

Sobre el Women Film Pioneers Project

About the Women Film Pioneers Project

Alejandra Rosenberg

RESUMEN

En esta mesa redonda, la autora conversa con Sofia Bull y Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project*, un proyecto coordinado por Jane Gaines y Monica Dall'Asta y publicado *online* por el *Center for Digital Research and Scholarship de la Columbia University*. La conversación se inicia con descripciones generales sobre el WFPP, que también abordan la metodología interna del proyecto, y se desarrolla hablando sobre la relación entre estudios cinematográficos y las humanidades digitales; el rol y las profesiones de mujeres durante la época del cine mudo; y sobre la importancia de repensar el discurso hegemónico de la historia del cine.

PALABRAS CLAVE

Mujeres en el cine, cine mudo, pioneras, comunidad académica, Jane Gaines, historia del cine, humanidades digitales, Alice Guy, Lois Weber, Elvira Giallanella, Dorothy Arzner, Maude Adams, Alma Reville, Gene Gauntier.

ABSTRACT

In this conversation, the author discusses with Sofia Bull and Kate Saccone about the *Women Film Pioneer Project*, which is edited by Jane Gaines and Monica Dall'Asta and published online by *Columbia University's Center for Digital Research and Scholarship*. The conversation starts with general descriptions of the WFPP, that also touch on the internal methodology of the project, and is taken towards more specific discussions on the relations between cinema studies and digital humanities; women's role and professions in the silent era; and on the importance of rethinking the hegemonic discourse of film history.

KEYWORDS

Women in film, silent era, pioneers, research communities, Jane Gaines, film history, digital humanities, Alice Guy, Lois Weber, Elvira Giallanella, Dorothy Arzner, Maude Adams, Alma Reville, Gene Gauntier.

Tuve el placer de conversar con Sofia Bull y Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project* en una fría mañana de mayo en Nueva York¹. Coordinado por Jane Gaines y Monica Dall'Asta, el WFPP es publicado *online* por el *Center for Digital Research and Scholarship de la Columbia University*.

Me encontré con Kate en su oficina y juntas hicimos una videollamada a Sofia, que vive en el Reino Unido (es profesora de Cine en la Southampton University). Así, en un pequeño espacio cibernético y real, representamos tres generaciones de mujeres que trabajan para el WFPP: Sofia, coeditora de los *Overview Essays* [Ensayos Panorámicos], que colabora con el proyecto desde 2005; Kate, jefa del proyecto y que forma parte de éste desde 2011; y yo, que entré hace nueve meses como asistente de investigación.

Alejandra Rosenberg: Para empezar calentando motores, ¿qué es el Women Film Pioneers Project?

Kate Saccone: El Women Film Pioneers Project son varias cosas. Por un lado, es un recurso *online* que ofrece artículos sobre mujeres cineastas en la época del cine mudo, mujeres que eran más que actrices y que trabajaban detrás de la cámara como directoras, productoras, montadoras, guionistas, distribuidoras, y mucho más. Por otro lado, es una comunidad, un circuito, de investigadores/as internacionales interesados/as en el papel de las mujeres durante los inicios del cine.

Sofia Bull: El resultado del proyecto es difícil de definir debido a su naturaleza digital: por un lado, podría describirse como una base de datos y, por el otro, como una publicación *online*.

KS: También es un portal que lleva al lector hacia varias direcciones, a través de enlaces con los archivos FIAF de todo el mundo. Así, el portal apunta a otros recursos externos, mientras que, al mismo tiempo, contiene artículos e investigación originales.

SB: Sí, podríamos decir que es un recurso para la investigación y, también, un lugar donde publicamos ensayos de investigación.

AR: Creo que el WFPP es extremadamente interesante por la manera como juega con dos temporalidades, al publicar material de manera innovadora al tiempo que investiga sobre algo que pasó hace un siglo.

KS: Sí, estoy de acuerdo. Y, partiendo de esta idea, creo que el proyecto también forma parte del momento contemporáneo por cómo relaciona estudios cinematográficos con las humanidades digitales, ya que hoy en día podemos encontrar fantásticos recursos online centrados en la investigación de los inicios del cine, como son la *Media History Digital Library*² y el *Media Ecology Project*³.

AR: También me parece estimulante cómo el Women Film Pioneers Project construye una comunidad internacional de investigadores/as, abriendo y cruzando las fronteras de la investigación nacional.

