

## OTRA HISTORIA DEL CINE ITALIANO. MUJERES QUE ESCRIBEN CON IMÁGENES

Dra. Ángeles Cruzado Rodríguez

La cultura patriarcal ha robado la voz a las mujeres, les ha negado la posibilidad de constituirse en sujetos, las ha relegado a la invisibilidad y al silencio, las ha confinado en los márgenes del discurso. La narración histórica ha sustituido las 'voces' de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en ella.

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 controlar la mirada como sujeto. 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 logrado saltar todas las barreras y llegar más lejos que muchos de sus colegas varones. Quizás a la mayoría ni les suenen nombres como los de Alice Guy, Lois Weber o Elvira Notari, aunque toda persona que tenga unas mínimas nociones de Historia del Cine sin duda habrá oído hablar de Georges Méliès. No pretendemos aquí entrar en valoraciones sobre el trabajo de los distintos directores y directoras, sino simplemente llamar la atención acerca del 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.

Como ilustración de 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"<sup>1</sup>.

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"<sup>2</sup>. 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. Bordwell y Thompson<sup>3</sup>, 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<sup>4</sup> o Kaja Silverman<sup>5</sup>, 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 igualdad aparente 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 película de ficción -*La fée aux choux*- fue realizada por la francesa Alice Guy en 1906, aunque las historias oficiales del cine siguen atribuyendo el mérito a Georges Méliès.

Otra figura importantísima en la incipiente industria cinematográfica fue la italiana Elvira Notari, que inició su prolífica carrera en la Nápoles de principios de siglo, cuando la ciudad era la segunda capital del cine italiano. Allí realizó un tipo de cine regional dialectal, realista, con presupuestos modestos, lejos de todo divismo y sofisticación. Los filmes están rodados en las calles y plazas de Nápoles, con personajes y situaciones reales; Notari opta por la presencia de actores no profesionales, recrea las penurias y la degradación de las clases más bajas, y se convierte así en precursora del Neorrealismo.

Entre 1906 y 1930 realizó unos sesenta filmes y más de cien documentales. Esta polifacética artista se atreve con todas las tareas: es

realizadora, guionista, montadora e incluso actriz, así como directora de la empresa familiar de producción que funda con su marido en 1909, Film Dora. En 1915 ésta pasa a ser la Dora Film, una prestigiosa productora y distribuidora independiente, con laboratorios de revelado y subtitulación, e incluso un teatro. En ella trabajan todos los miembros de la familia, por lo que sus obras están marcadas por una profunda huella artesanal y popular. Además de poner color a sus películas, las sincronizan con música y canciones en vivo, lo que amplifica el sentimiento popular napolitano que impregna todos sus filmes. En sus obras, Notari hace continuas referencias a la condición femenina; presta especial atención a las fantasías, deseos, vivencias y comportamientos sociales de las mujeres de su tiempo, especialmente de aquéllas que se mostraban más transgresoras respecto al sistema. El mayor protagonismo lo acaparan las infames, las más liberadas social y sexualmente, que, por su rebeldía, solían encontrar la muerte como castigo.

Ante el gran éxito obtenido, los Notari abrieron una oficina en Nueva York, la Dora Film of America, que se encargó de distribuir sus filmes al otro lado del Atlántico y desempeñó un importante papel en la difusión de la cultura de su país, con documentales realizados por encargo de los inmigrantes italianos afincados en Norteamérica. Como directora, Elvira Notari se caracteriza por su rigor con los actores, a quienes exige una naturalidad que contrasta con la teatralidad imperante en el cine de la época, carente de inmediatez y espontaneidad. Su vocación didáctica la llevó en 1921 a fundar su Escuela de Arte Cinematográfico.

Con el avance del fascismo la cineasta napolitana tuvo que enfrentarse cada vez a un mayor número de dificultades; el régimen no aceptaba el carácter regionalista y dialectal de sus filmes, y la censura no veía con buenos ojos sus críticas a la ley, el retrato de la pobreza y los ambientes populares; tampoco eran bien aceptadas las historias de delitos pasionales. Por todo ello, y con una extensísima producción a sus espaldas, Elvira Notari se retiró del cine en 1930.

El régimen fascista promovió un tipo de feminidad ligada estrechamente a la biología, esto es, el deber de la mujer era parir a los hijos de la patria, y debía alejarse de la vida política, social y cultural. La “sexualidad ilegítima” y la prostitución eran duramente perseguidas y estaban penadas con la cárcel, lo mismo que el aborto. Ante este panorama, no resulta extraño que hubiese que esperar más de dos décadas para que otra mujer, Maria Basaglia, se pusiese detrás de la cámara en Italia. Aunque dirigió su primer filme en 1953, llevaba trabajando como guionista desde 1939 y había participado como ayudante de dirección en varias películas. Tras la comedia musical *Sua altezza ha detto no!* (1953), Basaglia realizó *O pão que o Diabo amassou* (1957) y *Macumba na alta* (1958); de las tres fue, además, guionista. Anna Gobbi también cuenta con una dilatada carrera en el medio cinematográfico. Entre 1946 y 1949 trabajó en varios filmes como diseñadora de vestuario, faceta a la que sumó las de guionista y ayudante de dirección en los 50. En 1966 escribió y dirigió *Lo scandalo*, su único film como realizadora.

