

# Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?) Women on the other side of the camera (Where are the women cinema directors?)

MARÍA CONCEPCIÓN MARTÍNEZ TEJEDOR\*

## RESUMEN

*Aparentemente, la llegada de las mujeres a la dirección cinematográfica es un fenómeno joven que no se remonta más allá de mediados del siglo xx. Por el contrario, la historiografía reciente está empezando a constatar que la presencia de las mujeres tras la cámara es un hecho desde los mismos orígenes del cine, a finales del siglo xix. Sin embargo, en la literatura sobre el tema apenas se mencionan nombres femeninos, y cuando se hace es de una forma tangencial. El presente artículo tiene por objeto mostrar algunas de las figuras más significativas junto con sus realizaciones más destacadas, contextualizándolas en su marco geográfico, temporal e incluso social. Para ello, se ha empleado la escasa bibliografía existente al respecto, compuesta sobre todo de diccionarios de directoras, catálogos de festivales de cine y literatura crítica sobre feminismo. De ello se concluye que las realizadoras han*

## ABSTRACT

*It seems that the presence of women in the film direction is a young phenomenon which does not run beyond the second half of the 20th century. Nevertheless, recent historiography is starting to confirm that the presence of women on the other side of the camera is a fact from the very beginning of the cinema, at the end of the 19th century. However, in the literature about this matter there are hardly female names and, when they exist, it is in a marginal way. The aim of the present article is to show some of the outstanding figures together with their principal productions, within their geographical, temporary and, even, social frame. For this it has been used the scarce bibliography existing on the subject, made up of dictionaries on women directors, catalogues of cinema festivals and critical literature on feminism. From all that, we can conclude that women directors have existed all along the History of Cinema,*

---

\* Conservadora de museos. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
[concepcion.martinez@mcu.es](mailto:concepcion.martinez@mcu.es)

*existido a lo largo de toda la Historia del Cine, especialmente en los países occidentales, donde su acceso a los medios profesionales, aunque restringido, no ha estado vedado en ningún momento.*

*El surgimiento de directoras en otros ámbitos (Asia, África y ciertas zonas de América Latina) es un hecho más reciente, pero en imparable progreso.*

*specially in West countries, where their access to professional media, though restricted, has never been banned. The emergence of women directors in other geographical contexts (Asia, Africa and certain places of Latin America) is a more recent fact, but in unstoppable progression.*

#### PALABRAS CLAVE

*Cine. Directoras. Mujeres. Feminismo. Festivales internacionales de cine.*

#### KEYWORDS

*Cinema. Women directors. Women. Feminism. International Film Festivals.*

## 1. MOTIVACIONES Y ALGUNAS CUESTIONES PREVIAS

Las mujeres en la cinematografía, «al otro lado», como hacedoras de historias en imágenes, no son una novedad de la segunda mitad del siglo xx; por el contrario, causa sorpresa saber que, desde el propio nacimiento del cine, a finales del siglo xix, los nombres de mujeres realizadoras, productoras y guionistas (amén de actrices, como sabemos) son una constante en su historia y, lo que es aún más sorprendente a la luz de este hecho, una clamorosa ausencia en los manuales de Historia del Cine al uso. En el mejor de los casos, se mencionan sus nombres de forma tangencial, a menudo asociados a maridos-colaboradores, y pocas veces se aportan datos biográficos o profesionales. Resulta tanto más sorprendente cuanto que la primera película con argumento es obra de una directora, la francesa Alice Guy (Fig. 1), y que algunas de ellas fueron célebres en su momento, ya que sus películas llenaban las salas de cine (caso de Dorothy Arzner, una pionera del cine sonoro en Estados Unidos). Algunas, asimismo, sumaban a su fama como directoras la de haber sido notables actrices (Ida Lupino).

Inscritas en los circuitos comerciales o al margen de ellos, filmes con nombres femeninos jalonan una historia que, aunque joven, no ha dejado de ser patrimonio fundamentalmente masculino, más aún, patriarcal en sus modos de producción (sistema de estudios), de explotación (circuitos de salas de cine), en sus argumentos (pensados para espectadores masculinos y heterosexuales) y en sus protagonistas (estrellas de relumbrón, veneradas por el público y adecuadamente explotadas por los estudios y sus empresarios).

No deja de sorprender que, a pesar de este marco patriarcal y claramente misógino, hayan sido las mujeres grandes consumidoras de cine (casi el 50 % del to-

tal de espectadores) ...y aún lo sigan siendo: consumidoras, como demuestran las estadísticas de taquilla, y disfrutadoras, como se infiere de lo anterior, pues el cine se suele concebir como una elección preferente de ocio por hombres y mujeres de todas las edades y niveles sociales, y claramente como un espectáculo placentero (independientemente de cuál sea su temática: cómica, dramática, social-reivindicativa, animación, musical, de terror, ciencia ficción, pornográfica, etc.). Precisamente, parte de la literatura crítica feminista intenta averiguar la razón y los mecanismos por los cuales la espectadora, ridiculizada e incluso humillada, o bien *sólo* marginada por ese discurso sexista, disfruta con la contemplación de películas en las que las mujeres-actrices se objetualizan y someten al, por lo común, protagonista varón<sup>1</sup>.

Las historias que narra el cine no sólo son consecuencia de la sociedad que las concibe, sino que son asimismo causa de su configuración e influyen en buena medida en los comportamientos sociales (aspiraciones, modas, estética dominante, giros lingüísticos...). No podemos ignorar, por ejemplo, que la popularidad de algunas series de televisión (valga el símil, ya que nos movemos en el campo de lo audiovisual) ha hecho incrementar el número de matrículas en algunos estudios universitarios; o que algunas películas conocidas masivamente hayan focalizado el interés de los jóvenes en la arqueología (en su versión más frívola, bien es verdad). En consecuencia, no se puede minimizar la importancia de la fílmica en lo que atañe a la perpetuación de estructuras sociales o a su posibilidad de cambio: cada película contiene, al menos, un mensaje y, querámoslo o no, un juicio de valor; el espectador lo interpreta en función de sus propios condicionantes y valores (sexo —identidad y preferencias sexuales—, nacionalidad, raza o etnia, convicciones políticas y religiosas, nivel cultural, educación estética, etc.) y acepta o rechaza lo que la pantalla le ofrece. Independientemente de la mayor o menor identificación espectador-historia y de la persistencia de esta última en el recuerdo, los mensajes cinematográficos contribuyen a acumular una base sedimentaria sobre la cual se construyen nuestra personalidad e ideología, de las cuales deriva nuestro comportamiento social.

## **2. LAS REIVINDICADORAS: PRIMEROS ESTUDIOS DE GÉNERO RELACIONADOS CON ARTES PLÁSTICAS Y CINE**

Salvo raras excepciones, la reivindicación del lugar de la mujer en la sociedad y en el arte ha ido, sobre todo, de mano de historiadoras, teóricas y críticas, razón

---

<sup>1</sup> Esta es la línea de investigación que sigue Laura Mulvey en su texto *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1985.

por la cual el presente epígrafe se titula en femenino. Los primeros intentos de rebatir la centenaria teoría de la inferioridad femenina que justificaba su relegación a un segundo puesto social no son un fenómeno exclusivo de los siglos xx-xxi. Por el contrario, en fechas bastante remotas surgen ya algunas voces que reivindican para la mujer la categoría de ciudadana en paridad con el hombre, así como el acceso a la educación como condición irrenunciable para estar en situación de reclamar y conseguir aquélla; solo por citar algunos nombres célebres mencionaremos aquí a la escritora Christine de Pisan, al filósofo cartesiano François Poullain de la Barre, al matemático y político marqués de Condorcet y a las escritoras Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, todas ellas y ellos reivindicadores, en diversos lugares de Europa entre los siglos xv y xviii, de una posición igualitaria para la mujer.

El siglo xix se convierte en el escenario de la grandes demandas sociales de origen obrero, con Marx y Engels como teóricos de cabecera y, de forma paralela a los movimientos sociales, brotan los feministas, siendo el sufragismo del mundo anglosajón su expresión quizá más virulenta. La escritora inglesa Virginia Woolf y la francesa Simone de Beauvoir son dos figuras destacadas, previas a la incursión de la filosofía académica en el feminismo entre los años 60 y 80; desde el feminismo cultural al post-estructuralismo se preguntarán por la posibilidad o no de definir el 'concepto de mujer'.