KS: Sí, es muy transnacional si tenemos en cuenta los colaboradores que están involucrados en el proyecto y los archivos que usan para su investigación. Cuando nos encontramos en una conferencia o en un festival de cine mudo, siempre sentimos que pertenecemos a una comunidad global.

SB: El objetivo del proyecto es encontrar más informaciones sobre el papel de las mujeres durante la época del cine mudo mediante la investigación histórica. De todas formas, otro objetivo importante es acoger a esta comunidad de investigación, creando así una herramienta de activismo en el presente; una manera de ofrecer a las mujeres de la industria del cine, y también a mujeres académicas, el sentimiento de una larga historia en la que están incluidas. Hoy en día todo el mundo es muy consciente de la escasez de directoras de cine, y de las dificultades con que se encuentran en la industria. Pero creo que es interesante, como no mucha gente sabe, que las mujeres siempre han participado en la industria del cine, y que los porcentajes de participación femenina eran altos en la época del cine mudo... cosa que puede ser una fuente de inspiración hoy en día.

KS: Acabo de releer el prólogo de Jane M. Gaines y Monica Dall'Asta en el libro *Doing Women's Film History*⁴ y me encanta cómo destacan el hecho de que necesitamos a estas mujeres tanto como ellas nos necesitan a nosotros. Para ilustrar esto usan el ejemplo de Elvira Giallanella, una mujer italiana que dirigió una película descubierta en 2007: solo fue vista recientemente. La comunidad académica transnacional necesitaba este descubrimiento (junto con muchos otros) para continuar demostrando que había muchas mujeres directoras durante la época del cine mudo. Al mismo tiempo, Elvira nos necesita a nosotros para enseñar su película al público. Realmente, es

1. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>

2. <http://mediahistoryproject.org/>

3. <https://sites.dartmouth.edu/mediaecology/>

4. KNIGHT, J., GLEDHILL, C. (eds.) (2015). *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press.

un magnífico diálogo entre pasado y presente, entre cineastas, investigadores/as y el público.

AR: En sus escritos, Gaines refleja un interés por la diferencia historiográfica entre «lo que pasó» y «lo que se dice que pasó»; una distinción que adopta con activismo en el WFPP y, gracias al proyecto, podemos ver que «lo que se dice que pasó» no coincide con lo que realmente pasó, ya que todas estas mujeres nunca llegaron a ser integradas en el discurso histórico.

SB: Lo que aprecio mucho del proyecto es cómo anima a académicos/as a que piensen y reflexionen activamente sobre historiografía y sobre el proceso de escribir la Historia, con tal de que no reescriban la Historia para, simplemente, crear nuevos hechos... Estamos intentando que haya una consciencia de las complejidades y dificultades de escribir la Historia, cosa que necesariamente nos vuelve conscientes de las dificultades para encontrar hechos históricos. No es una simple revisitación de la Historia: es un proceso mucho más complejo que piensa sobre la escritura de la Historia y el significado de introducir figuras femeninas en ésta.

KS: En las pautas del proyecto pedimos a los y las colaboradores/as que no escribieran textos con estilo enciclopédico. Como Sofia ha dicho, es esencial tener una aproximación reflexiva. Queremos que interroguen el proceso de investigación, que visiten los archivos y que vean qué recursos (películas, documentos, etc.) están disponibles y cuáles se han perdido. Somos muy claras sobre esto desde el principio y muy conscientes de las dificultades de este tipo de trabajo de recuperación histórica.

AR: Supongo que sois muy conscientes de estar produciendo Historia y, como tal, siendo muy críticas sobre la manera en la que se ha hecho, o se está haciendo.

SB: Bueno, sí. Intentamos no cometer los mismos errores de otras personas, pero quizás, al mismo tiempo, estamos cometiendo otros, pues podemos estar omitiendo cosas que ni siquiera sabemos que existen.

AR: Kate, ya que has mencionado las pautas, ¿cómo funciona el proyecto más específicamente?

KS: Básicamente, tenemos dos secciones: los *Career Profiles* [Perfiles de Trayectoria], que son más cortos (alrededor de unas 1000-1500 palabras)...

BS: ...y los *Overview Essays* [Ensayos Panorámicos], que son más largos (entre 1000 y 4000 palabras).