Precisamente en la década de los 60 comienzan su andadura dos de las directoras más destacadas de la historia del cine italiano, Liliana Cavani y Lina Wertmüller. En palabras de Concha Irazábal, “[e]n la cinematografía italiana [Liliana Cavani] representa el único intento nuevo y original en los últimos años hacia un cine de autor –en este caso autora-, comprometido con la creación de

un lenguaje cinematográfico propio”<sup>6</sup>. Diplomada en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma con los cortos *Incontro notturno* (1961) y *L'evento* (1962), realiza un buen número de documentales para la RAI, de tema político y de denuncia, que son bien acogidos tanto por el público como por la crítica. En su primer largometraje de ficción, *Francesco d'Assisi* (1966), presenta la figura del santo como la de un “hippy” contestatario, visión que no es compartida por la Iglesia. Su segunda película, *Galileo* (1968), es presentada con gran éxito en el festival de cine de Venecia. En los años sucesivos, Cavani dirige una docena de filmes para la gran pantalla, entre los cuales destaca especialmente el polémico *Portiere di notte* (1974), que aborda las relaciones sadomasoquistas entre una joven judía y su antiguo carcelero nazi. A pesar de las críticas de los moralistas, que consideran la película vulgar y obscena, ésta es bien acogida en Alemania y Francia, y recibe varios galardones, como el Premio Consorzio Stampa Cinematografica, el Gran Premio Cine “Elle” (París) y el Premio Rincone (mención especial de la crítica italiana). *La pelle* (1981), adaptación de una obra de Curzio Malaparte, es otro de sus mayores éxitos; esta película fue nominada a la Palma de Oro de Cannes, lo mismo que *Francesco* (1989), que retoma la figura de Francisco de Asís. Su filme *Interno berlinese* (1985), ambientado en la Alemania de 1938, cuenta la historia de amor entre la mujer de un diplomático nazi y la hija del embajador japonés en el país germano, y recibió una nominación al Oso de Oro de Berlín. Recientemente, Cavani ha realizado varios trabajos para televisión y, en la actualidad, prepara un proyecto cinematográfico sobre Albert Einstein.

Lina Wertmüller también se interesa por los temas políticos y sociales. Antes de iniciarse en la realización cinematográfica, trabaja durante una década como directora de teatro, actriz y guionista de musicales y comedias televisivas. Tras ser ayudante de dirección de Fellini en *Otto e mezzo* (1962), debuta como directora con *I Basilischi* (1963), un filme ambientado en el sur de Italia. Comienza entonces una prolífica carrera cinematográfica, que ha ido combinando con la escritura de guiones y con la realización de trabajos para la pequeña pantalla. Uno de sus mayores éxitos lo obtiene con la cinta *Mimí metallurgico ferito nell'onore* (1972), nominada a la Palma de Oro a la mejor dirección en el Festival de Cannes. Esta película, que narra en tono de sátira los problemas del *mezzogiorno*, es la primera de una serie protagonizada por el actor Giancarlo Giannini, que obtiene un notable éxito internacional, con títulos como los siguientes: *Film d'amore e d'anarchia, ovvero Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...* (1973), nominado a la Palma de Oro en Cannes; *Tutto a posto e niente in ordine* (1974); *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974); *Pasqualino Settebellezze* (1975), que recibe cuatro nominaciones a los Óscar –Lina Wertmüller se convierte así en la primera mujer nominada a los premios de la Academia en la categoría de “mejor director”-, una a los Globos de Oro y otra a los Directors Guild of America; *La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia* (1978), rodada en Estados Unidos para la Warner y nominada al Oso de Oro en el Festival de Berlín; y *Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova – si sospettano moventi politici* (1978).

Una vez disuelta su colaboración profesional con Giannini, Wertmüller sigue cosechando el reconocimiento internacional. Su filme *Scherzo del destino in agguato dietro l'angolo come un brigante da strada* (1983) es nominado al Premio de Oro en el Festival de Moscú; *Un complicato intrigo di*

*donne, vicoli e delitti* (1986) recibe el premio Interfilm – Otto Dibelius Film y el premio del Jurado de los Lectores del “Berliner Morgenpost” en el Festival berlinés, además de una nominación al Oso de Oro. Sin embargo, en las últimas décadas, Wertmüller ha disminuido su volumen de trabajo como directora de cine, para desarrollar también su faceta de actriz, guionista y realizadora de televisión. En la mayoría de sus películas se reflejan sus conflictos políticos o socio-económicos; sus protagonistas suelen ser anarquistas o feministas. *Ninfa plebea* (1996), filme ambientado en el sur de Italia al final de la Segunda Guerra Mundial, cuenta la historia de una joven que, tras sufrir vejaciones, logra resarcirse ayudando a un soldado herido que trata de regresar a su hogar. Hasta la fecha, su último trabajo para la gran pantalla ha sido *Peperoni ripieni di pesci in faccia* (2004), protagonizado por Sofia Loren.

Durante la década de los 70, aparte de Cavani y Wertmüller, el panorama cinematográfico italiano se ve enriquecido con el debut de otras nuevas directoras, aunque mucho menos prolíficas. En el género documental, destaca Gabriela Cangini, con sus filmes *Riti segreti* (1970) e *Io credo* (1973).

