

GRIETAS EN EL TECHO DE CELULOIDE. DIRECTORAS DEL SIGLO XXI.

Ángeles Cruzado Rodríguez

Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras”

Universidad de Sevilla

Desde tiempos inmemoriales, la sociedad ha marcado una nítida línea de separación entre los dos espacios que corresponden, respectivamente, a hombres y mujeres. Mientras ellos han gozado siempre de libertad de movimientos en la esfera pública, nosotras hemos debido permanecer durante siglos encerradas entre las cuatro paredes del hogar, y sólo hace muy pocas décadas hemos empezado a atravesar el umbral que separa este microcosmos cerrado y doméstico, y a asomarnos al mundo real.

La incorporación de la mujer al mercado laboral ha sido en buena medida, al menos en principio, una extrapolación de sus roles domésticos al terreno profesional. Así, le ha sido más fácil acceder a trabajos como el de maestra, enfermera o secretaria, por ser considerados más afines a su supuesta naturaleza maternal y sumisa. Sin embargo, los que se suponen rasgos femeninos no lo son sino desde un punto de vista masculino. Ya en la Antigüedad, la filosofía y otros saberes de cuño falocéntrico han elaborado un discurso, impuesto como dominante, que relega a la mujer al silencio, con base en la “gran mentira” a la que se refiere Molly Haskell (1973, 1987: 1), la de su supuesta inferioridad. Así, si el hombre ha sido identificado tradicionalmente con la razón, la cultura y la actividad, a la mujer sólo le quedaba el polo opuesto, esto es, el lado de las emociones, la naturaleza en cuanto estado salvaje que hace falta domesticar y la pasividad.

Esta hipotética esencia femenina es sólo una ficción; ha sido construida para mantener sometidas a las mujeres, quienes tienen tan interiorizadas estas ideas que acaban percibiéndolas como algo intrínseco a su propio ser. Para lograrlo, la cultura falocéntrica les ha robado la voz, les ha negado la posibilidad de constituirse en sujetos, las ha relegado a la invisibilidad y al silencio. Así, las mujeres permanecen excluidas del discurso, en los márgenes.

“Como sostiene Lola Luna (1996), la narración histórica ha sustituido las ‘voces’ de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en ella” (Arriaga Flórez, 2005: 10). La creación cinematográfica es uno de los campos que, hasta hace muy poco tiempo, se han considerado estrictamente masculinos, al menos en lo que a las posiciones de mayor poder y responsabilidad se refiere. El cine, que construye a la mujer como su objeto para el deleite de la mirada del hombre, desde sus inicios ha tratado de mantenerla alejada de los puestos de control, le ha negado la posibilidad de convertirse en sujeto y controlar la mirada. Su lugar ha estado siempre delante de la cámara, como actriz y musa inspiradora del artista, pero raras veces detrás, y casi siempre en puestos considerados menores, como el de montadora o coloreadora de fotogramas, más compatibles con sus responsabilidades domésticas.

Sin embargo, a pesar de las dificultades y trabas impuestas a la mujer, no siempre se ha conseguido dejarla al margen. A lo largo de la historia ha habido importantes figuras femeninas que, detrás de la cámara, han conseguido saltar todas las barreras y llegar más lejos que muchos de sus colegas varones. ¿De quién estamos hablando? Quizás a la mayoría ni les suenen nombres como los de Alice Guy, Lois Weber o Elvira Notari, aunque todo aquél que tenga unas mínimas nociones de Historia del Cine sabrá sin duda quién fue Georges Méliès. No pretendemos aquí entrar en valoraciones acerca de quién es mejor o peor director, sino simplemente llamar la atención sobre el hecho de que el discurso dominante no se ha conformado con cerrar las puertas a la subjetividad femenina, sino que también ha condenado al ostracismo a las pocas mujeres que han logrado hacer oír su voz, expulsándolas de las historias del cine oficiales o concediéndoles sólo unas mínimas líneas que no hacen justicia a sus méritos.

Precisamente una de las labores que se plantea la crítica feminista cuando empieza a acercarse al cine a partir de los años 70 es la de rescatar a esas figuras femeninas olvidadas o injustamente silenciadas, para dotar así a la historia del cine de una riqueza y pluralidad que tradicionalmente le han sido negadas.

Como ilustración a este punto, podemos referirnos a la crítica que hace Giulia Colaizzi de la obra de Andrew Sarris *The American Cinema*, publicada en 1968 y reeditada en 1977. En doce capítulos, el crítico y profesor trata de fijar un canon, de delimitar quiénes han sido mejores o peores directores en la historia del cine norteamericano. Solamente dos mujeres merecen, en su opinión, un lugar destacado: Ida Lupino y Mae West. A la primera la considera una ‘rareza’ y de la segunda le interesa

resaltar principalmente sus medidas corporales, que “eran más impresionantes de este a oeste que de norte a sur” (Sarris, 1968: 249).

Las escasas líneas dedicadas a Ida Lupino destacan simplemente su vinculación con el sentimiento y su –en opinión de Sarris- escasa habilidad como directora. Para nada mencionan la casi decena de filmes que realizó entre 1949 y 1966, tras una brillante carrera como actriz de cine y de teatro, la creación de su propia productora –la ‘Emerald Productions’- ni su acercamiento a temas tan controvertidos, en una época en que se potencia la natalidad y la vuelta de la mujer al hogar, como la violación –*Outrage*, 1950-, la maternidad en solitario –*Not wanted*, 1949- o la bigamia –*The bigamist*, 1954-.

Tras dar esas breves e imprecisas pinceladas sobre Ida Lupino, Sarris aún en la misma sección a una veintena de directoras, de distintas épocas y culturas, cuyo único vínculo entre sí es el hecho de ser mujeres, algo que resulta más destacable a los ojos del crítico que las respectivas carreras profesionales de estas realizadoras.

Nombres como los de “Dorothy Arzner, Jacqueline Audry, Mrs. Sidney Drew, Lilian Ducey, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Vera McCord, Frances Nordstrom, Mrs. Wallace Reid, Lois Weber y Margery Wilson vienen a la mente como poco más que asistentas” (Sarris, cit. en Colaizzi, 1997: 43). Al menos a ellas se les reconoce un nombre, lo que no sucede a Yulia Solntseva, quien no pasa de ser “la viuda de Alexander Dovjenko”.

A Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, Joan Littlewood, Nadine Trintignant, Agnès Varda y Mai Zetterling las invisibiliza, al poner en duda su estatuto de ‘autoras’. Todo esto lo condensa Sarris en unos pocos párrafos, en los que se concentra, para él, la aportación del género femenino a casi un siglo de historia del cine. El resto del libro –prácticamente su totalidad- está dedicado a casi doscientos directores varones, algunos de los cuales, como Harlold Clurman o Christian Nyby, con poco más de un filme en su haber, merecen un apartado individual.

Lo más grave, quizás, es que obras como la de Sarris no son un caso aislado. En 1994, Bordwell y Thompson, en *Film Art*, califican de simple montadora a Dorothy Arzner, una mujer que entre los años 20 y 40 dirigió más de una veintena de largometrajes. Han tenido que ser teóricas feministas, como Judith Mayne o Kaja Silverman, las que empiecen a hacer justicia, rescatando a multitud de directoras de las garras del olvido. Sólo cuando esos nombres de mujeres ocupen el lugar que les corresponde en las historias oficiales del cine podremos tener una visión más plural del fenómeno de la creación cinematográfica. Además, ello servirá de estímulo a las nuevas

realizadoras que, a pesar del clima de aparente igualdad que reina hoy en la sociedad, todavía tienen que superar muchas más trabas que los varones para lograr hacerse un hueco en una industria tradicionalmente masculina. Precisamente uno de los problemas de los que se quejan algunas directoras españolas actuales es la falta de autoestima, y un eficaz remedio podría estar en la visibilización y revalorización de la importante labor realizada por sus predecesoras.

A pesar de lo que se nos ha tratado de hacer creer durante décadas, nada tiene el trabajo de dirección cinematográfica que lo haga más adecuado para las mentes masculinas. Buena muestra de ello es el hecho de que la primera cinta de ficción fue realizada por la francesa Alice Guy en 1896, aunque las historias oficiales del cine siguen atribuyendo el mérito a Georges Méliès. Esta mujer singular, además de crear *La fée aux choux* (1896), dirigió más de 600 filmes. Empezó como secretaria de Gaumont y gracias a su tesón y a las horas robadas a su descanso llegó a dirigir su propia productora: primero fue la Cronophone, en Francia, con la que se embarcó en grandes producciones y llegó a rodar la primera película en color. Más tarde, ya en los Estados Unidos, fundó con su entonces marido, Herbert Blaché, la Solax Film Corporation, de la que salieron 325 filmes en tres años. La que hoy es considerada “primera directora absoluta de la historia” (Trivelli, 1998), destacó por su sensibilidad y maestría en su labor frente a los actores, y desarrolló de modo paralelo una importante carrera como escritora. En la obra de Sarris no merece ni siquiera una nota a pie de página.

