

## “DELICIAS HOLANDESES” DIRIGIDAS POR MUJERES: CINE CONTRA ESTEREOTIPOS

Carolina Fernández Rodríguez

Universidad de Oviedo

carol@uniovi.es

**RESUMEN:** Este artículo ofrece una breve historia del trabajo realizado por las directoras de cine de los Países Bajos 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, se 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 ciertamente cuantitativamente superior en el terreno del cine documental, pero no por ello han dejado a un lado el largometraje de ficción. En ambos campos, de todos modos, han explorado temas complejos, controvertidos y relevantes para la sociedad, además de abrir numerosas vías temáticas a las que el cine hecho por directores no había prestado atención alguna. Entre los primeros temas destacan los asuntos relacionados con las nuevas identidades nacionales surgidas de los contextos multiculturales; entre los segundos, 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, entre otros.

**PALABRAS CLAVE:** Holanda, directoras de cine holandesas, multiculturalismo, problemas de mujeres.

### EL CINE HOLANÉS Y SUS COMPLEJOS

Parece ser un lugar común criticar el cine holandés afirmando que los problemas que lo abruman, desde sus inicios, son incluso peores que los que asolan a otras industrias europeas. Así, por ejemplo, en un documento sin autoría de Internet puede leerse: “The Netherlands has always been more a country of film exhibition and distribution than of film production” (“Early Dutch Cinema”). Una voz más autorizada como la del profesor de Estudios Filmicos de la Universidad de British Columbia (Canadá) Ernest Mathijs se hace igualmente eco de esa larga historia de dificultades

## “DUTCH DELIGHT” PRODUCED BY WOMEN FILMMAKERS: CINEMA AGAINST STEREOTYPES

**ABSTRACT:** This paper offers a brief history of women filmmakers in The Netherlands from the 1920s to the present, in an attempt to achieve two goals. The first aim is to show that despite the scarcity of women directors in the histories of the cinema of the Netherlands, there are many women in the Dutch film industry, particularly so given its small size in the European context. Secondly, this paper aims to show that many of the myths that have been commonly associated with Dutch cinema, such as its inability to produce good fiction films or to handle important socio-political issues, can be easily dismantled after seeing the work of Dutch women filmmakers. Although it is certainly much easier to find documentaries than dramas among their works, it is nevertheless true that they have also produced many of the latter. Moreover, in both categories they have explored complex and controversial themes that are highly relevant to their society, as well as opening up new thematic paths along which male directors had never travelled. Issues related to the new national identities resulting from the multicultural contexts of present-day Europe are among the former, while the latter is best represented by topics traditionally dealt with by feminism, such as the question of abortion, rape or women's submission in patriarchal societies, among others.

**KEY WORDS:** The Netherlands, Dutch women filmmakers, multiculturalism, women's issues.

a las que se ha venido enfrentando el cine holandés, que él estudia en el contexto del Benelux:

The history of cinema in the Low Countries (The Netherlands, Belgium, Luxemburg) is over-loaded with self-doubt. Its discourse is governed by a culture of complaints: complaints of small budgets, the disinterest in/of audiences, insufficient expertise and incompetence, of lack of support (from private companies and the state), of political interventions, moral concerns, aesthetic failure, and of cultural irrelevance. Such remarks come not just from the industry itself (producers, directors, screenwriters, actors), but also from viewers, local

boards and governments, and the press. Films from the Low Countries always seem to have to compete with, and address, a massive historical (and topical) burden of such anxiety. (Mathijs, 2004, 1)

El historiador de cine inglés Peter Cowie, por su parte, contribuye a esta negativa representación del cine holandés al afirmar que éste se caracteriza por su incapacidad para producir cine de ficción, al tiempo que muestra una mayor facilidad para realizar cine documental. Por una parte, atribuye esta condición a la geografía holandesa: "there are no rugged mountains, no rolling downs, to distract the realist's gaze. Perhaps this is why the Dutch have produced chiefly a documentary cinema. Life as it is, rather than life as it might be, remains their preoccupation" (Cowie, 1979, 9). Por otra, responsabiliza a la tradición calvinista del país de sus dificultades para dar el salto a la ficción: "Dutch cinema is also hampered by its lack of a dramatic tradition. Calvinism set its face against the establishment of a national appreciation of theatre; the Dutch still prefer to watch life than to forge its elements into drama" (Cowie, 1979, 10). Y también él, al igual que la mencionada página web, registra la preferencia de las audiencias holandesas (al menos durante la década de los sesenta) por visionar películas extranjeras, a las que consideraban inherentemente superiores, y su falta de costumbre de escuchar su propia lengua en las salas de cine: "Dutch audiences have always assumed that films, like cars and watches, were best imported from abroad. They were, quite literally, unaccustomed to hearing their own language spoken on the screen. Hardly any Dutch feature fared well financially during the sixties, and some collapsed at the box-office like pricked balloons" (Cowie, 1979, 82-83).

Incluso un director de cine como el belga Harry Kümel se muestra despiadado al resumir los principales problemas del cine holandés, considerado también por él dentro de la región que forman Holanda, Bélgica y Luxemburgo. Kümel, en una entrevista que concede al ya mencionado Ernest Mathijs (2004), apunta a tres causas principales para que el cine de esta parte de Europa no haya obtenido un mayor reconocimiento de público y crítica. En primer lugar, señala al dinero como responsable de los problemas del cine de su región: "Producing films is getting more expensive by the day. It's obvious that a small region can no longer afford to produce them alone" (Kümel en Mathijs, 2004,

xiv). En segundo lugar, coincidiendo con Peter Cowie, se refiere al problema de la lengua: "Language narrows our international appeal to, at least, subsidised art houses" (Kümel en Mathijs, 2004, xiv), afirmando que en este sentido el cine del Benelux está incluso en peor situación que el cine español, que, pese a las dificultades económicas que pueda tener, al menos cuenta con muchos millones de hispano-hablantes a lo largo y ancho de varios continentes. En tercer y último lugar, Kümel da rienda suelta a su negatividad y termina concluyendo que en la región del Benelux la gente dedicada al cine, tanto en el campo de la dirección como en el de la producción, simplemente carece de capacidad y valentía para hacer cine de ficción. Aquí, nuevamente, Kümel parece estar repitiendo los argumentos que ya adujera Cowie un par de décadas antes:

We simply don't have the artistic and production wherewithal to make internationally viable and authentic films on a continuous basis. Have you ever asked yourselves why no films with a historical and/or political, and/or truly social relevant background, are ever produced here [...] As for producers themselves, none are brave enough to tackle such 'delicate' subjects, except in a few timid cases that remain, at best, peripheral. (Kümel en Mathijs, 2004, xv).

Parece, por tanto, evidente que los problemas que asolan a la industria cinematográfica holandesa son bastantes y están bien enraizados en el imaginario colectivo de las gentes de esa región europea. Se sabe, también, que a los problemas generales de cualquier industria de cine se pueden sumar las dificultades específicas de las directoras, que solo en épocas más recientes están empezando a ser reconocidas en su campo. En el caso concreto del cine holandés, al igual que ocurre en otros contextos, las directoras de cine han existido desde los comienzos de la historia de este arte, pero su reconocimiento ha tardado en llegar, e incluso algo aparentemente tan sencillo como pudiera ser el que sus nombres aparezcan en los libros de historia es, en demasiadas ocasiones, una quimera. A juzgar, por ejemplo, por el libro de Cowie sobre el cine holandés, de 1979, en esa cinematografía solo habría habido dos directoras que merecerían figurar entre los grandes. Se trata de Nouchka van Brakel y Annette Apon, si bien únicamente la primera obtiene el honor de que su carrera sea reseñada (pp. 105-107 y 139-140); Apon, sin embargo, solo aparece brevemente mencionada: el escritor le agradece sus traducciones de varias películas del holandés al inglés

y la incluye en una fotografía en la que aparece junto con otros profesionales del ramo en la filmación de una escena en las calles de Ámsterdam (pp. 135-136).

Con el paso de las décadas, la inclusión de las directoras en las historias y diccionarios ha ido haciéndose una realidad cada más palpable, pero el siglo XXI aún mantiene una deuda con su producción. En *The Cinema of the Low Countries*, de 2004, el propio editor, en una maniobra dialéctica que parece querer pedir disculpas por no haber dedicado más espacio a la labor de las directoras del Benelux, afirma que las dos directoras a las que sí ha incorporado, la belga Chantal Akerman y la holandesa Marleen Gorris, son responsables de películas que denuncian ese problema de representación: "the feminist films of Chantal Akerman and Marleen Gorris discussed in this volumen point to how women have to fight a similar battle for recognition, resisting male-dominated practices, earning a right for their own representation" (Mathijs, 2004, 6).

El derecho a la propia representación es algo a lo que las directoras de cine holandesas nunca han renunciado, pero no cabe duda de que para alcanzar una mayor visibilidad son necesarios otros tipos de representaciones. Los diccionarios, las historias de cine, los libros y las revistas sobre crítica cinematográfica son fundamentales para que el público y la crítica tomen conciencia de la existencia de una cinematografía que, sin su apoyo, permanecería invisibilizada. En este sentido, los últimos años han visto una proliferación de trabajos que abordaban la producción cinematográfica de las directoras con el objeto de contribuir a su reconocimiento. En estos estudios, al estar normalmente dedicados a varias escuelas nacionales, la producción concreta de las holandesas está mucho menos representada que la de otros colectivos más activos que trabajan en el marco de unas industrias cinematográficas más potentes, como ocurre con las directoras francesas. Así, por poner un ejemplo, en *Feminist Auteurs. Reading Women's Films* (2006), solo se ha seleccionado a una holandesa, Marleen Gorris (la misma que eligiera Ernest Mathijs para su historia), mientras que las francesas están más ampliamente representadas (se estudian filmes de Agnès Varda, de Claire Denis, de Marguerite Duras y de Germaine Dulac).

