



La MUJER en CINE: historias cruza



▶ *El triunfo de la voluntad*



el

Esta es una reflexión sobre lo que ha sido hasta ahora la presencia de la mujer en la historia del cine, dentro y fuera de la pantalla, así como en las principales industrias del medio en la actualidad. Las conclusiones a las que llega sirven como una primera aproximación a un tema tan complejo de analizar, sin mencionar la polémica que representa.

das

Isaac León Frías

Leni Riefenstahl
Fuente: FullMovieReview.com

Un asunto complejo y delicado si lo hay, el de la mujer en el cine, es hoy uno de los más debatidos y la literatura feminista se ha encargado de poner su cuota en la controversia. Confinada por mucho tiempo y de manera casi exclusiva al campo de la interpretación, la participación femenina en otros rubros de la industria ha pasado prácticamente inadvertida. Es cierto que tampoco ha sido muy relevante en esos otros rubros y en tal sentido no es que se haya ocultado o silenciado. Simplemente son funciones que no tienen mayor resonancia.

Si en el terreno de la actuación la presencia femenina ha sido constante, no lo ha sido en el campo de la dirección. En realidad es muy escasa la participación de directoras en ejercicio hasta los años sesenta. Una de las más conocidas es la alemana Leni Riefensthal y curiosamente lo es por la realización de algunos documentales célebres (*El triunfo de la voluntad* de 1935, el díptico *Olimpia* de 1938) en tiempos en que la presencia femenina en el terreno documental era rarísima. En Hollywood, muy pocas ejercieron esa práctica. Entre ellas, Lois Weber, Dorothy Arzner, la también actriz Ida Lupino. En Francia, Germaine Dulac en los años veinte y, posteriormente, Jacqueline Audry. En la URSS, Julia Solntseva, la esposa de Aleksander Dovjenko. En México, Adela Sequeiro y Matilde Landeta. Algunas guionistas, desde la también alemana Thea von Harbou, que trabajó con Fritz Lang, hasta la escritora norteamericana Lillian Hellman. Las excepciones fueron contadas en la práctica de la dirección y un poco más numerosas en el terreno de los guiones.

Las mujeres han sido, sí, en cantidades variables, editoras, asistentes de producción, *scripts*, pero esas funciones no dan notoriedad ni tienen el prestigio de aquellas que se consideran medulares en el proceso creativo como, en primer lugar, la dirección y, en un escalón menor, el guion. En cambio ha sido escasa la presencia femenina en el terreno de la dirección de fotografía o de la música y no digamos ya de las funciones correspondientes al rubro financiero-económico.

Considerada una labor masculina, la dirección cinematográfica estuvo, si no vedada, muy limitada para quienes no pertenecieran a ese género. Solo en la

actuación es que se desenvuelve el espacio de figuración de la mujer. Vamos a limitarnos en este trabajo introductorio a situar de manera general el desempeño de la mujer delante y detrás de la cámara, especialmente en el período clásico y con ejemplos provenientes en su mayoría de Hollywood y de los países occidentales. Es una mirada parcial, sin la menor duda, pero puede servir de guía de entrada a una temática sobre la cual este número de *Ventana Indiscreta* quiere echar algunas luces.

Delante de la cámara

¿Quién fue la primera figura femenina de la historia del cine? Digo la primera figura femenina, pues los actores, ellos y ellas, no aparecieron desde el primer momento y ese fue un proceso que se fue consolidando de manera gradual. Se puede considerar a Jeanne D'Alcy, la musa y mujer, que aún no lo era cuando trabajó en los filmes de Georges Méliés, como la primera que consigue tener un cierto grado de visibilidad, aun cuando el francés no le dispensara exactamente un lugar de especial prominencia en sus cortos, que –salvo los que lo tenían a él como protagonista– estaban concebidos de manera coral, sin un criterio de relevancia ostensible de uno (o unos) sobre otros.