Teresa de Lauretis, en su obra emblemática publicada en 1984 *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (editada en España en 1992), se hace eco de esta polémica e intenta encontrar una tercera vía: aquella en que la feminidad no se define como esencia inherente a las mujeres —ni biológica ni basada en la tradición—, poniendo en primera línea de reivindicación la subjetividad. En la misma línea, la crítica e historiadora Griselda Pollock recalca que no existen ni una única teoría feminista ni una sola historia del arte feminista, sino múltiples lecturas feministas encarnadas en diversas subjetividades<sup>2</sup>.

Centrándonos en el mundo del arte, un texto crucial publicado en el contexto del debate feminista fue el de Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* (1971). La pregunta surge al calor de los movimientos alternativos al poder que jalonan una época de rebeldía que va de fines de los 60 a principios de los 70 del siglo xx: Mayo del 68, protestas contra la guerra de Vietnam, Movimiento pro Derechos Civiles en Estados Unidos y el surgimiento del Movimiento de Liberación de la Mujer<sup>3</sup>. El artículo de Nochlin supone el punto de partida para que historiadoras, críticas y artistas empiecen a escarbar en los clamorosos vacíos de los libros de arte publicados hasta entonces.

<sup>2</sup> MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid Cátedra, 2003, pág. 15.

<sup>3</sup> *Ídem*, pág. 16.

Se publican a continuación, a lo largo de los 70-80, obras de la citada Nochlin que, con Ann Sutherland Harris, organiza en 1974 la exposición (y elabora el catálogo) *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists* (Nuestra herencia oculta. Cinco siglos de artistas mujeres), así como los escritos de Eleanor Tufts, Karen Petersen y J.J. Wilson, Lucy Lippard, Nancy Heller y Whitney Chadwick, llegando con esta última a la década de los 90<sup>4</sup>.

En lo concerniente al arte cinematográfico, el texto equivalente al de Linda Nochlin en el sentido de abrir una compuerta a la crítica, probablemente fue el de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* (de 1975, aunque su redacción original data de 1973), en el que declara su intención de emplear el psicoanálisis freudiano para descubrir cómo el cine clásico de Hollywood se sirve de modelos sociales establecidos para perpetuar y reforzar visiones misóginas de la diferencia sexual<sup>5</sup>.

Si Mulvey abrió la brecha a la crítica feminista del cine clásico de Hollywood, Teresa de Lauretis continúa en los 80 el estudio del tratamiento del género en el ámbito cinematográfico con el fin de establecer una teoría fílmica feminista. A partir de esos estudios comienza a ponerse de manifiesto la diversidad de la mirada femenina, mediatizada no sólo por el género (definido como la construcción social del sexo) sino por otros parámetros habitualmente soslayados, incluso por las propias mujeres, tales como la raza, la clase social, la identidad y preferencias sexuales, etc. Lauretis, en la citada obra *Alicia ya no...*, distingue entre 'Mujer' y 'mujeres', la primera aludiendo a los personajes-estereotipos que se dibujan en la pantalla (madre, esposa, prostituta, mujer fatal, etc.) y la segunda a los sujetos reales que pueblan el mundo, que no son inspiración para el cine clásico pero que sí contemplan a éste como modelo (y aspiración): es decir, el cine no toma como modelo a las mujeres reales, pero éstas sí toman como modelo al cine.

En la literatura crítica feminista del cine tiene gran importancia un conjunto de ensayos aparecido en 1994 del que es editora la teórica y crítica Giulia Colaizzi, ensayos que toman como punto de partida y objeto de estudio «el análisis histórico social de la opresión/subordinación/explotación de las mujeres en los modelos dominantes de producción [...]»<sup>6</sup>.

### 3. ¿QUÉ DIFERENCIA AL CINE HECHO POR MUJERES?

A la luz de las diferentes teorías esbozadas en el epígrafe anterior, alguna de las cuales llega a negar la posibilidad de definir lo que es la naturaleza o la esencia

---

<sup>4</sup> COMBALÍA, Victoria, *Amazonas con pincel*, Ed. Destino, 2006, pág. 12.

<sup>5</sup> MULVEY, Laura, *Op. cit.*, pág. 9.

<sup>6</sup> COLAIZZI, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995, pág. 9.

femenina, resulta difícil decidir si el cine realizado por mujeres debería tener —o de hecho tiene— características específicas que lo diferencien del cine dirigido por hombres. Reflexionando sobre la trayectoria profesional y la producción de numerosas directoras, sí es cierto que se puede llegar a la conclusión de que hay ciertos temas y ciertos enfoques que aparecen de manera privilegiada en sus películas. Aunque en algunos casos es evidente que se trata de preocupaciones específicamente femeninas, en otros sería más complicado dilucidar si algunas temáticas son consecuencia de su género o más bien de su conciencia de formar parte de un ‘segundo grupo’ (entendido éste como minoritario y a menudo menospreciado) con respecto al cine masculino; es decir, las características del cine femenino ¿son resultado del género de las directoras o de su ‘casi’ marginalidad? ¿O quizá en este caso ambas cosas tienden a fundirse en una sola?

Teniendo en cuenta que siempre habrá excepciones, podríamos decir que las mujeres, al ponerse tras la cámara, se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean, siempre situándose del lado de la mujer como la parte débil de la historia. De forma simultánea a su enfoque feminista, hay un tratamiento de temas netamente femeninos: maternidad, aborto, control de natalidad, sexualidad femenina, violación, violencia contra las mujeres, menopausia, etc., asuntos todos ellos que han tenido un tratamiento minoritario en el cine hecho por hombres. No es extraño, por tanto, que las primeras películas sean de corte claramente autobiográfico, sirviendo a sus directoras como una suerte de autoconfesión o de expresión de situaciones especialmente difíciles, con un tono incluso catártico: la emigración, el exilio, la vida en entornos desfavorecidos... El tratamiento que se confiere a la historia tiende a lo introspectivo, a lo íntimo, y se recrea en los espacios domésticos o del núcleo familiar y vecinal, mostrando un interés menor hacia lo puramente material y externo.

De ello se desprende un tono, en líneas generales, más bien serio, responsable, siendo escaso el tono humorístico y menos aún el enfoque frívolo; cuando el humor aparece en estas películas, suele ir teñido de mordacidad o de un claro sentido de denuncia.

Resulta frecuente plantear en la pantalla la preocupación por otras culturas y grupos marginales, y volver los ojos hacia ámbitos geográficos habitualmente apartados del cine: Asia, África, América Latina. Es importante en este sentido el esfuerzo por abrirse camino de las directoras afroamericanas, de las africanas y de las latinoamericanas, así como reseñar la escasa presencia de las orientales. A pesar del pesimismo que se respira en muchos de estos filmes, hay una tendencia general a mostrar fe en que... es posible mejorar el mundo.



Fig. 1. Alice Guy. 1907.

También en el cine realizado por mujeres existen las 'rarezas', y de vez en cuando se encuentran nombres de directoras que se apartan, total u ocasionalmente, de estas pautas generales y que se inclinan por géneros en los que han dominado los directores, por ejemplo, por la dirección de westerns (la ya citada Alice Guy, una vez más pionera; Ruth Ann Baldwin, primera mujer que dirige westerns en el cine mudo; Maggie Greenwald), cine de animación (Lotte Reiniger, la primera en trabajar ese género con *Las aventuras del príncipe Ahmed*; Vera Neubauer), infantil (Mary Field), terror (Mary Lambert, *El cementerio viviente, I y II*; Rachel Talalay, *Pesadilla final: la muerte de Freddy*), ciencia ficción (género que también trata Talalay), comedia comercial (Susan Seidman; Amy Heckerling) o cine documental (Leni Riefenstahl).

De otra parte, y dentro de los géneros más ligados a las realizadoras, el cine lésbico es casi específicamente femenino; llama la atención que la primera película de este tipo se rodara en Alemania en la temprana fecha de 1931 (*Chicas en uniforme*, codirigida por Leontine Sagan y Carl Froelich). Continuatoras del género son Donna Deitch y Rose Troche (*Go Fish*).

