico*. Nada tan sospechoso, sin duda, como la aparente *superación* de un *no-saber*:

Se trata, en efecto, de un performativo que intenta tranquilizar, y en primer lugar tranquilizarse a sí mismo, asegurándose, pues nada es menos seguro, de que aquello cuya muerte se desea está bien muerto [...]. Se trata, ahí, de una manera de no querer saber lo que todo ser vivo, sin aprender y sin saber, sabe, a saber: que, a veces, el muerto puede ser más poderoso que el vivo (Derrida, 2012: 62).

En efecto, los no-saberes de la muerte tienen la mala costumbre de resucitar, de retornar de las maneras más inesperadas: a veces como un malestar, a veces como un suceso inaprehensible, un crujido, un lapsus, un chirriar de los mecanismos de significación. Un exceso. Que se niegue la voz de los saberes postestructuralistas mientras al otro lado de los muros de la academia las preguntas por la sexualidad, las identificaciones o los usos del cuerpo se experimenten con mayor urgencia no deja de ser sino otra de las inevitables contradicciones que se desprenden de nuestro tablero social. Que Bordwell y sus discípulos (Bordwell y Carroll, 1996) negaran la validez de los -ismos (postestructuralismo, feminismo, indigenismo) precisamente *antes* de que la industria cinematográfica al completo se planteara abiertamente sobre sus tics, sus abusos, sus injusticias o su necesidad de reenfocar la producción de textos audiovisuales no es únicamente la enésima muestra de una miopía lamentable, sino también otra prueba más de la evidente desconexión de los intereses de la academia y, en oposición, los temblores de ese campo indefinible y pulsional llamado *realidad*.

Porque la *realidad* o, mejor dicho, el *instante* desde el que estas líneas se escriben —diciembre de 2021—, apunta en una dirección bien diferente a la plácida comodidad de la asepsia de las formas fílmicas, a la narcótica seguridad cuantitativa, al sacrosanto estatuto científico. Al contrario, en los últimos dos años nuestros cuerpos han devenido —en un sentido *deleuziano*— auténticos campos de deseo (Meloni, 2021b), preguntas abiertas que todavía no han encontrado su cine o que lo van encontrando de manera extraña, compleja y apasionante, en obras tan aparentemente dispares como *Titane* (Julia Ducournau, 2021), *Zeros and Ones* (Abel Ferrara, 2021), *Destello bravío* (Ainhoa Rodríguez, 2021) o *Cerdita* (Carlota Martínez Pareda, 2022).

Sirva esta extensa introducción para ponernos en resguardo: en lo que sigue, no podemos hacer una historiografía clausurada de lo que aquí nos

convoca —el auge de nuevas directoras en el cine español contemporáneo—, porque nos obligamos a pensar desde el relámpago, el instante, el momento concreto en el que intuimos que se produce un corrimiento de tierras cinematográfico y que, como a tantas creadoras y espectadoras, nos problematiza, nos ilusiona y nos confronta.

3. DE LA IMPOSIBLE HISTORIOGRAFÍA

Desde la ya canónica introducción a la *Historia General del Cine* que redactaron en su momento Santos Zunzunegui y Jenaro Talens (VV. AA, 1998), se marcó una suerte de línea básica, un proyecto impregnado de humildad y coherencia que nos invitaba a abandonar los proyectos de la historiografía gestada como disciplina totalizante y a dejarnos atravesar por las alteridades, las confusiones y la multidisciplinariedad. En esta dirección, no podemos sucumbir a la tentación de ofrecer un apresurado relato de lo que, de manera tentativa, llamaremos —en breve veremos por qué— el Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF, en adelante). Ciertamente, y siguiendo la bibliografía del campo (Núñez Domínguez, Silva Ortega y Vera Balanza, 2012), es evidente que contamos con antecesoras —Josefina Molina, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, entre otras— y que contamos también con acontecimientos aparentemente fundacionales, como el estreno de *Tres días con la familia* (Tres días amb la família, Mar Coll, 2009), si bien antes ya se habían estrenado piezas como el cortometraje documental *Mi hermana y yo* (Virginia García del Pino, 2008) o una notable nómina de instalaciones y cortometrajes experimentales de María Cañas (Álvarez, 2015), por poner apenas dos ejemplos.

Del mismo modo, la Historia también nos lanza algunas señales de alerta. Ya hubo una generación de directoras femeninas en los años noventa, muchas de ellas hoy apenas recordadas, que agotaron su escritura en el segundo o tercer largometraje. Recuerden, por ejemplo, lo que escribió Car-

los F. Heredero al respecto en una fecha tan lejana como 1997 al celebrar la existencia de

veintiocho directoras, por lo tanto, que en realidad dirigen veinticinco óperas primas, puesto que cinco de ellas comparten la autoría de un mismo largometraje colectivo y una de éstas, a su vez, ha realizado después su primera película en solitario. Algunas de ellas, además, han conquistado ya un lugar propio en la industria (Heredero, 1997: 10-11).

Muchos de aquellos veintiocho nombres hoy han sido borrados por la memoria cinéfila popular pero, lo que es más grave, por la historiografía específica del campo. De nuevo, a principios del siglo XXI parece que vuelve a haber una suerte de eclosión de films dirigidos por mujeres. Sin embargo, esto acabará reconociéndose como un *falso boom* (Zurián, 2017). Pasado el tiempo, han emigrado a la televisión (más rentable) y/o solamente tienen un largometraje. Para resucitar todos esos nombres, hay que acudir a obras tan meritorias, como la de Zurián (2015 y 2017), María Castejón Leorza (2015) o la de Azucena Merino (1999), que cuenta, entre muchos otros logros, con reivindicar escrituras como las de Marta Balletbò-Coll, Mónica Laguna o Mireia Ros —amén, todo sea dicho, de demostrar una inusual empatía y atención hacia las directoras latinoamericanas, todo un terreno que, salvo estudios muy puntuales (Guillot, 2020), se ha tendido a dejar completamente olvidado.