Es a Florence Lawrence, una joven actriz que trabajó primero para la Vitagraph y luego para la Biograph, ambas del empresario Thomas Alva Edison, a quien se le considera, con un cierto exceso, la primera estrella. Al menos fue la primera que pudo ver su nombre en los créditos de un corto, *The Broken Oath* (1910) de Harry Solter. La carrera de Lawrence, llamada en su época *The Biograph Girl*, aunque abundante en títulos (se calculan unos 270 cortos), filmados en su mayoría en los estudios de Nueva York, tuvo una relativamente breve duración y cuando los estudios de Hollywood se habían asentado a mediados de la década de 1910 su nombre estaba olvidado.

Si el tema a tratar es el de la mujer en el cine, ¿por qué –se preguntaran algunos– empezar por las primeras actrices o estrellas? La respuesta es simple: porque la condición de la mujer ha estado filtrada históricamente por la función que ha desempeñado al interior del cine de ficción. Se ha dicho, y con insistencia, que la presencia de

la mujer en el cine de ficción ha contribuido en todas partes (en unas más que en otras) a reafirmar la imagen de dependencia que ella ha tenido en las sociedades de tradición patriarcal. Es posible que así haya sido en una proporción mayor, si se considera de modo general el juego de roles desempeñados (hija, esposa, madre, ama de casa, trabajadora, empleada, etc.). Sin embargo, hay varias razones que permiten contrapesar y relativizar esa presunta condición de inferioridad familiar y social.

Desde el momento –incluso desde antes– en que empiezan a reconocerse los nombres de los intérpretes, actores y actrices que se alternan en el reparto, son muchas las actrices que adquieren una clara prominencia. Es verdad que hay géneros –el *western*, la comedia cómica, la aventura– en los que hay un marcado desnivel, pues se favorece notoriamente el componente viril o el humor movilizador por los representantes del mal llamado sexo fuerte. Pero aún con ese desnivel, en el cine las mujeres han tenido un grado de visibilidad negado en muchos otros terrenos profesionales. Es en la pantalla donde, mal que bien, la presencia femenina, en términos de profesión interpretativa, de representación de roles y figuras, ha tenido a través del tiempo una exposición constante e ininterrumpida. Hasta cierto punto se ha reivindicado en esa exposición el silenciamiento o la exclusión sufridos en muchas otras actividades y espacios sociales. Que desde un criterio de equidad de género eso haya sido insuficiente, como lo ha sido, no quita que podamos atribuirle al cine, con todos los bemoles que se puedan encontrar, una relativa reivindicación. Eso vale no solo para el cine occidental; también para el del Japón o la India que han sido sociedades más tradicionales y más cerradas.

Al menos en el cine occidental podemos identificar a un contingente medianamente significativo de actrices que en su vida pública, aprovechando la fama o la popularidad (o ambas), han hecho afirmación de independencia personal, de liderazgo o de provocación frente a creencias o comportamientos establecidos. Pero, más importante aún, lo han hecho desde el ejercicio de sus roles escénicos. Para situarnos únicamente en la etapa clásica vamos a ejemplificar: la Greta Garbo o la Joan Crawford de las películas de



Greta Garbo



Bette Davis



Sophia Loren



María Félix



Lauren Bacall



Ava Gardner

Clarence Brown y de otros directores de la MGM; Bette Davis, Katherine Hepburn, Marlene Dietrich, Carole Lombard, Jean Harlow, Claudette Colbert, en la producción de los años treinta, se muestran afirmativas, desafiantes o insubordinadas. Otro tanto Ava Gardner, Rita Hayworth, Barbara Stanwyck, además de las mismas Crawford, Davis o Hepburn en la década de 1940. Marilyn y las rubias voluptuosas (Jayne Mansfield, Anita Ekberg, Zsa Zsa Gabor, la inglesa Diana Dors) se suman en la década siguiente.