Este artículo pretende enmarcarse dentro de esa corriente relativamente reciente que trata de reivindicar el trabajo

de las directoras de cine, pero, a la vez, tiene por meta fijarse exclusivamente en la tarea llevada a cabo por las directoras holandesas, dado que su posición dentro de un cine que no parecen defender ni sus propios representantes (como se vio en las afirmaciones del director belga Harry Kümel) y que se encuentra en inferioridad de condiciones frente a otras escuelas europeas, por no mencionar la industria estadounidense, las hace especialmente vulnerables al olvido. Pese a ser una breve e incompleta historia de las cineastas holandesas, al menos tratará de hacer justicia a las muchas mujeres que se han implicado en la industria cinematográfica de ese país, demostrando que sus películas, además de ser una batalla por el reconocimiento, sí se han atrevido con temas históricos y políticos; que, aunque tengan una clara preferencia por el documental, como parece ser la tónica en el cine holandés, sí saben hacer ficción; que, independientemente de las ausencias que haya en los libros de historia, sí hubo al menos una directora en el período del cine mudo; que, en la actualidad, muchas mujeres están liderando el terreno de la experimentación con los distintos *media*, con propuestas sorprendentes y llamativas que merecen la atención de público y crítica por igual; que sus películas sí abordan temas políticos y sociales controvertidos de una manera audaz, y que, además, están colaborando a redefinir la identidad nacional holandesa en consonancia con la era de las diáporas y la globalización que les está tocando vivir. Jugando con el famosísimo título de uno de los pocos filmes que en su día lograron traspasar las fronteras neerlandesas, las *Delicias Turcas* de Paul Verhoeven (1973), este artículo mostrará que las directoras de Holanda, a lo largo de la historia del cine de su país han producido sus peculiares "delicias holandesas", unos filmes con los que rompen estereotipos.

## DIRECTORAS DE CINE HOLANDEAS: LOS INICIOS

La primera directora holandesa en romper estereotipos fue Adriëne Solser (1873-1943), conocida principalmente por su trabajo como actriz en filmes de los años veinte, treinta y cuarenta, aunque también dirigió tres largometrajes en los que demostró su versatilidad artística. Sus tres filmes, comedias con escaso argumento que consisten en una sucesión de escenas cómicas, son: *Bet zit in de penarie* ("Bet está en apuros"), de 1927; *Bet trekt de 100.000* ("Bet gana 100.000"), de 1926, y *Bet de koningin van de Jordaen* ("Bet,

la Reina de Jordania"), de 1924. Además de ser cine mudo, las tres películas están rodadas en blanco y negro, con la excepción de uno de los actos, de los doce que tiene, de su última película, *Bet zit in de penarie*. La investigadora Annette Förster, doctorada en 2005 en la Universidad de Utrecht con una tesis sobre varias directoras de cine mudo, es buena conocedora de la obra de Solser. En su artículo "Humorous Reflections on Acting, Filmmaking and Genre in Comic Film Productions by Adriëne Solser, Musidora, and Nell Shipman" (2010), ha señalado las razones por las que, a su juicio, la obra de Solser como directora merece un hueco especial en la historia del cine no solo de su país, sino a nivel internacional.

En primer lugar, Förster destaca el hecho de que Solser tuviera su propia productora y, lo que es más, el que su compañía eligiera el género de la comedia, yendo así contra la corriente cinematográfica holandesa de los años veinte, que, protagonizada en su mayoría por las producciones de la compañía *Filmfabriek Hollandia*, se había centrado principalmente en el género dramático: "the films which Solser made for her own production company between 1924 and 1928 constituted exceptions if set against the ambitions cherished by most productions accomplished in Dutch cinema. This was by virtue of the genre Solser chose and the idiosyncratic form of presentation that she created" (Förster, 2010, 316). Ese género cómico por ella elegido, además, estaba imbuido del espíritu de un barrio concreto de Ámsterdam, conocido como *Jordaan*, de ahí que la crítica incluya las películas de Solser dentro del llamado "género *Jordaan*". Solser retrató y parodió a los habitantes de dicho barrio, convirtiéndose ella misma en el personaje que representa a la mujer de Ámsterdam, bien la pescadera, bien la mujer del panadero, pero, en cualquier caso, la hembra dominante que va acompañada por su marido, de carácter débil y manipulable.

En segundo lugar, Förster destaca la filmografía de Solser por la forma de representación que eligió para sus filmes. Dicha representación consistía en una cierta duplicidad, en tanto que, a la vez que la acción tenía lugar en la pantalla, la propia directora realizaba una actuación en vivo que replicaba lo que ocurría en la cinta o añadía información sobre ello. En palabras de Förster: "The form of presentation in which Solser brought the character and the sketches to the screen, moreover, was idiosyncratic in that she not only played the main character in the film,

but additionally used to re-enact it, during the screening, live on the stage, while speaking the dialogue, cracking numerous jokes and singing several sing-a-longs" (Förster, 2010, 316).

En tercer lugar, Förster destaca el hecho de que sus películas, aparentemente comedias sin trascendencia, no carecían de alusiones irónicas hacia acontecimientos de la época o referencias a importantes transformaciones sociales que estaban afectando a la integración de las mujeres como ciudadanas de pleno derecho. Sus personajes, además, suelen hacer gala de una agilidad y fuerza físicas que resultaban sorprendentes en una actriz que, en la época en que realizó estos filmes, contaba con más de cincuenta años. Por todo ello, Förster resume así la contribución de Solser a la cinematografía de su país:

With this choice of genre, style and presentation, Solser initially placed herself at the margins of Dutch film production, but precisely by doing so carved out a niche where she could do what she wanted and do what she was good at. In contrast to most Dutch film producers in the 1920s, Solser managed to make films and was pretty successful with audiences as well. And in contrast to what Dutch film histories for long have maintained, Solser's productions can be considered to have been at the heart of Dutch film production of the 1920s, and central to a practically overlooked native comic film and stage tradition in The Netherlands. (Förster, 2010, 317)

Pero, pese a contar con una pionera en la dirección cinematográfica tan destacada como Adriëne Solser, lo cierto es que las siguientes décadas constituyen una triste travesía por el desierto en lo que se refiere a la labor de las directoras. De hecho, desde los años veinte hasta los setenta, es difícil localizar algún otro nombre de mujer. Los años treinta estuvieron protagonizados por una mayoría de directores de origen alemán, lo que llevó a algunos técnicos holandeses, en 1934, a protestar por la elevada presencia de extranjeros en la industria cinematográfica del país, mientras que partir de la Segunda Guerra Mundial fue la industria estadounidense la que pasó a dominar las pantallas holandesas. Sin embargo, fue también en esa década de los cincuenta cuando el cine holandés comenzó a decantarse por un género, el del documental, para el que, como ya se ha señalado, la industria holandesa parece estar especialmente bien dotada. Se formó entonces la

llamada Dutch Documentary School (Escuela Holandesa de Documentales), que comenzó a hacer filmes de no ficción sobre la reconstrucción del país o acerca de la naturaleza ("Early Dutch Cinema").

Otro hecho destacable en esa década, concretamente en 1956, fue la creación a cargo del gobierno holandés del Sindicato del Cine Holandés del Fondo de Producción, cuya misión era la de estimular la producción de películas en Holanda. Este organismo estatal demostró ser una herramienta muy útil con la que dar no solo continuidad a la producción filmica nacional, sino un verdadero impulso que permitió que por primera vez en la historia del país directores holandeses llegaran a alcanzar fama internacional. Tal es el caso de Fons Rademakers, cuya carrera se inició con el filme *Dorp aan de rivier / The Village on the River* (1958), que, financiado precisamente por el Fondo de Producción, se convirtió en la primera cinta nominada por la Academia de Hollywood en la categoría de mejor película en lengua extranjera. En ese mismo año, 1958, se fundó la Academia de Cine Holandesa, lo que dio lugar a que una nueva generación de directores, graduados en dicha institución, comenzara a hacer cine en los Países Bajos. La década de los sesenta vio crecer especialmente el terreno del documental, mientras que los setenta trajeron consigo una verdadera revolución. En primer lugar, hay que reseñar la fundación del Festival de Cine de Róterdam en 1972, a día de hoy uno de los más importantes del país,<sup>1</sup> junto con el Festival de Cine de los Países Bajos, celebrado en Utrecht y famoso por sus premios, los Golden Calves (Beceros de Oro). En segundo lugar, se impone hablar del papel dinamizador que tuvo para la industria cinematográfica holandesa el que, por primera vez, dos películas de los Países Bajos alcanzaran un éxito que traspasó las fronteras patrias. Se trata de dos obras de Paul Verhoeven, *Wat zien ik (Diary of a Hooker)*, 1971) y *Turkish Delight (Delicias turcas)*, 1973), siendo esta última la película holandesa más taquillera de la historia. El tercer rasgo que caracterizó el cine holandés en la década de los setenta es la aparición, por primera vez realmente significativa, de un número de directoras que, a partir de ese período, va a ir aumentando paulatinamente hasta llegar al momento actual, en que se puede hablar de una situación paritaria. Es muy significativo el hecho de que *Delicias turcas* tuviera como gran reclamo el cuerpo explícitamente desnudo de Monique van de Ven, la actriz protagonista, y que ésta, sin embargo, en la década de los ochenta pasara a convertirse en una importante directora

cinematográfica. Los setenta parecen ser el trampolín para muchas mujeres nacidas en los años treinta, cuarenta y, sobre todo, cincuenta y sesenta, que empiezan ligándose a la industria del cine como actrices, ayudantes de dirección, guionistas, etc., y que poco a poco van a ir lanzándose a la dirección, decididas a ofrecer sus propias "delicias cinematográficas" y a romper algunos estereotipos sobre las mujeres, en general, y el cine holandés en particular.