En el (improbable) relato historiográfico de este movimiento también se podrían señalar agentes formativos, listas de votaciones, creaciones de asociaciones y colectivos, publicaciones críticas, talleres, festivales, etc. Ocurre en todas partes al mismo tiempo, a veces exasperadamente despacio, a veces desechado como una simple moda, a veces encapsulado en una etiqueta («cine de mujeres») que no siempre esconde un cierto tono peyorativo, a veces de manera abrumadora. Pero ocurre. El fuego, siguiendo la metáfora de Walter Benjamin, puede avistarse.

Cuando redactamos el *call for papers* del presente número, tomamos como referencia inicial el

célebre listado publicado por *Caimán Cuadernos de Cine* en 2013, en el que se sugería el surgimiento de un heterogéneo y prometedor «Otro Nuevo Cine Español». De entre las distintas firmas, apenas encontramos diez nombres femeninos. Siguiendo un rastro similar, en la celeberrima e inapreciable *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Pérez Perucha, 1997), apenas se señalaba la relevancia histórica de cinco mujeres (Margarita Aleixandre, Isabel Coixet, Ana Mariscal, Pilar Miró y Rosario Pi). Desde entonces, y gracias a ese trabajo global, subterráneo, lento y riguroso al que hacíamos referencia en el párrafo anterior, el panorama ha ido modificándose. En 2010, Mar Coll recibe el Goya a la Mejor Dirección Novel con *Tres días con la familia*, de mano de cuatro directoras: Iciar Bollain, Patricia Ferreira, Gracia Querejeta y Chus Gutiérrez. Esa decisión de puesta en escena parecía estar rubricando el reconocimiento de la Academia hacia una tradición femenina el mismo año en el que la Academia de Hollywood concedía el primer Oscar a una directora, Kathryn Bigelow, por *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2008). Sin embargo, el reconocimiento llegaba solamente desde la categoría novel. No es hasta casi una década después, en 2018, que por primera vez en su historia los Premios Goya del área específica de dirección recaen sobre dos mujeres: Mejor Dirección para Isabel Coixet por *La librería* (2018) y Mejor Dirección Novel para Carla Simón por *Verano 1993* (*Estiu 1993*, 2018). No podemos dejar pasar también que quizás las academias estaban haciendo rápido los deberes —sin desmerecer el reconocimiento de las directoras, solo subrayar ese «más mujeres haciendo cine, por favor» con el que Carla Simón cerró su discurso—: pues ese mismo año eclosiona el movimiento social #MeToo, después de que en octubre de 2017 el productor de Hollywood Harvey Weinstein quede destituido tras las acusaciones de acoso sexual.

Las cifras globales, sin embargo, distan mucho de resultar tranquilizadoras. Un trabajo reciente de Raúl Cornejo (2021) —el muy meritorio *Las*

cortinas son invencibles: Cine español desde las trincheras (2010-2020)— incorporaba una muestra de cerca de treinta títulos dirigidos o codirigidos por mujeres, de más de un centenar de películas analizadas. Si tomamos como referencia el informe CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales) de 2020 elaborado por Sara Cuenca, la presencia femenina en la creación de largometrajes se mueve en torno al 33% en el campo de la ficción. Solamente un 19% de mujeres firman en la dirección —porcentaje que no ha variado significativamente en cinco años—, siendo las áreas con mayor presencia de mujeres diseño de vestuario (88%), maquillaje y peluquería (75%), dirección de producción (59%) —frente al 40% en 2019— y dirección artística (55%). Además, en los largometrajes dirigidos por mujeres se ha reconocido un -51% en sus costes, en comparación con los liderados por hombres. Sobre el análisis por tipo de largometraje, obtenemos que la representatividad de títulos liderados por mujeres es mayor donde menores son los costes medios: frente al 19% de directoras que firman ficción, un 29% de directoras firman documentales. Con todo, el informe apunta que «la media de crecimiento de mujeres en el sector es lenta pero estable, fijando ese crecimiento paulatino en un 5% al año» (Cuenca, 2020: 42). Como siempre, las aproximaciones cuantitativas deben ser puestas en cuarentena para no tomar las partes por el todo, si bien no podemos dejar de apuntar la existencia de una brecha, de una desigualdad y, por lo tanto, de la necesidad de cuestionar los flujos de trabajo.

4. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FEMENINO

Ciertamente, la aproximación a este movimiento no puede agotarse en las variables estrictamente cuantitativas de la cuestión. Muy al contrario, su surgimiento únicamente puede comprenderse en torno a una serie de pequeños terremotos contex-

tuales, políticos, económicos y sociológicos que, a su vez, desembocan en un replanteamiento de los temas y las formas del cine español en las primeras décadas del siglo XXI. Lo que aquí nos interesa es, sin duda, aquello que está quedando escrito en el ONCEF, lo que toca a la voz, a los procesos de significación eminentemente cinematográficos. Procesos que, a menudo, han tendido a ser relegados a una cuestión meramente anecdótica incluso por aquellas autoras que han pretendido enfrentarse a los problemas de un «cine de mujeres» (Aguilar Carrasco, 2017: 21), deslizándose inevitablemente en manifestaciones de corte esencialista. Sin embargo, antes de llegar a esta cuestión vinculada con las *escrituras de las mujeres*, merece la pena reflexionar sobre algunas cuestiones estrictamente contextuales.