Un capítulo en que arte y cine se unen de forma especial es el de la producción fílmica vinculada a los movimientos artísticos que jalonaron la primera mitad del si-

glo xx: así, el cine abstracto está representado por Mary Ellen Bute, que juega con formas en el espacio, movimiento, ritmo, sonido y luz; Germaine Dulac realiza en 1928 la que algunos historiadores consideran la primera película propiamente surrealista, *La coquille et le clergyman* (La concha y el reverendo); el cine expresionista tiene un buen exponente en Thea von Harbou, no sólo como directora sino también como guionista y colaboradora de Fritz Lang (que además fue su marido).

La dificultad de producción es algo de lo que todas ellas, en mayor o menor medida, vienen quejándose incluso en la actualidad; no es difícil imaginar cuán paralizante sería la falta de confianza en ellas (y de financiación, consiguientemente) en otras épocas. Es por ello que sintieron la necesidad de proporcionarse sus propios medios de producción, y lo hicieron de diversas maneras: creando su propia productora, en soledad o en colaboración con otras directoras, con sus maridos o con otros compañeros de profesión (p.e. Alice Guy, Ida Lupino, Agnès Varda); co-dirigiendo las películas, bien con otras directoras o con directores (esta es una opción muy frecuente); realizando trabajos alimenticios, habitualmente para la televisión, que les permitieran costearse la producción de sus filmes; o contando con el apoyo de sus maridos o compañeros directores (Liv Ullmann).

Debido a las dificultades que han tenido que superar para llegar a la dirección, las cineastas suelen ser personas polifacéticas con actividades paralelas pero siempre relacionadas de una u otra manera con el cine o la profesión actoral: además de ser productoras de películas propias y ajenas, es frecuente que sean escritoras, que funden compañías de teatro o que ejerzan como profesoras en escuelas de cine. Esto no es de extrañar dado que su formación y desarrollo profesional son bastante heterogéneos: desde los comienzos en otras disciplinas (danza, literatura, artes plásticas...) a su llegada a la cámara desde profesiones vinculadas a ella (ayudante de dirección, ayudante de cámara, guionista, actriz, montadora, coloreadora de películas). Típico, a pesar de ser el primero, fue el caso de Alice Guy, a quien Léon Gaumont (por entonces, dueño de una empresa de aparatos fotográficos y, gracias a la labor de Alice, posterior propietario de la productora cinematográfica que llevó su nombre) autorizó a tomar la cámara al constatar que su capacidad creativa estaba muy por encima de su puesto de secretaria de la empresa; Dorothy Arzner, por su parte, tuvo un prestigio como montadora que le permitió pasar al campo de la realización.

Por último, y en lo que atañe a la profesionalización, se puede considerar que hay dos tipos de directoras: las plenamente profesionales, dedicadas primordialmente a esta actividad al conseguir cierto estatus (Alice Guy, Elvira Notari, Dorothy Arzner, Pilar Miró, y un largo etcétera en todas las épocas), lo cual se evidencia en la amplitud y calidad de su filmografía, y las diletantes, autoras de una, dos o tres películas, pero dedicadas fundamentalmente a otro tipo de actividad



(frecuentemente, actrices), lo cual no es óbice para que su ocasional producción sea suficientemente digna.

Resulta conveniente indicar que, además de la dirección, un campo en el que han destacado unas cuantas mujeres es el del guión, también desde el origen del cine. Si Alice Guy tuvo la idea, al ver las imágenes en movimiento de los Lumière, de inventar historias para ellas y luego dirigir las, otras mujeres tuvieron posteriormente la misma inclinación profesional, participando en obras que hoy ya se consideran clásicos. Encontramos ejemplos de esta actividad en todos los países donde el desarrollo cinematográfico ha sido relevante: en Alemania, la citada Thea von Harbou escribe para el director Fritz Lang los guiones de *Las tres luces o La muerte dormida* (1921), *El doctor Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1927) y *M., el vampiro de Dusseldorf* (1931), entre otros; en Estados Unidos, Ruth Gordon firma junto con su marido, Garson Kanin, los que hicieron famosa a la pareja formada por Katharine Hepburn y Spencer Tracy (p.e. *La costilla de Adán*); en Italia, y en el marco del neorrealismo, encontramos a la que fuera considerada guionista europea por excelencia, Suso Cecchi D'Amico, autora de los guiones de *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica) y de la mayoría de las películas de Visconti, empezando por *Bellísima* (1951), aunque también escribió para William Wyler, Antonioni, Zeffirelli, Monicelli, Blasetti, etc.; en total, se cuentan más de cien títulos en su haber hasta el año 2000. En cuanto a la Unión Soviética, Nina Agadjanova-Shutko firmó, junto a Eisenstein, la historia de *El acorazado Potemkin*. Y, oculta tras la potente sombra de su marido, Alfred Hitchcock, escribió Alma Reville quince de sus dieciocho guiones para películas de aquél; de hecho, se habían conocido hacia 1924, época en la que ambos trabajaban en la empresa cinematográfica de Michael Balcon, donde ella ejercía como montadora y script, mientras Hitchcock se iniciaba en la dirección.

Estas no son todas, sólo una pequeña muestra de un trabajo realizado con frecuencia en silencio y al margen de los focos de la fama.

#### 4. MUJERES TRAS LA CÁMARA EN DIFERENTES ÉPOCAS Y LUGARES

Durante décadas el término 'cine' ha sido sinónimo de Estados Unidos y, por ende, de Hollywood; esto ha llevado a olvidar con demasiada frecuencia que el cinematógrafo, tanto técnicamente como en su vertiente artística, recorre un camino paralelo en la Francia de fines del siglo XIX. En Estados Unidos ya se exhibían imágenes en movimiento de corta duración en diversos puntos del país en salas de *kinetoscopia*, a modo casi de atracción de feria, la primera de las cuales se inaugura en 1894. El patrocinador de estas primitivas películas cortas, Thomas Alva Edison, tan sagaz para explotar otros avances técnicos, fue incapaz de calibrar el

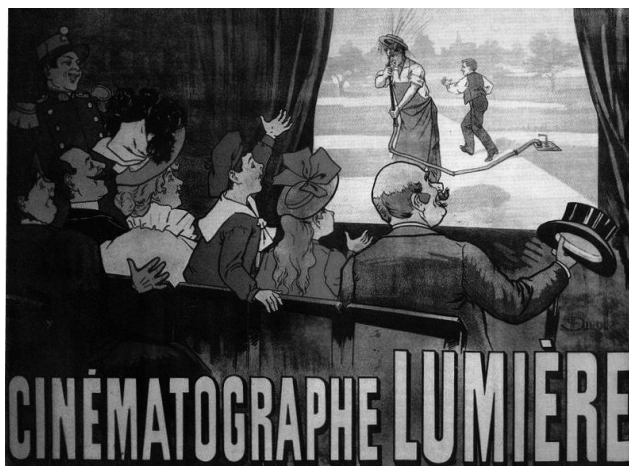


Fig. 2. Cinématographe Lumière. Cartel publicitario de Marcellin Auzolle. H. 1895.

futuro de este divertimento y, tomándolo por una moda sin consecuencias, lo consideró comercialmente como un simple espectáculo de mirones que no merecía mayor inversión económica.

El nacimiento del cine como tal se establece en la primera proyección pública de los hermanos Lumière en un salón del sótano del Grand Café de París, el 22 de marzo de 1895, combinando el kinetoscopio con la linterna mágica (Fig. 2). Ellos mismos plantearon un somero desarrollo narrativo en *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, aspecto este que habían ignorado las primeras cintas estadounidenses. Pero no serían los Lumière, sino el imaginativo Georges Méliès, el considerado por la historiografía como fundador del cine narrativo y, por añadidura, primer artista del recién estrenado arte, puesto que, nada más comenzar el siglo xx, empleó lo que se podrían considerar los primeros efectos especiales.

