

Mujeres detrás de cámara

*Una historia
de conquistas
y victorias en el cine
latinoamericano*

**PATRICIA TORRES
SAN MARTÍN**

Aunque muchas veces se pasa por alto, el aporte de las mujeres al cine latinoamericano ha sido clave, no solo frente a la cámara sino detrás de ella. Al comienzo, el cine silente contó con importantes innovaciones estéticas y de producción introducidas por mujeres. Más tarde, en los combativos años 60 y 70, las directoras asumieron posiciones radicalmente feministas y se manifestaron en colectivos de cineastas mujeres, muchas veces orientados al género documental. Hoy las mujeres ya no tienen que demostrar que manejan las artes del oficio: los éxitos internacionales, las innovaciones estilísticas y los recursos narrativos originales que han aportado así lo demuestran.

El objetivo de este texto es reconstruir la historia de la participación de la mujer latinoamericana en el cine, con especial énfasis en sus luchas, conquistas y victorias, que a la fecha son indiscutibles, aunque en general muy pobremente valoradas. Ante todo, porque ha sido una historia borrada, oculta e incompleta: una historia que exige ser escrita y difundida para poder conectarla con la historia y con la práctica fílmica actual, para después revalorar el trabajo de las mujeres en el cine y sus significativas contribuciones en las áreas de la producción, el guión, la edición y la dirección.

Patricia Torres San Martín: doctora en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas Occidente) con la tesis «Del sujeto a la pantalla: El cine mexicano contemporáneo y su audiencia en Guadalajara». Actualmente es docente investigadora en Cine en la Universidad de Guadalajara. Es autora de cinco libros especializados en cine regional y mujeres y cine en América Latina.

Palabras claves: cine, mujeres, historia, política, América Latina.

Me interesa señalar algunos caminos para explicar la formación de una identidad de género y una autoría femenina. Una identidad construida dentro de un sistema de relaciones, contradicciones, desfases, cambios y continuidades, en diferentes momentos históricos y en diversas coyunturas sociales. Y una autoría femenina que confirma la incursión de la mujer en el ámbito cinematográfico ya desde los albores del cine silente, y su lucha por conquistar y ganar una condición laboral no subordinada.

Reconozco que los lentes de acercamiento a este objeto de estudio se han modificado en los últimos años, no solamente por los cambios en las agendas de discusión de las teorías de cine feministas, sino también por las transformaciones sociales ocurridas en el mundo. Consecuentemente, esta recapitulación histórica debe destacar el rol social de las mujeres cineastas y reconocer que lo han sabido ejercer desde la esfera pública. Y que, por lo tanto, ya no es posible seguir avalando una visión de exclusión y de minoría, sino, por el contrario, reconocer que las mujeres cineastas son sujetos sociales renovadores y transgresores de un estatus y de una identidad de género.

De tal suerte que ya no es prioritario argumentar si sus propuestas fílmicas están concebidas en el marco de un pensamiento feminista o si sus gramáticas audiovisuales se construyen desde lo femenino. Desde luego, quizás sea posible distinguir entre conciencia femenina (una identidad propia y una construcción de género) y conciencia feminista (una postura política que modifica un orden de cosas para emancipar a las mujeres) en el quehacer cinematográfico. Pero antes debemos revalorizar las conquistas de lenguajes innovadores, las temáticas transgresoras y las invenciones formales y estéticas introducidas por las mujeres.

Para realizar este trabajo me apoyo en algunos de los supuestos teóricos de Mary Ann Doane, quien, en el marco de serias discusiones en los ámbitos anglosajón y francés, definió el «cine de mujeres» como aquel que opera como una narrativa fílmica y una puesta en escena organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien como la crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer¹. Este enfoque permite poner el acento en la manera en que las propias cineastas han sido las autoras y constructoras de las miradas y los ideales femeninos, sociales y políticos, en sus películas.

1. Cfr. M.A. Doane: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.



Pero más allá de las bases teóricas, los sustentos más relevantes son los testimonios de las propias mujeres: ellas han definido mi percepción y apreciación de sus posturas frente al mundo en que viven. En América Latina no son pocos los nombres ni las conquistas alcanzadas por mujeres: la pionera brasileña Carmen Santos, las chilenas Alicia Armstrong de Vicuña, Gaby Von Bussenius Vega y Rosario Rodríguez de la Serna, así como las mexicanas Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant, Elena Sánchez Valenzuela y Adela Sequeyro. Se trata, en todos los casos, de mujeres productoras, argumentistas y directoras del periodo del cine silente que lograron progresar sin ninguna plataforma ideológica que las fortaleciera, solo gracias a su tenacidad y su necesidad de expresión creativa.