KS: Los *Career Profiles*, que los escriben especialistas en cine y archivistas, se centran en una persona (aunque, a veces, algunos perfiles destacan el trabajo de dos o tres pioneras, porque podrían ser hermanas que trabajaban juntas, como el caso de las hermanas Ehlers, que vivieron en México y en los Estados Unidos). Estos perfiles se centran principalmente en la carrera profesional de cada pionera y no necesitamos toda la información biográfica (infancia, etc.). También incluyen la bibliografía, una sección que informa sobre las colecciones de los archivos y la filmografía. Esta última sección, la filmografía, es la más importante, ya que es una lista con las copias existentes y los archivos donde se pueden encontrar. Últimamente también hemos intentado añadir más clips de vídeo, así como información sobre DVD disponibles. Además, las imágenes son muy importantes para nuestro proyecto y, siempre que podemos, incluimos retratos, fotogramas y documentos (por ejemplo, certificados de defunción, etc.) en cada perfil.

SB: Iniciamos los *Overview Essays* cuando el proyecto se volvió global: teníamos la sensación de que necesitábamos textos que no se centrasen en cada mujer individualmente sino en las diferentes partes del mundo en las que estas mujeres trabajan. Así que comenzamos a pedir a nuestros/as colaboradores/as que escribiesen ensayos sobre el rol de las mujeres en el cine en una parte del mundo durante la época del cine mudo. Después, decidimos que podíamos usar los *Overview Essays* para aspectos relacionados con el contexto, como tener ensayos sobre las diferentes profesiones (por ejemplo, mujeres cámara), y enlazarlos con cada *Career Profile*, creando, así, un espacio-ensayo digital que reuniera los diferentes enlaces. De esta forma, recientemente, hemos estado extendiendo la sección de estos ensayos, pensándolos como una publicación para artículos más generales sobre las mujeres y el cine mudo, dando relevancia a diferentes temas, áreas geográficas... Por lo tanto, ahora somos más flexibles sobre el tipo de texto que publicamos. En otras palabras, los *Overview Essays* son un espacio diferente abierto a distintos tipos de artículos, que además son *peer reviewed*, funcionando como una publicación académica más que como una base de datos online.

KS: Y solo para dar una idea del tipo de perfiles que tenemos: son de pioneras que trabajaron en Alemania, Turquía, Egipto, la antigua Checoslovaquia, Rusia, Francia, Reino Unido, Holanda, China, Japón... y la lista sigue. A día de hoy, tenemos 214 perfiles publicados, unos 200 asignados –es decir, que actualmente están siendo investigados y escritos–, y más de 600 nombres sin asignar. Y, claramente, no son todas las mujeres que trabajaron durante la época del cine mudo... Una de las cosas que Jane Gaines siempre dice, y sobre la cual me hizo consciente, es que aunque haya mujeres que se hicieron famosas o tuvieron éxito, hay muchísimas que no consiguieron

tener una carrera cinematográfica, o que simplemente eran trabajadoras anónimas en laboratorios y oficinas, y de las que nunca sabremos sus nombres. Así que estos nombres que conocemos son solo la punta del iceberg.

SB: Eso es algo que los *Overview Essays* intentan cubrir: el hecho de que es imposible rastrear a todas esas personas.

AR: Así que hay más de mil nombres sobre los que el WFPP quiere investigar... ¿En qué periodo, exactamente, se centra el proyecto?

BS: Formalmente, cubrimos desde el nacimiento del cine hasta la llegada del cine sonoro.

KS: Sí, pero también hacemos algunas excepciones. Por ejemplo, en lugares como América Latina, China, Japón y la India, el cine sonoro vino más tarde, por lo que somos flexibles dependiendo de la región. Además, ocasionalmente, la comunidad académica descubre una pionera que necesitamos incluir, como fue el caso de Esther Eng, que empezó a trabajar ya en los años 30. Pese a la época, era una directora, productora, guionista y distribuidora muy radical, lesbiana, que trabajaba fuera de Hollywood –en San Francisco y en Hong Kong–, por lo que sentimos la necesidad de incluirla en el proyecto. De todas formas, y como Sofía acaba de decir, normalmente nos centramos en los años que van desde la invención del cine hasta la llegada del sonido.