En los últimos tiempos, sin embargo, y gracias a los estudios feministas, emerge con fuerza un nombre femenino, Alice Guy, que en el seno de la aún empresa de fotografía Gaumont y en la temprana fecha de 1896, dirige la que actualmente tiende a considerarse primera película con argumento en la historia del cine: *La Fée aux choux* (El hada de las coles). Aunque es éste un tema discutido, hay inclinación a considerar a Guy la primera realizadora del mundo, ya que el primero de sus filmes precede cronológicamente en pocas semanas a los de Méliès. Guy empleó trucos cinematográficos, como la doble impresión del negativo (*La Navidad de Pierrot*) o la reproducción hacia atrás (*Una casa demolida y reconstruida*), que han sido habitualmente atribuidos a aquél. A lo largo de sus más de veinticinco

años de carrera dirigió, produjo y coordinó varios centenares de películas<sup>7</sup>. Olvidada por la historia oficial, a pesar de que en 1953 recibió la Legión de Honor francesa, hoy en día se conoce menos de la mitad de su filmografía, y se sospecha que buena parte de ella sea ya irrecuperable.

También Marie Louise Iribe (1900-1934) será una de las pioneras del cine mudo en Francia, pero su carrera queda truncada por su prematura muerte. Jeanne Roques (Musidora), una de las grandes estrellas del cine mudo francés y artista polifacética, dirigió ocho películas, en algunas de las cuales introdujo cierta experimentación; su fortuna declinó al llegar el sonoro.

Cronológicamente tras Guy, el segundo gran nombre femenino del cine mudo es una italiana, Elvira Notari, que trabajó junto a su marido, Nicola Notari. El tono de sus obras es social, con especial atención a las clases desfavorecidas, mostrando gran realismo y exportando una Italia lejana de la visión romántica y artística tradicional, lo cual le concitó al final de su carrera la animadversión de la crítica y del régimen fascista; esta circunstancia, sumada a la llegada del sonoro en los 30, la hicieron desaparecer de la historia del cine italiano, a pesar de que bien se la podría considerar una precursora del Neorrealismo. Italia no volverá a tener una directora destacada hasta la llegada de Liliana Cavani en los años 60; ella también se centrará en temáticas poco convencionales e incómodas.

Las décadas de los años 10 y 20 del siglo xx, decisivas en el afianzamiento del cine como industria y como arte, son testigos de diversos experimentos: su ya mencionada vinculación con los movimientos artísticos de vanguardia, el afán por colorear las películas (ya que técnicamente el color aún no se había logrado) y la búsqueda del sonido. Este se consiguió oficialmente con el estreno en 1927 de *The Jazz Singer*. Aunque hasta 1931 siguió produciéndose cine mudo, lo cierto es que la transición definitiva al sonoro no se hizo esperar; su éxito de público salvó a los estudios cinematográficos de las secuelas de la debacle de Wall Street.

El momento de la transición fue vivido de cerca por la estadounidense Lois Weber, pionera del cine mudo en su país y directora mejor pagada de la Universal en 1918. Sus películas hubieron de enfrentarse a la censura debido a su compromiso con temas sociales de relevancia en aquel momento, como el aborto, el control de natalidad y la prostitución; su film *¿Dónde están mis hijos?* (1916) es una alegato antiabortista, mientras que *La mano que mece la cuna* (1917) rinde homenaje a

---

<sup>7</sup> Este es un dato difícil de precisar pues, según las fuentes que se consulten, las películas en que intervino oscilan entre 300 y 700 en sus facetas como directora, supervisora y/o productora. La elevada cifra no debe extrañar dado que, mientras trabajó con Gaumont, llegó a producir dos cortometrajes semanales durante varios años. Buena parte de su obra posterior se desarrolla en Estados Unidos, donde funda, junto a su marido, la productora Solax Company.

Margaret Sander, fundadora en Estados Unidos del Movimiento a favor del control de la natalidad. Como a tantos otros directores y actores, el sonoro y las nuevas modas la relegaron al olvido. Simultáneamente desarrollaba su carrera un poco más al norte Nell Shipman que, en el cine mudo canadiense, es la única mujer que escribe, dirige, produce y actúa en sus propias películas. En 1920, con su propia compañía, se dedica a los documentales sobre la vida animal, dejando un temprano testimonio en el cine de una naciente conciencia ecológica.

Los nombres destacados del primer cine sonoro se reparten por diferentes países: la ya citada Arzner en Estados Unidos, Germaine Dulac en Francia, Thea von Harbou en Alemania, Esther Shub en la URSS.

Nacida en 1900 y reconocida como pionera del cine sonoro, Dorothy Arzner desarrolla su carrera como directora entre 1927 y 1944, intervalo en que dirigió veinte películas. Fue la más popular en el Hollywood de los años 30 y 40 y está considerada por los críticos de cine como uno de los diez realizadores más importantes del momento<sup>8</sup>. El vacío que dejó su retirada sólo sería ocupado en los años 50 por Ida Lupino, actriz británica que en Estados Unidos pasó a la realización.

La francesa Germaine Dulac (Charlotte Elisabeth-Germaine Saisset-Schneider, conocida por el patronímico de su marido, Albert Dulac), autora de veintidós filmes, tuvo la virtud de causar notorio enfado en el seno de los surrealistas con la mencionada *La coquille et le clergyman* (1928), anterior a las dos emblemáticas obras de Buñuel (*Un perro andaluz*, 1929, y *La edad de oro*, 1930). Basada en el texto homónimo de Antonin Artaud, en ella arremete contra el comportamiento sexual masculino; la cinta fue protestada sonoramente por éste y por los miembros del grupo surrealista con motivo de su estreno. Dulac fue también pionera en la realización de películas feministas, sirviéndose del lenguaje cinematográfico para poner de manifiesto sus convicciones. Destaca asimismo su contribución a la creación de los famosos cine-clubs franceses, que cimentaron en ese país el aprecio por una cinematografía al margen de los circuitos comerciales.

Aunque la dirección no fuera el principal de sus intereses en el campo de la cinematografía, no podemos dejar de mencionar a la alemana Thea von Harbou con motivo de su labor de guionista en el contexto del expresionismo alemán, y especialmente la desarrollada junto a su marido, el director Fritz Lang, así como a otros grandes nombres del cine como Murnau (*Phantom*, 1922) o Dreyer (*Michael*, 1924); con anterioridad ya era novelista de éxito, y trataba sobre todo asuntos bélicos y ensayos pro-germánicos con una postura próxima al nacionalsocialismo (Ile-

---

<sup>8</sup> IRAZÁBAL, Concha, *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*, Cuadernos inacabados n.º 23, Horas y Horas, 1996, pág. 24.

gó a afiliarse al Partido Nazi; Lang, contrario al nazismo, la abandonó al marchar a Estados Unidos). A pesar de abogar por un papel tradicional para la mujer, fue activista a favor de la legalización del aborto, lo que provocó su encontronazo con las autoridades gubernamentales en los años 30.

La ucraniana Esther Shub tiene como primer refrendo el haber sido la inauguradora del documental histórico a finales de los años 20 con *La caída de la dinastía Romanov*. Los documentales que rodó en Petrogrado con motivo de la Revolución de Octubre sirvieron como material de documentación a Eisenstein cuando éste proyectaba la realización de la que sería su obra maestra, *El acorazado Potemkin*, parte de un encargo oficial de mayor envergadura que debía mostrar los antecedentes de la Revolución. Junto a Olga Preobrazhenskaia, Elizaveta Svilova, Julia Soltseva y Vera Stroevea, que también empezaron como independientes al final del cine mudo, Shub constituye el núcleo de las pioneras en la URSS.

Los años 30 y 40 son menos pródigos en nombres femeninos, probablemente porque el *crash* de Wall Street y la II Guerra Mundial impusieron una época de recesión que dificultó aún más el acceso de las mujeres a la financiación. Aun así, tenemos ya los primeros nombres en España<sup>9</sup> (Rosario Pí en los 30 y Ana Mariscal en los 40). Pero sin duda la gran directora europea del momento será la alemana Leni Riefenstahl, quien en 1932 realiza su ópera prima, *La luz azul*, que también interpreta y produce. Fascinado Hitler por la película, le encarga el rodaje de los congresos del Partido Nacional Socialista. Será notable, asimismo, *Olimpiada* (1936), su gran obra documental, galardonada con el León de Oro de Venecia. La confianza (y los presupuestos) que el gobierno nazi depositó en sus manos la vincularon para siempre al régimen, haciendo de ella su símbolo cinematográfico, aunque la directora pasó los últimos años de su vida negando su vinculación al partido.