No son pocas, tampoco, las cineastas latinoamericanas que han merecido reconocimientos y galardones internacionales: la venezolana Margot Benacerraf obtuvo dos premios en Cannes por su película *Araya* (1958); la argentina María Luisa Bemberg fue nominada a dos Oscar por *Camila* (1984); la venezolana afincada en Francia Fina Torres logró fama internacional con su ópera prima, *Oriana* (1985); la brasileña Suzana Amaral fue reconocida por *La hora de la estrella*, que recuperó la tradición del *Cinema Novo* y obtuvo el Oso de Plata a la Mejor Actriz en Berlín en 1986, el premio mayor de la Organización Católica Internacional de Cine y del Audiovisual (OCIC) y el Premio Especial del Jurado de la Confederación Internacional de Cines de Artes y Ensayo (Ciace). Por su parte, María Novaro consagró la renovación del Nuevo Cine Mexicano con su segundo largometraje, *Danzón* (1990), que participó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes; y, más recientemente, dos jóvenes cineastas argentinas han recogido galardones internacionales: Lucrecia Martel obtuvo en 2000 el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín por *La ciénaga*, y Lucía Puenzo se alzó con el Premio de la Semana de la Crítica en Cannes 2007 por *XXY*.

La mayoría de estas cineastas vivieron las grandes reconstrucciones sociales y los proyectos políticos de los 60 y 70, cuando se abrió un amplio espacio para los movimientos feministas. Luego, algunos de estos proyectos sociales sucumbieron y quedaron condenados por el sistema económico mundializado. Esta movilización de esquemas y paradigmas trajo consigo reacomodos y nuevas maneras de pensar. En el camino, algunas posiciones radicalmente feministas se movieron de lugar y generaron nuevos impulsos creativos. Por ejemplo, algunas directoras que lucharon por un cine emancipador y político

—como las mexicanas María Novaro, Dana Robert y Maryse Sistach, o la brasileña Ana Carolina Teixeira Osares— se han despojado de una etiqueta de cine estrictamente feminista para asumir una concepción incluyente o una nueva búsqueda colectiva que en-

cuentre mejores caminos en las áreas de producción, distribución e innovaciones tecnológicas. Para la cineasta brasileña Ana Carolina, hablar de feminismo significa «algo repugnante. Te aclaro que el movimiento feminista de los años 70, desde el punto de vista político, fue importante e hizo una contribución formidable. Lo que yo repudio es una diferenciación absurda, abstracta, reaccionaria y limitadora, porque una feminista tiene menos oportunidades que un ciudadano común y corriente. Por eso prefiero ser una ciudadana»².

Así, encontramos visiones comprometidas con lo social y la innovación creativa, pero despojadas de una atadura feminista. La venezolana Margot Benacerraf, directora del documental *Araya* sobre el trabajo de las mujeres en las salinas del oriente de Venezuela, se expresa de la siguiente manera: «Yo no creo que mi trabajo esté pautado por el hecho de ser mujer, yo creo que es una cuestión de sensibilidad, porque en *Araya* hay mucha sensibilidad social sin ser quejosa, ni decir pobre gente, mira lo que está sufriendo, ni mucho menos. Creo que es una constatación mucho más fuerte que cualquier cosa demagógica»³.

Por su parte, la colombiana Marta Rodríguez, directora de *Chircales* (1966-1972), donde se muestran las condiciones de vida de los trabajadores de las grandes haciendas, afirma:

En mi caso, nunca pertencí a ningún movimiento de cine feminista que surgió en los 70. Trabajé con mi marido Jorge Silva. Pienso que la mujer en el cine sí tiene un papel muy importante, porque le permite penetrar en ámbitos muy íntimos, como en *Chircales*, donde estuve cinco años con la familia Castañeda y logré penetrar al mundo de la mujer, de la sexualidad, de la violencia familiar. Pienso que las mujeres cumplimos un papel, porque al hombre no le queda tan fácil que tengan tanta confianza.⁴

2. En Luis Trellez Plazaola: *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometrajes de ficción*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1991, p. 97.