## DE LOS SETENTA EN ADELANTE: LA GRAN REVOLUCIÓN

La lista de directoras que encontramos de los setenta en adelante es, ciertamente, inmensa, especialmente si tenemos en cuenta el hecho de que Holanda es un país relativamente pequeño. Destaca asimismo el hecho de que muchas de estas directoras mantienen lazos de unión no solo con Holanda, sino también con otros países de los que emigraron o con los que se conectaron por un motivo u otro. La mayoría tiene una carrera polifacética, en la que hay documentales, cortometrajes, filmes de ficción, a veces fotografía, trabajo en televisión, etc.

La clasificación, por tanto, es compleja, pero generalizando se podría empezar por destacar un grupo que trabaja especialmente el documental. En él se encontrarían, entre otras, directoras como: Rosemarie Blank (1939), Froukje Tan (1968); Freke Vuijst (1952); Marjoleine Boonstra (1959); Eline Flipse (1954); Marijke Jongbloed (1956); Marieke van der Winden (1959); Monique Nolte (?); Bregtje van der Haak (1966); Christed van der Meer (?); Anne Marie Borsboom (?); Carin Goeijers (?); Sonia Herman Dolz (1962), nacida en Madrid; Brigit Hillenius (?); Oeke Hoogendijk (1961); Sabine König (1963), procedente de Alemania; Menna Laura Meijer (1964); Ditteke Mensink (1965?); M.<sup>a</sup> Augusta Freire de Carvalho Ramos (1964), nacida en Brasil; Ineke Smits (1960); Mercedes Stalenhoef (?); Hillie Molenaar (1945) y Fatima Jebli Ouazzani, de origen marroquí (1959).

En segundo lugar, y dentro del terreno de la experimentación visual, se pueden mencionar nombres como los de Bea de Visser (1957) o Conny de Vugt (1968).

En tercer lugar, podemos distinguir un grupo de directoras que han combinado su trabajo de ficción con el docu-

mental. Serían, entre otras: Annette Apon (1949); Heddy Honigmann, procedente de Perú (1951); Noshka Van der Lely (?); Digna Sinke (1949); Frouke Kokkema (1954); Ine Schenkkan (1942-2006); Mady Saks (1941-2006); Nouchka van Brakel (1940) y Rosemarie Blank (1939), nacida en Alemania.

Por último, es posible encontrar otro grupo de directoras que se han centrado casi exclusivamente en la ficción, y entre las que destacan las siguientes: Marleen Gorris (1948); Monique van de Ven (1952); Lili Rademakers (1930), esposa de Fons Rademakers; Nanouk Leopold (1968) y Paula van der Oest (1965).

Sería imposible abordar aquí la obra de todas ellas, por lo que me limitaré a señalar algunas de las aportaciones de aquellas que han logrado mayor notoriedad. Comenzaré por el grupo de las documentalistas y, concretamente, por Fatima Jebli Ouazzani. Nacida en 1959 en Meknes (Marruecos), emigró a los Países Bajos con su familia en 1970. Ha realizado numerosos cortos y documentales, algunos de los cuales han recibido premios en varios festivales de cine. Así, por ejemplo, *Fi bayt abi / In het huis van mijn vader / In My Father's House* ("En la casa de mi padre", 1997) recibió el Golden Calf en el Festival de Cine Holandés en 1998, el Golden Spire en el Festival de Cine de San Francisco, también en 1998, y el Prix Iris en 1999 en calidad de mejor documental europeo. Por su parte, *Halima's Paradise* ("El paraíso de Halima", 2004) fue galardonado como mejor guión en el Festival de Cine de Sundance en 2001. Sin duda, de todos sus filmes el que más trascendencia ha tenido es el ya mencionado *In My Father's House*, con el que explora la tradición que aún perdura en las sociedades islámicas de exigir a las mujeres que lleguen vírgenes al matrimonio. Su película, con un elevado contenido autobiográfico, analiza en gran medida la vida de la propia directora, a día de hoy soltera y sin hijos y claramente distanciada de su padre desde que decidiera abandonar la casa paterna. Aunque no ha tenido tanta repercusión como *In My Father's House*, *Sinned Again / 10 Geboden - Het was leer zondig* ("Los Diez Mandamientos: Vuelta a pecar", 2000) es, asimismo, un filme importante en la carrera de Jebli Ouazzani. Se trata de una película que forma parte de una serie de documentales realizados para la televisión pública holandesa IKON por algunos de los mejores directores de cine de los Países Bajos. En el suyo, concretamente, Jebli Ouazzani se centra sobre el séptimo

mandamiento, "No cometerás adulterio". Su filmografía pone de manifiesto el interés de esta directora por explorar las normas sociales y las consecuencias de traspasar los límites que impone una cultura determinada.

Otra importante documentalista es Hillie Molenaar (1945), una directora que, además, ha desarrollado una intensa labor política dentro del Partido Laborista Holandés, tiene su propia productora (Molenwiek Film, fundada junto a Joop van Wijk) y es cofundadora de la Asociación Holandesa de Cine Documental y Cine Independiente (DIFA en sus siglas en inglés). Su producción filmica está marcada por su defensa de los derechos humanos y del derecho de las mujeres al aborto libre y gratuito. Su larga carrera como documentalista desde los años setenta hasta la actualidad da prueba de ese denodado afán. Entre sus muchos documentales destaca *Abortus doe je niet zomaar* ("El aborto no se hace así sin más", 1976), filme que inaugura la preocupación de Molenaar por el tema del aborto. El interés de Molenaar por los derechos humanos ha encontrado en África un escenario idóneo donde plasmar sus preocupaciones. En África se sitúa *Isingiro Hospital* (1992), que muestra las luchas de médicos y pacientes en un hospital de Tanzania, centrándose en la vida de una niña infectada con el SIDA, al igual que *Crossroads* ("Encrucijada", 1997), película sobre el conflicto entre Hutus y Tutsis, *Alter Ego* (1996) y *The Daily Nation* (2000), documental que cuenta el día a día del periódico más importante de Kenia. Pero su compromiso con la defensa de los derechos de las mujeres la ha llevado, también, a otros escenarios lejos de África. En *Cannot Run Away* (*Imposible escapar*, 1988), por ejemplo, Molenaar explora el destino de dos mujeres filipinas que, como consecuencia de la trata de blancas, terminan trabajando como prostitutas en la provincia holandesa de Friesland. El documental, que consiguió unos índices de audiencia poco habituales en Holanda y que incluso llegó a ser proyectado en cines comerciales, tuvo un gran impacto en la realidad, ya que permitió localizar al responsable de una red de prostitución y, posteriormente, arrestarlo.

Por último, dentro de las documentalistas, me parece importante reseñar algunas de las aportaciones de Marjolaine Boonstra (1959), cineasta, fotógrafa, artista visual y docente en la Academia Holandesa de Cine y Televisión, así como en otras instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes visuales. Entre sus trabajos más destacados figura la película *Bela, Bela* (2001), de 70 minutos, galar-

donada con el premio L.J. Jorjaan en 2002. En ella cuenta la historia de cuatro poetas que sobreviven al horror de ser presos políticos bajo un régimen dictatorial. Con una estética no realista, la cineasta retrata al ser humano en medio de lo diabólico, siendo capaz de contar una historia sobre torturas y sufrimiento sin renunciar a la belleza. De 2003 es otro filme importante: *Britanya* ("Gran Bretaña", 2003), merecedor del premio Ecumenical Jury. Se trata de un corto de 35 minutos que versa sobre la emigración; más concretamente, muestra a un grupo de inmigrantes ilegales en la última fase de su viaje al Reino Unido mediante un lenguaje fílmico innovador y un elevado contenido simbólico. *Haven* ("Puerto", 2004) es un documental de 70 minutos que refleja las vidas de varias personas que viven en el puerto de Ámsterdam, un paisaje industrial, con códigos de conducta propios y completamente alienado. Por su parte, el documental *Robert, Mary and Katrina* ("Robert, Mary y Katrina", 2006), cuenta en 42 minutos la historia de un matrimonio septuagenario de Nueva Orleans, Robert y Mary, y la odisea que pasaron con la llegada del huracán Katrina, pues fueron de las personas que decidieron permanecer en sus casas. Como puede verse a través de los filmes comentados, la filmografía de Boonstra tiene una clara preferencia por los espacios marginados: la prisión, las zonas oscuras de un puerto, la destruida Nueva Orleans, los intersticios por los que los inmigrantes logran atravesar la fortaleza europea; sin embargo, pese a todo, es capaz de poner toques de humor en los lugares más sórdidos.