Desde 1930 y hasta fines de los 80 desarrolla su carrera la polaca Wanda Jakubowska, cofundadora ya en los años 20 de un movimiento que reaccionó contra el cine comercial, apoyando el cine artístico y de contenido social.

En cuanto a Estados Unidos, en la década de los 40 no podemos dejar de citar a Maya Deren y Marie Menken que, junto a Willard Maas, marido de ésta, forman el núcleo del cine experimental e independiente de la época.

Tras la crisis de las dos guerras mundiales, los años 50 suponen un repunte. En ellos volvemos a tener un nombre en el cine español, Margarita Alexandre, pero sobre todo se afianza el cine norteamericano, en el que participa la actriz y realizadora Ida Lupino. Asimismo, destacarán la francesa Agnès Varda, la húngara

---

<sup>9</sup> Las directoras españolas se tratan específicamente más adelante.

Márta Mészáros, la estadounidense Shirley Clark (enmarcada en el *cinéma vérité* de su país) y la georgiana Lana Gogoberidze. En lo concerniente a Inglaterra, Wendy Toye y Muriel Box son de las pocas directoras con que contó en los 50 y 60. Canadá tendrá a Joyce Wieland, gran nombre de la vanguardia del país.

Procedente de una saga británica de actores, Ida Lupino da sus primeros pasos en esta profesión y, después de trasladarse a Hollywood contratada por la Paramount (después trabajará para la Warner), funda con su marido la productora Filmakers; será la única mujer que dirija cine en Estados Unidos con regularidad en los años 50. Obligada, para poder trabajar, a dirigir cine comercial al final de su carrera, en su época dorada había tratado temas como la violación, las madres solteras o la bigamia.

Agnès Varda dirigió cine durante cuarenta años (desde los 50 a los 90), y ha sido considerada la madre de la 'Nouvelle vague', sobre todo por *La pointe courte* (1954); de hecho, los cineastas adscritos a esta corriente consideraron este film como el precursor. Es también conocida por prestar apoyo a causas políticas a través de su obra: *Salut les Cubains*, *Loin de Vietnam*, *Black Panthers*, etc.

Formada como bailarina con Martha Graham y enmarcada en el *cinéma vérité* de Estados Unidos, la obra de Shirley Clark tendrá dos enfoques: por una lado no deja de interesarse por la danza, tema de varios documentales realizados en codirección, y por otro se acerca a asuntos de contenido social como las drogas (*The Connection*, 1962) o la prostitución masculina (*Portrait of Jason*, 1967).

Márta Mészáros es una de las pocas directoras con que cuenta el Este de Europa (si exceptuamos la extinta URSS) y una de las pioneras en su país, Hungría, donde su filmografía alcanza varias decenas de obras. Aunque no quiso ser catalogada como feminista, lo cierto es que su cine trata repetidamente el tema de la maternidad, los embarazos no deseados, las aspiraciones de las mujeres, etc. Los títulos que jalonan su filmografía son buen ejemplo de sus preocupaciones: *Diario para mis hijos* (1982), *Diario para mis amores* (1987), *Fetus* (1993). Ha sido una de las escasas realizadoras cuya labor se ha reconocido en los festivales internacionales: por *Adopción* (1975) obtuvo el Oso de Oro en Berlín, *Nueve meses* (1976) fue premiada en Cannes y *Como en casa* (1978) mereció la Concha de Plata en San Sebastián.

Al igual que Mészáros, la georgiana Lana Gogoberidze ha sido premiada en diversos festivales, como el de San Remo (*Algunas entrevistas sobre asuntos personales*, 1978) y el de Tokio (*Krugovorot*, 1986). Es una de las más reconocidas directoras contemporáneas de la desaparecida URSS, y en 1987 fue elegida presidenta de la Asociación Internacional de Mujeres Realizadoras. Por otra parte, ha debido compatibilizar la creación cinematográfica con su carrera política, dado que

ha sido diputada del Parlamento de Georgia y, más recientemente, embajadora de su país en Francia y ante el Consejo de Europa.

A partir de los años 60 y especialmente en los 70, el panorama internacional empieza a conocer cada vez más nombres femeninos, aunque aún lejos de igualarse en número y reconocimiento con los masculinos. Se afianza la producción femenina en los países en los que ya existía, y en algunos otros en los que no había existido (o tímidamente) surgen las primeras directoras: Judit Elek, Judit Ember y Livia Gyarmathy en Hungría (donde se solapan en el tiempo con Mészáros); la cinematografía checa conoce en esta época a sus primeras cineastas: Drahomira Vihanova —que empieza dirigiendo cortometrajes y películas publicitarias, hasta que da el salto al largometraje con *Un domingo muerto* (1969), que será prohibido por el régimen, lo que le impedirá realizar películas de ficción durante casi una década—, y Vera Chytilova —la mayor representante del cine alternativo de Europa oriental, truncado tras la Primavera de Praga; no obstante, se la considera impulsora del resurgimiento del cine de su país junto a Milos Forman y Jiri Menzel—. Y en Rumanía trabaja Cristiana Nicolae compaginando la realización cinematográfica con el teatro, la radio y la televisión.

Pero los nombres más destacados surgen en los países donde ya existe una sólida industria cinematográfica. Así, la italiana Liliana Cavani, que desde sus comienzos realiza programas de carácter documental e histórico (sobre Pétain, Stalin, el III Reich), mostró una clara inclinación hacia el cine político; en su obra más conocida, *Portero de noche* (1974) plantea de forma conjunta varios temas 'incómodos': los campos de concentración nazis, el sometimiento de las mujeres y una relación sadomasoquista; la película, a pesar de todo, fue repetidamente premiada. Ha destacado asimismo por su interés hacia numerosas figuras históricas: Francisco de Asís, Galileo, Nietzsche, el maestro budista Milarepa.

El ámbito francófono de Europa cuenta en la época con dos cineastas destacadas: la francesa Marguerite Duras y la belga Chantal Akerman. La primera, conocida más por su labor literaria, es autora de los guiones de todas sus películas, casi una veintena, en las que mujeres envueltas en relaciones sentimentales tormentosas tienen un papel central. La segunda representa al cine hiperrealista europeo, y reconoce que para ella la narración no es la justificación de una película, sino que su *leitmotiv* es el propio lenguaje cinematográfico.

Reconocida como una de las mejores realizadoras nórdicas, y con una sólida carrera como actriz de teatro y cine a sus espaldas, la sueca Mai Zetterling cuenta con una producción heterogénea, alternando la realización de documentales en Gran Bretaña y Estados Unidos con obras de ficción. Realiza en 1964 su primer largometraje *Alskande Par* (Los enamorados), que fue nominado a la Palma de

Oro del Festival de Cannes, y en 1966 el segundo, *Nattlek* (Juegos de noche), nominado al León de Oro del Festival de Venecia.

A partir de los años 70, y a lo largo de tres décadas largas, encontramos un notable incremento de la presencia de mujeres tras la cámara; predominan las realizadoras de los países donde el cine es un medio artístico plenamente asentado o lo empieza a ser (Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia, España, etc.)<sup>10</sup>, pero surgen poco a poco también de otros ámbitos tradicionalmente apartados del cine, como los países del Este de Europa, que contaban con pocas directoras conocidas, Latinoamérica y, con bastantes más obstáculos, Extremo Oriente (caso de la china Clara Law), Oriente Medio, África y el Magreb. En estas últimas zonas del planeta, de economía precaria en muchos casos, a la penuria económica hay que sumar la relegación de la mujer a un plano secundario por la propia idiosincrasia machista (caso de América Latina) y por las leyes que restringen las libertades de las mujeres (singularmente, los países musulmanes). A menudo, estas mujeres han podido desarrollar sus carreras vinculándose a América del Norte o a países europeos, como en los casos de Gurinder Chadha (*Quiero ser como Beckham*, 2002; *Bodas y prejuicios*, 2004) y Pratibha Parmar (que en sus ya numerosas películas trata desde la opresión de las mujeres africanas, cuya manifestación más atroz es la ablación del clítoris, a la homosexualidad femenina), ambas nacidas en Kenia pero de origen indio y británicas de adopción; o como en los casos de la marroquí Farida Benlyazid (*La vida perra de Juanita Narboni*, 2005), vinculada a Francia desde su juventud, y las franco-tunecinas Nadia el Fani (*Bedwin Hacker*, 2003) y Moufida Tlatli (*Los silencios del palacio*, 1994).