3. En P. Torres San Martín: *Mujeres y cine en América Latina*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 47.

Algunas directoras que lucharon por un cine emancipador y político se han despojado de una etiqueta de cine estrictamente feminista para asumir una concepción incluyente ■

Otras posiciones, en cambio, reafirman una postura feminista determinada por el contexto. Un ejemplo es el de la documentalista mexicana María del Carmen de Lara:

Sonia [Fritz] y yo estuvimos en el Colectivo Cine Mujer. Y en ese primer momento era como darnos confianza nosotras mismas en la parte técnica y entonces poder ejercitar roles tanto de cámara como de sonido, de asistencia de dirección; porque además éramos quienes confiábamos en esa historia. Creo que eso ha cambiado a lo largo del tiempo, creo que el feminismo tiene una visión más incluyente y que en ese sentido yo he crecido con esa idea, pero he crecido también con la preocupación de formarme técnicamente.⁵

Otras cineastas más jóvenes, que han alcanzado reconocimiento internacional, como la argentina Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2000, y *La niña santa*, 2004), matizan su visión feminista, pero reconocen la importancia de esta lucha:

Admiro y valoro mucho lo que hizo el movimiento feminista. No participo políticamente del feminismo y nunca me sentí particularmente interesada en abordarlo como lugar de estudio. Pero es inevitable que me sienta muy agradecida porque las mujeres han logrado muchas cosas. Tengo mi sería posición en cuanto a cuál es la lucha para posicionar mejor a la mujer en la sociedad. Yo creo que los que sufren el machismo son esta generación de hombres jóvenes que no dan pie con bola en esta sociedad donde las mujeres han cambiado, están un poco desesperados.⁶

Las diferentes posiciones reflejan los afanes de un colectivo de mujeres que, más allá de las etiquetas, busca reconocer el detonante de las luchas por la liberación femenina y cómo estas abrieron otros caminos para las nuevas generaciones. El estudioso de cine brasileño José Carlos Avellar identifica atinadamente esta complejidad:

Las películas hechas por mujeres muestran que todas ellas, ya sea que traten de cuestiones femeninas o no, consciente o inconscientemente, están empeñadas en abordar la reinención del papel de la mujer en la sociedad; tal vez menos que eso: en abordar los papeles femeninos en la dramaturgia del cine; tal vez más que eso: en abordar la reinención de la sociedad para transformar el papel de la mujer y del hombre⁷.

5. *Ibíd.*, p. 50.

6. En Viviana Rangil: *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005.

7. En P. Torres San Martín: *Mujeres y cine en América Latina*, cit., p. 140.

■ Del cine silente al sonoro

El periodo del cine silente fue fértil para la experimentación, tanto para hombres como para mujeres. Podemos identificar constantes en el perfil de las realizadoras que construyeron un quehacer creativo y se reinventaron a sí mismas en esta etapa, no solo como actrices consagradas o entusiastas periodistas de cine, sino como directoras y productoras. Ello les permitió aprender los gajes del oficio de manera autodidacta. En algunos casos, como los de las mexicanas Mimí Derba y Cándida

Beltrán Rendón, fueron carreras cortas. Aunque debido a la pérdida de los materiales fílmicos resulta difícil una buena aproximación a su trabajo, ellas sin dudas sentaron un precedente importante para la época: la yucateca Cándida Beltrán Rendón inauguró el modelo de producción independiente y el uso del *flashback* como recurso narrativo en su filme *El secreto de la abuela* (1928), en tanto que Mimí Derba impulsó la internacionalización del cine mexicano de manera muy profesional.

El periodo del cine silente fue fértil para la experimentación, tanto para hombres como para mujeres ■

Las hermanas Adriana y Dolores Elhers fueron pioneras de la incipiente cinematografía mexicana: se formaron en el oficio gracias al apoyo financiero del presidente Venustiano Carranza, filmaron documentales, procesaron películas, vendieron aparatos de proyección y trabajaron para la primera oficina de censura que hubo en México. Entre 1922 y 1929, realizaron el noticiero semanal *La Revista Elhers*, que mostraba los acontecimientos del momento –catástrofes, desfiles, manifestaciones– y que ellas vendían directamente a los exhibidores.