BS: ...que, como ha dicho Kate, varían mucho de país en país, y este es uno de los problemas con que nos encontramos cuando nos expandimos globalmente. Por ejemplo, algunas partes del mundo no tenían mujeres trabajando durante el cine mudo pero sí las tenían en los primeros años del cine sonoro. O, mejor dicho, debería decir que *aún* no sabemos si había mujeres trabajando durante la época del cine mudo; obviamente podrían existir y aún no haber sido “descubiertas”.

AR: Hablando más específicamente sobre estas mujeres, me da la sensación de que muchas empezaron como actrices y, después, comenzaron a tener otros papeles detrás de las cámaras, como por ejemplo, el de directoras...

KS: Sí, muchas eran actrices que después se convirtieron en guionistas, productoras y directoras. Pero muchas otras debutaron como directoras o guionistas y después empezaron con la interpretación... O muchas nunca actuaron y solo trabajaron detrás de la cámara o en otras profesiones. Es difícil hacer una generalización ya que las mujeres trabajaron de muchísimas maneras diferentes en los primeros años del cine.

BS: Para mí, el problema es que creo que el papel del director

es importante. Sin embargo, una de las cosas que aprecio en nuestro proyecto es que intentamos reconocer una gamma de profesiones muy amplia. Y parte del problema de excluir a las mujeres de la historia del cine es la tradición del autor: si miramos más allá de los directores, encontramos muchísimas mujeres que hacían cosas increíbles y que tenían muchísima influencia.

KS: Sí, en la universidad nadie me habló de estas mujeres. No solo no me enseñaron quién era Dorothy Arzner, o quién era Lois Weber, o Alice Guy, sino que tampoco me presentaron a alguien como Maude Adams, que trabajó en una profesión totalmente diferente a la de directora. Adams, que también era actriz de teatro, investigó sobre iluminación y tecnologías de iluminación, y el resultado de su investigación se convirtió en el estándar de la industria de iluminación durante la época del cine mudo. Realmente, necesitamos ver más allá del modelo del autor para entender con profundidad el rol de las mujeres en esta época.

SB: También es interesante la cantidad de mujeres que trabajaron en colaboración con directores pero a las que nunca dieron el crédito que merecían, como es el caso de Alma Reville (casada con Alfred Hitchcock).

KS: Sí, y por ejemplo había una actriz en Rusia, Olga Rakhmanova, que empezó como actriz y después se hizo guionista. Al final se convirtió en directora y su primera experiencia como tal fue cuando sustituyó, *in situ* durante un rodaje, al director, que había muerto repentinamente: en este caso, está en los créditos como codirectora en una versión de la película, pero no en otra versión. Esta falta constante de mención es típica en la carrera profesional de muchas mujeres. También en la de Gene Gauntier, que trabajaba en los Estados Unidos con el director Sidney Olcott. En sus memorias, Gauntier explica que era codirectora pero nunca la incluyeron en los créditos. Si bien no deberíamos considerar sus memorias como una verdad absoluta, estos testimonios personales nos informan sobre cómo, muchas veces, la inclusión en los créditos se negaba en las relaciones de colaboración. Otro caso es el de Lois Weber, que, aunque incluida en los créditos, codirigió muchas películas con su marido, por ejemplo *Suspense* (Phillips Smalley y Lois Weber, 1913), lo que levanta complejas cuestiones sobre autoría y control creativo.

AR: Parece que hay algo muy patriarcal en la organización de los créditos, con la necesidad de distinguir y separar cada rol...

SB: Sí, y eso, obviamente, es parte del problema que hemos mencionado. Muchas de estas mujeres que colaboraban y trabajaban con hombres nunca tenían una mención formal,

y solo sabemos que trabajaron en una película por otros documentos o testimonios orales que nos indican que estaban involucradas en un rol mucho mayor del que realmente les reconocen. No podemos saberlo con exactitud, pero asumimos que es algo que acontecía mucho más a las mujeres que a los hombres.

AR: ¿Creéis que las representaciones de mujeres en la pantalla serían diferentes cuando había mujeres en el equipo? ¿O es algo imposible de saber?