Elfriede Gaeng escribe y dirige su primera película, *Maria R. e gli angeli del Trastevere*, en 1976; su segunda y última obra hasta el momento es *Blue elettrico* (1988). Renata Amato cuenta con un único filme en su haber, *Un uomo da nulla* (1977). Leonida Leoncini, debuta en la dirección de cine en 1978, con su comedia *Malabestia*. En ese mismo año, tras casi dos décadas trabajando como actriz y guionista, Giovanna Gagliardo se pone detrás de la cámara para dirigir *Maternale* (1978). Sus siguientes obras para la gran pantalla serán *Il mito di Cinecittà* –documental rodado en 1991-, *Caldo soffocante* (1991), *Il riso e il pianto* (1992) y *Bellissime* (2004). Esta última película, realizada con las filmaciones del Archivo del Instituto Luce, ilustra los cambios experimentados por la condición femenina italiana en los últimos cien años.

Aunque trabaja como actriz en varios filmes durante la década de los cincuenta, Armenia Balducci dirige su primer largometraje, *Amo non amo*, en 1979. Un año más tarde realiza *Stark System*, protagonizada por su marido, Gian Maria Volonté. En los años sucesivos se centra en la escritura de varios guiones, y en 2002 dirige su último filme, *La rivincita*.

La década de los ochenta –sobre todo, la segunda mitad- es bastante más significativa en cuanto al número de directoras que debutan en Italia. Giuliana Gamba inicia su carrera con varias cintas para adultos, como *Pornovideo* (1981), *Claude e Corinne* (1981) y *La lingua di Erika* (1982). En 1989 dirige *La cintura*, basada en una novela de Alberto Moravia. Posteriormente, realiza varios trabajos para la televisión y participa en dos documentales colectivos, *Un altro mondo è possibile* (2001) y *Lettere dalla Palestina* (2002).

Gabriella Rosaleva alterna sus trabajos para la gran pantalla con su actividad en televisión. Su primer largometraje, *Il processo a Caterina Ross* (1982), recibe una Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Locarno (Suiza). Su producción cinematográfica se completa con dos títulos más, *Prima del futuro* (1985) y *La Sposa di San Paolo* (1990). Este último filme es nominado al Leopardo de Oro en Locarno.

Tras casi una década de trabajo como ayudante de dirección y supervisora de guión, Claudia Florio dirige en 1983 su primer filme, *Occhei*

*occhei*. Vuelve a ponerse detrás de la cámara en 1999, con la cinta *Il gioco*, y en 2001, con *Regina dei scacchi*. Desde principios de los 70 y durante más de tres décadas, Stefania Casini desarrolla una prolífica carrera como actriz de cine y televisión. En 1983 co-dirige, junto a Francesca Marciano, el filme *Lontano da dove*, una comedia llena de ironía femenina. Tras varios trabajos para la pequeña pantalla, en 1996 realiza su segunda película, *Un paradiso di bugie*.

En esa misma época irrumpen con fuerza en el panorama cinematográfico italiano las hermanas Francesca y Cristina Comencini, hijas del conocido realizador Luigi Comencini. Francesca, tras colaborar con su padre en varios trabajos, debuta en la dirección con el filme autobiográfico *Pianoforte* (1984), que gana el Premio De Sica en el Festival de Venecia. Tras escribir junto a su padre el guión de *Un ragazzo in Calabria* (1987), realiza *La lumière du lac* (1988), ambientada en una tranquila aldea francesa, que cuenta la historia de amor entre una escritora solitaria y un joven que ha huido de la cárcel. A ésta le sigue el filme *Annabelle partagée* (1991). Tras dirigir varios documentales para la pequeña (“Elsa Morante” –1995-, “Shakespeare a Palermo” –1997-) y la gran pantalla (*Carlo Giuliani, ragazzo* –2002-, *Firenze, il nostro domani* –2003-), Francesca Comencini retoma el cine de ficción con *Le parole de mio padre* (2001) y *Mobbing. Mi piace lavorare* (2004), filme basado en casos reales de mujeres que sufren acoso laboral. Esta última obra ganó el Premio del Jurado del Festival de Berlín, la Cinta de Plata al mejor guión original y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Mar de Plata. Hasta el momento, su filme más reciente es *A casa nostra* (2006).

Cristina Comencini inicia su carrera como actriz a los trece años. A mediados de los ochenta empieza a trabajar como guionista televisiva y en 1988 debuta en la dirección de cine con *Zoo*. Esta cinta es galardonada con el Gran Premio del Jurado Rencontres en el Festival de Annecy (Francia), el Premio Europeo a la mejor película para la infancia del Festival de Essen (Alemania), la Medalla de Oro del Festival de Giffoni (Salerno, Italia) y el Globo de Oro de la Prensa Extranjera. Este filme cuenta las fantasías de una niña de once años, que inventa historias sobre los animales del zoológico en el que trabaja su padre. Le siguen la comedia *I divertimenti della vita privata* (1992), realizada a partir de un relato escrito por la misma autora y ambientada en la Revolución Francesa; el *thriller* *La fine è nota* (1993), a partir de una novela de G. Holiday; y el drama *Va dove ti porta il cuore* (1996), basado en la obra homónima de Susanna Tamaro. Cristina Comencini muestra especial predilección por las historias protagonizadas por personajes femeninos. Su obra *Matimoni* (1997) es nominada al David de Donatello en la categoría de mejor guión. Sin embargo, sus mayores éxitos llegan de la mano de *Il più bel giorno della mia vita* (2002), que recibe el Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Mujeres de Créteil (Francia), la Cinta de Plata al mejor guión y el Gran Premio de las Américas del Festival Internacional de Cine de Montréal; y de *La bestia nel cuore* (2006), que es nominada al Óscar en la categoría de mejor película extranjera. Sus últimas obras hasta el momento son el documental *Il nostro Rwanda* (2007) y el melodrama romántico *Bianco e nero* (2008).