Ciertamente, el panorama cinematográfico de 2021 bebe, al mismo tiempo y de manera no siempre fácil de conjugar, de factores tan aparentemente lejanos como el desplome general de la economía tras la caída de Lehman Brothers en septiembre de 2008 (Marzal-Felici y Soler-Campillo, 2018), el movimiento #MeToo, el auge de las nuevas plataformas de *streaming*, el cuestionamiento integral de los mecanismos de creación cultural (Zafra, 2017), la creación de nuevas comunidades cinéfilas tras el 11S (Rosenbaum, 2010) y, por supuesto, la propia caída del cine como objeto mayor del consumo cultural de nuestros días. Este último punto, tal y como queda consignado en ese ensayo mayor y felizmente polémico que es *Contra la cinefilia: historia de un romance exagerado* (Monroy, 2020), es el que más nos interesa, por inexplorado, en lo que sigue.

En efecto, en el último tramo de su ensayo, Monroy apuntaba —sin dramatismo y con contundencia— al desplazamiento del cine en los flujos de consumo de las grandes masas. Eclipsado por los videojuegos o las series de televisión, el cine se encuentra de pronto reformulado, transformado, convertido en un objeto periférico que debe enfrentarse a su propia categoría marginal.

En lugar de dejarse caer en el pánico que tal imagen puede despertar en la mente de cualquier lector aparentemente cinéfilo —salas vacías, falta de presupuesto para la enésima entrega de la saga estelar o superheróica del momento—, lo que surge es una ingenua celebración: si el cine deviene un arte razonablemente marginal, es, sin duda, porque ha llegado su momento histórico de acoger voces marginales, esto es, voces no habituales —y, va de suyo, la femenina es la más habitual de las voces no habituales.

El cine, devenido de pronto alteridad, gana una extraña libertad, una cierta naturaleza siniestra, ingobernable, felizmente otra. Es algo que ya ocurría en las dialécticas tradicionales entre lo masculino y lo femenino desde otros campos culturales perpetuamente sospechosos como la literatura (Molines Galarza, 2021) o la filosofía (Meloni, 2021a). Dicho con mayor claridad, el ONCEF no surgió como un objeto cinematográfico —ni siquiera cinéfilo— tradicional. Fue en los márgenes, con presupuestos limitados, con una distribución minúscula, con unos públicos humildes, pero fascinados, los que conformaron el *humus* sobre el que habría de florecer todo el corpus que aquí manejamos. No es de extrañar, por ejemplo, que muchas de las obras que nos encontremos aquí sean todavía óperas primas o, como mucho, segundas o terceras películas. No es una cuestión únicamente vinculable a la juventud de sus creadoras, sino, sobre todo, a la extraordinaria dificultad que se agazapa tras la naturaleza marginal de muchas de sus propuestas.

Pero, hete aquí, que en esta misma línea de fuerza discursiva surge nuestra primera aporía. La naturaleza extrañada, *naturaleza-otra* de estas propuestas, poco o nada tiene que ver con las piezas experimentales —muchas veces tituladas en plancha *underground* (Mendik y Jay Schneider, 2002)— que, aparentemente, exigían códigos de recepción elevados. Nada que ver, al menos en su esencia formal, a aquellas propuestas seminales de Maya Deren o Laura Mulvey. Al contrario, lo

sobrecogedor de una gran parte de las películas que componen la exploración del ONCEF es, precisamente, su capacidad para partir de lo más íntimo —el recuerdo, la memoria, la infancia— para conectar afectivamente con los espectadores. Su salto, su apuesta por lo que llamaremos un *radical realismo íntimo*, se encuentra a medio camino entre la confesión, el diario, el acertijo, la canción infantil, la caricia, el mordisco y el aullido. Todo a la vez, todo en una extraordinaria cacofonía formal en la que vuelve siempre algo de lo reprimido en el cine de la modernidad (Font, 2002), en un abierto diálogo con los mecanismos del género (sexual y cinematográfico).

Es cierto que la autobiografía —o la tan manida *autoficción*— es un elemento fundamental en muchas de estas primeras propuestas, sin que eso implique en ningún momento una negación de las herencias recibidas, por ejemplo, del propio género experimental, del fantástico, del melodrama o de la comedia. Por poner apenas algunos ejemplos, *Arima* (Jaione Camborda, 2019) se despliega como una historia de fantasmas rural a medio camino entre el *folk horror*, la pesadilla gótica y el cuento infantil. *Most Beautiful Island* (Ana Asensio, 2017) es, a la vez, un drama social sobre la inmigración, una desquiciada reflexión sobre el duelo y, finalmente, un terrorífico juego cinematográfico sobre la biopolítica global. En un registro completamente diferente, en el fantástico, *Paradise Hills* (Alice

EL CINE, DEVENIDO DE PRONTO ALTERIDAD, GANA UNA EXTRAÑA LIBERTAD, UNA CIERTA NATURALEZA SINIESTRA, INGOBERNABLE, FELIZMENTE OTRA. ES ALGO QUE YA OCURRÍA EN LAS DIALÉCTICAS TRADICIONALES ENTRE LO MASCULINO Y LO FEMENINO DESDE OTROS CAMPOS CULTURALES PERPETUAMENTE SOSPECHOSOS COMO LA LITERATURA O LA FILOSOFÍA



Imágenes 6 y 7. Dos lunas brillan en la noche de *Destello bravío* (Ainhoa Rodríguez, 2021)

Waddington, 2019) nos lanza una distopía futurista sobre unas jóvenes reclusas en un reformatorio colorista o la ya comentada *Destello bravío*, película capaz de generar un retrato documental bajo un cielo con dos lunas (imágenes 6 y 7). Desde la comedia, por ejemplo, Neús Ballús nos aproxima a las grietas y sensibilidades masculinas acompañando durante *Seis días corrientes* (*Sis dies corrents*, 2021) a tres fontaneros que se interpretan a sí mismos.