Caso aparte por haber alcanzado éxito en Occidente, e incluso haber sido candidata a Óscar, es el de la realizadora india Deepa Mehta; avalada por diversas productoras de diferente nacionalidad (Estados Unidos, India, Canadá), viene trabajando desde los años 90. Su trilogía *Fuego, Tierra, Agua* pone de manifiesto la situación de reclusión social que padecen sus compatriotas; en especial, *Agua* (2005) evidencia la total marginación a la que quedan sometidas las viudas en la India, independientemente de su edad. Este mismo asunto de las niñas y jóvenes viudas había sido ya recogido por Prema Karanth en su film de 1983 *Phaniyamma*, siendo ésta una de las directoras que más han enfocado su obra a la infancia dentro del continente asiático. La también india Mira Nair, galardonada con el León de Oro de Venecia por *La boda del Monzón* (2001), pone de relieve las transforma-

<sup>10</sup> Sólo por mencionarlas, ya que su desarrollo conllevaría un estudio pormenorizado, citaremos aquí a Laurie Anderson, Claudia Weill, Yvonne Rainer, Amy Heckeling, Kathryn Bigelow (Estados Unidos), Sally Potter (Inglaterra), Margarethe von Trotta, Doris Dörrie, Rebecca Horn, Monika Treut (Alemania), Josiane Balasko (Francia), Agnieszka Holland (Polonia), Patricia Rozema (Canadá), Jane Campion (Nueva Zelanda), Liv Ullmann (Noruega), etc. Las directoras españolas, como ya se indicó, se tratan en epígrafe específico.



ciones ideológicas y familiares que origina la emigración en la población de origen indio, en especial el conflicto que se crea entre la generación más joven, adaptada a su nueva sociedad de adopción, y los mayores, apegados a sus tradiciones; en *Salaam Bombay* (1988) muestra la desprotección y el desarraigo entre los niños en situación marginal. En el vecino Pakistán, la documentalista Sabiha Sumar da el paso al cine con el largometraje *El silencio del agua* (2003), donde explora el enfrentamiento social que origina en el país el integrismo islámico y su especial repercusión en el ámbito familiar y vecinal de las mujeres; su obra documental también se centra en la mujer en relación con el Islam y con los conflictos políticos asiáticos.

En el caso de Latinoamérica podemos hablar de una cierta producción, aunque escueta, durante el siglo xx, puesto que su actual precariedad económica y sus conflictos políticos y sociales no siempre llegaron a las cotas actuales en todos los casos; de hecho, el que algunos países disfrutaran en otras épocas de regímenes políticos algo más estables y de economías más saneadas que en la actualidad, permitió una cierta producción cinematográfica con directoras reconocidas, no siempre fuera de sus países pero sobradamente dentro; en este sentido podemos hablar sobre todo de México, Brasil y Argentina como las puntas de lanza. La cinematografía de este ámbito geográfico sigue dos caminos similares a los del resto del mundo: un cine más comercial que intenta imitar la línea de Hollywood, y otro de talante más reivindicativo, de carácter social y político, teniendo el género documental mayor peso que en otros lugares, precisamente porque el cine se considera un medio adecuado para denunciar situaciones de injusticia social y opresión política. Muchas directoras, como en el caso de Oriente o los países árabes y magrebíes, han debido emigrar para poder acceder a un desarrollo profesional.

Comercialmente, el cine latinoamericano ha tenido poca salida debido a las dificultades de distribución, ya que su temática reivindicativa, focalizada a menudo en los problemas locales y regionales, y su escaso interés por lo mercantil no resultan atractivos para las grandes distribuidoras. Sólo en algunos festivales es reconocido y premiado, pero en general tiene escasas posibilidades de rebasar su ámbito. Por ello, en este caso, a la precariedad de la producción por tratarse de países en vías de desarrollo (y otros claramente subdesarrollados) hay que sumar la falta de reconocimiento hacia la mujer, generalmente dedicada en exclusiva al cuidado de su hogar y la producción agropecuaria de subsistencia y apartada del acceso a la educación. A pesar de todo, desde principios del siglo xx hay nombres femeninos en la cinematografía, como los de las argentinas Emilia Saleny y María V. de Celestina en la época del cine mudo; las brasileñas Cléo de Verberena y Gilda Abreu; las mexicanas Cándida Beltrán, Mimi Derba, Adela Sequeyro y Eva Limiñana, las dos primeras, pioneras del cine mudo, y las otras dos del sonoro. Sin embargo, la primera latinoamericana considerada directora de hecho es Matilde Landeta (1913-1999),

primera realizadora profesional de cine sonoro en México; su objetivo cinematográfico fue cuestionar la visión de las mujeres como objetos del deseo y de la explotación masculinos, visión que el cine clásico había fabricado tomando a la «madrecita mexicana» como centro.

En Argentina, una de las directoras con más difusión es María Luisa Bemberg, guionista y productora de sus propias películas, en las que plantea un enfoque claramente feminista. De hecho, fue fundadora de la Unión Feminista Argentina así como del Festival Internacional de Cine de Mar de Plata. Es uno de los pocos realizadores argentinos con proyección externa. Tanto Carmen Guarini como Susana Muñoz se decantan por el documental de tipo político y antropológico, dando cabida a las culturas indígenas, conscientes de su peligro de extinción. Una de las voces más recientes y sorprendentes de este país es Lucrecia Martel que, con *La niña santa* y *La ciénaga*, se aparta de la vertiente de denuncia para ubicarse en un cine de ambiente denso, esencialmente visual y de pocas palabras que gira en torno a historias que apenas existen, recreadas en atmósferas saturadas y asfixiantes, y con marcado componente simbólico.

En Brasil hay que citar a Carmen Santos, nacida en Portugal y brasileña de adopción, considerada la mejor actriz de la *bela época* (principios del siglo xx) y pionera del cine de este país. En los años 60 surge el *Cinema Novo* con el ánimo de abordar los problemas reales del país; encontramos entonces a Suzana Amaral y Ana Carolina, y ya en los 70 a la fecunda Maria do Rosario Nascimento. También es prolífica Helena Solberg, cuya producción abarca tres décadas y trata temas como el movimiento de liberación nicaragüense, la pérdida de tierras de los campesinos brasileños o los avances económicos de las mujeres del país.

De toda Latinoamérica, probablemente sea México el país más generoso en directoras. Julia Barco desarrolla su filmografía a partir de los años 70 en el marco del feminismo latinoamericano, dando voz a las mujeres mexicanas, tanto las campesinas como las ilustradas (poetas en este caso), haciéndose eco también de la violencia contra las mujeres, la emigración y el exilio. Por su parte, Marcela Fernández Violante, autora de una decena de filmes, vio reconocida su labor al ser directora invitada en un museo de la categoría del MoMA de Nueva York con la finalidad de mostrar una producción centrada en la reivindicación política y la reciente historia mexicana; ocupó además el cargo de Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.

Ampliamente reconocida por su ópera prima *Lola* (1989), la también mexicana María Luisa Novaro ha desarrollado un cine centrado en la figura de la mujer pero con un tinte más poético que el habitual en su ámbito cultural que, como ya hemos visto, se centra más en aspectos sociopolíticos. Lourdes Portillo, por su par-

te, trabaja junto a la argentina Susana Muñoz en recoger las voces de las Madres de la Plaza de Mayo, mientras que en su producción estadounidense trata el problema del sida, sin perder de vista en su filmografía las dificultades de la población chicana, tomando a la mujer como centro.

