

caimán

cuadernosdecine



Mujeres



Women



Ellas filman
Nosotras escribimos



Frauen



Donne



Femmes



10 AÑOS

caimán
cuadernosdecine



女子





ADE, Maren

Alemania, 1976. Con solo tres largometrajes (además de una importante labor como productora para Sonja Heiss, Ulrich Köhler o Miguel Gomes), Ade se ha convertido en un referente fundamental del cine europeo del nuevo siglo gracias a la creación de un mundo muy particular, cuyo máximo exponente lo encontramos en *Toni Erdmann* (2016), su exitoso último trabajo.

Ya en su ópera prima casi Dogma *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003), Ade analiza y disecciona la sociedad germana, representada por dos complejos y disfuncionales personajes enfrentados que pasan por pequeños cambios que, poco a poco, acaban por desestabilizar sus vidas. Son estudios de la soledad y la infelicidad del mundo contemporáneo desde un punto de vista destructivo, a través de la amistad en su primer film, y de la inmadurez de una pareja en *Entre nosotros* (2009); mientras que en *Toni Erdmann* Ade amplía sus fronteras y desarrolla el vínculo entre un padre y una hija mediante un sentido del humor ácido y absurdo.

SOFIA PÉREZ DELGADO

AMIRPOUR, Ana Lily

EE UU, 1980. Amirpour, directora y guionista estadounidense de ascendencia persa, considera *Gummo* (1997), de Harmony Korine, una de sus principales influencias, junto al cine de David Lynch y Tarantino. Digna hija de su tiempo, estos y otros referentes cool, como los cómics de Charles Burns, se erigen en algunos de los pilares que sostienen la producción de *VICE Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014). El éxito de



crítica que le ha procurado esta hibridación de western y película de terror de diseño, aplaudida en Sundance, la ha empujado a seguir con la fórmula de violencia estilizada y entornos postapocalípticos con heroína al frente en *The Bad Batch* (2016). ELISA MCCAUSLAND



ARNOLD, Andrea

Reino Unido, 1961. Nombre clave del nuevo cine social británico, y auspiciada por Cannes, Andrea Arnold utiliza el formato 4:3 desde su segundo largo, *Fish Tank* (2009), como reafirmando la cualidad antropocéntrica de su cine. La cámara se pega a sus personajes con mirada desprejuiciada, transmitiendo frescura y espontaneidad. Rodado

en su Dartford natal, *Wasp*, corto ganador del Oscar en 2005, contiene ya la esencia de un cine que rezama desencanto por la vida familiar y burga en las clases más desfavorecidas, poniendo el acento en mujeres jóvenes desubicadas vitalmente. Arnold mira el detalle, ama el amor, aunque recela de él, y utiliza el reino animal como alegoría. En esta especie de realismo poético redivivo, el entorno es clave, ya sea éste el extrarradio de *Red Road* (2006) o *Fish Tank*, la naturaleza agreste de *Cumbres borrascosas* (2011) o las carreteras de EE UU de *American Honey* (2016). VIRGINIA GARCÍA

AZEVEDO GOMES, Rita

Portugal, 1952. Las películas de Rita Azevedo afirman que en nuestro siglo aún pervive un recreo de la preeminencia verbal, continuación de la esencia fílmica poética. Que aún es posible oír hoy en el cine las palabras con los ojos. Y no sólo por el riguroso trabajo de adaptación – tras *A Conquista de Faro* (2005) está Agustina Bessa-Luís; tras *A Coleção Invisível* (2009), Stefan Zweig; *Barbey d'Aureville* con *La venganza de una mujer* (2012) – o sus collages literarios – la belleza abrumadora de *O Som da Terra a Tremer* (1990) y *Fragil Como o Mundo* (2002) –, sino por el compás inaudito entre el plano mínimo, exacto, y los planos que emergen, pura fantasía literaria, al contacto entre la delicadeza de su dimensión visual y las imágenes textuales, sonoras. Contra la compulsividad contemporánea de los estímulos visuales, con la justeza de lo dicho: un cine de visibles palabras. BLANCA GARCÍA



ASTUDILLO, Carolina



Chile, 1975. Nacida en Santiago de Chile, los documentales de Astudillo tienen como eje vertebrador a las mujeres y su relación con la lucha y la memoria políticas. Gran parte de su proyecto fílmico (*De monstruos y faldas*, 2008;

El deseo de la civilización, 2014; *El gran vuelo*; 2014) se asienta en la incorporación de películas domésticas de la España de los años treinta y cuarenta, que ella remonta para otorgarles una lectura de género que ponga en evidencia la complicada

situación de las mujeres en la guerra y la posguerra. Su cine puede leerse, por tanto, como un ensayo sobre el poder de las imágenes y como una crónica alternativa a la memoria oficial (y patriarcal) del pasado reciente. LAIA GUILÉZ