Del grupo de las artistas visuales quisiera destacar la obra de Conny de Vugt (1968). En 2002 fundó su propia compañía, Keep Shooting. Produce sus filmes y también participa en proyectos artísticos varios, entre los que se puede mencionar la realización de animaciones, vídeos y vídeo-instalaciones para representaciones teatrales. En sus trabajos cinematográficos de Vugt suele combinar un buen número de técnicas que incluyen el uso del vídeo, la fotografía y la animación. Algunos de sus filmes han sido seleccionados en festivales de cine internacionales celebrados en Europa. Tal es el caso de *Nahrung / Food for Thought* ("Comida para el pensamiento", 2004), una película de una hora y cuarenta minutos de duración realizada con la técnica de la animación de *stop motion* en la que tres carritos de la compra discuten sobre el significado de la vida, de tal suerte que el filme se convierte en una reflexión sobre la sociedad de mercado. De sus muchos cortometrajes, el último hasta la fecha es *Bokje & Li* ("Bokje

y Li", 2009), un corto de animación en el que se mezclan animaciones realizadas con diferentes técnicas e imágenes realistas con el objeto de conferir realidad a los dibujos y darle un toque mágico al mundo real. Otro esfuerzo notable por descubrir nuevos campos lo supuso el filme *Keep Dating* ("Que sigan las citas", 2005). Se trata, en realidad, de una exhibición en la que se puede contemplar un vídeo-filme a través del cual se entra en el mundo de las citas, existiendo incluso la posibilidad de que el público espectador pase a formar parte de la ficción, siempre que consienta en ofrecer algunos datos personales y pueda, así, llegar a convertirse en posible cita de los personajes. Este filme, por tanto, al dar la oportunidad de que se mezclen actores y público, supone una auténtica vuelta de tuerca de la experimentación fílmica.

El grupo compuesto por aquellas directoras que se han dedicado por igual a la ficción que al documental está representado por algunas cineastas que han alcanzado gran prestigio. De todas ellas quisiera dedicar unas palabras a estas: Annette Apon, Digna Sinke, Mady Saks, Nouchka Van Brakel y Heddy Honigmann. Comenzaré por esta última. De origen judío y polaco, Honigmann nació en Lima (Perú) en 1951. En 1973 dejó Perú y viajó por varios lugares, entre ellos México, Israel, España, Francia e Italia, y desde 1978 es ciudadana de los Países Bajos. Como emigrante que es, Honigmann siente especial predilección por todos los temas relacionados con las situaciones por las que pasan las personas exiliadas y marginadas. Asimismo, la memoria, la música y el amor reciben un trato especial en sus filmes. Sus películas tienen lugar en los sitios más dispares: Perú, Cuba, París, Brasil o Nueva Jersey, en Estados Unidos, son solo algunos de los múltiples escenarios en los que transcurren sus historias. Ha dirigido cortos, documentales y largometrajes de ficción, y muchos de sus trabajos han recibido importantes premios cinematográficos internacionales. Sus documentales son la mejor muestra de las múltiples intersecciones que caracterizan la cultura y la identidad de los Países Bajos desde finales del siglo XX. Se impone recordar aquí la existencia en Holanda de algún suceso lamentable como fuera el asesinato del director Theo Van Gogh en 2004, triste ejemplo de las tensiones existentes entre las comunidades cristianas y las musulmanas, y contrastarlo con figuras como la de Honigmann, con cuya ingente producción se pone de relieve el inmenso poder creativo que generan sociedades multiculturales como la holandesa.

Por su parte, Nouchka van Brakel, nacida en Ámsterdam en 1940, constituye otro ejemplo más de esa apertura hacia las minorías que caracteriza la cinematografía de tantas directoras holandesas. En los setenta comienza a dirigir documentales en los que se ve su preocupación por la situación de las mujeres. Así, por ejemplo, en *Het verborgen gezicht* ("La cara oculta", 1970) se centra sobre las iraníes, mientras que en *Wie als meisje geboren is, wordt toch nooit jongen* ("La que nace chica nunca será chico", 1971) analiza el modo en que se inculca a las mujeres para convertir las en amas de casa. También en la década de los setenta van Brakel comienza a dirigir largometrajes de ficción, tarea que no ha abandonado desde entonces. Destacaré dos por su repercusión: *Het debuut* (*The Debut*, "El debut", 1977), una vuelta más al tema de las relaciones entre un hombre adulto y una adolescente, y *Een vrouw als Eva* (*A Woman Like Eve*, "Una mujer como Eva", 1979), película basada en hechos reales que sirve de fiel retrato de la sociedad holandesa en los años setenta, pero que, sobre todo, llamó la atención por ofrecer un ejemplo de relación sentimental entre dos mujeres alejado de los prejuicios homófobos del patriarcado, abriendo de este modo el cine holandés a la temática lésbica y contribuyendo a romper un estereotipo más.

La presencia considerable de las mujeres en la industria cinematográfica holandesa a partir de los setenta, como se está viendo, ha sido decisiva para conseguir que el cine abordara temas que hasta entonces no se habían representado. Otro ejemplo de esta apertura a nuevas temáticas lo ofrece Mady Saks (1941-2006), directora de documentales y largometrajes de ficción. Su primer trabajo fue el documental *Verkrachting* (*Rape*), de 1975, con el que obtuvo cierto éxito y empezó a indagar sobre la violencia, en general, y la dirigida a las mujeres, en particular. En 1981 dirige dos documentales sobre las mujeres en Irak: *Vrouw Iraq* ("Mujer Irak") e *Iraq, vrouwen in beeld* ("Irak, mujeres en la pantalla"), demostrando así, una vez más, la necesidad de muchas directoras holandesas de conocer las realidades de otras mujeres y darlas a conocer a través de sus filmes. *Ademloos / Breathless* ("Sin aliento", 1982), el primer trabajo de ficción de Sady Maks, estudia el problema de la depresión posparto, clara muestra de un nuevo territorio temático abierto para el cine holandés.

Otra directora dedicada por igual al documental que al largometraje de ficción y que, asimismo, ha contribuido a

ampliar el espectro temático de la cinematografía de los Países Bajos es Digna Sinke (1949). Como otras cineastas, además, su filmografía muestra su negación a ceñirse a temas exclusivamente relacionados con su madre patria. Algunos ejemplos destacados de su obra serían estos: el documental *Niets voor de eeuwigheid* (*Nothing Lasts Forever*, 1990), con el que Silke lleva a cabo una historia de los siglos XIX y XX desde el punto de vista de la arqueología industrial; *Cinéma Invisible – Brossa* (2005), otro documental con el que se centra sobre el poeta catalán Joan Brossa (1919-1998); varios trabajos (documentales de corta y de larga duración) sobre la isla holandesa de Tiengemeten y su transformación en reserva natural (1998, 2001 y 2006), un proyecto que da testimonio de su preocupación medioambiental; su primer largometraje de ficción, *De stille oceaan* (*The Silent Pacific*, 1984), filme que muestra a una protagonista recién llegada de América Latina, donde ha ejercido de periodista, y sus dificultades para retomar su vida en Holanda; para finalizar, podría destacarse su último largo de ficción hasta la fecha, *Atlantis* (2008), ambientado en un futuro cercano y protagonizado por una joven que decide rebelarse contra el sistema.

Pero, sin duda, en este grupo de directoras a caballo entre la ficción y el documental destaca, por su repercusión internacional, la directora Annette Apon (1949). Sus documentales han abordado temas tan diversos como los niños en los campos de concentración alemanes, la figura de Erasmo de Róterdam, el modo en que las personas establecen relaciones (en *Utrecht C.S.*, 2007, una producción muda de treinta minutos en la que se proyectan las imágenes captadas por Apon en el hall de la estación de Utrecht), o el modo en que la diversidad cultural nos lleva a interpretar de forma distinta un mismo texto (en *Door het oog van een ander*, "Con una mirada diferente", 2008, en la que tres grupos de mujeres de Ghana, El Salvador y los Países Bajos llevan a cabo una lectura intercultural de un pasaje bíblico). Este último documental vuelve a incidir sobre ese rasgo tan omnipresente del cine de directoras holandesas: el interés por abordar cualquier aspecto del presente a partir del encuentro de múltiples voces. Pero Annette Apon es, sobre todo, conocida por tres largometrajes de ficción: *Golven* (*Waves*, 1982), basada en *Las olas* de Virginia Woolf; *De man met de hond* ("Un hombre y su perro", 1999), sobre un excéntrico personaje que pasea a su perro imaginario, y *Krokodillen in Amsterdam* (*Crocodiles in Amsterdam*, 1990), una comedia que revisa la tradición



de las *road movies* clásicas, con protagonistas masculinos, gracias a dos movimientos: primero, al permitir que esta vez sean dos mujeres fuera de la ley las que se echen a la carretera y, en segundo lugar, al hacer que esas protagonistas, con sus vidas en los márgenes, cuestionen las normas patriarcales y los imperativos de género. Entre la narrativa de vanguardia y lo comercial, Apon consigue aquí un éxito de taquilla que, además, contribuye una vez más a la diversificación temática del cine holandés y la deconstrucción del mito de que la industria cinematográfica holandesa está incapacitada para la ficción.

En esa misma tarea de desmitificación se hayan inmersas otro grupo de directoras cuya labor fílmica está dedicada casi en exclusiva al largometraje de ficción. De ellas merece la pena destacar la labor de Lili Rademakers, Monique van de Ven, Paula Van der Oest y Marleen Gorris. Comenzaré refiriéndome a Lili Rademakers (1930), en ocasiones conocida por el nombre de Lili Veenman, directora de dos largometrajes, pero también asistente de dirección y guionista. Su labor cinematográfica está inextricablemente unida a la de su marido, el director holandés Fons Rademakers (1920-2007), quien durante las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX fue considerado uno de los mejores directores de cine de su país. En su faceta de asistente de dirección, es responsable de un extenso número de películas, muchas dirigidas por su marido. De todas ellas se puede destacar *De aanslag (The Assault, El asalto, 1986)*, dirigida por Fons Rademakers y galardonada con varios premios, entre los que sobresale el Óscar a la mejor película de habla extranjera de 1987, y *La dolce vita*, dirigida por Federico Fellini (1960). Como guionista cabe mencionar el trabajo que desarrolló para *Makkers, staakt uw wild geraas (That Joyous Eve, "Esa víspera feliz")*, dirigida en 1960 por Fons Rademakers, película en la que no solo colaboró en la escritura del guión, sino también en la labor de asistente de dirección. Como directora es autora de dos largometrajes producidos por Fons Rademakers: *Menuet (Minuet, "Minueto", 1982)*, un drama doméstico con fantasías freudianas, escenas eróticas y complicadas relaciones humanas, y *Dagboek van een oude dwaas (Diary of a Mad Old Man, "Diario de un viejo loco", 1987)*, sobre un anciano obsesionado con el sexo y su bella y joven nueva, Simone, que acaba explotando la obsesión del viejo y su deterioro físico y mental. En ambos filmes se constata la preocupación de Lili Rademakers por explorar la naturaleza de las relaciones familiares y, más concretamente, el modo

en que, en ocasiones, los abusos de poder encuentran un perfecto caldo de cultivo en el seno de la familia. Toda su labor cinematográfica, a la sombra del marido, constituye un ejemplo de esa tarea silenciosa, pero decisiva, que tantas mujeres han llevado a cabo en una industria que, durante muchas décadas, prefirió relegarlas al papel de musa o mero asistente.