El inicio del cine sonoro produjo muchos cambios, pero no alteró la situación de las mujeres. En general, permanecían frente a la cámara y no detrás de ella. Las *rara avis* que dejaron huella en esta etapa fueron nuevamente dos mexicanas, cuyo trabajo ha sido revalorizado recientemente. La obra de Adela Sequeyro fue menospreciada por casi 40 años y su reconocimiento solo llegó tras su fallecimiento en 1992. Ahora podemos asegurar que, con la realización de *La mujer de nadie* (1937), Sequeyro se convirtió en una autora total y pudo mostrar sus verdaderas capacidades e intereses creativos. Hoy *La mujer de nadie* ocupa un sitio especial en la galería de clásicos del cine mexicano de los 30. Sin embargo, su temperamento extremo, caracterizado por la tenacidad y el romanticismo desbordado, y sus propuestas transgresoras en un contexto patriarcal, le impidieron desarrollar más de tres largometrajes.

Otras tendrían más suerte. La mexicana Matilde Landeta se hizo internacionalmente reconocida por su trilogía feminista *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951), donde, a través de heroínas emancipadas, reivindicó el papel de la mujer como actor social⁸. La brasileña Gilda de Abreu, actriz de radio, cine y teatro, cantante y compositora proveniente del mundo lírico y de la opereta, realizó en 1946 *O ebrio*, basada en una canción popular de su marido, Vicente Celestino. El filme se convirtió en un caso único en la cinematografía brasileña ya que se hicieron 50 copias para su comercialización. Sin embargo, solo pudo dirigir otras dos películas: *Pinquinho de Gente* (1947) y *Corazón materno* (1951). Por su parte, la famosa actriz del cine mudo brasileño Carmen Santos, de origen portugués pero radicada en Brasil, luego de fundar en 1933 su propia casa productora, Brasil Vita Films, encontró en la dirección un medio de expresión. Invirtió casi diez años en la preparación de *Conspiración minera*, de la que fue también productora, guionista e intérprete⁹.

El anquilosamiento de las fórmulas genéricas (melodrama ranchero, melodrama familiar, chanchadas y comedias musicales), así como la expansión de las vanguardias europeas de los 50, produjeron un quiebre del estatus cinematográfico instaurado por Hollywood desde los años 30. En este escenario irrumpieron, en los convulsivos 60 y 70, nuevas cinematografías latinoamericanas que optaron por una nueva concepción: nacía en nuestra región el cine político, revolucionario, alegórico, metafórico y antropológico, fuera de toda imitación genérica y temática.

■ Los 60 y 70: los años convulsos

Los manifiestos textuales y fílmicos de los cubanos Julio García Espinoza (*El cine imperfecto*) y Tomás Gutiérrez Alea (*La dialéctica del espectador*), de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (*El tercer cine*), del brasileño Glauber Rocha (*Estética del hambre*), así como las propuestas de cine antropológico y etnográfico del boliviano Jorge Sanjines y de los colombianos Jorge Silva y Marta Rodríguez, marcaron los antecedentes de una tendencia cinematográfica que últimamente ha resurgido en América Latina, ya no en un marco de conflicto y dictaduras sino de una supuesta plataforma democrática.

La historiografía de este capítulo tan importante de la cinematografía latinoamericana arrastró durante años omisiones imperdonables, como la de

8. Julianne Burton: *Matilde Landeta. Hija de la Revolución*, Conaculta / Imcine, México, DF, 2003.

9. Ana Pessoa: *Carmen Santos. O Cinema dos Anos 20*, Aeroplano, Río de Janeiro, 2002.

la colombiana Marta Rodríguez. Recién en 2005 se ha reconocido internacionalmente a la combativa e infatigable Rodríguez, quien por tres décadas no ha abandonado su compromiso con los indígenas y campesinos de su país: *Chircales*, clásico de clásicos, la marcó para toda la vida, y ahora incursiona en otros temas que también atañen al tejido social de una Colombia dividida entre la guerrilla y las insostenibles políticas del gobierno. En esta nueva etapa sobresalen obras como *Nacer de nuevo* (1986-1987), *Amor, mujeres y flores* (1984-1987), *Memoria viva* (1991), *Los hijos del trueno* (1997), *Amapola, flor maldita* (1997), *Nunca jamás* (2001), *La hoja sagrada* (2002), *Una casa sola se vence* (2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006).