Los años en que trabajó Alice Guy, que coinciden con el nacimiento del fenómeno cinematográfico, vieron la aparición de un buen número de pioneras que, a veces a la sombra de sus maridos o jefes, hicieron importantes contribuciones al séptimo arte, cuando los grandes estudios aún no habían extendido su monopolio sobre la incipiente industria. Estas directoras, además de librar una dura batalla contra las convenciones sociales de la época, tuvieron que luchar por el merecido reconocimiento de sus obras, la mayoría de las cuales no han podido conservarse y llegar a nuestros días.

En la época del mudo podemos destacar al menos a una veintena de realizadoras en el país norteamericano. De algunas de ellas conocemos un solo filme, como es el caso de Lillian Ducey, Marion Fairfax, Mabel Ferris, Victoria Forde, Winifred Dunn, Ruth Jennings Bryan, Kathlyn William, Gene Gauntier, Beverly Griffith, Vera McCord o Lillian Gish, pero casi todas las mencionadas aquí desarrollaron una prolífica carrera como guionistas y escritoras, y la última de ellas fue una de las actrices más importantes de su época.

No hay que olvidar que en aquellos años tareas como las de guionista o montadora eran consideradas más propias del género femenino que la dirección de filmes. A principios de siglo la creación cinematográfica era una labor bastante rutinaria y artesanal, que implicaba escasa responsabilidad y jerarquía.

También como guionista destacó Francis Marion, que escribió más de cien películas y fue nominada en dos ocasiones al óscar al mejor guión. Consiguió, además, realizar tres filmes. Uno menos dirigió la también guionista y productora Julia Crawford Ivers, cinco Lillian Delger Powers, afamada productora independiente de cortometrajes, y Marguerite Bertsch, más o menos los mismos que Wallace Reid, más conocida como Dorothy Davenport.

Entre diez y veinte películas realizaron Grace Cunard, Cleo Madiso e Ida May Park. La primera trabajó casi siempre en colaboración con su marido, Francis Ford. La segunda, tras su etapa de actriz y directora en la Universal, dedicó el resto de su vida al teatro, y la tercera escribió además multitud de guiones para su esposo, Joseph de Grasse, con quien también co-dirigió en ocasiones. Algo más prolífica fue Ruth-Ann Baldwin, quien trabajó dentro de la industria y de forma independiente, y tiene el honor de ser la primera mujer directora de westerns.

Más de cincuenta películas realizó e interpretó Lucille McVey, casi todas junto a su marido Sidney Drew, pero sin duda la que brilla con más luz en la época del mudo es Lois Weber, “considerada en 1916 la cineasta mejor pagada del mundo”. (Trivelli, 1998) Fue guionista, actriz, directora o productora en unas cuatrocientas películas y trató temas tan controvertidos como el racismo, la prostitución, el aborto o la explotación infantil. Su postura contra la hipocresía de la sociedad americana le causó problemas con la censura, por la introducción de desnudos en su filme *Hypocrites*.

No tan polémica, aunque igualmente productiva fue la carrera de Dorothy Arzner, que se inició en 1920 como mecanógrafa de guiones para la Paramount. Pronto empezó a escribir, montar y dirigir filmes, y se convirtió en una figura relevante con la llegada del sonoro, al ser prácticamente la única directora en activo en Hollywood. A diferencia de otras mujeres, Arzner optó por permanecer dentro del sistema dominante, aunque trató de subvertirlo en lo posible. Lo que caracteriza a sus filmes es la idea de que “la mujer... determina su propia identidad mediante la transgresión y el deseo en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino”. (Johnston, 1975) En 1943, tras más de veinte filmes, dejó la dirección para centrarse en su faceta como productora.

En la vecina Canadá tenemos el ejemplo de Nell Shipman, quien desarrolló una fructífera carrera como escritora, actriz y directora. Fundó la productora Vitagraph y más tarde la Nell Shipman Productions, con las que realizó filmes de gran presupuesto que ensalzaban las figuras de heroínas valientes en escenarios de naturaleza salvaje. En *Back to God's country* (1919) desafió las normas del decoro al aparecer desnuda, algo hasta entonces reservado a las escenas de orgías.

También en la época del mudo, en el continente europeo hubo figuras femeninas que merece la pena destacar. En el país galo, además de la ya mencionada Alice Guy, desarrolló su carrera Germaine Dulac, considerada mejor cineasta francesa de todos los tiempos. Influida por el Surrealismo, optó por la búsqueda de nuevas formas de expresión, que pasaban por construir la narración desde el punto de vista del personaje femenino. Fundó una productora, Delia Films, así como la revista *Cinéa* y varios cineclubes. Su compatriota Musidora (seudónimo de Jeanne Roques) también fue pionera en la dirección de cine, que compatibilizó con otras muchas facetas artísticas. Destaca por sus adaptaciones literarias. Cabe citar, por último, a Marie-Louise Iribé, cuya muerte prematura interrumpió una carrera que no pudo pasar de dos filmes.

En Alemania fueron dos las pioneras: Lotte Reiniger, cuya prolífica carrera en el cine de animación se extendió hasta los años sesenta, y la polémica Thea von Harbou, que escribió y actuó durante años para su marido, el director Fritz Lang, y en los treinta se lanzó a la realización, aunque su defensa del Tercer Reich la condenó al olvido. Algo similar sucedió a Leni Riefenstahl, aunque su gran maestría como realizadora ha terminado por concederle un lugar importante en la historia del cine, a pesar de su oscuro pasado de colaboración con Hitler, para quien realizó documentales propagandísticos de gran calidad, como *Olympiad* (1935), que fue premiado en Venecia. Tras su paso por la cárcel, marchó a África como fotógrafa y aventurera, y falleció en 2003, a los 101 años.

Otra figura importante en la incipiente industria cinematográfica fue la italiana Elvira Notari, precursora del Neorrealismo, que entre 1906 y 1930 realizó unos sesenta filmes y más de cien documentales. Fundó en 1915 la productora Dora Films, en la que puso a trabajar, bajo sus órdenes, a todos los miembros de su familia. Dio el salto al mercado estadounidense, en el que triunfó con sus filmes hechos por encargo de los inmigrantes italianos llegados a Norteamérica. En su obra son constantes las referencias a la feminidad.

La década de los diez vio nacer la carrera de dos pioneras suecas, Anna Hoffman-Uddgren y Pauline Brunius, con cuatro y cinco filmes respectivamente. Mientras tanto, en la Unión Soviética, Esther Shub, maestra de Dziga Vertov, dirigía el montaje de los Archivos de Cine de Moscú. Fue condenada al silencio por la represión estalinista. Olga Preobrazenskaya fue profesora de la Escuela de Cine de la capital moscovita, además de realizar once filmes, entre 1916 y 1941, ya en la época del sonoro. Su coetánea Elizaveta Svilova mantuvo a su marido, Dziga Vertov, cuando éste fue víctima de la censura de Stalin. Recibió un premio por el montaje de *Berlín* y su obra *Atrocidades fascistas* (1946) se usó como prueba en el proceso de Nürenberg.

En España sólo podemos citar a una pionera, Rosario Pi. Trabajó como guionista, productora –fundó la Star Films, junto a Emilio Gutiérrez y Pedro Ladrón- y directora, hasta que el estallido de la Guerra Civil la hizo exiliarse en Italia, de donde volvió para no ponerse nunca más detrás de una cámara.

La llegada del sonoro y el monopolio de los grandes estudios hollywoodienses dificultaron aún más el acceso de las mujeres a puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Se nota, pues, un descenso en el número de directoras que ejercieron entre los años 30 y 50, época en la que se promovió una vuelta de las mujeres al hogar, así como una defensa de la maternidad y la familia tradicional. No obstante, también en ese periodo hubo figuras importantes, que la crítica feminista ha sacado a la luz. En Estados Unidos, además de las ya mencionadas Ida Lupino y Dorothy Arzner, trabajó en los años treinta Mary Ellen Bute, quien se especializó en el campo de la animación, con el empleo de distintas técnicas que aunaban el dibujo, la música y otros lenguajes multimedia. Ya en los cincuenta dirigió sus tres filmes la prestigiosa fotógrafa Ruth Orkin, quien saboreó las mieles del éxito con *El pequeño fugitivo* (1953), nominada al óscar al mejor argumento y premiada en Venecia.

Por último, no podemos dejar de mencionar a la polifacética Maya Deren, considerada la madre del *Underground* americano. Siempre desde el margen, trató de oponerse al cine dominante en todos los aspectos: en lo estético, en lo formal y en los modos de producción y distribución de sus filmes. Defendió ante todo su autonomía como directora, con un estilo perfecto, original y sorprendente. Fundó la Creative Film Foundation, para promover la realización de películas independientes, y plasmó los hallazgos de su experimentación fílmica en una serie de libros crítico-teóricos. También en una línea vanguardista *underground* se sitúa la canadiense Joyce Wieland, que

desarrolló parte de su carrera en Nueva York, y realizó unos quince filmes a partir de 1958.