Y si Lili Rademakers fue la perfecta asistente, se puede afirmar que Monique van de Ven (1952) ha sido la musa por excelencia, pues ha protagonizado algunas de las películas más memorables de la filmografía holandesa. Debutó como actriz con la película ya mencionada por su trascendencia para la filmografía de los Países Bajos, *Turkish Delight (Delicias turcas)*, dirigida en 1973 por Paul Verhoeven (1938). Esta película, nominada a un Óscar, fue elegida como mejor filme holandés del siglo y, por lo tanto, supuso para Monique van de Ven una plataforma de lanzamiento muy importante. Desde entonces, ha trabajado con los mejores directores y directoras de los Países Bajos, ha recibido varios premios por su labor interpretativa, y ha protagonizado algunas de las películas holandesas más conocidas. Basten como ejemplo estas dos, ambas ya mencionadas a lo largo de este artículo: *A Woman Like Eve ("Una mujer como Eva", Nouchka van Brakel, 1940)* y *The Assault (El asalto, Fons Rademakers, 1986)*. Como directora de cine, Monique van de Ven es responsable de tres trabajos. El primero de ellos fue un episodio para la serie de televisión en 1993; el segundo, un medio-metraje de ficción; el tercero, *Zomerhitte (Summer Heat, "Calor de verano", 2008)*, su bautismo como directora de largometrajes, está basado en una novela del escritor holandés Jan Wolkers (1925-2007) y cuenta con un guión del marido de la directora, Edwin de Vries. Narra la historia de un fotógrafo, Bob Griffioen, que trabaja en la isla de Texel (la más grande y occidental de las islas Frisias, en los Países Bajos); allí conoce a una bella y miserosa joven, Kathleen, con la que acaba manteniendo una complicada relación de pareja, pues, entre otras cosas, tienen que hacer frente a las relaciones de ella con una organización dedicada al tráfico de drogas. En 2008 esta película recibió el premio Filme de Oro en el Festival de Cine de Oro y Platino Holandés. Como ya se comentara anteriormente, el hecho de que Monique van de Ven, gran musa del cine holandés, se haya convertido también en directora, tiene un valor simbólico nada desdeñable, máxime si se recuerda la ausencia de mujeres en la dirección durante las décadas que separan

la labor allá por los años veinte de Adriëne Solser, ella misma actriz y directora, hasta los setenta.

Una trayectoria distinta a las directoras hasta ahora mencionadas es la de Paula van der Oest (1965). En su caso no ha intervenido el marido-mentor (como le ocurrió a Lili Rademakers) para ayudarla a dar el salto a la dirección, ni parte tampoco de una carrera de actriz de éxito. Van der Oest, más joven que Lili Rademakers y que Monique van de Ven, pertenece a una generación que ha podido tener acceso a las escuelas de dirección cinematográfica. Ella, concretamente, se graduó en la Academia de Cine y Televisión Holandesa, que había sido fundada en 1958 y que admitió mujeres como estudiantes desde sus inicios. Realizó numerosos cortos, trabajó en televisión y asimismo ejerció como asistente de dirección, hasta que en 1996 dirigió su primer largometraje de ficción: *De nieuwe moeder* (*Another Mother*), una película de carretera en la que un hombre saca a su hijo del hospital infantil de Riga (Letonia) en el que está confinado y viaja a Holanda en busca de la mujer con la que se carteaba de joven. Sus otros largometrajes son: *De trip van Teetje* (*Tate's Voyage*, 1998), *Moonlight* (*Moonlight*, 2002), *Verborgen gebreken* (*Hidden Flaws*, 2004), *Madame Jeannette* (2004), *Zus & zo* ("Así y asá", 2002) y *Tiramisu* (2008). Van der Oest gusta de elegir historias protagonizadas por seres que la sociedad orilla o a los que todo parece salirles mal, con el objeto de criticar el modo en que la sociedad capitalista trata a quienes supuestamente no tienen ningún valor. Así, por ejemplo, en *De trip van Teetje* vemos a un joven hombre de negocios que intenta hacerse rico comprando un carguero ruso en el puerto de Róterdam, pero todo se tuerce en esta operación. *Madame Jeannette* nos presenta a Hindu Bibi, una mujer que abre con éxito su propio negocio cuando meten a su marido en la cárcel y, sin embargo, se enfrenta a numerosos problemas cuando él obtiene la libertad. En *Moonlight* la protagonista es una adolescente que mantiene una conflictiva relación con sus padres y que finalmente acaba huyendo con un joven que introduce cocaína en Holanda desde Afganistán. En *Verborgen gebreken*, adaptación de una novela de la escritora y periodista holandesa Renate Dorrestein (1954), una anciana de setenta años se ve obligada a convivir con una niña de diez años y su hermano menor, ambos escapados de su hogar. Otras veces, sus largometrajes exploran la idea de cambiar radicalmente de vida. Buen ejemplo de esto es *Tiramisu* (2008), película en clave de comedia en la

que el contable Jacob acaba dejándolo todo por ayudar a Anne, una actriz en la ruina. Mencionaré, por último otra comedia, *Zus & zo* (2002), en la que tres mujeres hacen lo posible por evitar la próxima boda de su hermano (al que creen homosexual) con una chica. Este filme obtuvo varias nominaciones, entre ellas al Óscar a la mejor película en lengua extranjera en 2003, además de otras en festivales de Alemania, Portugal y Dinamarca, y ganó el Becerro de Oro al mejor actor. Supuso, por tanto, la puesta de largo de van der Oest como directora a nivel internacional y se constituyó como otro ejemplo más del modo en que las directoras holandesas están consiguiendo romper los mitos sobre la industria cinematográfica holandesa que niegan su capacidad para hacer ficción y atravesar fronteras. Por último, quisiera mencionar la participación de Paula van der Oest en un proyecto para televisión de 2005, *26.000 Gezichten* ("26.000 caras") en el que han colaborado un centenar de cineastas holandeses, entre los cuales encontramos también a Heddy Honigmann. El objetivo de esta serie de retratos cinematográficos era denunciar en la televisión nacional el trato otorgado por el gobierno holandés a más de 26.000 personas que después de años de residencia en Holanda eran consideradas ilegales y susceptibles de expulsión.

Con este último trabajo, vemos nuevamente la preocupación de tantas directoras holandesas por los problemas de su sociedad en general y, más concretamente, los de los grupos más desfavorecidos. Y ese ejemplo de su implicación en temas sociales y políticos, así como todos los mencionados anteriormente, nos llevan a cuestionar la crítica feroz de Harry Kümel al cine del Benelux con la que comenzaba este artículo: "Have you ever asked yourselves why no films with a historical and/or political, and/or truly social relevant background, are ever produced here [...]?" (en Mathijs, 2004, XV). La pregunta de Kümel pone de manifiesto su falta de consideración hacia el cine hecho por tantas directoras holandesas que claramente sí se han atrevido con temas políticos y sociales relevantes: el aborto, las violaciones, la marginalidad sufrida por los inmigrantes, las tensiones producidas por la diferencia cultural, los conflictos vividos en el seno familiar, por citar solo algunos. Y todo ello lo han abordado a partir de la década de los setenta hasta la actualidad, tanto desde el cine documental como el de la ficción, por medio de narrativas convencionales o a través de la experimentación más novedosa.

Nos quedaría ahora por ver qué rumbos están tomando las últimas generaciones de directoras, las que han nacido a finales de los sesenta y en los setenta del siglo XX, y comprobar si, efectivamente, se mantiene ese relevo generacional tan necesario para la buena salud de toda industria cinematográfica, tan vital en el caso de las mujeres, que han conocido demasiadas décadas de silencio. Pero, antes, quisiera dedicar unas palabras a la que es, sin duda, una de las mejores exponentes del buen hacer cinematográfico en los Países Bajos, Marleen Gorris, una de esas poquísimas directoras que sí ha conseguido ver su nombre en los manuales sobre cine holandés (por ejemplo, en el libro ya mencionado de Ernest Mathijs, *The Cinema of the Low Countries*, de 2004), además de en los dedicados al cine de mujeres (como *Feminist Auters. Reading Women's Films*, de Geetha Ramanathan, de 2006).