En los 60 y 70, en el marco de estas luchas y en un contexto en el que proliferaban las posiciones feministas radicales y los exilios, comenzaron a surgir los colectivos de cine de mujeres, así como un creciente número de documentalistas mujeres (algo que parece suceder nuevamente en la actualidad).

En México nació el Colectivo Cine Mujer (1975-1987), con una amplia gama de exigencias centradas en la voluntad de abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político. La mayoría de los filmes realizados en 16 mm fueron dirigidos por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y tuvieron el gran mérito de abordar temas tabú del momento: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez). Durante varias décadas, estas películas tuvieron escasa difusión fuera de los circuitos universitarios y políticos; no consiguieron una exposición comercial sino hasta hace dos años, en el marco de la IV Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV en la Cineteca Nacional.

En los 60 y 70, en un contexto en el que proliferaban las posiciones feministas radicales y los exilios, comenzaron a surgir los colectivos de cine de mujeres, así como un creciente número de documentalistas mujeres ■

Pero no solo en México cobraban fuerza las agrupaciones de cine de mujeres. En 1978 se fundó en Colombia el colectivo Cine-Mujer por iniciativa de Sara Bright. Durante una década, las directoras reunidas en Cine-Mujer lograron

desarrollar una vasta producción de cortometrajes y largometrajes sobre temas femeninos –como *¿Y su mamá qué hace?* (1980), de Eulalia Carrizosa o *Por la mañana* (1979), de Patricia Restrepo– además de capitalizar la distribución y el financiamiento independientes.

En 1978 se creó en Venezuela el Grupo Feminista Miércoles, con el fin de difundir los derechos de la mujer a través del cine. Lo integraron Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola. A pesar de que no pudieron realizar sus proyectos fílmicos sino hasta 1981, cuando se filmó *Las alfareras de lomas bajas*, cabe señalar que fue la única iniciativa colectiva preocupada por manifestar la opresión de la mujer de las capas sociales más marginadas del país.

■ Desde los 80: una condición laboral no subordinada

En la etapa de transición de los 80 hasta fines de los 90, las políticas feministas pasaron de las luchas por la emancipación a la afirmación de una diferencia positiva de las mujeres con respecto a los hombres. Cobraba fuerza la teoría del género y se confirmaba que la liberación es siempre un hecho colectivo que engendra en el sujeto nuevas formas de verse en relación con los otros. Tales posturas

En la etapa de transición de los 80 hasta fines de los 90, las políticas feministas pasaron de las luchas por la emancipación a la afirmación de una diferencia positiva de las mujeres con respecto a los hombres ■

no pasaron inadvertidas para las directoras de cine, que entendieron que el contexto cinematográfico exigía inventivas para un cine fuera de las fórmulas mercantilistas y la creación de narrativas y estilísticas originales.

En este marco, la lista de filmes de manufactura femenina aumentó y se diversificó: en México debutaron 12 cineastas en largometrajes de ficción; en Argentina incursionaron 14 cineastas, y en Brasil otras 12. Emergió el «otro cine» hecho por mujeres, con narrativas y estéticas muy concretas en las que la representación de la mujer recupera un espacio importante. Me refiero a la puesta en escena y el resurgimiento de temas que sellan un trabajo organizado en función de las fantasías femeninas o que encuentra en las crisis actuales de las mujeres su detonante artístico.

En México, a partir del primer largometraje de la prolífica cineasta Marcela Fernández Violante, *De todos modos Juan te llamas* (1974), irrumpe el trabajo de

nuevas cineastas mujeres que hasta la fecha se encuentran activas. Entre ellas se destacan por sus propuestas en la construcción de una identidad de género directoras como Luz Eugenia «Busi» Cortés, que con nuevas estilísticas y un sólido dominio de la técnica retomó el universo femenino desde diferentes ópticas: en *El secreto de Romelia* (1988) narra la historia de tres generaciones de mujeres y su concepción de la virginidad; en *Serpientes y escaleras* (1991) despliega una mirada conservadora que antepone los roles de la mujer a la vida de un político; y en su más reciente filme, *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2006), refleja con irreverencia los modelos familiares tradicionales.