En los años cuarenta iniciaron su andadura las primeras cineastas latinoamericanas, como Gilda de Andreu y Carmen Santos en Brasil o Matilde Landeta en México. Exceptuando un único filme de la venezolana Margot Benacerraf en 1958, habrá que esperar hasta los años setenta para encontrar un número más o menos significativo de directoras en aquellos países.

En el viejo continente, antes de los sesenta, pocas son las presencias femeninas. Jacqueline Audry destaca por ser una de las pioneras en el país galo. Tras trabajar como actriz, script, guionista y ayudante de importantes directores, se lanzó a la realización en 1945, y trató de ofrecer en sus filmes una imagen poco convencional de la mujer. Sin embargo, sus casi veinte obras fueron condenadas al olvido. Mejor suerte ha tenido su compatriota Yannic Bellon, quien trabajó como montadora y más tarde tomó la cámara para realizar numerosos cortos, uno de ellos premiado en Venecia. Posteriormente, entre los años 50 y los 90, ha realizado una decena de largometrajes en los que, con gran éxito de crítica y público, hace una defensa de la causa femenina.

Podemos citar, por último, en los cincuenta, a dos precursoras de la 'Nouvelle Vague': Nicole Védres, que subvierte el tipo de narración tradicional e introduce la entrevista como forma de acercamiento a los personajes, y Agnès Varda, que alcanzó la fama como fotógrafa y actriz antes de iniciarse en la vanguardia cinematográfica, con una exitosa carrera que la ha llevado a cosechar numerosos premios, entre ellos el León de Oro de Venecia por su obra *Sin techo ni ley* (1985).

En Alemania, aparte de los éxitos de Leni Riefenstahl, podemos citar a la austriaca Leontine Sagan, quien con sólo dos obras en los años 30, se convirtió en una figura de referencia dentro del cine dirigido por mujeres, por su tratamiento de temas como el amor lésbico.

Mientras tanto, en Gran Bretaña, Mary Field destacó en el campo de la producción televisiva y en la dirección de cine infantil. Las actrices Jacqueline Logan y Jessie Matthews realizaron, en 1932 y 1944 respectivamente, su único filme. Joy Batchelor inició en los 40 una exitosa carrera como productora y directora de filmes de animación y publicitarios. En los 50 empezaron su andadura como realizadoras Wendy Toye, bailarina y actriz, creadora de historias de intriga y fantasía, y Muriel Box, guionista de éxito y realizadora de más de diez filmes.

En los años 40 Dinamarca vio estrenarse las carreras de Grete Fische, Bodil Ipsen y Astrid Henning-Jesen; esta última, co-directora de un buen número de largometrajes junto a su marido, recibió una nominación al Óscar a la mejor película extranjera por su cinta *Paw* (1960).

La polaca Wanda Jakubowska, co-fundadora en 1929 de la Sociedad de los Amigos del Cine de Arte, dirigió más de una decena de largos a partir de 1939, entre ellos *La última etapa*, primera película de ficción sobre Auschwitz y primera cinta polaca de gran distribución en el extranjero. También en su país debutó Marie Epstein en los 30.

Por último, destaquemos la figura de la soviética Julia Solntseva, cuya individualidad queda disuelta por Sarris en la de su difunto esposo. Si bien es cierto que co-dirigió varios filmes con Alexander Dovjenko, continuó su carrera en solitario a la muerte de éste, y cuenta en total con más de diez largometrajes.

En España, tras la retirada de Rosario Pi, tendremos que esperar al debut de Ana Mariscal para volver a ver a una mujer tras la cámara. Esta laureada actriz de teatro y cine se inició en la dirección con el corto *La misa en Compostela* (1946), y desde 1952 compaginó su labor como profesora, escritora y productora con la realización de cine. Su filmografía la componen un total de diez largometrajes, con especial preferencia por los temas españoles. Margarita Aleixandre, famosa por su trabajo como actriz a las órdenes de reconocidos realizadores de la época, co-dirige un documental y dos largos de ficción con Rafael Torrecilla.

Los años 60, y sobre todo los 70, marcan un punto de inflexión en cuanto al número de mujeres en puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Atrás ha quedado el férreo control del sistema de estudios de Hollywood; el auge del movimiento feminista así como las nuevas tecnologías que permiten abaratar costes y reducir equipos favorecen la producción de cine independiente y el acceso de la mujer a puestos de dirección.

Shirley Clarke, Marjorie Keller y Ann Todd son algunas de las que, en los 60, optan por realizar un cine alternativo, fuera de los circuitos dominantes de Hollywood. La primera, bailarina de profesión, se inició en los cincuenta con una serie de cortometrajes sobre el mundo de la danza. Fue co-fundadora de la Film-Makers Cooperative, distribuidora de cine independiente en todo el mundo. Realizó documentales como *Skyscraper* (1959) y *A scary time* (1960), por los que obtuvo sendos premios en Venecia y una nominación al Óscar. Su primer largo, *The Connection* (1960), consiguió el

Premio de la Crítica en Cannes. Ésta es una de las cineastas a las que Andrew Sarris invisibiliza, al poner en duda su estatuto como autoras.

Marjorie Keller también deja de lado la comercialidad y opta por un tipo de filmes más personales y con menos recursos, que compagina con su labor como docente universitaria. Ann Todd, más conocida como actriz, elige igualmente el género documental, uno de los preferidos por esta nueva ola de realizadoras que tratan de subvertir los esquemas narrativos tradicionales. En la misma década realiza sus dos incursiones tras la cámara Juleen Compton.

En este recorrido por los márgenes del cine norteamericano encontramos, en los 70, a Laurie Anderson, quien combina vídeo, multimedia y música, mezcla personajes reales y de animación, en su búsqueda de nuevas formas artísticas. También del vídeo y la televisión parte Maxi Cohen, quien triunfó en varios festivales con *Seven Women, Seven Sins* (1986), co-dirigida con varias realizadoras europeas.

Otra directora que se adentra por nuevos derroteros es Su Friedrich; crítica, profesora y autora de varios cortos, ha recibido numerosos galardones internacionales. En su filmografía destaca especialmente la película *Sink or Swim* (1990), “en la que utiliza el medio acuático para contar en veintiséis historias cortas las relaciones que ha mantenido con su padre a lo largo de su vida”. (Merino, 1999: 54)

Barbara Kopple cuenta con una extensa lista de trabajos en vídeo para televisión y documentales, dos de ellos –*Harlan County USA* (1997) y *American Dream* (1991)- premiados con el Óscar al mejor documental. Usa la cámara como instrumento para transmitir sus investigaciones, siempre críticas e innovadoras.

Igualmente rompedoras se muestran la escritora Susan Sonntag y la teórica de cine feminista Yvonne Rainer, quien une música, imagen y textos para crear filmes que tratan de dismantelar la narratividad del cine clásico y destruir la fetichización del cuerpo femenino. En esa misma década hacen sus incursiones tras la cámara conocidas actrices como Jane Fonda, con un filme colectivo contra la guerra de Vietnam, Dyan Cannon, esposa de Cary Grant, Barbara Loden, que con su filme *Wanda* (1971) se opone a las convenciones de Hollywood, o Shirley McLaine. La que no destaca precisamente por su transgresión es Elaine May, nominada al Óscar como guionista, que realiza varias comedias y filmes policíacos, siempre dentro del sistema comercial de Hollywood, y no obtiene, además, una excesiva aceptación en taquilla.

En la vecina Canadá también surgen en estos años nuevas cineastas, como: Anne-Claire Poirier, procedente de la televisión, que realiza ocho filmes desde 1967; Paule

Baillargeon, guionista y actriz, muy premiada por *Sonia* (1986) y *Le sexe des étoiles* (1993), que aborda la historia de un transexual que lucha por reconquistar el amor de su hija; Micheline Lanclôt, que regresa a su país tras una decepcionante experiencia en Hollywood; y Gail Singer, con una extensa filmografía a sus espaldas, centrada sobre todo en temas sociales. Otra cineasta que desarrolla su carrera en el país norteamericano es la rumana Cristiana Nicolae, con casi una decena de largometrajes.

Los 70 también llevan nuevas presencias femeninas al cine latinoamericano. En Argentina destaca la polifacética María Luisa Bemberg, actriz, productora, guionista y directora premiada y reconocida internacionalmente; la preocupación feminista que muestra en sus filmes la impulsó a crear las muestras de cine de mujeres en su país. Su compatriota Eva Landeck se especializó en llevar a la pantalla la realidad social de la capital bonaerense. La brasileña Ana Carolina Teixeira realizó numerosos cortos y documentales, género en el que también se iniciaron María Do Rosario Nascimento y Teresa Trautman.