Otra pareja de hermanas, Rosella y Simona Izzo, debuta en la realización de cine co-dirigiendo el filme *Parole e baci* (1986). En el caso de Rosella, se trata de su único trabajo para la gran pantalla. Desde entonces ha

desarrollado una fructífera carrera como directora de televisión. Simona, por su parte, compagina su labor como realizadora y guionista televisiva con su faceta de actriz, guionista y directora de cine. Con el telefilme *Ultra* (1991) consigue el Oso de Plata en Berlín. Su opera prima para la gran pantalla, la comedia *Maniaci sentimentali* (1994), trata sobre la intensidad y la fuerza transgresora de los sentimientos, que llegan a convertirse en una pasión. Con este filme, la autora consigue el Premio David de Donatello a la mejor dirección novel. *Camere da letto* (1997) es una comedia que aborda los conflictos de cuatro parejas, una de ellas interpretada por la propia autora y su marido en la vida real. Otros de sus trabajos para el cine son *L'amore delle donne* (1997); *Io no* (2003), ganadora del Premio del Jurado Europeo Joven en el Festival de Cine de Amor de Mons; y *Tutte le donne della mia vita* (2007), también de tema romántico.

Mara Bronzoni alterna su carrera como actriz con la dirección de filmes, en ocasiones de contenido erótico. Bajo el seudónimo Lucia Lucas de Mofarrej, realiza *AAA Cercasi ragazza tuttofare* (1986), *Accordi erotici* (1987) y *La bocca* (1990). Antonietta de Lillo, tras trabajar como fotógrafa para distintos periódicos y como directora de fotografía para la RAI, funda en Roma junto a Giorgio Magliulo la productora independiente Angio Film. Con él escribe y dirige la película *Una casa in bilico* (1986), ganadora de un premio en el festival de Taormina (Sicilia, Italia) y de una Cinta de Plata promocional. En 1987 abre cerca de Nápoles el centro de producción de cine y televisión Megaris, que trabaja sobre todo en el Sur de Italia. También junto a Magliulo realiza el filme *Matilda* en 1991, ganador del Premio Especial del Jurado en el Festival de Annecy. Tras dirigir en solitario *I racconti di Vittoria* (1995), de Lillo realiza varios cortos documentales. Es autora del fragmento "Maruzzella", dentro de la película *I Vesuviani* (1997), que es nominada al León de Oro en el Festival de Venecia. Sus filmes sucesivos también cosechan importantes reconocimientos; *Non è giusto* (2001) es nominada al Leopardo de Oro en el Festival de Locarno (Suiza) y el drama histórico *Il resto di niente* (2006), a la Cinta de Plata al mejor guión.

En 1987 debutan varias directoras italianas. Lina Mangiacapre realiza su primer filme, *Didone non è morta* (1987), al que sigue *Donna di cuori* (1994). La pugliesa Silvana Abbrescia-Rath es feminista declarada. Fundadora de la revista *Effe* y de la primera cooperativa cinematográfica de mujeres – Arcobaleno-, entre 1982 y 1986 estudia en la escuela de cine y televisión DFFB de Berlín. Es autora, entre otros, del mediometraje documental *8 marzo, giorno di lotta e di festa*, realizado en 1977 para la RAI. Una década más tarde dirige su primer largometraje de ficción, *Mira* (1987); y el segundo, *Wiederkehr*, en 1994.

Giovanna Lenzi tiene a sus espaldas más de veinte filmes como actriz y varios guiones cuando dirige y protagoniza su ópera prima, el thriller *Delitti* (1987). Un año más tarde firma *La tempesta* (1988). Francesca Leonardi cuenta con un único filme como directora, *La rosa bianca* (1988). En ese mismo año se pone por primera vez detrás de la cámara Anna Brasi, que realiza *Angela come te* (1988). Una década más tarde, retoma su carrera como directora con *La dame du jeu* (1998), filme al que siguen *Incontri di primavera* (2000) e *Involtini primavera* (2002).

Adriana Monti estudia en Milán y trabaja como ayudante de montaje para Luigi Comencini. Da sus primeros pasos como directora en el cine

independiente feminista a finales de los 70. En 1979 organiza a un grupo de "housewives" para realizar el filme de autoría múltiple *Scuola senza fine* (1983). En esa misma época dirige por dos años la escuela de cine independiente "Alberto Film School" y desarrolla el proyecto experimental Laboratorio di Cinematografía, financiado por el Fondo Social Europeo. Tras rodar varios documentales para la RAI, muy reconocidos y galardonados internacionalmente, dirige el largometraje *Gentili signore* (1989), que consigue el Gabbiano de Oro a la mejor película en el Festival de Cine Independiente Italiano de Bellaria, además de sendos premios en los festivales de Barcelona y Annecy.

Los últimos años de la década de los ochenta son especialmente fructíferos para el cine italiano dirigido por mujeres pues, además de las ya citadas, en esa época inician sus carreras realizadoras de la talla de Fiorella Infascelli, Francesca Archibugi y Emanuela Piovano. La primera, hija del productor Carlo Infascelli, empieza a trabajar en los años 70 como ayudante de dirección, a las órdenes de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci, entre otros. Sus primeras obras como realizadora van dirigidas a la pequeña pantalla, como el medimetraje *Ritratto di donna distesa* (1988), que fue presentado en varios festivales internacionales, y una serie de entrevistas en vídeo. En ese mismo año dirige su primer largometraje, *La maschera*, una fábula moral y fantástica ambientada en el siglo XVIII que narra las peripecias de un noble para enamorar a una actriz. En *Zuppa di pesce* (1992) hay quienes ven un relato autobiográfico. Su protagonista, Isabella, hija de un productor cinematográfico, recuerda la difícil relación vivida con su padre, que le ha transmitido el amor por el cine y la ha acompañado en sus primeros pasos en el mundo del celuloide, hasta que ella misma ha iniciado su propia carrera de manera autónoma.