La también mexicana María Novaro Peñaloza conjuga los límites de la cotidianidad femenina y sus capacidades psicológica e intelectual con una visión elocuentemente transgresora. En sus tres últimos largometrajes de ficción (el ya mencionado *Danzón*, 1990; *El jardín del Edén*, 1993; y *Sin dejar huella*, 2000), las protagonistas desenmascaran el mundo de la fantasía y el placer de la mujer, sin reservas. En *Sin dejar huella*, la trama gira alrededor de las fuerzas políticas sociales en México, los capos de la droga, las guerrillas policíacas y una perversa y endurecida forma de patriarcado institucional.

Otra de las directoras mexicanas que emergieron con fuerza en esta etapa es Maryse Sistach, quien desde su ópera prima ha recurrido a la cámara como medio escudriñador para plasmar una mirada intimista a través de la recreación de la soledad y la sexualidad de sus personajes femeninos. En *Los pasos de Ana* (1989-1991), la protagonista, acaso un alter ego de la realizadora, asume el lugar de una representación posfeminista: ser mujer en toda la extensión de lo humano. Los caracteres femeninos se permiten negociar sus posiciones de poder en un contexto de vida cotidiana. Su segundo largometraje, *El cometa* (1998), fue una superproducción muy fallida en su propuesta temática. Luego, Sistach retomó sus preocupaciones sociales para profundizar en el tema de la violación y la violencia contra las mujeres con *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) y *La niña de la piedra. Nadie te ve* (2005). La primera cautivó a una amplia audiencia con un relato tomado de una crónica roja, centrado en la relación entre Jessica y Myriam, dos adolescentes de estratos sociales muy diferentes que enfrentan el mundo violento y machista de las grandes ciudades como el Distrito Federal.

La argentina María Luisa Bemberg fue –junto con Marcela Fernández Violante, Maryse Sistach y la chilena Valeria Sarmiento– una de las más prolíficas cineastas latinoamericanas, con siete largometrajes de ficción en su haber. El cine de Bemberg es un cine intimista: sus protagonistas son mujeres, pero,

sobre todo, mujeres transgresoras, que desafían la moral establecida, las buenas costumbres y las convenciones de la época. Ya desde sus dos primeras películas, *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982), las protagonistas hacen tambalear las estructuras patriarcales. Posteriormente, en *Camila* (1984), se rompen las normas de la familia, el Estado y la Iglesia: la protagonista, Camila O'Gorman, huye con un sacerdote. En su obra mayor, *Yo, la peor de todas* (1990), basada en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz, la identidad de género de Juana de Asbaje queda representada por las frases de la virreina María Luisa: «más poeta que monja, más monja que mujer». La trayectoria cinematográfica de Bemberg concluye con *De eso no se habla* (1992), una metáfora sobre la libertad basada en un cuento de Julio Llinás, al cual Bemberg, junto al coguionista, Jorge Goldenberg, dio forma de fábula.

También argentina, Lucrecia Martel sigue los pasos de Bemberg por su aporte a la internacionalización del cine argentino. Después de ensayar con cuatro cortometrajes y dos documentales, Martel encontró su estilo con *Rey muerto* (1995), que la convirtió en la embajadora principal de este «otro cine» enigmático e impetuoso que no pareciera tener una manufactura femenina. *La ciénaga* insiste en las relaciones más oscuras entre los personajes femeninos y pone en primer plano, por encima de las tramas dramáticas convencionales, las atmósferas cotidianas de provincia. La apuesta de Martel se sintetiza en una frase: «Todo el tiempo estoy pensando cómo encontrar no un género, sino una dramaturgia que me permita liberarme, pero sobre todo encontrarme con el espectador»¹⁰.

En cuanto a Brasil, dos películas originadas en ese país comparten el éxito avasallador de *Camila* en el extranjero: *La hora de la estrella* (1985), ópera prima de Suzana Amaral, y *Patriamada* (1985), de Tisuka Yamasaki. A estas dos directoras se suman otras, como Ana Carolina Teixeira Osares, la más fiel seguidora de Luis Buñuel, con seis largometrajes de un cine anticonvencional e irritante; también Tereza Trautman, Teté Moraes, Lucía Murat, Carla Camurati, Suzana Moraes. Desde una perspectiva global de la producción de los años 90, puede afirmarse que en Brasil se ha consolidado una identidad de género en el cine. En este país, que ha visto amenazada su industria cinematográfica en varias oportunidades, se consiguió revivirla una y otra vez en buena medida gracias al aporte de las mujeres.