Del mismo modo, el campo del cine documental navega entre lo más íntimo, la conexión con la tierra y las raíces y la preocupación por lo social, en unos años especialmente convulsos para la sociedad española. Si Mercedes Álvarez abría esta triple vía con *El cielo gira* (2004) y, después, con *Mercado de futuros* (2011), dando voz a la tierra de Aldealseñor y haciendo un retrato demoledor de la dialéctica entre los discursos especuladores y las vivencias de las gentes más humildes, las nuevas cineastas las siguen transitando. Lo vemos en *El silencio que queda* (2019), primer documental de la artista Amparo Garrido, que parte de una experiencia personal para narrar la historia de la relación de una persona ciega con las aves, retratando en el proceso la relación que ella misma va desarrollando con los animales. Los sueños y el duelo por el paisaje estarán presentes en la mirada de Maddi Barber —*592 metros* (2018), *Urpean*

Lurra (2019)—, la conexión profunda con las tradiciones rurales en la de Elena López Riera (*Los que desean*, 2018) o la magia y el misterio en una aldea de Lugo en la de Diana Toucedo (*Trinta Lumes*, 2017). La mirada hacia lo subjetivo, empleando el diario como forma privilegiada, a partir del material encontrado, se construye en discursos de lo indecible sobre el suicido, en films como *Ainhoa: yo no soy esa* (Carolina Astudillo², 2018), o el deseo, en *My Mexican Bretzel* (Núria Giménez, 2020). Por otra parte, piezas como *El gran vuelo* (2015), también de Carolina Astudillo, busca una recuperación de historias olvidadas como la de la desaparición durante el franquismo de Clara Pueyo Jornet, para construir *otra* memoria, una memoria no hegemónica.

Fabulosa aporía, como decíamos hace unos párrafos: un cierto tipo de cine —ese que no genera más ingresos en palomitas que en entradas— de pronto se desplaza a una posición marginal y, como respuesta, el nuevo cine generacional femenino realiza, precisamente, un viraje hacia lo más íntimo, lo más concreto, por mucho que con cada nueva propuesta se puedan encontrar aristas, aperturas, nuevos territorios. Eso que aquí llamamos el Otro Nuevo Cine Español Femenino deviene, afortunadamente, un Otro Nuevo Cine a secas, firmado, eso sí, por mujeres entre las que se traza cierta consciencia de colectivo (imagen 8).



Imagen 8. A pesar de las diferencias, el Otro Nuevo Cine firmado por mujeres queda abrazado por cierta conciencia de colectivo: *Las amigas de Àgata* (Les amigues de l'Àgata, Marta Verheyen, Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius Arán, 2015)

5. NO SOLO, NO TODO, GÉNERO

Unos últimos matices. Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista. Las mujeres y la diferencia sexual aparecen como un enigma a interpretar de forma singular, no a entender como una afirmación cerrada. Quizás, nadie mejor para decirlo que la pionera Josefina Molina: «Como personas, y no como mujeres, nos dedicamos al audiovisual, somos cineastas y por lo tanto tenemos en nuestras manos una herramienta fundamental para difundir nuestro pensamiento y para modificar los tópicos sobre las mujeres que se dedican al cine: por ejemplo, el manido asunto de la sensibilidad» (Zurián, 2015: 13-14). En esta dirección, consideramos que el ONCEF también entiende el cine como dispositivo de pensamiento y como dispositivo artístico que trabaja con el inconsciente ensayando cierta escritura de esa intimidad que se presenta tozuda y extraña.

Nos preocupa también, como investigadores e investigadoras, encontrarnos con el hecho de que cuando analizamos o hacemos una crítica de una película firmada por mujeres se nos pide —los evaluadores y evaluadoras de las revistas científicas nos exigen, en realidad— que incluyamos siempre una lectura desde los estudios de género y de cómo ha sido representada la mujer protagonista en el texto. A la vez, sorprendentemente, nunca se nos pide —incluso, a veces se nos penaliza— que incluyamos el análisis de la enunciación de quien ahí está hablando, de la voz que articula el discurso y que queda comprometida en su propio acto de decir. Creemos que es importante dar alguna vuelta sobre esto, al menos, para intentar ensanchar la cuestión.

Sin duda, es evidente que los Estudios Culturales —y, en concreto, el concepto de *género*— abrieron muchas de las preguntas que aquí queremos formularnos, si bien no las agotarán por completo. En esta dirección, ha sido crucial, por ejemplo, la *teoría de la mirada* a la que contribuyó Laura Mulvey. Advirtiendo que en la teoría feminista contemporánea se han ido sustituyendo los conceptos psicoanalíticos de «diferencia sexual», «deseo» y

«falta» por los conceptos sociológicos de «género», «etnia», «clase», así como las construcciones también sociológicas «hombre = masculino = activo / mujer = femenina = pasiva», Eva Parrondo Coppel y Tecla González-Hortigüela se dedicaron a revisar la mistificación del texto «Placer visual y cine narrativo» de Laura Mulvey publicado en 1975 y que se ha tomado como piedra angular de los estudios sobre cine, psicoanálisis y feminismo. Así, ambas autoras mostraron que el texto de Mulvey no propone necesariamente una posición feminista-psicoanalítica, sino sociológica, en la que el feminismo ha sido asumido con fascinación acrítica:

Si bien la teoría feminista del cine se configuró inicialmente con el fin de «inventar estrategias de transformación social», dicha teoría se ha visto reducida a consistir en un discurso por medio del cual, a la par que se denuncia la perspectiva masculina sobre nosotras (mujer = objeto, mujer = espectáculo, mujer = madre, etc.), se reproduce la idea de que ahí fuera existe otro omnipotente masculino que (con su mirada, con su lenguaje) nos oprime de forma inexorable, lo cual refuerza la naturalización de ecuaciones mediáticas indeseables del tipo mujer = víctima ejemplar de nuestra cultura (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2016: 20).