Francesca Archibugi es sin duda una de las más destacadas cineastas italianas de nuestra época. Estudia en el Centro Nazionale di Cinematografía de Roma, donde tiene como maestros a Monicelli y Di Palma, entre otros. En esa época (1980-83) dirige varios cortometrajes, que apuntan ya a una renovación estilística y generacional del cine italiano. También trabaja como guionista; en 1986 consigue el premio Solinas al mejor guión italiano por el texto de *Sott'acqua*. Los filmes agrídulces de Archibugi tratan temas cotidianos y presentan a familias convencionales. Sus personajes, que a menudo son niños, más bien parecen adultos en miniatura que asumen los problemas de sus padres. Su opera prima, *Mignon è partita* (1987), narra la historia de iniciación de unos adolescentes italianos que reciben la visita de una bella prima francesa, cuya presencia perturba sus fantasías y crea conflictos. Con este filme, que muestra de manera muy personal las crisis e inquietudes propias de la adolescencia, Archibugi consigue el reconocimiento internacional. Además del Premio Ciga para nuevos realizadores del Festival de San Sebastián, obtiene seis premios David de Donatello, entre ellos los de mejor película, dirección y guión.

Con su largometraje *Verso sera* (1991), vuelve a llevarse los David de Donatello a la mejor película y al mejor guión, premios que repite con *Il grande cocomero* (1993); este filme, además, es seleccionado para representar a Italia en los Óscars. Se trata de un relato poético sobre una adolescente epiléptica. En 1994, de nuevo con gran maestría profesional, Francesca Archibugi dirige la co-producción italo-española *Con gli occhi chiusi*, basada en la novela



homónima de Federico Tozzi; una dramática historia de amor y engaño entre dos jóvenes de clases sociales diferentes, ambientada en el siglo XIX. Con su siguiente obra, *L'albero delle pere* (1998), Archibugi vuelve a sumergirse en el mundo de la adolescencia y de los afectos en las relaciones de familia. En su filme *Domani* (2001) la autora explora el mundo de dos preadolescentes, cómo experimentan la llegada de la pubertad, sus primeros besos... En palabras de Chloe Heffernan, "hay una sensibilidad al tratar este tema que sería difícil de conseguir (si es que se puede) en una película no imaginada desde la perspectiva de una mujer"<sup>7</sup>. Otro de sus filmes, *Gabbiani. Studio su "Il Gabbiano" di Anton Cechov* (2004), es una obra colectiva abierta, realizada con el alumnado del Centro Experimental de Cinematografía. Aunque no es declaradamente feminista, "a menudo se aprecian indicios de que es una mano de mujer la que guía el filme"<sup>8</sup>.

Antes de rodar su primer largometraje, Emanuela Piovano desarrolla una importante carrera como investigadora en el Archivo Nacional Cinematográfico de la Resistencia y como redactora de revistas de crítica de cine. Participa, además, en varias cooperativas de producción. En 1984 crea la productora "Camera Woman", con la que realiza varios cortos, documentales y trabajos para televisión, en los que se muestra la situación de las internas en la cárcel de mujeres de La Valette (Turín). En 1988 funda "Kitchenfilm", con la que dirige -junto a Anna Gasco y Tiziana Pellerano- su primer largometraje de ficción para la gran pantalla, *Le rose blu* (1989); se trata de un filme colectivo rodado con al menos cincuenta mujeres presas en la cárcel femenina de la Valette (Turín). En 1992, Piovano co-realiza -con Andrea Belli- y también protagoniza el filme *L'aria in testa*. En 1999 dirige el thriller *Le complici* y en 2003, *Amorfù*.

La década de los 90 se abre con el debut de nuevas directoras, algunas de ellas con un solo filme en su haber, como Monica Vitti o Liliana Ginanneschi. Tras varias décadas de carrera como actriz internacionalmente reconocida, con filmes como *Flirt* (Roberto Russo, 1983), por el que fue galardonada como mejor actriz en el Festival de Berlín, en 1990 Vitti escribe, dirige e interpreta la película *Scandalo segreto* (1990).

Alumna del Centro Experimental de Cinematografía de Roma, durante los años 80 Ginanneschi colabora como ayudante de realización en varias producciones televisivas y realiza algunos cortos. En 1991 dirige para la gran pantalla *Faccia di lepre*, la historia de una mendiga y una joven ejecutiva cuyas vidas se entrelazan en el momento en que la primera es atropellada por la segunda. Tras filmar su opera prima, Liliana Ginanneschi sigue realizando labores de guionista, continuidad, y dirección de cortos y series de televisión.

Antes de ponerse detrás de la cámara, Livia Giampalmo trabaja como actriz en varias series de televisión de los años 60 y 70, así como en el filme *Mimì metalurgico ferito nell'onore* (1972), de Liliana Cavani. A finales de los ochenta comienza a escribir guiones y en 1990 firma su opera prima, *Evelina e i suoi figli*, que le vale una nominación al premio David de Donatello a la mejor dirección novel. Tras realizar varios trabajos para la televisión, dirige su segundo filme, *Stai con me* (2004), que es nominado al Olivo de Oro del Festival de Cine Europeo de Lecce (Italia).