En Venezuela empezó su carrera María Luisa Carbonell, y en Colombia Camila Loboguerrero, autora de varios cortos y una decena de largometrajes, entre los que destaca *María Cano* (1990), basado en la vida de una luchadora social y poeta colombiana. La mexicana María Fernández dio sus primeros pasos como realizadora con el corto *Azul* (1966), tras el que dirigió varios largos y un documental sobre Frida Kahlo. La situación política de su Chile natal llevó a Angelina Vázquez al exilio, primero en Finlandia y más tarde en España, países en los que rodó un buen número de documentales, vídeos y un par de largometrajes. En su obra no faltan referencias a su condición de exiliada y a las circunstancias que la provocaron. Con un sólo largo, *De cierta manera* (1974), Sara Gómez se convirtió en la primera directora cubana y obtuvo una gran repercusión internacional, al adoptar una posición crítica ante la revolución de su país.

En esta misma década toman la cámara las australianas Gillian Armstrong y Coffey Essie. La primera, que empezó con cortos y documentales, se lanzó internacionalmente con *Mrs. Stoffel* (1986) y ha realizado algunas incursiones en la industria hollywoodiense, como *Mujercitas* (1994). La segunda prefirió centrarse en la defensa de las tradiciones aborígenes.

Francia sigue siendo uno de los países europeos con mayor presencia femenina tras la cámara. En los 60 debutan Nadine Trintignant, antes actriz y montadora, que destaca por su gran sensibilidad en filmes como *Ça n'arrive qu'aux autres* (1971) y Nelly

Kaplan, premiada en Venecia por su documental *La mirada de Picasso* y atrevida defensora de las ideas feministas. En la década siguiente se estrenan unas quince realizadoras. Algunas, como Catherine Breillat y Marguerite Duras, llegan desde el terreno de la literatura y adaptan al cine sus propias obras. Esta última demuestra un gran talento y sensibilidad, es precursora del feminismo francés y de la Nouvelle Vague, y trata de oponerse al modo en que Hollywood construye espectadoras masoquistas; a tal efecto propone nuevos modelos idealizados de mujeres fuertes y bellas.

La actitud feminista será también propia de otras directoras, como Diane Kurys, merecedora del Premio Louis Delluc y nominada a un Óscar en 1983 por *Entre nosotras*. En sus filmes la mujer adopta un rol poco convencional, caracterizado por la libertad y el respeto. La esposa y musa de Godard, Anna Karina, dirigió en 1973 *Vivre ensemble*, película claramente feminista. Anne-Marie Miéville, también colaboradora de Godard, se interesará particularmente por los temas femeninos en su única cinta en solitario, *Mon cher sujet* (1986). La afamada actriz Jeanne Moreau se atrevió a tomar la cámara en dos ocasiones: en 1976 dirigió *Lumière*, con tintes autobiográficos, y dos años más tarde *L'adolescente*.

Christine Pascal dio muestras de un gran talento en obras como *La garce* (1984), aunque no ha sido justamente valorada. Sin duda, una de las más conocidas internacionalmente es Coline Serreau, actriz, escritora y directora de cine y teatro. Realiza sobre todo comedias, en las que hace gala de un gran sentido del humor; recibió el Premio Georges Sadoul por *Pourquoi pas?* (1997), así como dos Césars y una nominación al Óscar por *Tres solteros y un biberón* (1985), más tarde versionada por Hollywood. Mencionaremos sólo a dos cineastas más de este periodo: Babette Mangolte, por su arriesgada búsqueda de nuevas formas de expresión, y Danièle Huillet, por la carrera desarrollada en Alemania junto a su pareja, Jean-Marie Straub, al margen de los circuitos comerciales, con trabajos siempre innovadores y a la vez inaccesibles.

El país germano vio asomarse a sus pantallas los filmes de Ula Stöckl y Claudia Von Alemann en los 60. La primera, dentro del llamado 'Nuevo Cine Alemán', ha dirigido varios cortos y casi una veintena de largos. La segunda, integrante del movimiento denominado 'Pequeño Milagro del Cine Alemán Dirigido por Mujeres', emplea el género documental para mostrar y denunciar la realidad de la vida de las mujeres en distintos contextos. Al mismo colectivo, surgido de la revista *Frauen und Film*, pertenece Ulrike Ottinger, entre cuyas obras destaca especialmente, por su calidad, *Madame X-eine absolute Herrscherin* (1977).

Ya en los setenta, Rosa Von Praunheim adquirió con sus cortos cierta notoriedad por su defensa de la homosexualidad. La obra de Iris Gusner cobra especial relevancia por su retrato de las condiciones sociales y laborales de la mujer en la Alemania del Este, aunque permanece hoy olvidada. Rebecca Horn introduce el arte dentro del cine. Sin embargo, en los 70 brilla con luz propia un grupo de realizadoras que destacan tanto por su calidad como por su atención a los temas femeninos. Podemos citar, en primer lugar, a Helke Sander, fundadora de “The Action Council for the Liberation of Women”, editora de la revista *Frauen und Film* y realizadora de numerosos cortos, trabajos para televisión y largometrajes.

Helma Sanders-Brahms muestra en sus obras “algunos aspectos de la realidad que normalmente son excluidos de las versiones ‘oficiales’: la maternidad y la atención infantil, el miedo al estupro, la reacción a menudo corpórea de las mujeres a las violencias psíquica y psicológicas”. (Trivelli, 1998) Margarethe Von Trotta, galardonada con el León de Oro en Venecia por *Las hermanas alemanas* (1981), se centra en las relaciones entre mujeres, siempre en relación con el contexto socio-político. Jutta Brückner hace hincapié en la situación de la mujer en las distintas épocas de la historia de su país. Por último, Marianne Lüdcke se inserta también en la corriente del feminismo que nace en los años 70. En la misma época debutan en Suiza Patricia Moraz, cuya carrera se vio pronto frustrada, y Cristina Perincioli, con largometrajes como *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (1978), sobre la problemática de las mujeres maltratadas por sus maridos.

El cine italiano de los años 60-70 cuenta con dos presencias importantísimas, dos importantes defensoras de lo femenino: Liliana Cavani, además de un buen número de documentales de tema político y de denuncia, cuenta con una docena de filmes entre los que destaca el atrevido *Portero de noche* (1973). Lina Wertmuller se interesa igualmente por lo político y lo social. Su extensa filmografía le ha valido el reconocimiento internacional. *Mimi metalúrgico, herido en su honor* (1972) ganó en Cannes y *Siete bellezas* (1975) le valió tres nominaciones al Óscar así como un contrato con la Warner para realizar cuatro películas.

En Gran Bretaña, Kim Longinotto se interesa especialmente por la situación de la mujer en culturas ancestrales, como es el caso de la musulmana en *Hidden faces* (1990). La teórica feminista Laura Mulvey realiza un par de incursiones en la realización, con *Penthesilea* (1974) y *Riddles of the Sphinx* (1976), ambas co-dirigidas con Peter

Wollen. Éstas tratan de romper todas las convenciones y destruir el placer visual propio del cine dominante.

Hay otras cineastas europeas que debutan en esta época. La belga Chantal Ackerman, tras varios cortos y algunas incursiones en el cine independiente norteamericano, realiza casi una veintena de filmes en los que muestra una gran preocupación por el lenguaje cinematográfico. Con *Les rendez-vous d'Anna* recibe premios en todo el mundo. Se mantiene siempre fuera de los circuitos comerciales, hasta que con *Romance en Nueva York* (1996), dirigida al gran público, exhibe la misma maestría que en sus obras marginales. La holandesa Digna Sinke se interesa especialmente por la recreación de tiempos pasados en sus filmes. Solveig Norlund, portuguesa de origen escandinavo, inicia en 1975 una filmografía intimista, llena de sensibilidad. La austriaca Valie Export se inserta en una corriente de cine experimental, con especial atención a la mujer. Su compatriota Elfie Mikesch se lanza a la dirección en 1978, tras una exitosa carrera como fotógrafa.

La Unión Soviética asiste a partir de los 60 al debut de la denominada 'Segunda Generación de Cineastas Rusas', como Lana Gogoberidze, Dinara Asanova, Kira Muratova o Larisa Shepitko. La primera, premiada en distintos festivales, alcanza una importante proyección internacional. La segunda, desconocida en occidente, trata principalmente temas sociales. Lo mismo sucede a Muratova, a pesar de haber cosechado premios internacionales como el Oso de Oro en Berlín. Shepitko, a diferencia de las anteriores, vio exhibirse sus filmes en Europa más que en su propio país. También cuenta con un Oso de Oro entre sus trofeos. Podemos citar, por último, dentro de esta generación, a Aida Manasarova, cuyos filmes se caracterizan por su valor documental, y Nana Djordjadze, que refleja en sus obras la realidad georgiana del momento.