Esta tendencia de ciertos discursos feministas nos plantea, además, muchos otros retos y riesgos en nuestra aproximación a este cine rodado por mujeres. El primero de ellos es el riesgo de quedarse en la identificación de la mujer como víctima, que puede promover discursos fagocitados por una ética de la denuncia que, por un lado, impidan interrogarse por la responsabilidad o estudiar la violencia como problema subjetivo fundamental de cada ser hablante —no exclusivo de los hombres heterosexuales—. Pues la violencia, como la locura, no es cosa únicamente de algunos. No puede resultarnos ajena, porque habla de —e incluso habita en— nuestra más radical subjetividad. El riesgo de relegar a las mujeres al lugar de las víctimas puede también desplegar discursos de hostilidad, cuando no de odio explícito, hacia lo mas-

culino. *Una joven prometedora* (Promising Young Woman, Emerald Fennell, 2020), oscarizada al mejor guion, es un ejemplo de cómo hay cierto cine feminista que denuncia la violencia machista presuponiendo violencia en todos los hombres —excepto en el padre—. A leer.

Creemos, sin embargo, que podría ser mucho más interesante promover la conversación entre los sexos, se identifiquen con el género que se identifiquen. Es fundamental, pues, atender a las ambivalencias del deseo, de la violencia y del malestar de los modos de gozar de cada uno. No acoger estas cuestiones puede tener consecuencias devastadoras. Y, por extensión, podría generar también efectos aberrados: no perdamos de vista cómo muchos discursos levantados por hombres, desde esa discutible y ya caricaturizada posición del «aliado», no acaban sino siendo una suerte de asunción acrítica de la posición de verdugo, de una culpa innata, esencial a su masculinidad, sin que ello sirva en absoluto en el proceso explícito de *escuchar* y *ser interlocutor* con las mujeres.

Otro de los riesgos a atender es ya conocido en el campo de los estudios fílmicos: pensar los contenidos por encima de las formas. La mayoría de aproximaciones a la investigación desde los estudios culturales atienden a los contenidos, como decíamos, reclamando la representación de la mujer desde una teoría de la mirada, pero, en ese proceso, obvian el estudio de las formas fílmicas que, precisamente, están construyendo esos contenidos. Cualquiera que se haya interesado mínimamente por la historiografía del cine sabrá que incluso la posición enunciativa más transparente y vítrea, no entiende el cine como espejo de la realidad. De hecho, a veces, incluso las propuestas que más se aproximan a lo real con una mirada desnuda requieren de más artificio y de complejas decisiones en el proceso de creación del film. Por ello, no podemos entender el documental sin la imaginación, ni la verdad sin el artefacto. Otro riesgo de analizar los contenidos y las intenciones de los autores o autoras es el de igualar el suje-

to de la enunciación al sujeto del enunciado. Esto es, trazar equivalencias entre el sujeto en su acto de decir y sus dichos, apresándolo en el sentido y cerrando el inconsciente. Se olvida así que, como postula el psicoanálisis de orientación lacaniana, siempre hay una distancia entre lo que uno quiere decir y lo que dice, entre lo que uno dice y entre lo que el otro entiende. Uno siempre dice más de lo que dice, uno confiesa más de lo que puede o dice menos de lo que sabe. Esto se potencia si, precisamente, hablamos de la escritura cinematográfica, en la que, por muy autoral que sea la voz, una película es el resultado de una polifonía de voces que emergen del proceso creativo grupal y colectivo.

Además, es desde esas formas fílmicas —como ya pedíamos leer al inicio de este texto; sea la duración de un plano, el pulso de la cámara, la composición o elección de una determinada perspectiva que permita la ocultación de un rostro— desde donde también se despliega el sujeto de la interpretación. Es crucial considerar, por tanto, que el sujeto espectador no descifra las intenciones de la enunciación —o no se limita a eso— sino que el texto fílmico toca el cuerpo del espectador, resuena en él y reclama su saber inconsciente. El espectador actualiza, da sentido a lo que le llega. Así como no conviene victimizar a la mujer, tampoco conviene relegar al espectador a un lugar pasivo, pues él es también responsable de lo que convoca en su mirada. Por ello, José Antonio Palao plantea que:

Es innegable que hay un elemento modelizador (de reproducción ideológica) en este pergeño audiovisual. Sin embargo, la tradición crítica le ha dado tantísima importancia que me toca hacer un poco de abogado del diablo. Creo que es más importante que lo que hemos visto, lo que hemos mirado; más que lo que nos han enseñado, lo que hemos aprendido y no siempre destruyendo (o deconstruyendo, o analizando, o denunciando) lo visible —como Laura Mulvey en su momento proponía—, atacando lo enseñado, se incide sobre lo aprendido o se niega su investimento libidinal a lo mirado (Palao, 2003: 70).