Anna Carlucci cuenta con dos filmes como directora: la comedia *Nessuno mi crede* (1992), sobre un escritor que investiga la supuesta desaparición de su amigo, y *Torta di mele* (1993). También en 1992 debuta la que sin duda es una de las realizadoras más prolíficas de cuantas inician su

carrera en esa década, Wilma Labate. Su primer largometraje, *Ambrogio* (1992), ambientado en los años sesenta, narra la lucha de una mujer contra su familia, sus amigos y contra la sociedad en su conjunto, por entrar en la Academia Naval y convertirse en marine. Su siguiente filme, *La mia generazione* (1996), aborda la historia de un terrorista que es llevado del sur al norte de Italia para encontrarse con su mujer y, durante su periplo, se plantea múltiples interrogantes, como si llegará a verla y si debe cometer traición. Esta cinta ha sido nominada al David de Donatello a la mejor dirección y mejor película; ha recibido el Círculo Precolombino de Oro del Festival de Bogotá (Colombia), y los premios FIPRECI y OCIC del Festival de Mar de Plata (Argentina). *Domenica* (2001), filme ambientado en Nápoles, cuenta la dramática historia de un inspector de policía a punto de retirarse que debe cumplir una última y difícil misión, la de llevar a la pequeña Domenica a identificar el cadáver de su presunto violador. Tras participar en dos obras colectivas, *Un altro mondo è possibile* (2001) y *Lettere dalla Palestina* (2002), Labate firma dos cintas más, *Maledetta mia* (2003) y *Signorina Effe* (2007).

Entre 1993 y 1994 debutan cuatro directoras que, hasta el momento, cuentan con un solo filme cada una. Gabriella Gabrielli es autora de *18000 giorni fa* (1993). Gianna Maria Garbelli, además de actriz, es guionista y realizadora de *Portagli i miei saluti – avanzi di galera* (1993). Lavinia Capogna firma *La lampada di Wood* en 1994. Anna Maria Tatò, tras más de 15 años de carrera a sus espaldas como guionista, y realizadora de cortos y documentales para la pequeña pantalla, también dirige su primer largometraje, *La notte e il momento*, en 1994. Cinco años más tarde realiza el filme *Marcello Mastroianni: mi ricordo, sì, io mi ricordo* (1999), con el que consigue una Cinta de Plata especial.

En esa misma época inicia su carrera Cecilia Calvi, que en 1993 participa en la película *80mq*, como directora de “No mamma no”, una de las cinco historias que transcurren en el espacio de 80 metros cuadrados donde se desarrolla el filme. En los años siguientes realiza un corto, escribe varios guiones cinematográficos y filma dos nuevas obras para la gran pantalla, *La classe non è acqua* (1997) y *Mi sei entrata nel cuore come un colpo di coltello* (1998). A partir de entonces desarrolla una prolífica carrera como guionista de televisión.

La documentalista Rosalia Polizzi, nacida en Buenos Aires, estudia en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Desde los años sesenta dirige programas de televisión para la RAI, así como documentales. En 1994 se pasa al campo de la ficción con el filme semi-autobiográfico *Anni ribelli*, que trata sobre los inmigrantes italianos en Argentina. En 2001 dirige *I reconciliati*, que trata sobre un grupo de ex activistas políticos que se vuelven a reunir bastantes años después, tras la salida de prisión de uno de ellos.

Roberta Torre constituye otra presencia importante dentro del cine italiano de las últimas décadas. Sus primeras obras son cortometrajes, unos para el cine y otros en vídeo, que tienen como escenario la ciudad de Palermo. En 1997 realiza su opera prima para la gran pantalla, *Tano da morire*, un drama musical con el que consigue el premio David de Donatello a la mejor dirección novel y la Cinta de Plata en la misma categoría, además de los premios FEDIC, Kodak y Luigi de Laurentiis en el Festival de Venecia. El filme, que cuenta la verdadera historia del gánster Tano Guarrasi, presenta a la mafia de un modo original e irreverente. Los intérpretes que dan vida a los mafiosos, que cantan y

bailan, son actores no profesionales del barrio de Palermo en el que vivió Tano. *Sud Side Stori* (2000) es una nueva incursión en el género musical, pero esta vez en forma de comedia romántica; una versión de la historia de Romeo y Julieta, que transcurre en Sicilia, protagonizada por un imitador de Elvis y una prostituta nigeriana. Este filme es nominado a la Tulipa de Oro en el Festival de Estambul. Su siguiente obra, *Angela* (2002), es un drama romántico con asesinato incluido; recibe dos nominaciones a la Cinta de Plata, en las categorías de mejor dirección y guión. Su cuarta película, el *thriller Mare nero* (2006), también es bien recibida por la crítica, y recibe una nominación al Leopardo de Oro en el Festival de Locarno (Suiza).

Elisabetta Lodoli realiza en 1996 su opera prima, *La Venere di Willendorf*, que es nominada al Premio Tigre en el Festival de Cine de Rotterdam (Holanda). A partir de entonces se dedica a la dirección de series televisivas. Laura Angiulli también cuenta por el momento con un solo filme en su haber, *Tatuaggi* (1997). Carla Apuzzo, desde finales de los 70, escribe siete guiones, de los cuales dirige *Rose e pistole* (1998), la historia de dos amantes que escapan de un asesino contratado por el ex marido de ella para matar a su nuevo compañero.

