

INTRODUCCIÓN

M.^a del Carmen Rodríguez Fernández

Universidad de Oviedo

El número monográfico *Las mujeres dirigen: representaciones filmicas de una Europa multicultural* es uno de los resultados obtenidos del proyecto de investigación con perspectiva de género "Diccionario crítico de mujeres europeas de cine" (PG 07-07), concedido por la Consejería de la Presidencia, Justicia e Igualdad del Principado de Asturias en el año 2007 al grupo de investigación Intermedia y Género de la Universidad de Oviedo. La investigación llevada a cabo a lo largo de estos años por un grupo de profesoras de nuestra universidad, a la que se han unido un nutrido grupo de profesores de otras universidades, españolas, inglesas, alemanas y norteamericanas, ha dado como frutos varias obras: el *Diccionario crítico de directoras de cine europeas* (Madrid, Cátedra, 2011), el libro titulado *Directoras de cine a ambos lados del Atlántico (1896-1933)* (Oviedo, KRK, 2011), y el presente volumen de ensayos académicos, realizado por parte de las personas participantes en la investigación del diccionario. La elaboración de este monográfico dedicado a las directoras de cine es, por tanto, un paso natural dentro de lo que ha constituido el proceso investigador desarrollado a lo largo de los últimos cuatro años.

Sin embargo, nuestra dedicación a los estudios de cine con perspectiva de género viene de mucho más atrás. Su comienzo hay que situarlo a mediados de la década de los años noventa, época en la que se empezó a impartir el doctorado de Estudios de la Mujer en la Universidad de Oviedo. Desde entonces y hasta la actualidad, nuestro interés por las películas dirigidas por mujeres y por las representaciones visuales que hacen de la sociedad las diferentes directoras y directores del cine occidental ha ido *in crescendo*. La labor docente realizada por el grupo investigador, nuestra dedicación al alumnado de postgrado y la participación en Cursos de Verano de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, así como la buena disposición de todas las integrantes del grupo de

INTRODUCTION

trabajo para colaborar en talleres y jornadas organizadas en diferentes ayuntamientos y asociaciones culturales de la región fue, en su conjunto, creando un germen que nos impulsó a comenzar una investigación mucho más ambiciosa: catalogar, visibilizar y profundizar en el cine hecho en Europa por sus directoras.

A lo largo de los tres años en los que estuvimos inmersas en la elaboración de las entradas para el diccionario fuimos percibiendo las dificultades de la realización de una obra de esas características. Hubo que bucear en bases de datos y archivos de filmotecas, rastrear los nombres de las directoras en las fuentes bibliográficas en las que se hacía referencia a ellas, así como, por supuesto, dedicar un tiempo al visionado de filmes y a la lectura de artículos, ya fueran estudios realizados sobre determinadas etapas del cine, ensayos acerca de los movimientos culturales del siglo XX o trabajos monográficos sobre directoras, aunque estos, a decir verdad, eran escasos, ya que en términos generales las directoras europeas eran invisibles a los ojos de los críticos y estudiosos del cine. Todo ello dio como resultado un diccionario que tiene aproximadamente ochocientas fichas de directoras nacidas en Europa o que han desarrollado su carrera en este continente. Así pues, no es extraño que tras esa intensa labor recopilatoria de información sintiéramos la necesidad de profundizar en el análisis de la filmografía de algunas directoras. Sus inquietudes artísticas, las representaciones que hacen de la situación política que les ha tocado vivir, sus reivindicaciones de género y su visión de una Europa multicultural conforman los presentes ensayos. En ellos, sus autoras han articulado los conocimientos adquiridos mediante parámetros cronológicos, temáticos o geográficos.

Es imposible abarcar y resumir la obra de las directoras europeas en un solo volumen. Por lo tanto *Las mujeres dirigen: representaciones filmicas de una Europa multicul-*

tural es un primer acercamiento a esta sólida línea de investigación que proseguirá dando frutos en el futuro. Las directoras han hecho cine desde los mismos comienzos de su historia. Han trabajado todos los géneros. En su mayoría, los inicios de sus carreras profesionales hay que buscarlos en la dirección de cortometrajes; algunas han realizado también cine documental; las hay que han alternado el documental con el cine de ficción, mientras que otras se han dedicado en exclusiva a este último. Sus ejes de actuación han estado marcados en gran medida por las coyunturas político-sociales del momento en el que se hayan desarrollado. Hay tres períodos cronológicos fundamentales: la época del cine no hablado, llamada también la edad de plata (1895-1927), el cine clásico de Hollywood, al que le corresponde el sobrenombre de edad de oro (1927-1970) y la etapa que transcurre a partir de 1970 hasta la actualidad.