ES DESDE ESAS FORMAS FÍLMICAS —SEA LA DURACIÓN DE UN PLANO, EL PULSO DE LA CÁMARA, LA COMPOSICIÓN O ELECCIÓN DE UNA DETERMINADA PERSPECTIVA QUE PERMITA LA OCULTACIÓN DE UN ROSTRO— DESDE DONDE TAMBIÉN SE DESPLIEGA EL SUJETO DE LA INTERPRETACIÓN

Precisamente lo salvífico y vivo del arte reside en que el arte habla a la singularidad del espectador trascendiendo las intenciones del creador. Con todo, Eva Parrondo Coppel y Tecla González-Hortigüela (2016: 62) nos plantean un problema político fundamental: «¿Es posible lograr que las feministas cinematográficas dejen de girar, a lo Mulvey, alrededor de “las fantasías de los hombres sobre las mujeres”, dejen de reproducir en sus discursos la perspectiva masculina-mítica sobre “la mujer”, y viren hacia sus propias fantasías y a “la elaboración del deseo” que las habita como mujeres?». Y, además, proponen: «el debate no debe girar alrededor de la identidad, sino que debe girar alrededor del deseo, puesto que es el deseo, en tanto que rompe con las determinaciones históricas y cuestiona la fijación exitosa de las identidades sociales, lo que supone “un problema” para y en la cultura patriarcal» (Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2016: 68). Y es que el deseo es, precisamente, lo no normativo, lo incivilizado. Sin embargo, el tono hegemónico de nuestra época reclama el autocoñocimiento, la autoafirmación, la urgencia de afirmación sexual o identitaria e incluso la agencia o el empoderamiento. Todos estos se han convertido en imperativos que voltean alrededor de la noción una identidad demasiado fija. Nos referimos a ese yo (*self*) desde el que sostienen los postulados del pragmatismo, del funcionalismo, del paradigma cognitivo-conductual, la autoayuda o el liderazgo —estos dos últimos campos son a los que la literatura feminista se está emparentando, como advierte



Imágenes 9 y 10. *Ana de día* (Andrea Jaurrieta, 2018) o librarse del yo en un plano/contraplano

Maria Medina-Vicent (2021)—. Sin embargo, el yo no sabe nada del sujeto de deseo —que es el sujeto dividido, el sujeto del inconsciente—. Además, la autoafirmación es un acto tan doloroso como imposible, pues el significante último que diría nuestra identidad y nos concedería cierto sentido de existencia siempre falta.

Autoras como Katherinse Angel (2021) ya están señalando, reconociendo la tradición *foucaultiana*, la tiranía del autoconocimiento como imperativo o la expresión positiva —en alto, claro y con toda confianza— de los deseos femeninos, pues estos no se prestan a la transparencia; más bien, se escamotean, como también ha señalado el

psicoanálisis. De hecho, Angel reclama introducir en los discursos la vulnerabilidad, no solo de las mujeres, sino de los hombres, deconstruyendo esa supuesta mirada masculina potente. ¿Por qué la mirada masculina no puede ser vulnerable?

Es absurda la idea de que los hombres no son vulnerables en el sexo. Es muy fácil herirlos, desde un punto de vista físico y también psicológico. Su deseo y placer son, o bien tremendamente visibles, o visiblemente ausentes. Tienen patrones de medida muy claros con los que evidencian su fracaso: la erección y la eyaculación. Y como todo el mundo, tienen sus esperanzas, deseos, miedos, fantasías y vergüenzas, todos ellos son susceptibles de provo-

Imágenes 11 y 12. Vínculos de clase en *Libertad* (Clara Roquet, 2021) y distancias generacionales en *Tres días con la familia* (Mar Coll, 2009)



car humillación. Ser un hombre es estar tremendamente expuesto. No lo digo para burlarme de ellos o humillarlos; al revés, lo digo para darles la bienvenida a la vulnerabilidad (Angel, 2021: 134).

Con todo, nuestra hipótesis es que lo que estamos llamando ese Otro Nuevo Cine Español Femenino no está transitando la vía de la identidad —su pérdida acaba siendo una rocambolesca liberación en *Ana de día* (Andrea Jaurrieta, 2018) (imágenes 9 y 10)—, sino la extrañeza del deseo. En muchas de sus propuestas, advertimos que se resquebrajan las identificaciones, se movilizan las posiciones simbólicas. Y, entonces, aparece la experiencia de la soledad y una angustia viva que reclama hacerse cargo de un deseo, proceso subjetivo en el que ya no puede acompañarte nadie —ni siquiera las amigas (imagen 11), que tan importante son en muchas de estas películas—.

Imagen 13 y 14. *Júlia ist* (Elena Martín, 2017) o cómo dar con una arquitectura para gente que vive sola



Encontramos, también, distancias generacionales y una brecha con los padres —véase la puesta en escena de la conversación entre madre e hija en el columpio de *Tres días con la familia* (imagen 12) o los pasacalles en *La inocencia* (Lucía Alemany, 2019)—. Partir del hogar es liberador, pero divide —*Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)— y cuando se retorna, uno (una) puede incluso avergonzarse de las raíces —*Chavalas* (Carol Rodríguez, 2021)— o sentirse un absoluto desconocido —*Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)—. En cualquier caso, nos vemos comprometidos por aquellos familiares que envejecen, incluso que olvidan —*Libertad* (Clara Roquet, 2021)— y, quizás, hacerse cargo de esos cuerpos y hacer un acto de memoria sea clave para poder asumir el horizonte.