Gorris (1948) comienza su carrera como directora en 1982 con *De stilte rond Christine M. (A Question of Silence)*, película que cuenta la historia de Janine, una psiquiatra forense a la que se le encarga hacer un informe sobre tres mujeres (Christine, ama de casa; An, camarera en un bar, y Andrea, secretaria) que van a ser juzgadas por el asesinato del dueño de una boutique de ropa. Janine ha de determinar si las tres acusadas sufren enajenación mental o padecieron algún tipo de demencia transitoria en el momento del asesinato. Al principio del filme, la psiquiatra se ve a sí misma en un plano distinto al que ocupan estas tres presidiarias, pero paulatinamente, a medida que comprende las presiones patriarcales a las que estaban sometidas y, más aún, al darse cuenta de que ella misma es víctima de sutiles formas de dominación patriarcal, acaba por entender la conducta de sus pacientes, o clientes, como ella prefiere llamarlas, y, en cierto modo, en el juicio ofrece una sorprendente interpretación de los hechos que parece justificar lo ocurrido. La película, como puede deducirse de su argumento, resultó altamente controvertida en el momento de su estreno, convirtiéndose en una "*cause célèbre*, referred to in some reviews to lure audiences and mentioned disparagingly in others as an example of shockingly uncontrolled feminism" (Udris, 2004, 157). Todavía hoy sigue generando debate, pero es evidente que en los ochenta supuso una provocación para las sociedades occidentales, en general, y la holandesa en particular, pues en esa década parecía haber consenso sobre el hecho de que la igualdad entre hombres y mujeres se había logrado ya totalmente, cuando, en realidad, como pone de manifiesto

la cinta de Gorris, lo que está ocurriendo es que algunas mujeres, las que creen haber logrado la igualdad, las que consideran que han alcanzado el estatus de "sujeto", están siendo construidas como "ficciones falocéntricas". Así lo expresa Jan Udris, profesor de cine en la Universidad de Middlesex y en el Birbeck College de Londres:

In accordance with the material progress and perceived increased egalitarianism overseen by feminism since the 1960s (perhaps especially in countries such as The Netherlands and Sweden), the submission to patriarchy seems to be a thing of the past. Yet as she [Janine] investigates the three women [Christine, An and Andrea], Janine comes to see that this is not the case: that she has instead been co-opted as a surrogate man. (Udris, 2004, 164)

A pesar de la polémica generada entonces, esta primera película de Gorris logró hacerse con numerosos premios, como por ejemplo el del público del Festival de Cine de Mujeres de Sceaux (Francia) y el premio de la mejor película en el Festival de Utrecht (Holanda). De esa forma, Gorris se convierte en una de las directoras holandesas más importantes, además de en una voz altamente provocativa. Con sus siguientes películas (*Gebroken Spiegels / Broken Mirrors*, de 1984, sobre unas prostitutas que viven en un burdel de Ámsterdam y un asesino en serie que rapta y mata a mujeres; *The Last Island*, de 1990, alegoría sobre la condición humana que toma como base la historia de los supervivientes de un accidente aéreo; *Mrs Dalloway*, de 1997, basada en la novela homónima de Virginia Woolf, y *Within the Wirlwind*, de 2009, construida a partir de los escritos de Evgenia Ginzburg, una profesora víctima del estalinismo, entre otros filmes), Gorris continúa investigando el papel de las mujeres en las sociedades occidentales contemporáneas, logrando, pese al carácter polémico de muchos de los temas que aborda, seguir contando con el favor del gran público. Esto es especialmente cierto en el caso de *Antonia's Line* (1995), su mayor éxito hasta la fecha y la cinta que la convierte en la primera directora que consigue un Óscar de la Academia en la categoría de mejor película de habla no inglesa. Es también ese filme el que le da la posibilidad de trabajar en Hollywood, y al estilo de Hollywood, posibilidad que se materializa en la película *Carolina* (2000), protagonizada por reconocidos actores como Shirley Maclain, entre otros, pero carente de la provocación ideológica que ha sido el marchamo de muchos de sus otros filmes.

La propia *Antonia*, con la que obtuvo el reconocimiento internacional, es una perfecta simbiosis de cine comercial y experimentación narrativa (puesta de manifiesto en los elementos de realismo mágico de la cinta), pero sobre la base de unas temáticas nada fáciles de tratar como son el suicidio, la violación o el lesbianismo. La película, que cuenta la vida de cuatro generaciones de mujeres, explora las dificultades de éstas en una sociedad patriarcal y, a la vez, trata de ofrecer una mitología específicamente feminista que ayude a las espectadoras a creer en la autoridad de las voces y las historias femeninas: "Gorris' *Antonia's Line* offers us a feminist modernist myth, shifting the male modern bases of subjectivity from the authorisation of the self to the authorisation of other women, both in history and in the present" (Ramanathan, 2006, 168). Ese afán de Gorris por ofrecer un "mito modernista feminista" ha de ser considerado tan importante como la existencia de narraciones plenamente realistas, en tanto que supone, de hecho, un hito fundamental en el desarrollo de la cinematografía feminista, una fase sin la cual la evolución de dicha cinematografía estaría abocada a la parálisis: "the lure of mythologising is also an essential part of feminist filmmaking ventures. Utopias and imagining these, foundations and inventing these, are as necessary as the realist project of truth-telling if spaces are to be created for claiming stories that enable women to name themselves" (Ramanathan, 2006, 177). Por esa capacidad de Gorris para adentrarse en los territorios temáticos más desestabilizadores, por su destreza para emplear formas narrativas que fluctúan entre el realismo y lo mágico, por su feroz crítica al sistema patriarcal, por sus personajes femeninos transgresores y por su habilidad para generar nuevos mitos sin perder el favor del gran público, Gorris ocupa un lugar muy destacado en la historia del cine holandés, pero también, qué duda cabe, en la historia del cine universal.

## LA ÚLTIMA GENERACIÓN: DE HOLANDA AL MUNDO

La nómina de directoras que han nacido a finales de los sesenta y en los setenta y que, por consiguiente, poseen a día de hoy una producción hecha casi exclusivamente en el siglo XXI es ya muy extensa. Algunas, como la cortometrajista Sophie Hilbrand (1975), apenas han tenido tiempo para hacer algunos cortos o colaborar en televisión, pero algunos de sus trabajos siguen apuntando a la que

parece ser una constante en la mayoría de las directoras holandesas: su apertura al mundo, su visión de la sociedad holandesa como un escenario plural que no puede ser representado sino a través de una conciencia fluida de la identidad. Así, por ejemplo, Hilbrand, en su primer corto, *Mam: Terug naar adoptie moeder in Surinaam* ("Mamá: regreso a la madre biológica de Surinam", 2005), de quince minutos, relata la historia varios hermanos nacidos en la República de Surinam y posteriormente adoptados por una pareja holandesa, que deciden volver a Surinam en busca de su madre biológica.

Por su parte, Astrid Bussink, nacida también en 1975, ha realizado ya varios documentales sobre temas diversos, pero quisiera destacar aquí dos de los más importantes y subrayar, una vez más, el compromiso de una directora holandesa con otras culturas y su arrojo a la hora de abordar cuestiones socio-políticas. Su primer documental de larga duración fue *Verloren Kolonie / The Lost Colony* ("La colonia perdida", 2008). Con él se adentra en la República de Abkhazia, territorio disputado entre Rusia y Georgia, y descubre en ella el que fuera un laboratorio pionero en el estudio de los monos, ahora en un estado de decrepitud total del que tratan de sacarle los científicos que trabajan en él. *The Angelmakers* (2005), el documental que más reconocimiento internacional le ha otorgado hasta la fecha, cuenta la historia de un pueblo húngaro, Nagryev, en el que en 1929 se arrestó a unas cincuenta mujeres acusadas de envenenar a sus maridos con arsénico. Enseña la situación actual de este pueblo, el aburrimiento que sufren sus habitantes, sus pequeñas y grandes preocupaciones, el éxodo progresivo de las personas más jóvenes, el recuerdo de aquellos crímenes que sigue presente en las mentes de los ancianos... Y lo hace con osadía, planteando la posibilidad de que aquellas mujeres recurrieran al arsénico como modo de escapar del maltrato.

En el terreno de la ficción se inició Nanouk Leopold (1968) a finales de los noventa con varios cortometrajes y en 2001 pasó al largometraje con *Îles flottantes / Floating Islands* ("Islas flotantes"). Leopold es también un buen ejemplo de cómo las directoras más jóvenes, las que están llevando a cabo su producción en el siglo XXI, no solo están desarrollando la tradición dramática en una industria que se veía a sí misma incapaz de producir ficción (recordemos las palabras de Cowie: "the Dutch still prefer to watch life than to forge its elements into drama" [Cowie, 1979, 10]),

sino que además están en permanente búsqueda de formas distintas de representación cinematográfica. Así lo pone de manifiesto uno de sus últimos proyectos, *Close-up* ("Primer plano"), una película realizada en colaboración con el artista visual holandés Daan Emmen (1968). La cinta, de siete horas de duración y compuesta por fotogramas en los que aparecen primeros planos de tres caras, se proyectó en la pared de uno de los edificios del centro de Róterdam, el Hofpoort, durante el festival de cine internacional de la ciudad (enero de 2009) y, por tanto, no estaba pensada para ser disfrutada por un público que voluntariamente accede a una sala de cine, sino por viandantes que solo verían una parte de la misma a la vez que se movían por la ciudad. Con ella, Leopold experimentaba con un tipo de cine que trata de acercarse a la filosofía al plantear, entre otras cuestiones, temas como la recepción del texto fílmico, el ritmo cinematográfico, la representación de la existencia o el problema de la mirada, pues planteaba la duda de si eran los viandantes quienes contemplaban los primeros planos proyectados sobre el edificio o si eran esos rostros los que vigilaban a las personas que deambulaban por las calles.