Emanuela Giordano comienza como actriz televisiva en los años 80. En 1996 dirige su primer corto y dos años más tarde filma el largometraje *Due volte nella vitta* (1998), al que sigue *La maschera d'acqua* (2007). La napolitana Nina di Majo empieza a trabajar a mediados de los 90 como ayudante de dirección. Tras realizar un corto y un fragmento de un filme colectivo, rueda su primer largometraje, *Autunno* (1999), que tiene tintes autobiográficos. Su siguiente obra, *L'inverno* (2002), es un drama sobre la incomunicación de dos parejas.

Asia Argento comienza su carrera como actriz en 1985, a los 10 años de edad. Tras un sinfín de trabajos en cine y televisión, inicia su labor como directora a finales de los 90, con la realización de dos cortos. En 2000 filma su opera prima, *Scarlett Diva*, un filme semi-autobiográfico sobre una joven actriz que se lanza a la dirección de cine e inicia un periplo por Europa y Norteamérica en el que están presentes el éxito, las drogas, el amor y el desamor. Este filme gana el certificado de excelencia a la mejor dirección novel en el Festival de Williamsburg Brooklyn (Nueva York). En lo que va de década, Asia Argento ha seguido desarrollando una intensísima actividad en el terreno de la interpretación. Hasta el momento, su último trabajo como directora para la gran pantalla ha sido *The heart is deceitful above all things* (2004); la dura historia de Jeremiah, un niño adoptado por una chica joven, que lo introduce en el mundo de las drogas y abusa de él tanto física como psíquicamente.

La documentalista Alina Marazzi, en sus filmes, permanece siempre atenta al universo femenino. Tras colaborar en varias obras como ayudante de dirección, realiza su primera película, *Un'ora sola ti vorrei*, en 2002. En ella rememora la vida de su madre, que se suicidó cuando Alina era sólo una niña, tras haber estado internada en una clínica psiquiátrica. Para ello emplea vídeos caseros, fotografías y grabaciones de su propia voz en off que lee los diarios de su madre. El filme recibe una mención especial en el Festival de Locarno, además del Premio Visión Original del Festival de Newport Beach (California, Estados Unidos). En 2002, Marazzi rueda *La forza del passato* y en 2007, *Vogliamo anche le rose*, un documental sobre la edad de oro del feminismo, basado en los diarios de tres jóvenes mujeres de los años sesenta y setenta.

Valeria Bruni Tedeschi, nacida en Turín y emigrada a Francia con su familia a los nueve años de edad, desde finales de los ochenta desarrolla una importante carrera como actriz, a caballo entre los dos países. En 2003, en Francia, dirige su primera película, *È più facile per un cammello...* Este filme, de tintes autobiográficos, consiguió el premio Louis-Delluc a la mejor opera prima; también fue galardonado en el Festival de TriBeCa (Nueva York) y en el Festival de Cine Femenino de Ankara (Turquía). En 2007, Bruni Tedeschi realiza su segundo largometraje, *Attrice*, del que también es protagonista. La autora se ríe de sí misma en este filme, centrado en una actriz cercana a la menopausia, que siente que se le acaba el tiempo de formar una familia. Tras más de una década de trabajo como ayudante de dirección y un par de cortos, Maria Sole Tognazzi dirige su opera prima, *Passato prossimo*, en 2003. Esta comedia sobre la amistad recibió la Cinta de Plata a la mejor dirección novel y fue nominada al David de Donatello en esa misma categoría, así como al Golden Saint George del Festival Internacional de Cine de Moscú. Actualmente está en fase de postproducción su segundo filme, *L'uomo che ama* (2008).

De este repaso de la Historia del cine italiano dirigido por mujeres, que no 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 están tan capacitadas como los hombres para desempeñar labores de dirección cinematográfica. Es más, a pesar de las trabas que se les ponen y de las barreras que han debido derribar por el simple hecho de no ser varones, para hacerse un hueco en la industria, han 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<sup>9</sup>, en su análisis de la situación actual del cine español realizado por mujeres, 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. Algo muy similar se aprecia en el panorama cinematográfico italiano que acabamos de describir. Así, por ejemplo, Rosalia Polizzi afirma que tardó mucho tiempo – unos 20 años- en conseguir que confiaran en ella para dirigir una película, algo que le habría resultado imposible hacer cuando era joven<sup>10</sup>.

Casi todas las directoras mencionadas poseen, además, 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.

En el caso norteamericano, 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"<sup>11</sup>, 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<sup>12</sup>. Martha Lauzen señala cómo la industria cinematográfica no sigue la tendencia general de la sociedad, donde la mujer está ganando cada vez más terreno en todos los ámbitos profesionales. El cine continúa siendo un campo bastante hermético en este sentido<sup>13</sup>.

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”<sup>14</sup>. 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<sup>15</sup> 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 Sofía 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 italiana Rosalia Polizzi incluye aspectos de sí misma, como mujer, en sus personajes. Sin embargo, “se queja de que los imperativos comerciales de la industria del cine de hoy le hacen imposible tomarse el tiempo que necesita para perfeccionar sus filmes [...]. Por supuesto, si una película no tiene un éxito inmediato de taquilla, es retirada de los cines en un abrir y cerrar de ojos –un

factor que no ayuda al tipo de filmes a los que el público no está acostumbrado, como aquéllos que están filmados desde la perspectiva de una mujer”<sup>16</sup>.