Los primeros treinta años de la historia del cine constituyeron un período en el que ha habido un importante número de directoras, ya que desde el momento en el que los hermanos Lumière dieron a conocer su invento en 1895 en París, el cinematógrafo llegó a todos los lugares de Europa: desde Suecia hasta Rumanía, pasando por el Reino Unido, Alemania, Italia o Rusia. Estos fueron unos años importantes por la alta participación de las mujeres en todas las esferas de aquella incipiente industria. En Francia, Alice Guy Blaché comenzaba su carrera en 1896, Elvira Notari lo hacía en Italia en 1905 y en 1909 fundaba, junto a su marido, el primer estudio cinematográfico; la directora sueca Anna Hofman-Uddersen era propietaria del Stockholm Music Hall y ya proyectaba películas a finales del siglo XIX y Marioara Voiculescu dirigió varias películas en Rumanía en 1913. Estos son solo unos ejemplos de la iniciativa de estas mujeres a las que nada se les ponía por delante a la hora de fundar sus propios estudios, escuelas de arte dramático o gestionar teatros. No caben dudas acerca de la frenética actividad de estas y otras directoras hasta 1920, años en los que se empiezan a organizar los estudios de cine como inversiones económicas de gran envergadura.

La transformación del cine en un gran proyecto empresarial contaba con el capital de Wall Street, elemento clave en esta nueva organización, y supuso la masculinización de la nueva industria, tanto en términos económicos como estructurales, provocando la exclusión de muchas de las

directoras y productoras de un espacio propio del que habían gozado hasta ese momento. Son varias las causas que contribuyeron a cerrar un importantísimo capítulo de la historia del cine hecho por directoras: su escasa capacidad económica para participar en ese nuevo concepto de cine como empresa a gran escala; el hecho de que fueran intrépidas jóvenes cuyas carreras finalizaban, en muchos casos, en el momento de formar una familia; o el que, con el traslado de la industria a Hollywood, se hiciera costumbre hablar de futuros proyectos al término de la jornada en espacios de ocio concebidos solo para hombres, que seguían el modelo de los clubes anglosajones del siglo XIX, en los que obviamente no participaban las mujeres. Esto provocó que las directoras no tuvieran ese espacio de ocio dedicado a los negocios, y, por tanto, no participaran, no aportaran ideas ni se enriquecieran de las de los allí presentes. Éstas pudieron haber sido algunas de las razones por las que la década de los años veinte marca el fin de una etapa tan importante para las directoras. A esto hay que añadir el hecho de que el cine europeo ya no pudiera competir con el americano: los países salían de la Primera Guerra Mundial y la industria del cine en América evolucionaba a un ritmo vertiginoso que obligaba a arriesgar cada vez mayores sumas de dinero, que las empresas europeas no tenían.

De 1930 a 1960 se abre una etapa en la que el cine hecho en Europa queda prácticamente invisibilizado por el cine norteamericano, lo que todavía se acentúa más en el caso de las directoras. Las que sobreviven lo hacen porque su cine es independiente, caso de Germaine Dulac en Francia o Maya Deren, que aunque nacida en Rusia vive en Estados Unidos, o porque hacen un cine político respaldado por los gobiernos de los diferentes países. Así se da la paradoja de que la etapa del cine clásico de Hollywood, que constituye el período más estéril en lo referente a la dirección de obras de factura femenina en Estados Unidos y Europa occidental, es el período más fructífero para las directoras de los países Europa del Este, pues sus políticas socialistas estimulaban y ayudaban económicamente a las manifestaciones culturales. La rumana Elisabeta Bostan, Mariana Evstatieva-Biolcheva y Binza Zheliazkova en Bulgaria o la alemana Leni Riefenstahl son algunos ejemplos de cómo, debido a la situación política de sus países de procedencia, estas directoras cosecharon importantes éxitos en esta etapa. En las décadas de los cincuenta y los sesenta surge el cine europeo con fuerzas renovadas: el cine *d'auteur*

francés y la *Nouvelle vague*, el neorrealismo italiano o el cine sueco obligan al mundo a prestar atención al cine que de nuevo se empezaba a hacer en Europa, aunque esto no fue suficiente para que las directoras europeas volvieran a irrumpir con fuerza.