Volviendo al terreno de la ficción, ese espacio que parece más inaccesible para los cineastas holandeses, es esencial admitir que éste ha conseguido sumar una importante baza con la incorporación a la industria de los Países Bajos de Urszula Antoniak, una polaca afincada en Holanda que se inició en la dirección con varios cortos y trabajos para la televisión, uno de los cuales, *Nederlands voor beginners* ("Holandés para principiantes", 2007) tuvo bastante impacto. En 2009 estrenó su *opera prima*, *Nothing Personal*, multiplicando su éxito: la película ha sido galardonada en numerosos festivales de cine de todo el mundo; por ejemplo, ha ganado seis premios en el Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza), incluyendo el premio a la mejor primera película; el premio a la mejor película en el Festival de Cine de Mar del Plata (Argentina); el Becerro de Oro en el Festival de Cine de los Países Bajos y el Caballo de Bronce del Festival de Cine de Estocolmo (Suecia). Cuenta la historia de una joven holandesa que, por razones desconocidas, deja todas sus posesiones, abandona Ámsterdam y se marcha de viaje. Termina su periplo en Connemara, Irlanda, donde conoce a un viudo llamado Martin que vive cual ermitaño en una apartada isla. Los dos llegan a un trato: ella trabajará a cambio de alojamiento y comida, pero entre ellos no habrá ninguna conversación sobre

temas personales; la holandesa ni siquiera consentirá en confesar su nombre. La crítica ha destacado especialmente la capacidad de la directora para hacer atractiva una relación que se aleja diametralmente del cine de Hollywood, en el que se dan a conocer todo el bagaje y las motivaciones de los personajes. Aquí, en cambio, el público espectador apenas conoce nada sobre los protagonistas, pero, de todos modos, sea a base de una fotografía de gran belleza o de la intriga que producen esos dos seres humanos amantes de la soledad, la pulsión por conocer más sobre sus vidas y la identificación con ellos también tienen lugar. Preguntada la directora en una entrevista por la nacionalidad de su película habida cuenta de que ella es oriunda de Polonia y reside en Holanda, así como del hecho de que la cinta fuera rodada en Holanda, Irlanda y España (donde termina recalando la protagonista holandesa tras su experiencia en Irlanda), Antoniak contesta así: "As an emigrant I'm naturally handling stories that are universal. *Nothing Personal* is a European arthouse movie. It is a film that dares to challenge the audience and at the same time it's made out of an urgency of the maker, who wants to share something important" (van Hoeij, 2009). Su respuesta pone de manifiesto, una vez más, la trayectoria del cine producido por las directoras holandesas de los últimos tiempos; su afán, ya señalado, de traspasar fronteras y superar nociones identitarias excluyentes que a día de hoy, en las complejas sociedades en que vivimos, resultan plenamente insuficientes.

Con menor vocación de apertura al mundo pero una capacidad turbadora aún mayor si cabe, se estrenó recientemente la segunda película de ficción de Antoniak, *Blue Code* (2011). En ella se cuenta la historia de una enfermera entregada a sus pacientes, una mujer con una vida sórdida y solitaria, a través de la cual nos adentramos en un mundo donde tienen presencia el voyerismo, ciertas prácticas relacionadas con la eutanasia, la violación y otras formas de violencia física, el sexo más turbio, los trastornos esquizoides... Se trata, por tanto, de una cinta muy dura, con imágenes turbadoras, difícilmente adjudicable a una categoría (se ha apuntado, por ejemplo, que podría tratarse de un "thriller de autor"), pero que destaca por la valentía de la directora a la hora de abordar asuntos complicados y polémicos, así como por su negativa a acatar las reglas de género. Con filmes como este, la filmografía holandesa tiene asegurada su continuidad; para las directoras de cine de los Países Bajos, en concreto, la repercusión interna-

cional de la obra de muchas colegas, Antoniak entre ellas, viene a demostrar que el terreno de la dirección y hasta el más difícil, tradicionalmente, de la ficción filmica, son ya, con pleno derecho, su espacio de creación.

Para concluir de la manera más inclusiva posible este artículo que ha tratado de ser un homenaje al cine hecho por directoras holandesas, así como una deconstrucción de algunos de los mitos que han acompañado al cine holandés a lo largo de su historia, haré un brevísimos repaso de las documentalistas de la última generación. Mi intención es demostrar que también en este campo las mujeres siguen llevando a cabo una actividad intensa y que, como han hecho otras directoras anteriores, continúan apostando por la diversidad cultural en sus filmografías. Destacan, entre otras muchas, los nombres de Jessie van Vreden (1976), autora, por ejemplo, de *Bij ons in Scharloo* ("Aquí en Scharloo", 2006), un documental de 53 minutos sobre la restauración de monumentos en Curaçao, en las Antillas Holandesas, y Dorna van Rouveroy, nacida en Indonesia, desde donde se trasladó a Holanda, autora de películas de ficción y varios documentales, uno sobre los campos de concentración holandeses en Surinam y las Antillas durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>2</sup> Asimismo, sobresalen directoras como Monique Nolte (?), autora de numerosos documentales y trabajos para la televisión holandesa con los que lo mismo aborda cuestiones relacionadas con la Unión Europea como se adentra en los problemas de los niños en Kósovo, o Parisa Yousef Doust (1973), nacida en Teherán (Irán), pero que ha vivido en Holanda desde 1989 y ha realizado varios documentales sobre diversos personajes iraníes. Por su parte, Jacqueline van Vugt (1970) ha dirigido documentales sobre las cuestiones más dispares: desde uno que aborda el tema de las cofradías de la Semana Santa malagueña hasta otro sobre un trovador o *griot* llamado Ami Diarra de Mali, mientras que Bregtje van der Haak (1966), con una vida de estudiante que la llevó de Ámsterdam a La Sorbona (París) y a Nueva York, se ha hecho especialmente conocida en los últimos años por sus documentales sobre el mundo árabe, siendo la primera holandesa a la que se permitió rodar en Arabia Saudí. Corinne van Egeraat (1966), por otro lado, ha realizado documentales sobre el conflicto de la guerra de Yugoslavia o los contrastes entre los deseos de la comunidad internacional para la economía de Camerún y los de los propios camerunenses. De Klaartje Quirijns (1967), documentalista holandesa afincada en Nueva York, merece la pena reseñar

su documental *The Brooklyn Connection* (2005), sobre Florin Krasniqui, un albanó-kosovar residente en EE.UU. al que entrevista y acompaña en la compra de armas; de Simonka de Jong (1972), otra joven y prometedora documentalista, puede mencionarse su corto *Lonsdalers versus Allochtonen* ("Cabezas rapadas contra inmigrantes"), un trabajo que aborda la rivalidad de dos grupos dentro de un colegio, el de los "cabezas rapadas" y el de los inmigrantes o extranjeros, y de Ester Gould (1975), una documentalista escocesa que emigró a Holanda a los diez años, es pertinente reseñar su filme *Soy optimista* (2007), documental de 47 minutos sobre Gerardina, una empleada doméstica ecuatoriana.

Finalmente, quisiera terminar este artículo con una breve referencia a otra documentalista que, a mi juicio, encarna la característica principal de las directoras de cine más jóvenes de los Países Bajos, esa ya varias veces comentada apertura a los mundos de los otros que hace de Holanda un abigarrado cruce de caminos. Se trata de Fiona Tan (1966). Hija de padre chino y madre australiana, nació en Indonesia, pasó sus primeros años en la tierra de su madre y posteriormente emigró a Holanda, donde ha realizado numerosos trabajos audiovisuales galardonados en varios festivales, llegando incluso a representar a los Países Bajos en la LIII Bienal de Venecia en 2009 con *Disorient* (2009). Su trabajo, en general, ha sido alabado por constituir "a metaphor for the exploration of hybrid identities" ("Fiona Tan"), y *Disorient*, en concreto, es un perfecto ejemplo de esa exploración de las identidades híbridas. Tan conecta el poder mercantilista de la Venecia del siglo XIII y los relatos que hiciera Marco Polo de sus viajes por el Este para realizar una crítica sobre las sociedades occidentales contemporáneas. Inspirada por el concepto de "orientalismo" de Edward Said, cuestiona la tradición occidental de generar imágenes de oriente con una perspectiva eurocéntrica y pone de manifiesto la necesidad de que occidente se abra a otras culturas. En palabras de la propia directora:

The lack of comprehension of other cultures and societies, the reluctance to engage with and to learn about other customs and other religions is just as pertinent and tragic today as it was seven hundred years ago. The old, even if distorted and skewed, can give unexpected, worthwhile insights into the current and new. The violence of powerful nation states against other countries and peoples in the name of global peace can arguably be called colonial aggression in a new disguise. Even in our times trade and pursuit of economic gain

is repeatedly given precedence over justice, common sense and human compassion. Marco Polo's story is one running in some ways parallel to my own biography, be it in the other direction. Coincidentally I was also seventeen when I first travelled to Europe and I am now forty-two. The young Marco intrigues but also irritates me. He embodies in many ways the ideal traveller –neither warrior nor politician, he has no goal, no final destination. I am straining to see and imagine the future beyond the restrictive dichotomy of East and West (one which always implies East versus West). And thus a lost and much altered historical document more than 700 years old is my starting point for a new and contemporary artwork. Venice is –literally and figuratively speaking– my point of departure and return, and this merchant of Venice is my unlikely guide. ("Fiona Tan")

Con esta aventurera que partió de Indonesia, recaló en Australia y finalmente se asentó en Holanda para realizar con su cine documental un viaje simbólico entre occidente y oriente, concluyo ya este breve pero intenso repaso al

cine realizado por directoras holandesas desde los años veinte del siglo XX hasta la actualidad. Como se ha ido demostrando, la contribución de las mujeres a la industria cinematográfica de los Países Bajos ha tenido y tiene una relevancia trascendental: es precisamente ese cine el que nos permite deconstruir asentados mitos sobre el cine holandés, como esa supuesta incapacidad para la ficción o su presunto miedo a abordar cuestiones de calado político y social. Y es también ese cine el que al tiempo nos invita a conocer Holanda y el resto del mundo. Ahora bien, si durante el período álgido del imperio holandés los barcos que salían de los puertos de los Países Bajos tomaban rumbo hasta los más remotos confines de la tierra dispuestos a extender el influjo de la metrópolis allende los mares, desde finales del siglo XX, en cambio, el cine de un gran número de directoras holandesas nos conduce igualmente a otros mundos, pero, como señala Fiona Tan, lo hace con el objeto de intentar trascender las restrictivas dicotomías que marcaron los desmanes de otras épocas. Son, sin duda, "delicias holandesas" que rompen estereotipos.