10. En V. Rangil: ob. cit.

El trabajo de estas realizadoras ha forjado un cine de autoría femenina en contextos muy diversos y en coyunturas sociales diferentes. Una de ellas es la del exilio. A las conquistas y victorias alcanzadas por las mujeres del celuloide en sus respectivos países, se suman los avances de aquellas que, por razones políticas, tuvieron que emigrar, tales como la venezolana Josefina Torres, la argentina Nelly Kaplan o la chilena Valeria Sarmiento.

El trabajo de estas realizadoras ha forjado un cine de autoría femenina en contextos muy diversos y en coyunturas sociales diferentes.

Una de ellas es la del exilio ■

Esta última es un caso especial. Exiliada desde los 70 en Francia junto a su marido, Raúl Ruiz, Sarmiento cuenta con una vasta obra de casi una veintena de filmes, entre cortometrajes, documentales y largometrajes. Su cine refleja la diáspora de los chilenos en clave globalizadora: primero con su medimetraje documental *El hombre cuando es hombre* (1982), rodado en Costa Rica, luego con *El planeta de los niños* (1991), donde narra el proyecto revolucionario cubano, y más recientemente con *Carlos Fuentes, voyage dans le temps* (2006), centrado en la literatura latinoamericana. Aunque ella se autodefine como una cineasta fascinada con el mundo masculino, es posible reconocer sus inclinaciones feministas: por ejemplo, en *El hombre cuando es hombre*, donde despliega un discurso inteligente sobre el machismo y los ideales femeninos en América Latina. Su cine expresa un diálogo con la tradición y no con el discurso de la renovación. Sus largometrajes –*Amelia Lopes O’Neill* (1991), *Elle* (1994), *L’Inconnu de Strasburgo* (1998), *Rosa la China* (2002) y *Secretos* (2008)– se inscriben en los cánones de los géneros clásicos (*thriller*, melodrama y comedia), pero siempre buscando mundos encapsulados, mundos irónicos y anomalías en los universos íntimos o sociales. La renovación, en todo caso, descansa en la estética de sus películas a partir de la elección de un color simbólico: *Amelia...*, en azules y colores oscuros; *Rosa la China*, en dorados y amarillos. Y lo que configura su estilo y su personalidad es el ser una feminista por derecho propio, que no necesita proclamación alguna.

■ A manera de conclusión

En este abanico de opciones, tendencias y conquistas, vemos un panorama en el que las mujeres latinoamericanas lograron abrirse camino en el oficio en un terreno signado por los hombres, y concibieron una identidad igualitaria con los esquemas, temáticas y propuestas narrativas propias del cine latinoamericano.

Las conexiones entre la historia y el presente están hoy visiblemente expuestas y reafirmadas. Las pioneras del cine silente abrieron brechas a las futuras generaciones en más de un sentido: en primer lugar, conquistaron los saberes de una práctica y un oficio totalmente novedosos. Además, demostraron que en este periodo, fértil para la experimentación tanto para hombres como para mujeres, ellas, sin ninguna plataforma ideológica ni social, podían innovar en modelos de producción, crear nuevos formatos de creación, como el reportaje en el cine, y aportar herramientas novedosas para la construcción narrativa, como el *flashback*. Durante esta etapa, las mujeres contribuyeron a impulsar internacionalmente el cine latinoamericano. Más tarde, el periodo de transición del silente al sonoro les permitió innovar en concepciones fílmicas y transgredir las fórmulas genéricas.

Posteriormente, las guerreras feministas de los 60 y 70 afirmaron una identidad de género y una autoría propiamente femeninas. Proyectaron la praxis cinematográfica como una expresión política y de emancipación. En este marco, surgieron una serie de documentalistas que muchas veces lograron adelantarse a las convulsiones sociales y políticas que atravesaban la región. Imprimieron el sello de una autoría femenina casi de manera natural, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Con ello, dignificaron no solamente su lugar de agentes sociales activos, sino también sus posturas políticas y su conciencia feminista.