SB: Las películas dirigidas o escritas por mujeres no son necesariamente más feministas en el sentido contemporáneo de la palabra pero, potencialmente, uno espera que haya más probabilidades de que incluyan perspectivas o historias femeninas... Pero una de las cosas difíciles sobre este tema es que muchas de estas películas se han perdido y es difícil hacer cualquier tipo de comentario general. No lo podemos hacer, pues muchos de estos filmes no están disponibles. Así, es difícil llegar a conclusiones sobre el texto, o sobre su ideología y significado, en relación a la representación de las mujeres (aunque sería algo más viable en casos individuales)... Creo que la cuestión sobre la representación de mujeres por mujeres en los primeros años del cine es algo muy importante y algo que podríamos cubrir en el futuro con nuestros *Overview Essays*.

AR: ¿Hay algo más que os gustaría añadir?

SB: Creo que una de las cosas sobre la que habitualmente hablamos en relación a mujeres cineastas es que, tal y como nuestras investigaciones nos indican, había una gran flexibilidad de roles en esa temprana era del cine, especialmente fuera de las grandes compañías. Así, había muchas mujeres que trabajaban en diferentes roles: no solo eran actrices y directoras; eran actrices, directoras, productoras, escenógrafas, guionistas... todo al mismo tiempo y en diferentes producciones, cosa que resulta fascinante.

KS: Sí, esto es crucial. El Women Film Pioneers Project da importancia a una amplia gama de ocupaciones y la lista siempre crece, ya que incluimos la terminología que los y las contribuidores/as encuentran, o que se usaba en la época. Por ejemplo, tenemos críticas de cine y profesoras de cine – una de mis pioneras preferidas es Frances Taylor Patterson, que fue una de las primeras profesoras universitarias de cine: empezó dando una clase de guion en la Columbia University en el año 1917-. En el proyecto también tenemos a diseñadoras de vestuario, diseñadoras de títulos de crédito, escritoras de intertítulos –como el caso de la escritora de intertítulos sueca Alva Ludin, sobre la que Sofia escribió una entrada para el proyecto–, así como exhibidoras, proyccionistas... es un abanico de ocupaciones muy amplio. Así pues, trabajamos

con una bibliotecaria especialista en metadatos para producir una taxonomía de las varias ocupaciones conforme estas se van incorporando al proyecto. Esto me recuerda que debería mencionar que el proyecto está producido por la Biblioteca de Columbia y, más específicamente, por el *Center for Digital Research and Scholarship* [Centro de Investigación Digital]. Igualmente, trabajamos con desarrolladores web, y bibliotecarios especializados, y programadores, para crear el proyecto digital que se ve... Pero, volviendo a la taxonomía, es una lista de ocupaciones que va creciendo y que despierta fascinantes discusiones y cuestiones complejas. Por ejemplo, el año pasado publicamos un perfil sobre una pionera finlandesa, Jenny Strömberg, y no teníamos claro si había financiado la producción de una película sobre sus perros de caza, película en la que también aparecía. No sabíamos cómo llamarla, y estuvimos discutiéndolo con la autora del artículo y con la bibliotecaria, preguntándonos cómo deberíamos denominar su “ocupación”. No queríamos poner “productora” pues sería incorrecto, así que al final decidimos poner “*society matron*” [matrona de sociedad], porque parece que fue su posición social lo que influyó en la producción de la película. De todas formas, lo bueno de que el proyecto sea digital es que, si la colaboradora hace más investigación y encuentra otras evidencias, podemos cambiar la información inmediatamente. Si el proyecto fuese un libro publicado, tal como inicialmente estaba concebido, esto no sería posible.

AR: Algo estupendo de la naturaleza digital del proyecto es que permite que sea accesible a todo el mundo, ¿no? Una simple búsqueda en Internet te lleva a la página web y se puede empezar a leer y a profundizar en el tema.

KS: Exacto. Así nos encuentra mucha más gente que si el proyecto fuese un libro. También hay muchos familiares y parientes de estas mujeres que nos escriben, ya que reconocen a su abuela, a su tía abuela... y nos contactan con información, documentos, etc., creando una bella comunidad fuera del mundo académico.

SB: Tenemos una vasta audiencia, cosa que es muy positiva. Definitivamente llegamos a más personas a causa de la naturaleza digital del proyecto. El desafío del proyecto es también trazar caminos interesantes dentro de nuestra página web para que los lectores puedan descubrir cosas nuevas. Así, el lector puede fácilmente cruzar profesiones, fronteras... y ese es también uno de los aspectos interesantes del proyecto: su naturaleza global. No solo porque cubre distintos contextos nacionales, sino también porque encontramos a muchas mujeres que en épocas tempranas ya tenían carreras internacionales, y que había una cierta fluidez geográfica en los primeros años del cine: las mujeres se desplazaban mucho más de lo que podríamos pensar.