Vinculada directamente con los acontecimientos políticos de su país, la cubana Sara Gómez enfoca la revolución de la isla desde una perspectiva doméstica y de barrio, a modo de intrahistoria, en su obra *De cierta manera* (1974).

En suma, la producción de estas realizadoras así como de otras que no se citan, de estas y otras nacionalidades, tiene como centro problemas relacionados con la marginación de la población indígena, la dificultad de supervivencia que origina el carecer de medios de producción, la represión política, la emigración y el exilio, quedando todo ello agravado en el caso de las mujeres, que suelen cargar con buen número de hijos, ser trabajadoras en el hogar y fuera de él y sufrir la violencia por parte de los hombres, los cercanos y los que ejercen el poder político y militar. Este cine, irremediamente, ha de ser un cine social y reivindicativo, como manifestación de las sociedades desestructuradas de las que nace.

## 5. LAS DIRECTORAS ESPAÑOLAS: UN BREVE REPASO

Son escasos los textos dedicados a tratar de forma específica la presencia de realizadoras en el cine español. Por ello, son tanto más interesantes las publicaciones que nos han quedado como fruto del *Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres*<sup>11</sup>, que se celebró en Madrid a lo largo de los años 80 y 90 con la colaboración de diversos organismos, sobre todo institucionales: organizado por el Ateneo Feminista y apoyado por el Instituto de la Mujer, la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, la Filmoteca Española y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Asimismo, son una fuente de información otros festivales existentes en España en la actualidad, como la *Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres*, desarrollada por el Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza, y que este año ha celebrado su décimo aniversario, y la *Muestra de Cine Realizado por Mujeres*, de Bilbao.

---

<sup>11</sup> En julio del presente año (2008) tuvo lugar el Primer Festival Internacional de Cine y Mujer «Miradas Madrid», con la colaboración del Ayuntamiento de Madrid y CIMA, de forma paralela al 10.º Congreso Internacional «Mujeres del Mundo». Fuera de España se pueden citar los siguientes: Festival Internacional de Cine de Mujeres de Créteil, Francia; Festival de Mujeres directoras de Cine y Vídeo, Chicago; Festival de Mujeres en el Cine de Hollywood; Festival Internacional de Cine realizado por mujeres, Buenos Aires; Festival Internacional de Cinema Femenino, Río de Janeiro; Internationales Frauen Film Festival Dortmund, Colonia; St. John's International Women Festival, St. John, Canadá.

En 1896, año en que Alice Guy estrena su primera película y en el que Méliès empieza a rodar las suyas, España recibe la visita de un enviado de los hermanos Lumière para hacer una demostración del primer cinematógrafo con finalidad claramente comercial. Se abre así una primera etapa de cine mudo, que culminará cuando en 1932 Barcelona conozca el nacimiento del sonoro. Esta primera fase, que va paralela a una España políticamente inestable, de población mayoritariamente rural e iletrada, económicamente lastrada por una interminable guerra en el norte de África, queda bien definida en las siguientes palabras de Julio Pérez Perucha:

En el caso de nuestro cine, sin embargo, la lentitud, cuando no parálisis, que impregna los primeros años de su devenir explica el abismal retraso evolutivo que lo va separando progresivamente de los restantes cinemas occidentales, como también justifica el interminable pionerismo que exhibe durante la inicial década del presente siglo [xx]. (...) Así, mientras los cinemas europeos (primero Francia e Inglaterra, desde 1906 Dinamarca e Italia) y, poco después, el norteamericano, van edificando auténticos imperios cinematográficos, el cinema español (barcelonés por el momento, y en muy segundo termino valenciano) acumula una debilidad crónica que le hace perder casi todas las batallas (...) con la potente producción extranjera (...) <sup>12</sup>.

En esos difíciles comienzos del siglo xx encontramos ya el primer nombre femenino ligado en nuestro país a la realización fílmica: la valenciana Helena Cortesina (1904-1984) puede considerarse la pionera española del cine mudo. Bailarina primero de danza clásica, luego de music-hall y, finalmente, actriz, en 1921 funda una productora y codirige con el clérigo y dramaturgo José María Granada *Flor de España o la leyenda de un torero*, entroncando con el cine de aire folklórico y costumbrista que arraigará en nuestro país durante décadas.

Si exceptuamos la incursión de Cortesina en la dirección cinematográfica, habrá que esperar al sonoro para encontrar a la primera española que se sitúa profesionalmente tras la cámara: se trata de la barcelonesa Rosario Pí (1899-1968), que con el mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara funda la productora Star Films, de la que ella fue presidenta. En 1936 se inicia como directora con *El gato montés* (Fig. 3), y continúa con *Molinos de viento* (1937). El propio Edgar Neville, autor de la primera producción de Star Films, se asombraba de la energía e iniciativa de *doña Rosario* que, habiéndose dedicado al negocio de la confección, pasó a la producción y realización cinematográfica, terminando su vida en la hostelería, tras varios años de exilio durante la Guerra Civil y la posguerra. Cuenta Neville que estaba dotada de un especial talento para

<sup>12</sup> Pérez Perucha, J., en Gubern, R. *et alii*, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 26.



Fig. 3. Cartel de la película «El gato montés» (Rosario Pi, 1936).

conseguir financiación y apoyo para la realización de sus proyectos, así como productores, negativos y personal técnico, logrando además que los actores participaran en sus películas por pura afición, sin remuneración alguna.

Su sucesora en el tiempo es la madrileña Ana Mariscal (1923-1995), también reconocida y premiada actriz de cine y teatro, que empezó su carrera como realizadora en 1945 con el documental *Misa en Compostela*, siendo una de las más prolíficas con un total de once largometrajes rodados entre ese año y 1968. Una de sus obras más destacadas es la adaptación, en 1963, de la novela de Miguel Delibes *El camino*. Encuadrada en los parámetros neorrealistas y autocomplacientes del cine de época franquista, ha sido injustamente olvidada tras su muerte por ambas razones: por ser mujer y por sus simpatías políticas.

Coetánea de Mariscal es la leonesa Margarita Alexandre (1923), que codirigió tres filmes con su marido, Rafael Torrecilla, productor y crítico de cine, siendo la última *La gata* (1956), primera película española rodada en Cinemascope y con sonido estereofónico. A raíz de la revolución castrista (1959) se traslada a Cuba, donde pasa once años colaborando con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. En 2007 la Filmoteca de Catalunya le rindió homenaje haciéndole entrega de su Medalla de Honor.

Las directoras citadas hasta el momento, a pesar de contar con una personalidad específica (y teniendo en cuenta que, en muchos casos, realizan su obra en colaboración) desarrollan en general un cine ligado al costumbrismo, a veces lastreado por el melodrama típico del cine español de la época, teñido de casticismo e incardinado en una situación sociopolítica de la que es difícil desligarse. La autarquía dificulta la llegada de aires nuevos, y aún está lejos de alcanzarse el nivel de la cinematografía europea y norteamericana durante los años 50 y 60.

Cecilia Bartolomé, nacida en Alicante en 1943, representa una tímida renovación en el cine español desde mediados de los 60, a la cual seguirán Josefina Molina y Pilar Miró. Es la primera mujer que estudia en la desaparecida Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, ya que hasta el momento las realizadoras españolas habían sido autodidactas. Su talante contestatario se evidencia desde el principio de su carrera, ya que en 1970 sufrió censura por su mediometraje *Margarita y el lobo*, lo que le impide dirigir hasta 1977, fecha de su primer largometraje, *¡Vámonos, Bárbara!*, que plantea el tema de la separación matrimonial, recién estrenada la democracia en España. En *Atado y bien atado* y *No se os puede dejar solos*, refleja críticamente la transformación de España desde el final de la dictadura y en el momento de la transición.