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<sup>17</sup> 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 primeras, para promover así la pluralidad e incorporar el punto de vista de la mujer en toda su riqueza.



## **<sup>1</sup>Notas**

SARRIS, A. (1968): *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970, p. 249.

<sup>2</sup> SARRIS, A. (1968): *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970.

<sup>3</sup> BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2002): *Film Art: An introduction*. Nueva York, McGraw-Hill. 6ª edición.

<sup>4</sup> MAYNE, J. (1990): *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

<sup>5</sup> SILVERMAN, K. (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

<sup>6</sup> IRAZÁBAL MARTÍN, C. (1996): *Alice, si está. Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas 1896-1996*. Madrid, horas y HORAS, p. 54.

<sup>7</sup> HEFFERNAN, C. (2001): "Women and film in Italy", <[http://www.australiadonna.on.net/english/cinema\\_donne.htm](http://www.australiadonna.on.net/english/cinema_donne.htm)>

<sup>8</sup> HEFFERNAN, C. (2001): "Women and film in Italy", <[http://www.australiadonna.on.net/english/cinema\\_donne.htm](http://www.australiadonna.on.net/english/cinema_donne.htm)>

<sup>9</sup> CAMÍ VELA, M. (2001); CAMÍ VELA, M. (2005)

<sup>10</sup> HEFFERNAN, C. (2001): "Women and film in Italy", <[http://www.australiadonna.on.net/english/cinema\\_donne.htm](http://www.australiadonna.on.net/english/cinema_donne.htm)>

<sup>11</sup> DAILY, M. y BURKE, A. (2004): "Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers". *UCLA Today*, vol. 4, Nº 10.

<sup>12</sup> DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

<sup>13</sup> LAUZEN, M.: "Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!", <[http://www.films42.com/feature/women\\_filmakers-audiences.asp](http://www.films42.com/feature/women_filmakers-audiences.asp)>

<sup>14</sup> LAUZEN, M.: "Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!", <[http://www.films42.com/feature/women\\_filmakers-audiences.asp](http://www.films42.com/feature/women_filmakers-audiences.asp)>

<sup>15</sup> CAMÍ VELA, M. (2001): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*. Madrid, Ocho y Medio; CAMÍ-VELA, M. (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid, Ocho y Medio.

<sup>16</sup> HEFFERNAN, C. (2001): "Women and film in Italy", <[http://www.australiadonna.on.net/english/cinema\\_donne.htm](http://www.australiadonna.on.net/english/cinema_donne.htm)>

<sup>17</sup> JACOBS, K.: "The Status of Contemporary Women Filmmakers", <[http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien\\_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm](http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm)>

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2002): *Film Art: An introduction*. Nueva York, McGraw-Hill. 6ª edición.



- BRUNO, G., y NADOTTI, M. (1988): *Off screen: women and film in Italy*. Londres y New York, Routledge.
- CAMÍ VELA, M. (2001): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*. Madrid, Ocho y Medio.
- CAMÍ-VELA, M. (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid, Ocho y Medio.
- COLAIZZI, G. (1997): "Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine", en IBEAS, N. y MILLÁN, *La conjura del olvido*. Barcelona, Icaria. BUSCAR
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A. (2006): "Elvira Notari: unos ojos napolitanos detrás de la cámara", en *Italia-España-Europa: Relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Sevilla, Arcibel.
- DAILY, M. y BURKE, A. (2004): "Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers". *UCLA Today*, vol. 4, Nº 10.  
<[http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup\\_women.html](http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup_women.html)>
- DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- HEFFERNAN, C.: "Women and film in Italy",  
<[http://www.australiadonna.on.net/english/cinema\\_donne.htm](http://www.australiadonna.on.net/english/cinema_donne.htm)>
- IRAZÁBAL MARTÍN, C. (1996): *Alice, si está. Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas 1896-1996*. Madrid, horas y HORAS.
- JACOBS, K.: "The Status of Contemporary Women Filmmakers",  
<[http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien\\_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm](http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm)>
- KAY, K. y PEARY, G. (eds.) (1977): *Women and the Cinema: a Critical Anthology*. Nueva York, Dutton.
- LANDY, M. (2000): *Italian Film*. Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press.
- LAUZEN, M.: "Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!",  
<[http://www.films42.com/feature/women\\_filmakers-audiences.asp](http://www.films42.com/feature/women_filmakers-audiences.asp)>
- MASSARA, D. (2006): "Storia delle donne nella storia del cinema delle registe", intervención para el XII Simposio IAPH de la Asociación Internacional de Filósofas,  
<<http://www.url.it/donnestoria/film/storia/immstorsimposio06.htm>>
- MASSARA, D.: "Fare storia delle donne attraverso i documentari italiani (2000-2006)",  
<<http://www.url.it/donnestoria/film/storia/docstdonne.htm>>
- MAYNE, J. (1990): *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- MERNINO, A. (1999): *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid, JC.
- MESSINA, L. (2007): "CINEMA Comencini, Bruni Tedeschi, Marazzi: registe in luce al Torino Festival con Wong Kar-Wai e Cronenberg". *La Repubblica* on line, 17-11-07,  
<<http://dweb.repubblica.it/dweb/2007/11/17/attualita/dshow/075occ57475.html>>
- SARRIS, A. (1968): *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Nueva York, Dutton; trad. esp.: SARRIS, A. (1970): *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*. Diana, México.
- SILVERMAN, K. (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.