En la década de los años sesenta, comenzaron a salir de las escuelas de cine de los diferentes países europeos las primeras mujeres con la energía necesaria para abrirse camino en un mundo que, en los últimos treinta años, había sido eminentemente masculino. Las nuevas directoras deseaban hacerse ver y reivindicaban su puesto como sujetos detrás de las cámaras dentro del gran tejido empresarial del cine. El auge del cine dirigido por mujeres procede también de las propias académicas, que con sus investigaciones, al aunar la crítica cinematográfica y la feminista, articulan la teoría feminista cinematográfica y sistematizan sus trabajos en artículos y revistas elaboradas en la década de los setenta. No menos importante es la visibilización de las directoras, que comienza a llevarse a cabo con la iniciativa de crear festivales de cine de mujeres en Nueva York, Chicago y Toronto al término de los años sesenta.

Durante la década de los setenta los movimientos feministas y a favor de los derechos igualitarios de la ciudadanía van ganando presencia en la sociedad. No hace falta más que mirar a cualquier índice enciclopédico de mujeres dedicadas al cine, ya trabajen en América o en Europa, para advertir que algo muy importante estaba teniendo lugar en esos años. Se trata de un cambio de voces y de discursos que unas décadas después iba a afectar por extensión a las directoras de todo el mundo y que en la actualidad permite hablar del cine de mujeres de cualquier latitud y cultura. A esto debemos añadir cómo, desde diferentes países, las mujeres del mundo del cine se están asociando con el fin de hacerse ellas mismas más visibles y contribuir a mejorar su situación dentro de la industria.

Por ello, debido a la gran variedad de intereses, nosotras hemos intentado seguir un orden cronológico y geográfico en la estructura de este monográfico. El primero de los artículos es un homenaje a las grandes figuras del cine mudo. "Discursos subversivos en el cine no hablado" por M.^a del Carmen Rodríguez Fernández analiza las transgresiones de género que aparecen en algunas películas del cine mudo. Por sus propias características, lo que sugieren algunas

imágenes es fundamental para entender los significados de las películas. Las directoras de aquella época eran conocedoras de la importancia de las imágenes y del poder que les confería la cámara para expresar sus reivindicaciones al público espectador. El campo de la cinematografía era nuevo, pero tenía género y las directoras sabían que sus películas eran el vehículo para dar a conocer su articulación como feministas. *Le matelas alcoolique* de Alice Guy Blaché (1906), *La souriante Mme. Beudet* (Germaine Dulac, 1923) y *Dora Films of America Shorts* de Elvira y Nicola Notari (1925-1930) son ejemplos de este privilegio, que ellas tenían, en su calidad de directoras y responsables últimas de sus obras.

José Luis Arráez Llobregat y Teresa Fraile Prieto analizan en sus artículos a las directoras francesas Marion Hansel y Agnès Jaoui, respectivamente. "Diégesis y mimesis de *Le lit*: Dominique Rolin vs. Marion Hansel", de Arráez Llobregat, constituye un estudio comparativo y narratológico entre la autoficción *Le lit* (1960) de Dominique Rolin y la adaptación cinematográfica realizada por Marion Hansel (1982). Partiendo de un análisis estructural de los textos literario y filmico, a su vez *iluminados* por las corrientes estéticas a las que pertenecen, se establece la especificidad de cada discurso. Esto permite considerar la naturaleza de las transformaciones que la directora realiza en el guión en el proceso de transmodelación. Por su parte, "Música, cotidianidad e identidades colectivas en el cine de Agnès Jaoui" de Fraile Prieto estudia cómo bajo la apariencia de comedias dramáticas, las películas de Jaoui plantean narrativas corales que sacan a la luz las dificultades de las relaciones humanas, las hipocresías y las paradojas de la sociedad occidental, al tiempo que son una reflexión sobre los discursos identitarios de la Francia actual. La estrecha relación de esta directora con la música aparece reflejada en sus películas, siendo un factor fundamental en las mismas.

Un ejemplo de los problemas inherentes al multiculturalismo lo ofrece Katjia Torres Calzada en "Farida Benlyazid: cine feminista sobre la identidad personal", al abordar el conflicto de identidad de la mujer marroquí musulmana, entendido como la tensión entre la cultura colonial francesa y la árabe musulmana. Farida Benlyazid es una pionera del cine marroquí en el tratamiento del papel de la mujer musulmana en el seno del patriarcado marroquí por su particular concepción del feminismo y por su for-

mación multicultural, que le permite emplear un lenguaje simbólico para universalizar su cine y transmitir el valor de ritos y rituales atávicos en el imaginario colectivo popular marroquí así como el de su imaginario íntimo.