Otros países de Europa del Este también ven surgir en estos años una ola de nuevas realizadoras. En Checoslovaquia debutan: Drahomira Vihanova, muy limitada por la censura, Vera Neubauer, que se especializa en la animación, y Vera Chytilova, representante del 'Nuevo Cine Checoslovaco', cineasta personal y arriesgada, transgresora de los cánones clásicos. Judith Elek y Márta Mészáros son pioneras en el cine húngaro. Esta última destaca por su gran sensibilidad en su acercamiento a la intimidad femenina y goza del reconocimiento internacional, con filmes premiados en Berlín, Cannes y San Sebastián. También muy galardonada es la polaca Agnieszka Holland, dos veces nominada al Óscar. La censura la obliga a trasladarse a Francia,

donde filmes como *Complot* (1988) y *Europa, Europa* (1990) no están exentos de polémica. Otra compatriota suya que realiza su carrera en el extranjero es Marcelline Loridan, que co-dirige todos sus filmes con el holandés Joris Ivens. La rumana Mircea Veroiu se especializa en el campo del documental.

El panorama europeo de la época lo completan unas cuantas cineastas nórdicas. Las actrices Ingrid Thulin y Mai Zetterling se colocan tras la cámara en Suecia. Esta última dirige la mayoría de sus obras, documentales y de ficción, en Gran Bretaña. En la vecina Noruega hacen lo propio Anja Breien y Vibeke Lokkeberg, muy interesadas ambas por la situación de la mujer. Por último, Kristen Stenbaek debuta en Dinamarca.

Es también a partir de los 60-70 cuando surgen las primeras cineastas asiáticas y africanas. La pakistaní Allison Vere, tras sus estudios en Londres, se especializa en la animación y el diseño de decorados. En Sri Lanka, Sumitra Peries adapta varias obras literarias y se interesa especialmente por dar cuenta en sus filmes de la situación de las mujeres en su país. Sachiko Hidari realiza una única incursión en el cine japonés en 1977 y Ann Hui inicia su carrera en Hong Kong, aunque empezará a ser conocida a raíz de *Touben Nuhai / Boat People* (1982).

En el continente africano, en la década de los 70, dirigen la argelina Assia Djebar y la senegalesa Safi Faye, quien con los pocos medios de que dispone, muestra las difíciles condiciones de vida de las mujeres en su tierra. Noémia Delgado dejó su Angola natal para trasladarse a Portugal, donde colabora en la fundación del Centro Portugués de Cinema.

En cuanto a España, tres nuevas figuras femeninas irrumpen en esa década: la cordobesa Josefina Molina se convierte en la primera mujer diplomada por la Escuela Oficial de Cinematografía. Fundadora del Teatro Medea, recibe varios premios internacionales por sus trabajos en televisión, y en 1973 realiza el primero de sus filmes, entre los que destaca *Función de noche* (1981). Cecilia Bartolomé, tras realizar varios cortos en los 60 y ver sus proyectos de realización frustrados por la censura, dirige su primer largo, *Vámonos Bárbara*, en 1977. A éste seguirán otros dos, ya en los ochenta, en colaboración con J. J. Bartolomé, y uno más en 1996.

Pilar Miró es sin duda la más conocida y prolífica de nuestras cineastas. También puede considerarse pionera, pues fue la primera mujer realizadora de televisión en España. En 1982 se convirtió en Directora General de Cinematografía y durante su mandato apoyó al cine español con el decreto que lleva su nombre. Cuatro años más tarde estrenó el cargo de Directora General de TVE, del que dimitió en 1989. A su

extensa carrera en televisión hay que sumar casi una decena de películas para la gran pantalla, con especial preferencia por las adaptaciones literarias, como *La petición* (1976), *Beltenebros* (1991) o *El perro del hortelano* (1996).

En las últimas décadas del siglo veinte muchas de las cineastas citadas siguen en activo y se aprecia un notable aumento de la presencia femenina tras la cámara, sobre todo a este lado del Atlántico. En Estados Unidos las nuevas realizadoras que inician su carrera en los años 80 superan la veintena. De entre ellas sólo unas pocas se integran dentro de la industria comercial, como Martha Coolidge, que se inició en el cine independiente, realizó varios trabajos para televisión y ganó un Óscar al mejor documental, antes de dar el salto a producciones protagonizadas por estrellas de Hollywood, como *El precio de la ambición* (1991) o *Angie* (1994). Ronda Haines fue premiada con un Emmy por un reportaje para televisión sobre el incesto y nominada al Óscar por *Hijos de un dios menor* (1986). Amy Heckerling dirigió filmes comerciales sin mucha profundidad, aunque algunos, como *Mira quién habla* (1989), fueron muy respaldados por la taquilla. Penélope Spheeris es autora de comedias banales basadas en series televisivas, como *Rústicos en Dinerolandia* (1993). Penny Marshall es especialista en comedias, entre las que destaca la exitosa *Big* (1988), y fue nominada al Óscar por *Despertares* (1990). Susan Seidelman dejó el cine independiente para hallar el éxito en la industria con *Buscando a Susan desesperadamente* (1984). La genial Barbra Streisand ha sido muy laureada como cantante –en Broadway y en los Grammys-, como actriz –ganó el Óscar por *Funny Girl* (1968) y por la canción “Ha nacido una estrella”- y como directora. Posee su propia productora, Barwood Films, y destaca por ofrecer en sus filmes puntos de vista siempre nuevos e interesantes. *Yentl* (1983) cuenta la historia de una joven judía que tiene que vestirse como un hombre para poder estudiar.

Por su reivindicación de la identidad femenina se distinguen Lisa Gottlieb's, Mary Neema Barnett –co-fundadora de la primera compañía de cine independiente de mujeres afroamericanas-, Joyce Chopra o Claudia Weill –directora marcadamente feminista-. Otras realizadoras, que se mueven también en circuitos independientes, por lo que no cuentan con demasiados títulos en sus filmografías, son: Maggie Greenwald –premiada por *The Kill-Off* (1989)-, Pola Rapaport, Nancy Savoca o Greta Schiller –también muy galardonada, sobre todo por sus documentales-. Estas mujeres han visto reconocida su calidad con distintos premios, aunque para mantener su independencia tienen que permanecer en los márgenes del sistema, lo que dificulta la financiación de sus obras.

Arropadas por sus maridos o maestros inician su carrera Sandra Locke –musa de Clint Eastwood- y Amy Jones –colaboradora de Martin Scorsese-.

Las últimas en subirse al carro de Hollywood han sido, entre otras: Nora Ephron, dos veces nominada al Óscar como guionista, especializada en comedias sentimentales como la exitosa *Algo para recordar* (1993); la doblemente oscarizada actriz Jodie Foster; Betty Kaplan, más conocida por sus numerosos trabajos teatrales y televisivos; Mimi Leder, con dos filmes de acción como *El Pacificador* (1997) y *Deep Impact* (1998); Betty Thomas, quien tras alcanzar el éxito como actriz en televisión, destaca sobre todo por comedias al más puro estilo comercial, como *Dr. Doolittle* (1998).

En los márgenes del sistema vuelve a situarse un grupo de realizadoras, con pocos títulos cada una, aunque merecedoras de numerosos premios en distintos festivales internacionales, sobre todo en los dedicados al cine independiente. Es el caso de Allison Anders, Stephanie Black, Julie Dash, Tamra Davis, Lisa Krueger, Nancy Meckler, Angela Pope o Rose Troche.

En Canadá debutan en los 80 Anne Wheeler, que desempeña todo tipo de funciones tras la cámara, y otra dos realizadoras muy defensoras de lo femenino: Cynthia Scott, vinculada al movimiento feminista, muy premiada por *The Company of Strangers* (1990), y Patricia Rozema, merecedora de varios galardones, entre ellos el concedido a la mejor película en el Festival Internacional de Mujeres por *Cuando cae la noche* (1994). En los 90 se les suman: Mary Harron, autora de numerosos trabajos en televisión y de filmes tan controvertidos como *American Psycho* (1999); Jacky Burroughs y Manon Briand, premiada en el Festival de Mujeres de Madrid por *Les sauf-conduits* (1991), que promueve el cine independiente con su productora Les Films de L'autre.

El siglo veinte también se despide con la presencia de nuevas realizadoras en Latinoamérica. En Perú irrumpen Nora de Izcue, Martha Luna y María Barea, con un solo filme cada una. La primera cuenta además con un buen número de cortos y documentales centrados en la Amazonia peruana. La segunda se vio inmersa en un proceso judicial por el sabotaje de las salas de cine a su largo *Chabuca Granda... confidencias* (1990). Mercedes Frutos, en 1987, inicia en Argentina una serie de filmes en los que defiende sus ideas sindicalistas. Algo más extensa es la filmografía de Jeanine Meerapfel, realizada entre el país andino y Alemania. Lourdes Portillo trabaja tanto en televisión como en cine. Recurre con frecuencia al documental, como en el demoledor *Las madres de la Plaza de Mayo* (1985), que co-dirige con su compatriota

Susana Velarde. Es éste un género también apreciado por Claudia Nye, cuyas obras están marcadas por tintes políticos.