Los viajes al extranjero parecen permitir desembarazarse de lo familiar, pero cuando uno cree que sigue su deseo se encuentra que está escribiendo cierta repetición. Es muy elocuente la perplejidad de la protagonista en *Júlia ist* (Elena Martín, 2017) cuando estando de Erasmus en Berlín sus compañeros de sus estudios en arquitectura le señalan que ella no es capaz de crear estructuras flexibles y que en sus diseños solo piensa en familias (imágenes 13 y 14). Quizás, cierta constante en todas ellas son los deseos de fuga que no logran mitigar la experiencia de extranjería que experimenta el sujeto ante su radical intimidad. Deseos de fuga como los que se escribían en esa carrera de Antoine Doinel en *Los 400 golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) (Imágenes 15-17) y que sigue escribiéndose al final de *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón, Sandra García, 2019), a pesar de que en ese pueblo no haya mar (imágenes 18-20)

Arnau Vilaró, que ha dedicado un texto a parte de este cine —él se ocupa de lo que nombra como Nova Escola de Barcelona— plantea que las «directoras tienen



Imágenes 15-20. Deseos de fuga: encuentros con la angustia. Final de *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) y de *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivete Castelo, Iván Alarcón, Sandra García, 2019)

claro que el punto de vista no es solo una cuestión de relación entre la cámara y el personaje, sino de entender la película como un espacio para explorar la psicología de su personaje. En este sentido, la película se entiende como un viaje que parte del cuerpo de la actriz y termina ofreciendo una salida que, en la mayoría de los casos, tiene forma de «lágrima» (Vilaró, 2021: 109). Otras terminan con la emocionante articulación de una voz, como en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), o con un cuerpo más ligero, con otro paso. *María (y los demás)*, tras aquel monólogo patético ante el oso de peluche en contraplano, se queda dormida —bendito logro del

inconsciente— el día en el que se casa su padre. Al despertarse, sobresaltada, se dirige hacia la boda. Pero antes, deja al editor su primera novela. La carrera final tiene la viveza de esas grandes zancadas de *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012) (imagen 21), de esa María ya despierta (imagen 22) que sabe que no puede quedarse plantada fumando a la sombra del árbol del padre (imagen 1).

Por todo lo anterior, podemos afirmar que este Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres no suele alinearse con esas ficciones contemporáneas feministas que reclaman llamar a las cosas por su nombre —como lo plantean, por otra parte, series



Imágenes 21 y 22. A veces, el trayecto narrativo lleva a un cambio de paso: *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012) y *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016)

como *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016) o *Vida perfecta* (Leticia Dolera, 2019-)—, sino que apuntan a lo que no encuentra rápidamente una palabra, porque no es confesable o porque directamente es privado para uno mismo y para una misma. Arnau Vilaró (2021: 111), de nuevo, plantea que «el gesto, la mirada, el silencio o la escucha son las herramientas con las que estos personajes plantean una relación con el mundo y afrontan la pérdida o la separación, temas a los que todas estas cineastas recurren». Y en todos esos trayectos se atiende a la opacidad. Nosotros convenimos con él y nos permitimos anotar y celebrar que la opacidad es la carta de presentación del deseo. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12), dirigido por la Dra. Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I para el periodo 2022-2024.
- 1 Al respecto, basta con mencionar dos posiciones que, sin ser antagónicas, resultan complementarias: la buena praxis de las relaciones entre ciencias y estudios filmicos propuesta por Roberto Amaba (2019), y la descarnada pero muy lúcida crítica contra las neu-

rocencias aplicadas al análisis textual propuesta por Català Domènech (2017: 25).

- 2 Carolina Astudillo es una cineasta chilena que trabaja entre su país natal y Barcelona, por lo que la hemos considerado también dentro de esta generación.

REFERENCIAS

- Aguilar Carrasco, P. (2017). *El papel de las mujeres en el cine*. Madrid: Santillana.
- Angel, K. (2021). *El buen sexo mañana. Mujer y deseo en la era del consentimiento*. Barcelona: Alpha Decay.
- Álvarez, M. (2015). María Cañas: Videomaquia militante. En M. Alvarez (ed.), *No se está quieto: Nuevas formas audiovisuales en el audiovisual hispánico* (pp. 317-328). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Amaba, R. (2019). *Narración y materia: Supervivencias de la imagen cinematográfica*. Santander: Shangrila.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Castejón Leorza, M. (2015). *Más fotogramas de género: representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90*. Logroño: Siníndice.
- Català, J. M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.

- Cornejo, R. (2021). *Las cortinas son invencibles*. Ondara: Dilatando Mentes.
- Cuenca, S. (2020). *Informe CIMA 2020. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Recuperado de <https://cima-mujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- García-Catalan, S., Rodríguez Serrano, A. (2021). La pantalla fetiche. Deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- Guillot, E. (2020). *Un lugar en el mundo. El cine latinoamericano del siglo XXI en 50 películas*. Barcelona: UOC.
- Herederó, C. F. (1997). *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares.
- Marzal-Felici, J., Soler-Campillo, M. (2018). El espectáculo del exceso. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el cine *mainstream* norteamericano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 89-114. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1247>
- Medina-Vicent, M. (2021). ¡Quiero ser feminista! ¿Algún consejo? Una aproximación crítica a las guías y manuales para el feminismo. *Relecciones*, 8, 1-22. Recuperado de <https://portalderevistas.ufv.es/index.php/relecciones/article/view/694>
- Meloni, C. (2021a). *Feminismos fronterizos. Mestizas, abyeccas y perras*. Alcorcón: Kaótica Libros.
- Meloni, C. (2021b). *Sueño y revolución*. Navarra: Continta me tienes.
- Mendik, X., Jay Schneider, S. (2002). *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. Londres: Wallflower.
- Merino Acebes, A. (1999). *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid: JC.
- Molines Galarza, N. (2021). Traducción, literatura y locura: el malestar del texto traducido. Reflexiones a partir de la deconstrucción. *Impossibilia*, 22, 27-49. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/22931>
- Monroy, V. (2020). *Contra la Cinefilia. Historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave Intelectual.
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M. J., Vera Balanza, T. (2012). *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Palao, J. A. (2003). Cadáveres que se ofrecen. Metáfora y feminidad en el último Almodóvar. En R. Torrent Esclapés, J. Caballero Guiral et al. (eds.), *Arte, género y dominación* (pp. 65-84). Benicàssim: Ajuntament de Benicàssim.
- Parrondo Coppel, E., González-Hortigüela, T. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo. *Secuencias*, 42, 53-72. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995). Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Rodríguez Serrano, A., Palao Errando, J. A., Marzal Felici, J. J. (2019). Los estudios fílmicos en el contexto de las Ciencias Sociales: un análisis de autores, objetos y metodologías en las revistas de impacto españolas (2012-2017). *BiD: Textos Universitarios de Biblioteconomía y Documentación*, 43. <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.7>
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film culture in transition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vilaró, A. (2021). ¿Una «nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, 53, 97-113. <https://dx.doi.org/10.15366/secuencias2021.53.003>
- VV. AA. (1998). *Historia General del Cine (Tomo I)*. Madrid: Cátedra.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zurián, F. A. (coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis.
- Zurián, F. A. (ed.) (2017). *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Fundamentos.