AR: Es interesante preguntarse cómo incorporar a estas mujeres en una clase de historia del cine. Veo casos en los que se reserva una semana a “mujeres directoras” pero, personalmente, discrepo de este tipo de aproximación, pues al incorporar ese rótulo parece crear una excepción. ¿Por qué llamaríamos a una semana “mujeres directoras” si a las otras no las llamamos “hombres directores”?

KS: Sí, ¡es como si fuera una semana especial!

AR: ¿No tendría más sentido integrar a todo el mundo sin crear la diferencia, para que los y las estudiantes aprendiesen todo sin creer que las mujeres cineastas son una excepción?

BS: Es una pregunta muy interesante, la de cómo enseñar las mujeres en el cine. Y, por un lado, puede ser muy bueno resaltarlo –y muchas personas lo harían con la intención de visibilizarlas– pero, obviamente, y como dices, idealmente deberíamos incluirlas más orgánicamente. Pero el problema continúa: mientras las mujeres cineastas sean una excepción, se hace difícil no tratarlas como tal... Pero a lo mejor tenemos que dejar de tratarlas como tal para hacer que no sean una excepción.

KS: Justamente pensé sobre esto el mes pasado, cuando la Film Society del Lincoln Center tuvo su ciclo *Queer Cinema Before Stonewall* (Cine Queer antes de Stonewall), donde había películas hechas por nuestras pioneras... y no estaban calificadas como “películas de mujeres”, simplemente eran parte de todo el programa, cosa que era fantástica. Y fue precioso ver películas de Alice Guy-Blaché o Dorothy Arzner en diálogo con Vincente Minnelli o Kenneth Anger. De todas formas, al mismo tiempo, parte de mí quería resaltar estas proyecciones, pues las películas de estas mujeres raramente se proyectan y pocas veces son parte de la conversación. Me da esperanza que, gracias a la creciente conciencia sobre lo difícil que lo tienen

hoy en día directoras, productoras, guionistas, etc., cada vez veo más artículos, producciones y recursos disponibles (como el *Nordic Women in Film*). Es muy emocionante ver cómo se plantean todas estas cuestiones y problemáticas en la esfera pública.

AR: Lo que me encanta del proyecto es que si conseguimos incluir a estas mujeres en el discurso que construimos de la Historia estamos dando herramientas a estudiantes del sexo femenino para que también se vean como directoras, ya que tendrán un mayor abanico de modelos o ejemplos con los que identificarse; un repertorio que no esté formado solo por hombres blancos.

SB: Definitivamente. Afortunadamente, el proyecto es importante porque reescribe esa Historia pero, también, como fuente de inspiración para futuras cineastas y futuras académicas. En este sentido, el proyecto funciona como una red de soporte que permite la publicación a académicas jóvenes y permite que hagan un trabajo serio de investigación histórica, consiguiendo mucha ayuda y muchos contactos de otras mujeres alrededor del mundo. Básicamente, es un grupo muy bonito de personas.

KS: ¡Exacto! Ha sido estupendo conocer a estas maravillosas investigadoras y su trabajo, pero también conocer a estas pioneras muy íntimamente (por lo menos, así es como me siento yo con cada artículo nuevo, ya que trabajo junto con el/la autor/a para editarlo, releerlo y publicarlo)... Siento que todas estas mujeres están muy presentes en mi vida, que me inspiran creativamente, y siento su trabajo muy presente mientras avanzo con mi vida –no solo veo mi género implicado activamente en el pasado del cine, sino que estas mujeres me desafían continuamente hoy en día-. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KNIGHT, J., GLEDHILL, C. (eds.) (2015). *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press.

ALEJANDRA ROSENBERG

Gracias al apoyo de la Fundação Calouste Gulbenkian, Alejandra Rosenberg es estudiante del Máster en Estudios de Cine de la Columbia University en Nueva York. Allí colabora con el Women Film Pioneers Project y está desarrollando

su tesis, titulada, provisionalmente, «Una última película: Construyendo nuestro fantasma a través de la reconstrucción de nuestras (his)torias».