En Chile nos encontramos con Tatiana Gaviola, Valeria Sarmiento y Patricia Mora. La segunda realiza la mayoría de sus obras en Francia, adonde llega huyendo de la dictadura. Destaca por su defensa de la mujer latinoamericana. La tercera centra su único filme, *Nube de lluvia* (1990), en la vida de las mujeres aymaras, indígenas de su país. Cuatro son las directoras mexicanas que debutan en las últimas décadas del siglo veinte: Dana Rotberg, Guita Schyfter, con una decena de películas, Marise Sistach y María Novaro, que con su largo *Danzón* (1991) cosechó un notable éxito de crítica y público. El panorama del cine latinoamericano más reciente dirigido por mujeres se completa con dos venezolanas –Josefina Torres, premiada en Cannes por *Oriana* (1985), con una incursión en el cine norteamericano (*Woman on top*, 1999), y Marilda Vera-, una brasileña –Adélina Sampaio- y una colombiana –Camila Motta-.

Entre los nuevos valores del cine australiano podemos citar a las siguientes realizadoras: Melanie Read, que realiza su producción en Nueva Zelanda, Shirley Barrett, premiada por sus cortos y documentales, Enma-Kate Croghan, que se mueve en circuitos independientes, Tracey Moffatt, que lleva el teatro al cine, y Jocelyn Moorehouse, quien tras su lanzamiento mundial en Cannes realizó en ‘chick-flick’ *Donde reside el amor* (1995), plagado de estrellas norteamericanas.

Mientras tanto, en Nueva Zelanda encontramos a Gaylene Preston, primera cineasta independiente de su país, y Jane Campion, que en 1989 inicia una carrera jalonada de éxitos y reconocimientos en todo el mundo. *El piano* (1993) supuso su consagración y la convirtió en la segunda mujer nominada al Óscar como directora, tras Lina Wertmuller en 1976. En sus filmes, contruidos desde una óptica femenina, muestra una gran sensibilidad.

En Europa son igualmente fructíferas estas dos décadas en lo que a la presencia femenina tras la cámara se refiere. En Italia se estrenan como realizadoras las hermanas Francesca y Cristina Comencini, ambas premiadas en distintos festivales -esta última muestra especial preferencia por las historias protagonizadas por personajes femeninos-; Francesca Archibugi, nominada al Óscar por *La gran calabaza* (1993), Emanuela Piovano; Simona Izzo, ganadora de un Oso de Oro en Berlín con *Ultra* (1991); Nicola de Rinaldo, cineasta independiente, y Silvana Abbrescia, vinculada al feminismo.

Francia sigue siendo uno de los países con mayor número de realizadoras. Josiane Balasco dirigió su primer filme en 1984, aunque la consagración internacional le llegó

con *Felpudo maldito* (1994), candidata al Óscar y al César y ganadora de un Globo de Oro. Juliet Berto, Claire Devers, Pascale Ferran y Brigitte Rouan han visto reconocidos sus méritos en Cannes y Martine Dugowson ha triunfado, entre otros, en el Festival de Cine de Mujeres de Madrid. Aline Issermann y Patricia Bardon destacan por su reivindicación del papel de la mujer en la sociedad y en el arte. Hay también un buen número de actrices que, aún con pocos filmes –algunas con uno solo– realizan incursiones en el campo de la dirección. Es el caso de Arielle Dombaste, Marie-France Pisier, Valérie Stroh o Virginia Thévenet entre otras. Marion Vernoux presta especial atención al tema de las relaciones de pareja en películas como *Personne ne m'aime* (1992) y Yolande Zauberman prefiere los documentales con trasfondo social.

En Alemania sobresalen tres realizadoras: Doris Dörrie dirige una decena de largometrajes, en los que une a su mirada feminista un toque de ironía y humor. Tras el gran éxito de *Hombres, hombres* (1985), probó suerte en el cine estadounidense, aunque la experiencia no resultó muy positiva. Monika Treut, con cinco filmes, muestra el deseo femenino desde un punto de vista nuevo. En *Die Jungfrauenmaschine* (1988) desvela nuevas facetas del lesbianismo. Katja von Garnier ha alcanzado un éxito rotundo con su primer filme, *Abgeschminft!-Makin'up* (1993), que le hizo ganar numerosos premios en todo el mundo, entre ellos un Óscar. Es autora además de varios documentales, realizados en Alemania y EEUU.

Merece la pena nombrar también a Margit Czenki, por su labor activista en favor de la mujer y de otras causas; a Hermine Huntgeburth, que trata temas controvertidos y huye de los tópicos –dos de sus filmes han sido premiados en San Sebastián–; a Helke Misselwitz, autora de diversos cortos, documentales y trabajos para televisión; a Karola Hattop, autora de más de diez largos, y a las documentalistas Helga Reidemester y Viola Stephan.

La austriaca Maria Knilli compagina la realización de largometrajes con la de cortos y programas de televisión. Su filme *Liebe Karl* (1985) fue muy premiado. La suiza Léa Pool desarrolla su carrera en Canadá. Cuenta con diversos cortos y un número considerable de largos, entre los que destaca *Montréal vu par* (1992), presentado en San Sebastián. Huka Schmid, autora de una amplia filmografía, se mueve en circuitos independientes. También al margen se sitúan Gertrud Pinkus, cineasta comprometida, y Tania Stöcklin, que defiende su estatuto de autora, aun a riesgo de no lograr subvenciones. Sabine Boss, por último, es integrante de la compañía de producción Djoint Venture, creada con la finalidad de apoyar a las mujeres directoras, que se inserta

en el conocido como “cinéma des copines”, caracterizado por el empleo de métodos innovadores de producción para fomentar el cine dirigido por mujeres.

A partir de los ochenta, Gran Bretaña asiste al debut de un buen número de realizadoras. Lezli-An Barret es una de las fundadoras de la Women’s Film and TV Network, que nace con el afán de reivindicar la participación de la mujer en estos campos artísticos. Es premiada en el Festival Internacional de Films Femmes de Créteil por *Business as Usual* (1987). Maureen Blackwood muestra un interés especial por el tema de las mujeres de color. En una línea de defensa de sus congéneres se sitúa también Claire Hunt, quien realiza todos sus filmes en colaboración con Kim Longinotto. Entre ellos destaca *Hidden Faces* (1990), “un alegato contra las aberraciones a las que se ven sometidas las mujeres dentro de la cultura musulmana” (Merino, 1999: 71), que cosechó numerosos premios internacionales. Otras directoras que han saboreado las mieles del éxito en distintos festivales son: Hetty McDonald, que con *Beautiful Thing* (1996) se convirtió en la realizadora más joven de su país; Sally Potter, procedente del mundo de la danza, autora de trabajos para la televisión y documentales, así como del exitoso corto *Thriller* (1979), sobre *La Bohème* de Puccini, y del filme *Orlando* (1993), muy laureado en todo el mundo; Christine Edzard, especialista en adaptaciones teatrales, nominada al Óscar por el guión de *Little Dorrit* (1987); Joy Chamberlain, cuyo *Nocturno* (1990), de temática lesbiana, ganó en el Festival de Nueva York, y Antonia Bird, directora de teatro, con una reconocida carrera en televisión, que tras la controvertida *Priest* (1994), sobre un cura con inclinaciones homosexuales, realiza una incursión en el cine comercial norteamericano (*Mad Love*, 1995), para volver más tarde a las temáticas sociales y de denuncia.

En Holanda brilla con luz propia Marleen Gorris, con cinco largometrajes que le han valido para cosechar una larga lista de premios en festivales de todo el mundo, entre los que destaca el Óscar por *Antonia’s Life* (1995), película que la lanzó internacionalmente. Posee una gran sensibilidad y un especial talento para representar el mundo femenino, aunque sin caer en la propaganda feminista. Es una gran defensora de la mujer, y construye personajes femeninos inconformistas y autónomos. La preocupación por el mundo de la mujer también es propia de Mady Saks, autora de *Women of the World* (1980), documental acerca de la Segunda Conferencia de la ONU sobre la mujer. Su segundo largo, *Iris* (1987), fue merecedor de numerosos premios.

Annette Apon destaca sobre todo por sus cortos y documentales. Fourke Forkkema realizó un único largometraje, *Kracht* (1990), con el que obtuvo el reconocimiento en

distintos festivales. Por último, Lizzie Borden realiza un cine experimental, con grandes dificultades, por la falta de financiación. Su primera película, *Born in Flames* (1983), ganó en el Festival de Cine de Mujeres de Sceaux (Francia).

En Bélgica han sido dos las directoras debutantes en este pasado final de siglo: Agnès Merlet y Patrice Toye. Con un solo filme cada una, ambas tienen a sus espaldas varios cortos y documentales. En Luxemburgo, Geneviève Mersch se inicia también como cortometrajista, y en su primer largo opta por el género documental. Su compatriota Anne Fontaine es autora de tres filmes.