DE UN RADICAL REALISMO ÍNTIMO: UN OTRO NUEVO CINE ESPAÑOL FIRMADO POR MUJERES

Resumen

El artículo reflexiona sobre el auge de nuevas directoras en el cine español contemporáneo en el que intuimos que se produce un corrimiento de tierras cinematográfico y que, como a tantas creadoras y espectadoras, nos problematiza, nos ilusiona y nos confronta. Eso que aquí llamamos el *Otro Nuevo Cine Español Femenino* deviene, afortunadamente, un *Otro Nuevo Cine* a secas, firmado, eso sí, por mujeres entre las que se traza cierta conciencia de colectivo. Nuestra reivindicación del cine firmado por mujeres parte de la necesidad de escucharlas en su heterogeneidad, en su otredad, nunca como una categoría o etiqueta fallida. Defendemos que el cine firmado por mujeres no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista. En esta dirección, consideramos que el ONCEF también entiende el cine como dispositivo de pensamiento y como dispositivo artístico que trabaja con el inconsciente, ensayando cierta escritura de esa intimidad que se presenta tozuda y extraña. Consideramos fundamental una aproximación a estas películas desde los detalles de la escritura, las sutilezas de guion y, muy especialmente, desde las formas filmicas que tocan el cuerpo invitando a la interpretación.

Palabras clave

Directora; Otro Nuevo Cine Español; Análisis fílmico; Escritura; Voz.

Autores

Shaïla García Catalán (Castellón, 1983) es profesora titular en la Universitat Jaume I y socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (Valencia). En su labor docente y en su trayectoria investigadora se dedica a interrogar la subjetividad en relación a la cultura audiovisual y la escritura narrativa. Es autora del libro *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) y actualmente está dirigiendo el proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] financiado por la UJI. Contacto: scatalan@uji.es.

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es profesor titular en la Universitat Jaume I. Es crítico en *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* y otras cabeceras digitales. Entre sus últimos libros, destacan, *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contacto: serranoa@uji.es

A RADICAL INTIMATE REALISM: AN OTHER NEW SPANISH CINEMA MADE BY WOMEN

Abstract

This article reflects on the rise of a new generation of female directors in contemporary Spanish cinema, in which we can glimpse a kind of cinematic avalanche that presents us with problems, hopes and challenges, as it does for so many female creators and spectators. What we refer to here as the *Other New Spanish Women's Cinema* has fortunately become simply an *Other New Cinema*, but one made by women who exhibit a degree of collective consciousness. Our vindication of cinema made by women is based on a need to hear these filmmakers in all their heterogeneity, their otherness, never as a category or flawed label. We argue that cinema made by women is neither essentially feminine—because there is no ontology of the feminine—nor directly or necessarily feminist. Along these lines, we argue that ON-SWC also understands cinema as a device for ideas and an artistic device that works on the subconscious, testing out a certain kind of writing of an intimacy presented as obstinate and strange. We consider it essential to approach these films with attention to the details of the writing, the subtleties of the screenplay, and especially the filmic forms related to the body that invite interpretation.

Key words

Female director; Other New Spanish Cinema; Film analysis; Writing; Voice.

Authors

Shaïla García Catalán is a lecturer at Universitat Jaume I and a member of the Lacanian School of Psychoanalysis in Valencia. In her teaching and research work, she explores subjectivity in relation to audiovisual culture and narrative writing. She is the author of the book *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) and is currently directing the research project *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] funded by UJI. Contact: scatalan@uji.es

Aarón Rodríguez Serrano is a lecturer at Universitat Jaume I. He is a film critic for *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* and other digital publications. His most recent books include *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) and *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contact: serranoa@uji.es

Marta Martín Núñez (València, 1983) es profesora titular en Fotografía y Narrativa en la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la fotografía española contemporánea y nuevas formas de narrativas visuales a través del análisis crítico del discurso audiovisual, temas sobre los que ha publicado ampliamente en revistas científicas y libros colectivos. Es la directora del LabCom de la UJI. Contacto: mnunez@uji.es.

Referencia de este artículo

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., Martín Núñez, M., Inicial. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.

Marta Martín Núñez is a lecturer in Photography and Narrative at Universitat Jaume I. Her research focuses on contemporary Spanish photography and new forms of visual narratives through the critical analysis of audiovisual discourse, topics on which she has published extensively in academic journals and collections. She is also the director of LabCom at UJI. Contact: mnunez@uji.es.

Article reference

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., Martín Núñez, M., Inicial. (2022). A radical intimate realism: an Other New Spanish Cinema Made by Women. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com