Josefina Molina (Córdoba, 1936) es la primera mujer diplomada en dirección cinematográfica en la Escuela Oficial; fue ayudante de realización de Claudio Gue-

rin y Pilar Miró, tras lo cual dirigió documentales, largometrajes para el cine, numerosos espacios dramáticos para televisión y varias obras teatrales. Como su predecesora Ana Mariscal, retoma la novela *El camino* para desarrollarla esta vez en forma de serie para Televisión Española. Molina se ha decantado tradicionalmente, tanto en su obra televisiva como en la cinematográfica, por el cine histórico y literario, destacando en la recreación de épocas y personajes; en este sentido, se pueden citar la serie sobre Santa Teresa de Jesús (1982-83) y el largometraje sobre el Motín de Esquilache (1988), aunque también ha realizado incursiones en el cine más tradicional y comercial (*La Lola se va a los puertos*, *Lo más natural*).

También heterogénea y nutrida de trabajo fue la carrera de la madrileña Pilar Miró (1940-1997), que llegó a ocupar cargos públicos en los años 80, primero como Directora General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y luego de Radiotelevisión Española. Diplomada por la Escuela Oficial, en ella desempeñó también labor docente como profesora de guión y montaje. Comienza su trabajo en servicios informativos de Televisión Española, medio al que estuvo vinculada durante casi toda su vida profesional, tanto en las labores de guión como en la realización de programas musicales y teatrales. A pesar de su popularidad, años atrás había suscitado sordas animadversiones con su segunda obra como directora, *El crimen de Cuenca* (1979), en la que denunciaba las corruptelas del poder y el encubrimiento que dieron lugar a uno de los errores judiciales más lamentables de la España moderna. Sin embargo, Pilar Miró también realizó obras de tinte autobiográfico (sobre todo *Gary Cooper que estás en los cielos*), así como notables adaptaciones literarias (*Werther*, *Tu nombre envenena mis sueños*, *Beltenebros*, *El perro del hortelano*).

A partir de los años 80 el cine español comienza a alumbrar progresivamente más nombres femeninos, momento en que inician su carrera con cortometrajes, como es habitual, varias cineastas noveles. La más avanzada entre ellas en aquel momento fue Pilar Távora (1954). Su origen sevillano marca de forma inequívoca la vinculación de su cine a la temática folklórica de su tierra, pero el enfoque es muy otro, adoptando una visión crítica con respecto a los tópicos andaluces. Destacan en su obra los documentales centrados en asuntos como la religiosidad y la música de Andalucía, así como la adaptación literaria de las obras lorquianas *Yerma* (1998) y *Bodas de sangre*, siendo éste su primer largometraje, que ella denominará *Nanas de espinas*.

De los años 90 en adelante surgen nombres que, a día de hoy, son de todos conocidos, en la misma medida que lo son sus compañeros realizadores. No significa eso que iguallen, ni siquiera que se acerquen, en cuanto a número de directores, pero sí que su obra es valorada en similar medida, sin tener en cuenta si se

trata de producciones femeninas o no, valorando tan sólo su dimensión artística que, en numerosos casos, va acompañada de un enfoque social y muchas veces feminista. Sólo por mencionarlas, y teniendo en cuenta que algunas se dedican en exclusiva a esta profesión y otras son realizadoras ocasionales —con frecuencia, actrices—, traemos a colación los nombres de Isabel Coixet (*Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras*), Iciar Bollaín (*Hola, ¿estás sola?*, *Flores de otro mundo*, *Te doy mis ojos*), Ana Díez (*Ander eta Yul*, *Todo está oscuro*), Cristina Andréu (*Brumal*), Chus Gutiérrez (*Sublet*, *Sexo oral*, *Insomnio*), Gracia Querejeta (*Héctor*, *Una estación de paso*, *El último viaje de Robert Rylands*), Rosa Vergés (*Boom, boom, Souvenir*), Ana Belén (*Cómo ser mujer y no morir en el intento*), Helena Taberna (*Yoyes*), Mónica Laguna (*Tengo una casa*), Patricia Ferreira (*Para que no me olvides*, *El alquimista impaciente*), Yolanda García Serrano (*Km. 0*, *Hasta aquí hemos llegado*), etc.

Su origen profesional a menudo es heterogéneo: Ana Belén conoce el cine desde su ingreso en él como actriz infantil; algo similar sucede con Iciar Bollaín, que se inicia con Víctor Erice en *El Sur*; Gracia Querejeta es hija de uno de los productores más conocidos de nuestro país; Yolanda García Serrano es autora de numerosos guiones para obras ajenas; Isabel Coixet desarrolló, antes de dedicarse al cine, una carrera en la publicidad, etc. Muchas de ellas son además actrices ocasionales, apareciendo en cameos en filmes de sus compañeras.

En un esfuerzo por apoyar la presencia en condiciones de igualdad de las mujeres en la cinematografía española, se creó en 2007 la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA); sus integrantes son más de cien mujeres entre directoras de cine, guionistas, productoras, realizadoras de televisión, directoras de empresas del sector, etc., es decir, un amplio abanico de profesionales que, de uno u otro modo, tienen una relación directa con la industria cinematográfica. La asociación indica que sólo el 9 % de las películas realizadas actualmente en España tienen a una mujer tras la cámara y que, en lo referente a guión y producción, las cintas que conllevan participación femenina están por debajo del 19 %<sup>13</sup>.

Televisión Española, por su parte, también intenta promover el cine realizado por mujeres y/o vinculado al universo femenino; en este sentido, TVE ha creado el premio *Otra Mirada* en el marco del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que tiene como finalidad destacar la producción relacionada con temas cercanos al mundo femenino, independientemente de que esté realizado por directores de uno u otro sexo.

<sup>13</sup> Fuente: <<http://www.cimamujerescineastas.es>> (21 de agosto de 2008)



A la vez que se rescatan del pasado los nombres ignorados y que las mujeres van siendo cada vez más habituales, de forma paralela a lo que sucede en otros campos artísticos, aún se sigue tropezando en el caso específico del cine con el elevado escollo de la consecución de financiación para llevar a cabo los proyectos, máxime en el caso de las realizadoras que aún no cuentan con un reconocimiento profesional; el hecho de que en los estudios de cinematografía sea cada vez más habitual la presencia de alumnas, inevitablemente habrá de conducir a una reorientación de esta tendencia. Todo ello lleva aparejado que en los últimos años vayan teniendo cabida temas considerados hasta fecha reciente poco interesantes por ser primordialmente femeninos, y más aún cuando las mujeres que los ponen en pantalla proceden de culturas o grupos infrarrepresentados en razón de su procedencia geográfica, su grupo racial o étnico, o su extracción social, entre otros motivos.

Las citadas hasta aquí no son todas las mujeres que han integrado el mundo del cine desde 'el otro lado'; ni siquiera son todas las del cine español. No es posible otorgar a todas ellas la atención deseable en unas pocas páginas. Sin embargo, su mención sí vale para constatar que la historiografía del cine comienza a recoger los nombres y producciones de muchas de *las olvidadas* que, en algunas ocasiones, han realizado una obra tangencial (tan tangencial como puede ser la de un director hombre) pero que en otros casos han abierto una nueva vía o una renovación en algún momento de la historia de la realización fílmica, que se consideró hasta hace poco territorio exclusivamente masculino.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Ally, *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1986 to the Present*, London, B.T. Batsford, 1991.
- AGUILAR, Pilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- BONNET, Marie-Jo, *Le femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*, Paris, Editions de La Martinière, 2004.
- COLAIZZI, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Madrid, Destino, 1992.
- COMBALÍA, Victoria, *Amazonas con pincel*, Destino, 2006.
- Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres*, ediciones 7.<sup>a</sup> a 11.<sup>a</sup>, Madrid, Ateneo Feminista, 1991 a 1995.
- IRAZÁBAL, Concha, *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*, Cuadernos inacabados n.º 23, Horas y Horas, 1996.
- IRAZÁBAL, Concha, *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*, Cuadernos inacabados n.º 36, Horas y Horas, 2002.
- KAPLAN, E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, Methuen, 1983.
- KOENING QUART, Barbara, *Women Directors: the Emerge of a New Cinema*, New York, Praeger, 1988.
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra. Madrid, 1991.
- LAURETIS, Teresa de, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

- MERINO, Azucena, *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.
- MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1985.
- RAMANATHAN, Geetha, *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*, London, Wallflowers, 2006.
- SILES OJEDA, Begoña, «Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine», en *Caleidoscopio. Revista del Audiovisual*, Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia, 2000.