Las directoras italianas son objeto de estudio por parte de Estela González de Sande y Eduardo Viñuela Suárez. "Mujeres tras la cámara: panorama de las cineastas italianas de las últimas décadas, con una entrevista a la directora siciliana Constanza Quatrighio" habla del desconocimiento generalizado que hay sobre las producciones de directoras italianas. En este estudio se muestra el universo común que comparten las cineastas y sus particularidades individuales. Para González de Sande, la entrevista a Constanza Quatrighio no solo revela las claves de su obra, sino que también ofrece una reflexión inédita sobre el estado actual del cine italiano y el papel de la mujer en el mismo. Viñuela Suárez, en "El cine musical de Roberta Torre: un retrato postmoderno de la Sicilia de finales del siglo XX", muestra la renovación del lenguaje llevada a cabo por el cine musical dando lugar a originales narrativas en las que la intertextualidad y la parodia permiten nuevas significaciones y múltiples lecturas. El análisis de *Tano da morire* (1997) y *Sud side stori* (2000) presenta el retrato de una Sicilia proclive al cambio y la negociación entre tradición y modernidad.

Para hablar del cine español, las profesoras M.^a del Carmen Alfonso García y María Donapetry Camacho han elegido a Ana Mariscal, como ejemplo del cine clásico, y a Isabel Coixet, por ser la directora más relevante en el panorama español contemporáneo. En su artículo titulado "Llamas y rescoldos nacionales: *Con la vida hicieron fuego*, novela de Jesús Evaristo Casariego (1953) y película de Ana Mariscal (1957)" Alfonso García estudia la adaptación cinematográfica de la novela de Jesús Evaristo Casariego *Con la vida hicieron fuego*, publicada en 1953, que Ana Mariscal realizó en 1957. A partir de las similitudes y diferencias que revela el análisis comparativo del texto y el filme, el trabajo busca establecer el sentido de ambas propuestas artísticas acudiendo al marco teórico de las relaciones entre la identidad nacional y la de género. Por su parte, María Donapetry Camacho, en "La voluntad de valor en el cine de Isabel Coixet", examina algunas de las actitudes y preocupaciones éticas del cine de Isabel Coixet. La autora presta particular atención a los posibles significados del silencio en *La vida secreta de las palabras* y a la transfor-

mación de la mirada masculina en el caso de *Elegy*. En ambos ejemplos se considera que Coixet expresa sus ideas a través de las emociones como manera de alcanzar un tipo de conciencia que une los afectos y la ética.

Dando un salto espacial importante, en el ámbito anglófono aparecen representados, por una parte, el cine experimental y, por otra, el multiculturalismo. La profesora Carmen Pérez Riu dedica su artículo al primero de ellos. Así, "El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los 70 en el Reino Unido" analiza las obras de mujeres principalmente durante los años 70 y su vinculación con la teoría cinematográfica feminista. La primera parte del trabajo tiene como finalidad situar la cinematografía feminista de vanguardia dentro de un panorama global mucho más complejo de directoras europeas experimentales y las influencias que recibían desde EE.UU., donde se encontraba el centro neurálgico de las corrientes cinematográficas de vanguardia. La segunda parte estudia con más detenimiento el fenómeno del cine experimental feminista en Inglaterra durante la década de los 1970, con atención especial a las dos cineastas fundamentales de este fenómeno: Laura Mulvey y Sally Potter.

Como ejemplos de cine multicultural en el Reino Unido, el artículo de Emilia María Durán Almarza, "Cine postcolonial y género. La diáspora afro-caribeña en el Reino Unido," ofrece una re-evaluación crítica del cine dirigido por mujeres de ascendencia caribeña en el Reino Unido. Si bien la presencia de directoras afro-caribeñas en la tradición británica es limitada, la autora considera que no se puede desestimar el alcance de su aportación a las tradiciones filmicas femenina británica y afro-diaspórica. El artículo pone de manifiesto las múltiples formas en las que las obras de Maurine Blackwood y Martine Atille contribuyen al desarrollo epistemológico del movimiento de las artes británicas negras en las décadas de los años 80 y 90, y al establecimiento de lo que se ha venido a llamar "cine postcolonial británico". Alejandra Moreno Álvarez, en "Ngozi Onwurah y Pratibha Parmar: de África a Europa," estudia cómo estas dos directoras, la una nigeriana, la otra keniana, deconstruyen el mito creado por occidente en torno a las mujeres africanas. Lo hacen desde la diáspora, ya que ambas viven y producen su cinematografía en Inglaterra, plasmando en sus documentales, cortos y largometrajes el difícil y largo proceso de convivencia no ya interracial sino también sexual en el Reino Unido. Onwurah y Parmar

hacen uso de sus cámaras para denunciar el acoso sufrido por ambas tanto por su color de piel como por, en el caso de Parmar, su homosexualidad. Ambas coinciden en señalar el reto que les supone obtener subvenciones, ya que debido a la temática de sus trabajos la audiencia se supone minoritaria. Su propósito no es llegar solo a las minorías, sino que su mensaje sea visto y escuchado por la audiencia en general.