## NOTAS

- 1 Otros festivales de cine holandeses son: el Arab Film Festival (Róterdam), el Holland Animated Film Festival (Utrecht), el International Documentary Film Festival (Ámsterdam), el Movies That Matter Festival (La Haya), y el Onderwijs Film Festival (Róterdam).
- 2 Una vez más quisiera incidir sobre la necesidad de recordar el pasado colonial holandés, que tuvo entre sus principales colonias las Indias Orientales Neerlandesas (en el Pacífico), varios territorios en el sur del continente africano, Surinam (en América del Sur) y las Antillas Holandesas, en el Caribe. Este pasado, como es lógico, ha contribuido a conformar la actual sociedad holandesa y su compleja identidad nacional, reflejada aquí en la variada procedencia de las actuales directoras de cine o en

la temática multicultural de muchos de sus filmes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cowie, Peter (1979): *Dutch Cinema: An Illustrated History*, South Brunswick, NJ and New York/London, A.S. Barnes/Tantivy Press.
- "Early Dutch Cinema". Disponible en: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Netherlands-EARLY-DUTCH-CINEMA.html>. Consulta: 24/03/2011.
- "Fiona Tan". Disponible en <http://www.re-title.com/artists/Fiona-Tan.asp>. Consulta: 13/06/2011.
- Förster, Annette (2010): "Humorous Reflections on Acting, Filmmaking and Genre in Comic Film Productions by Adriëne Solser, Musidora, and Nell Shipman", en *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*, eds. Sofia

**Recibido:** 30 de abril de 2011

**Aceptado:** 30 de mayo de 2011

- Bull & Astrid Söderbergh Widding, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 314-324.
- Mathijs, Ernest, ed. (2004): *The Cinema of the Low Countries*, London, Wallflower Press.
- Ramanathan, Geetha (2006): *Feminist Auteurs. Reading Women's Films*, Londres, Wallflower.
- Udris, Jan (2004): "De Stilte Rond Christine M. A Question of Silence. Marleen Gorris, The Netherlands, 1982", en *The Cinema of the Low Countries*, ed. Ernest Mathijs, Londres, Wallflower, 157-165.
- Van Hoeij, Boyd (2009): "Interview with Urszula Antoniak". Disponible en: <http://cineuropa.org/ffocusinterview.aspx?lang=en&documentID=115800&treeID=2061>. Consulta: 13/06/2011.
- ## FILMOGRAFÍA
- Abortus doe je niet zomaar* (Dir. Hillie Molenaar, 1976).
- Ademloos / Dreamland / Breathless* (Dir. Mady Saks, 1982).
- Alter ego brieven van een doktor in Afrika* (Dir. Hillie Molenaar, 1986).
- Antonia / Antonia's Line* (Dir. Marleen Gorris, 1995)
- Atlantis* (Dir. Digna Sinke, 2008).
- Bela, Bela* (Dir. Marjoleine Boonstra, 2001).
- Bet de koningin van de Jordaan / Bet, Queen of Jordan* (Dir. Adriënné Solser, 1924).
- Bet trekt de 100.000 / Bet gagne les 100.000 / Bet wint de honderdduizend!* (Dir. Adriënné Solser, 1926).
- Bet zit in de penarie / Bet in an Awful Fix / The Windmill / De Windmolen / Le Moulin a vent* (Dir. Adriënné Solser, 1927).
- Bij ons in Scharloo* (Dir. Jessie van Vreden, 2006).
- Blue Code* (Dir. Urszula Antoniak, 2011).
- Bokje & Li* (Dir. Conny de Vugt, 2009).
- Britanya* (Dir. Marjoleine Boonstra, 2003).
- Cannot Run Away / Imposible escapar* (Dir. Hillie Molenaar, 1988).
- Carolina* (Dir. Marleen Gorris, 2000).
- Cinéma Invisible - Brossa* (Dir. Digna Sinke, 2005).
- Close-up* (Dir. Nanouk Leopold, 2009).
- Crossroads* (Dir. Hillie Molenaar, 1997).
- Dagboek van een oude dwaas / Diary of a Mad Old Man* (Dir. Lili Rademakers, 1987).
- De aanslag / The Assault / El asalto* (Dir. Fons Rademakers, 1986).
- De man met de hond* (Dir. Annette Apon, 1999).
- De nieuwe moeder / Another Mother / The New Mother* (Dir. Paula van der Oest, 1996).
- De stille oceaan / The Silent Pacific* (Dir. Digna Sinke, 1984).
- De stilte rond Christine M. / A Question of Silence* (Dir. Marleen Gorris, 1982).
- De trip van Teetje / Tate's voyage* (Dir. Paula van der Oest, 1998).
- Disorient* (Dir. Fiona Tan, 2009).
- Door het oog van een ander* (Dir. Annette Apon, 2008).
- Dorp aan de rivier / The Village on the River* (Dir. Fons Rademakers, 1958).
- Een vrouw als Eva / A Woman Like Eve* (Dir. Nouchka van Brakel, 1979).
- Fi bayt abi / In het huis van mijn vader / In My Father's House* (Dir. Jebli Ouazzani, 1997).
- Gebroken Spiegels / Broken Mirrors* (Dir. Marleen Gorris, 1984).
- Golven / Waves* (Dir. Annette Apon, 1982).
- Halima's Paradise* (Dir. Jebli Ouazzani, 2004).
- Haven* (Dir. Marjoleine Boonstra, 2004).
- Het debuut / The Debut* (Dir. Nouchka van Brakel, 1977).
- Het verborgen gezicht* (Dir. Nouchka van Brakel, 1970).
- Îles flottantes / Floating Islands* (Dir. Nanouk Leopold, 2001).
- Iraq, vrouwen in beeld* (Dir. Mady Saks, 1981).
- Isingiro Hospital* (Dir. Hillie Molenaar, 1992).
- Keep Dating* (Dir. Conny de Vugt, 2005).
- Krokodillen in Amsterdam / Crocodiles in Amsterdam* (Dir. Annette Apon, 1990).
- La dolce vita* (Dir. Federico Fellini, 1960).
- Madame Jeanette* (Dir. Paula van der Oest, 2004).
- Makkers, staakt uw wild geraas / That Jous Eve* (Dir. Fons Rademakers, 1960).
- Mam: Terug naar adoptie moeder in Surinam* (Dir. Sophie Hilbrand, 2005).
- Menuet* (Dir. Lili Rademakers, 1982).
- Moonlight* (Dir. Paula van der Oest, 2002).
- Mrs Dalloway* (Dir. Marleen Gorris, 1997).
- Nahrung / Food for Thought* (Dir. Conny de Vugt, 2004).
- Nederlands voor beginners* (Dir. Urszula Antoniak, 2007).
- Niets voor de eeuwigheid / Nothing Lasts Forever* (Dir. Digna Sinke, 1990).
- Nothing Personal* (Dir. Urszula Antoniak, 2009).
- Robert, Mary and Katrina* (Dir. Marjoleine Boonstra, 2006).
- Soy optimista* (Dir. Ester Gould, 2007).
- Sinned Again / 10 Geboden - Het was leer zondig* (Dir. Jebli Ouazzani, 2000).
- The Angelmakers* (Dir. Astrid Bussink, 2005).
- The Brooklyn Connection* (Dir. Klaartje Quirijns, 2005).
- The Daily Nation* (Dir. Hillie Molenaar, 2000).
- The Last Island* (Dir. Marleen Gorris, 1990).
- Tiengemetten* (Dir. Digna Sinke, 2001).
- Tiengemetten 2001-2006* (Dir. Digna Sinke, 2006).
- Tiengemetten, een voorlopig verslag / Tien-gemetten, A Provisional Report* (Dir. Digna Sinke, 1998).
- Tiramisu* (Dir. Paula van der Oest, 2008).
- Turkish Delight / Delicias Turcas* (Dir. Paul Verhoeven, 1973).
- Utrecht C.S.* (Dir. Annette Apon, 2007).
- Verborgen gebreken / Hidden Flaws* (Dir. Paula van der Oest, 2004).



*Verkrachting / Rape* (Dir. Mady Saks, 1975).  
*Verloren Kolonie / The Lost Colony* (Dir. Astrid Bussink, 2008).  
*Vreselijk Shoppen / Shopping like Crazy* aka. *Nahrung / Food for Thought* (Dir. Conny de Vugt, 2004).

*Vrouw Iraq* (Dir. Mady Saks, 1981).  
*Wat zien ik / Diary of a Hooker* (Dir. Paul Verhoeven, 1971).  
*Wie als meisje geboren is, wordt toch nooit jongen* (Dir. Nouchka van Brakel, 1971).

*Within the Whirlwind* (Dir. Marleen Gorris, 2009).  
*Zomerhitte / Summer Heat* (Dir. Monique van de Ven, 2008).  
*Zus & zo* (Dir. Paula van der Oest, 2002).