La portuguesa Margarita Cordeiro busca la estética en el mundo femenino. La más conocida, tanto en su país como en el extranjero, quizás sea Maria de Medeiros, quien tras una exitosa carrera como actriz, premiada en distintos festivales, se inició en el mundo de la realización con *A morte do príncipe* (1992) y *Capitanes de abril* (1998). Otras dos realizadoras de este periodo en Portugal son Cristina Hauser y Teresa Villaverde.

El panorama cinematográfico de los países nórdicos se ve reforzado con nuevas presencias femeninas en los últimos años del siglo XX. En Suecia debutan Viveca Lindfords, tras una prolífica carrera como actriz en Estados Unidos y España; Suzanne Osten, con seis filmes entre los que destaca *The Mozart Brothers* (1986), premiado en Créteil, y Liv Ullmann, actriz de éxito dos veces nominada al Óscar, que como directora muestra especial predilección por las adaptaciones literarias.

En Dinamarca, Susanne Bier debuta en la gran pantalla tras varios galardones por sus trabajos en vídeo. Helke Ryslinge obtiene el éxito internacional con *Flamberende Hjerter* (1985), premiada en Venecia por su guión. También llega de la televisión Linda Wendel, que estrena en 1986 *Ballerup Boulevard*, su *opera prima* cinematográfica. En Noruega son dos las nuevas directoras: Eva Fredrikke Dahr y Marianne Eyde, que realiza sus filmes en Perú. Solveig Anspach y Asdis Thoroddsen hacen lo propio en Islandia, mientras que Unni Straume debuta en su Finlandia natal.

Tras el desmembramiento de la URSS, sólo podemos destacar en Rusia a la actriz Elena Twyplacova, premiada en Moscú por su primer largometraje, *Ukamishóvy ray* (1989). En Letonia, Laila Pakalnina, tras un sinfín de cortos y documentales, dirigió su filme *The Shoe* (1998). Tres polacas se lanzan a la realización a partir de los ochenta: Barbara Sass, tras colaborar con prestigiosos directores de su país, ha participado con sus filmes en dos ocasiones en el Festival de San Sebastián. Magdalena Lazarkievick es

autora de seis largometrajes, entre ellos *Przez Dotyk* (1986), premiado en Créteil. Mira Hamermesh ha desarrollado su carrera entre Israel, Holanda e Inglaterra.

En Hungría se colocan tras la cámara por primera vez Erika Szanto, Ildiko Szabó e Ildiko Enyedi, directora del Estudio Béla-Balázs desde 1987. La checa Irena Pavlaskova fue muy aclamada internacionalmente por *Les temps des larbins* (1986). Su compatriota Jana Bokova ha tenido que desarrollar su carrera entre París, Estados Unidos y Londres a causa de la censura. Por último, la búlgara Adela Peeva ha recibido numerosos premios por sus documentales.

En el continente africano también surgen nuevas figuras femeninas, aunque para desarrollar su talento tienen que dejar sus países de origen. En Sudáfrica destacan Sally Anderson, Elaine Proctor y Margaret Tait. La primera, tras su formación en Londres y París, funda el grupo de cine experimental Work Independent y su propia productora, con la que ayuda a otras directoras. La segunda también realiza la mayor parte de sus trabajos en Londres, entre el cine y la televisión, mientras que la tercera estudia en Roma para realizar su obra en Escocia. La keniana Gurinder Chadha trabaja en Inglaterra, la argelina Nicole García y la tunecina Moufida Tlatli en Francia, y la angoleña Margarita Gil en Portugal, de modo que sólo una norteafricana logra hacer cine en su país: la marroquí Farida Benlyazid, que muestra su contradicción, al unir un claro feminismo a la defensa del Islam.

En Asia, La India es el país más fértil en cuanto al número de directoras. Metha Deepa se inicia como guionista en su tierra y pronto marcha a Canadá, donde realiza numerosos trabajos para la televisión, con los que cosecha muchos premios y el reconocimiento internacional. En 1989 dirige su primera película para la pantalla grande, *Sam and me*, mención especial en Cannes; la consolidación le llega con *Freda and Camilla* (1993), y en *Fuego* (1996) cuenta la lucha de dos mujeres por su dignidad en la caduca sociedad india. Mira Nair, tras estudiar en Harvard y rodar varios cortos y documentales, vuelve a su país natal, donde triunfa con *Salaam Bombay* (1988), que fue nominada al Óscar. Sus filmes dan a conocer su cultura en el mundo occidental. En 1996, *Kama Sutra* fue seleccionado para participar en el Festival de San Sebastián. Aparn Sen refleja en sus obras los problemas de su país. En *Sati* (1989) se centra en la situación de las mujeres indias. Arunaraje Patel, en su único filme, *Rihaee* (1988), rompe una lanza por la liberación de la mujer. También se centra en la problemática femenina Radha Bharadwaj, que con *Closet Lang* (1990) describe las aberraciones a las que es sometida una escritora por su simple condición femenina.

En China son tres las realizadoras que se inician en este periodo: Zhang Nuanxin, integrante del movimiento renovador de la Escuela de Cine de Pekín; Ning Ying, directora del Beijing Film Studio, y Lu Xiaoya. Linh Nguyen Viet dirige en Vietnam, igual que Minh-Ha Trinh T., que mezcla documental y ficción, y se acerca a la situación de la mujer en distintas culturas, desde una óptica feminista.

La japonesa Nanako Kurihara realiza su único filme en Nueva York. En el Líbano, Jocelyn Saab desarrolla una importante carrera como periodista televisiva, con un sinfín de documentales. Dirigió su primer largometraje en 1985. La iraní Samira Majmalbaf es autora de *Sib* (1998), un largometraje documental, premiado en distintos festivales, que trata sobre la evolución de las mujeres en su país, que poco a poco se están liberando de la marginación a la que las tiene sometidas el fanatismo religioso. En Israel, Mili Gottlieb reflexiona sobre la situación política, lo mismo que la palestina Naï Masri.

El caso español daría para un capítulo aparte. La incorporación de la mujer a los puestos de dirección fue todavía tímida en los ochenta, con la llegada de Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. La primera, inmersa desde su nacimiento en le mundo del teatro y el flamenco, permanecerá fiel a esos temas. Sus cortos sobre la Semana Santa sevillana le reportarán varios premios internacionales, lo mismo que sus filmes, en los que adapta obras de Lorca. Ha realizado además numerosos trabajos para la televisión, entre ellos el documental dedicado a Carmen Amaya de la serie *Trece mujeres*. La segunda inicia su carrera en México, donde obtiene un amplio reconocimiento con su corto *Elvira Cruz: Pena máxima* (1985). Realiza su primer largo en 1988, *Ander eta Yul*, con el que consigue el Goya a la mejor dirección novel y la Bochica de Oro en Bogotá. Sus siguientes filmes están ambientados en Colombia y La Habana respectivamente. La tercera dirige un único filme, *Brumal* (1988), y la última, tras varios años de trabajo en publicidad y como crítica de cine, se atreve con un corto y, posteriormente, con su primer largo, *Demasiado viejo para morir joven* (1988). La consagración le llegará años más tarde con *Things I never told you* (1996), que cosechó un sinfín de premios en todo el mundo, *A los que aman* (1988) y la recientemente estrenada *La vida secreta de las palabras* (2005).

En los noventa, sin embargo, asistimos al debut de una treintena de nuevas realizadoras, algo realmente insólito en la Historia del cine español. En la primera mitad de la década se inician algunas que, como Ana Belén, Mirentxu Purroy, Arantxa Lazcano o Cristina Esteban, no han pasado de un primer filme. Maite Ruiz de Austri lleva ya dos, en el campo de la animación, el primero premiado con un Goya. Rosa

Vergés, Chus Gutiérrez y Gracia Querejeta van afianzando cada vez más sus carreras. Vergés trabajó en distintos puestos dentro de la industria hasta dirigir su primera película en 1990, *Boom boom*. Con ella logró varios galardones, lo mismo que con *Tic-tac* (1997), de temática infantil. Gutiérrez se curtió en numerosos cortos y en 1991 realizó su primer largo, *Sublet*, que fue ampliamente reconocido en distintos festivales. A éste siguieron otros cinco, como *Sexo oral* (1994) o *Insomnio* (1997), y una serie de televisión. Querejeta en sus inicios trabajó para algunos de los grandes. En 1990 su documental *El viaje del agua* ganó un Goya y desde entonces no ha parado de dirigir, en cine y en televisión. Algunos de sus filmes, como *Robert Ryland's Last Journey* (1995) y *Cuando vuelvas a mi lado* (1999), han visto reconocida su calidad en numerosos festivales internacionales.