Quizá por la dificultad que entrañan sus lenguas o, en algunos casos, por su lejanía geográfica, el cine de factura femenina en los países de centro Europa, Países Bajos y países del Norte de Europa es menos conocido. Ángeles Cruzado Rodríguez en "El cine como reivindicación de la memoria individual y colectiva. Directoras húngaras del período comunista", realiza un acercamiento a las directoras de cine más destacadas de la etapa comunista en Hungría, resaltando sus características comunes así como las especificidades de cada una, en un intento por poner en valor su contribución a la historia del cine de su país. Por lo general, según Cruzado Rodríguez, se trata de mujeres transgresoras, que han roto las convenciones establecidas por el régimen y han intentado ofrecer una nueva visión de la historia, partiendo de su propia experiencia.

Por su parte, Carolina Fernández Rodríguez se centra en las directoras de cine de los Países Bajos. Su artículo, titulado "*Delicias holandesas dirigidas por mujeres: cine contra estereotipos*", traza una breve historia del trabajo realizado por las directoras de cine de esta área geográfica desde los años veinte del pasado siglo hasta la actualidad con el fin de lograr dos objetivos: en primer lugar se trata de probar que, pese a la escasa presencia de directoras holandesas en las historias sobre cine holandés, su número es muy elevado, especialmente si consideramos que la industria cinematográfica de su país es relativamente pequeña. En segundo lugar, busca demostrar que muchos de los mitos que se han asumido como ciertos sobre el cine holandés, como su incapacidad para hacer ficción o para abordar problemas socio-políticos importantes, se desmontan una vez que se tiene en consideración el trabajo de las cineastas holandesas. Su labor es cuantitativamente superior en el terreno del cine documental, pero no por ello han dejado

a un lado el largometraje de ficción. Para esta autora, las cineastas han explorado temas complejos, controvertidos y relevantes para la sociedad, además de abrir nuevas vías temáticas a las que el cine hecho por directores no había prestado atención alguna. Las nuevas identidades nacionales surgidas de los contextos multiculturales y cuestiones tradicionalmente abordadas desde el feminismo, como son el aborto, la violación o el sometimiento de las mujeres en el seno de las sociedades patriarcales aparecen como temas en sus cinematografías.

Para hablar del cine del norte de Europa, M.S. Suárez Lafuente, en "Voces canónicas y miradas inocentes: definiendo el Norte cinematográfico", analiza cómo en los países nórdicos, en los que predomina la naturaleza sobre los monumentos, las directoras han encontrado en la literatura canónica los guiones para sus obras. Para Suárez Lafuente, una vez implementada su identidad histórico-cultural, ya avanzado el siglo XX, el cine nórdico pasa a centrarse en la construcción identitaria individual, siendo la infancia y la juventud protagonistas favoritas de muchas películas. En el último tercio del siglo, al amparo de las diferentes academias de cine, surge un número substancial de mujeres que dirigen. Además de ofrecer una referencia general de varias de ellas y sus películas, Suárez Lafuente se centra en dos directoras fundamentales para la historia del cine en general: Mai Zetterling, que supone una clara internacionalización de temas y estilo en el cine sueco, y Liv Ullmann, que nos proporciona la mirada clásica artística del cine noruego.

Como se aprecia en estas líneas que esbozan el contenido de este monográfico, es imposible abarcar en un solo número el análisis de la obra desarrollada por las directoras en Europa a lo largo de los ciento quince años de vida que tiene el cine: la idiosincrasia política vivida en el continente europeo en el siglo XX y primera década del presente siglo, la variedad de temas que interesan a las mujeres, los géneros cinematográficos que se manejan y las posibilidades de las artes visuales, todo ello nos hace entender que nos hallamos ante una línea de investigación que, por su riqueza, ofrece muchas posibilidades futuras a todas las personas interesadas por el cine y los estudios de género.