Más tarde, entre los 80 y los 90, el reconocimiento internacional de las mujeres –su condición laboral no subordinada– quedó claramente confirmado. Las mujeres directoras, productoras, guionistas, camarógrafas y editoras ya no tenían que demostrar que dominaban los artilugios del oficio. Ese «otro cine», encasillado algunas veces en las ortodoxias feministas, pero casi siempre derivado de sus ideales personales, sociales y políticos, estaba conquistando el mundo.

Fue así como aparecieron, en sus prácticas y en sus propuestas, nuevos signos: el rompimiento con la tradición cinematográfica de sus países, la búsqueda de nuevas gramáticas audiovisuales, la innovación estética y la apertura de nuevas agendas de discusión frente a un mundo cambiante.

Los vuelcos de la práctica actual –cuantiosa, renovada y fructífera– exigen una mirada y una reflexión diferentes, pues estamos frente a nuevos escenarios massmediáticos que han modificado los hábitos de consumir

cine y han revolucionado, a pasos vertiginosos, las formas de narrar y, por lo tanto, el modo de percibir el mundo. En este nuevo contexto, las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanas siguen venturosas y muy productivas. El siglo XXI las pone ante un nuevo reto. La diferencia con sus antecesoras es hoy más visible que nunca y sus nombres se escriben en mayúsculas. ☒

Bibliografía

- Jara Donoso, Eliana: *Cine mudo chileno*, Ministerio de la Educación, Santiago de Chile, 1993.
- Jaime, Bernardo: «Cine al borde de un ataque de mujeres: Apuntes para una bibliografía de las directoras de cine mexicano (1917-1999)», tesis de licenciatura, Iteso, México, 2001.
- Martínez de Velasco, Patricia: *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*, Imcine / Conecic, México, 1991.
- Mendoça, Ana Rita, Eloisa Buarque y Ana Pessoa: *Cineasta femenina. Filmografía Brasil 1930-1988*, Centro Interdisciplinario de Estudios Contemporáneos, Río de Janeiro, 1989.
- Meyer, Eugenia: «Dolores Elhers» en *Cuadernos de la Cineteca Nacional* N° 9, México, DF, 1979.
- Miquel, Ángel: *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, DF, 2000.
- Oroz, Silvia: «La mujer en el cine latinoamericano» en *Memoria del XI Festival de Cine Latinoamericano*, UNAM, México, DF, 1990.
- Toledo, Teresa: *Realizadoras latinoamericanas 1959-1987*, Cinemateca de Cuba, La Habana, 1986.
- Torres San Martín, Patricia: «Las mujeres del celuloide» en *El Acordeón* N° 17, 5-8/1996, pp. 68-76.
- Torres San Martín, Patricia: «Cine latinoamericano de mujeres; memoria e identidad» en *Revista de Estudios de Género La Ventana* N° 4, 1996, pp. 151-171.
- Torres San Martín, Patricia: «Las mujeres del celuloide en México» en *Texto Crítico* N° 19/20, 12/1997, pp. 93-106.
- Torres San Martín, Patricia: «Scènes et espaces féminins: quelques cinéastes latino-américaines» en *ALEPH*, invierno de 2001, pp. 87-101.
- Torres San Martín, Patricia: *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2001.
- Torres San Martín, Patricia et al.: «Adela Sequeyro», Colección Cine de Mujeres N° 1, Universidad de Guadalajara / Universidad de Veracruz / Archivos Fílmicos Agrasánchez, México, 1997-2001.



REVISTA DE CULTURA Y CIENCIAS SOCIALES

2008

Gijón

N° 55-56

LA ESCUELA EN LA ENCRUCIJADA

SUSCRIPCIONES

Suscripción personal: 30 euros

Suscripción bibliotecas e instituciones: 45 euros

Suscripción internacional: Europa - 60 euros (incluye gastos de envío)

Resto del mundo - 80 euros (incluye gastos de envío)

Ábaco es una publicación de CICEES, C/ La Muralla, 3 entlo. 33202 Gijón, España. Apartado de correos 202. Tel./Fax: (34 985) 31.9385. Correo electrónico: <revabaco@arrakis.es>, <revabaco@telecable.es>. Página web: <www.revista-abaco.com>.