En el último lustro del siglo XX podemos hablar casi de avalancha de directoras. Con sólo un filme a sus espaldas tenemos a Eugenia Kléber, Laura Mañá, Patricia Ferreira, Yolanda García Serrano, María Miró, Ana Simón Cerezo, Pilar Sueiro y Mar Targarona. María Ripoll, Judith Colell e Isabel Gardela participan además en *El dominio de los sentidos* (1996), obra colectiva co-dirigida con Teresa de Pelegrí y Nuria Olivé-Bellés. Dunia Ayaso realiza sus cuatro largos en colaboración con Félix Sabroso.

Marta Balletbó-Coll se especializa en filmes de temática lesbiana, que tratan de huir de las convenciones narrativas tradicionales, como *Costa Brava* (1995), ganador del Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura. Mónica Laguna ha realizado sus dos primeros largometrajes gracias al apoyo de productoras importantes. Eva Lesmes cuenta en su filmografía con numerosos cortos, un largo y varios trabajos en televisión. Dolores Payás tenía ya una extensa carrera como guionista y directora de cortos para la televisión cuando realizó su filme *Me llamo Sara* (1997), que presentó en numerosos festivales. Azucena Rodríguez estrenó en 1995 sus dos largometrajes: *Entre rojas* y *Puede ser divertido*. Manane Rodríguez ha ido cosechando premios con todas sus creaciones, dos cortos y el largo *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1997). Mireia Ros paseó su obra *La Moños* (1996) por numerosos festivales y ha realizado varias películas para TV3. Helena Taberna, tras un buen número de galardones por sus trabajos en vídeo, se inició en el cine con *Yoyes* (1999).

De entre todas las directoras españolas que debutan en la segunda mitad de los 90, sin duda hay una que brilla más que las otras: Icíar Bollaín. Empezó como actriz a los quince años en *El Sur* (Víctor Erice, 1983) y nunca ha abandonado esa faceta de su carrera, a pesar de su salto a la dirección de cortos, en 1993, y de largos, en 1995, con

Hola, ¿estás sola?, que obtuvo un notable éxito de crítica y público, así como varios premios. *Flores de otro mundo* (1999) ganó en Cannes y le reportó a su autora un amplio reconocimiento internacional. Su último filme, *Te doy mis ojos* (2004), sobre la problemática de las mujeres maltratadas, ha supuesto su consagración definitiva, con la consecución de numerosos premios Goya, así como de la Concha de Plata en San Sebastián para sus dos actores protagonistas.

De este repaso de la Historia femenina del cine, que para nada pretende ser exhaustivo, se pueden extraer varias conclusiones. La primera es que, muy lejos de lo que se nos ha tratado de hacer creer, las mujeres estamos tan capacitadas como los hombres para desempeñar labores de dirección cinematográfica. Es más, a pesar de las trabas que se nos ponen y de las barreras que hemos debido derribar por el simple hecho de no ser varones, para hacernos un hueco en la industria, hemos conseguido, por lo general con escasos medios, realizar obras de calidad reconocida en numerosos festivales de todo el mundo.

Sin embargo, muchas directoras siguen sufriendo un grave problema: la falta de autoestima como consecuencia del machismo todavía imperante en el medio cinematográfico, que se resiste a abrirles sus puertas. Si bien la mujer va incorporándose poco a poco a las tareas de dirección, como sucede en todos los sectores de la sociedad, lo cierto es que sigue siendo una gran minoría y que aún le resulta mucho más difícil que a los hombres acceder y mantenerse en dichos puestos. María Camí-Vela, en su análisis de la situación española actual, señala cómo la mayoría de las directoras tienen ya una larga trayectoria como ayudantes, guionistas o cortometrajistas antes de dar el salto a la realización de largometrajes. Casi todas cuentan además con una sólida formación académica, condiciones que no reúnen muchos de sus colegas varones. Como sucede en otras profesiones, a las mujeres se les exige más y se les paga menos que a los hombres por desempeñar las mismas funciones. Ellas tienen que demostrar su valía mientras que, en el caso de ellos, existen menos dudas al respecto.

M. Daily y A. Burke se muestran optimistas ante la existencia de algunas ejecutivas a la cabeza de grandes estudios o grupos televisivos, como Sherry Lansing en la Paramount. Sin embargo, el informe “The Celuloid Ceiling: Behind-the-scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2003”, publicado por la Universidad de San Diego, cifra en un 17 % el número de mujeres que trabajan actualmente en Hollywood como productoras, guionistas, editoras, etc. El porcentaje se queda en un 6 % si nos referimos sólo a las directoras. Por géneros, encontramos mayor presencia

femenina en el documental y la comedia romántica, ambos vinculados tradicionalmente a la mujer, y muy poca en los de ciencia ficción y terror. Martha Lauzen señala cómo la industria cinematográfica no sigue la tendencia general de la sociedad, en que la mujer está ganando cada vez más terreno en todos los ámbitos profesionales. El cine sigue siendo un campo bastante hermético en este sentido.

Del mismo modo que durante siglos se ha tratado de reprimir la creatividad femenina en las esferas del arte y la literatura, al patriarcado le conviene negar a la mujer el control de la narración cinematográfica, por el poder que ello implica, ya que el cine es en la actualidad uno de los más potentes medios con que cuenta el sistema dominante para transmitir su ideología, mediante la construcción e imposición de unas imágenes femeninas, sin base real, que ayudan a perpetuar la sujeción de la mujer. Dichos modelos irreales están creados siempre desde un punto de vista masculino, pues incluso los filmes dirigidos por mujeres, en muchos casos, adoptan esa mirada dominante, para lograr hacerse un hueco en la industria. Por tanto, “hay categorías enteras de personas cuyas historias nunca son contadas. Eso significa que hay muy pocos filmes que representen las vidas reales de las mujeres y niñas en el mundo de hoy”¹. (Lauzen) Por citar sólo un ejemplo, entre los protagonistas de los filmes americanos de 2002, el 77 % son varones, y están más representados los extraterrestres que las mujeres asiáticas.

Camí-Vela y Lauzen coinciden en la necesidad de construir nuevos modelos de mujer desde un punto de vista femenino, para cambiar la situación de las mujeres reales. La última señala la importancia que las nuevas tecnologías pueden adquirir en este asalto a los paradigmas establecidos: el vídeo digital permite abaratar costes y reducir equipos. El DVD lleva a los hogares los filmes con poca distribución en las salas de cine. Por último, internet se ha convertido en un excelente medio de difusión para la obra de las directoras, con webs como “The First Weekenders Group”, dedicada a la promoción de filmes realizados por mujeres. Éxitos como el de Sofia Coppola, primera norteamericana nominada al óscar al mejor director con *Lost in translation* (2003) –lo ganó como guionista por ese mismo filme- o Nia Vardalos, cuya obra *Mi gran boda griega* (2002) se ha convertido en el *indie* de mayor éxito de la historia, se deben más al apoyo de las mujeres reales que a la labor de la crítica, que suele estar controlada por unos cuantos varones, poco representativos de la sociedad en general. Otros filmes de calidad realizados recientemente por mujeres, como *Thirteen* –Catherine Hardwicke tuvo que hipotecar su casa y pedir la ayuda desinteresada de sus amigos para realizarlo- no han contado con el apoyo de los grandes estudios. Una directora consumada, como

Monika Treut, se ha visto empujada al terreno del *underground* ante la desaparición de las ayudas del gobierno alemán a las realizadoras. La actual tendencia a la privatización, el corporativismo y la estética populista llevan a las mujeres a producir filmes de alto presupuesto dirigidos al mercado internacional, lo que, según Sasha Waters, está en el origen de interesantes trabajos marginales. Katrien Jakobs distingue entre un tipo de directoras independientes feministas, interesadas además por las diferencias de clase, sexo o raza, y otras que realizan sus filmes desde dentro de la industria dominante. Estamos de acuerdo con ella cuando señala la necesidad de que estas últimas apoyen a las otras, para promover así la pluralidad e incorporar el punto de vista de la mujer en toda su riqueza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- ARRIAGA FLÓREZ, M., “Cultura y violencia simbólica”, en AAVV, *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.
- BUCHAN, Suzanne, “Exile, Identity, *Cinéma des copines*: Women Filmmakers in Switzerland”.
- <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/swiss.html>
- CAMÍ-VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Directoras españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- COLAIZZI, G., «Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine», en N. Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, 1997.
- DAILY, M. y BURKE, A., “Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers”, *UCLA Today*, vol. 4, N^o 10, 24-02-2004.
- http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup_women.html
- HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973, 1987.
- JACOBS, K., “The Status of Contemporary Women Filmmakers”.
- http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm.
- JOHNSTON, Claire, “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema* (Johnston, ed.), Londres, BFI, 1975.
- LAUZEN, M., “Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!”.

http://www.films42.com/feature/women_filmmakers-audiences.asp

MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999.

MULVEY, L. (1975), «Placer visual y cine narrativo», en B. Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2001.

TRIVELLI, Anita, *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹Notas

La traducción es mía.