En Francia están Michele Morgan, Danielle Darrieux, Arletty. En los cuarenta, Simone Signoret, Micheline Presle. En los cincuenta Martine Carol, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Annie Girardot. En Italia, Anna Magnani, Clara Calamai, Alida Valli y luego Silvana Mangano, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale. México no se excluye; allí está María Félix, en primer y muy potente lugar, como lo están Nini Marshall, Tita Merello y Zully Moreno en Argentina.

Desde muy temprano se fue conformando en el universo de la ficción una figura femenina que hace de la sensualidad y/o de la pasión amorosa casi un arma de afirmación o de estatus. En el campo de la pasión amorosa destacan las célebres divas italianas

del melodrama como Francesca Bertini, Lydia Borelli, Pina Menicheli, Italia Almirante Mazini, quienes hicieron de su sola participación el centro de atención de esos filmes, por encima de los incidentales argumentales. No llegaron a tanto, pero en algunos casos se acercaron a ese absoluto "dominio de escena", Asta Nielsen en el cine nórdico y alemán, o Theda Bara en la producción de Hollywood. Bara es considerada la primera *vamp* (vampiresa) en la industria hollywoodense, en la que va a competir en los años veinte con Pola Negri, Alia Nazimova, Gloria Swanson, Clara Bow o Louise Brooks, quien será también protagonista de dos notables películas del alemán Georg Wilhelm Pabst.

Una observación: el erotismo que dispensaron esas actrices en el periodo silente supera al de las figuras de la primera década del sonoro. El arte de la seducción requería de atributos visuales, de posturas, gestos y miradas que compensaran la imposibilidad del registro de la voz. Sí, y también de una mayor permisividad, que se prolonga hasta 1934 cuando se impone el Código Hays de autocensura, y de un periodo, el de los *roaring twenties*, más tolerante con el estímulo sensual, que propició un clima de cierta apertura que se puede apreciar no solo en el cine norteamericano sino también

en el británico, en el francés, en el alemán, en el sueco y en el danés.

En los años cuarenta, las heroínas o antiheroínas del *film noir* y sus variantes aportan de manera un tanto subrepticia una cuota de perturbación erótica sin precedentes. Allí están las ya mencionadas Ava Gardner, Rita Hayworth, Barbara Stanwyck y, también, Veronica Lake, Gloria Grahame, Lizabeth Scott, Lana Turner, Gene Tierney, Lauren Bacall, Coleen Gray. El capítulo *noir*, que además del criminal a través géneros como el melodrama o el *western*, resulta capital en la magnificación de la *femme fatale*, aún con la carga culposa que terminaba con el castigo o la muerte.

Sigue luego una larga etapa, imposible de resumir en pocas líneas, en la que, ya sin el peso de las censuras morales, el desenvolvimiento femenino se amplía considerablemente y permite un desarrollo de sus potencialidades como no se había visto antes. Sin embargo, y paradójicamente, el estrellato masculino se ha acentuado en las últimas décadas, en las que incluso asistimos, por diversas vías, a una suerte de virilización de los roles que involucran a muchos de los mismos personajes femeninos, lo que constituye una tendencia que merece desarrollarse con mayor detenimiento. Es lo que está

ocurriendo con diversas series de superheroínas recientes, pero no solo en ellas. El glamour y la sensualidad de otros tiempos han cedido su lugar a juegos de roles individuales y sociales, definidos por la pertenencia sexual, y a una marcada inclinación por conductas antes asociadas prácticamente en exclusividad al universo masculino.

Detrás de la cámara

Todo apunta a que la francesa Alice Guy, que se inició en el estudio de Leon Gaumont, fue la primera realizadora con una carrera sostenida de varios años, primero en París y luego en Hollywood. No fue la única en el periodo mudo pues, si se revisan las fuentes de información, la lista de nombres puede parecer larga. Sin embargo, muy pocas obras de esas realizadoras han quedado entre las más significativas del periodo. Si se revisa el *top* de cien mejores películas silentes del sitio web *Silent Era*, especializado en ese periodo, se puede comprobar que no hay ni una sola que tenga a una mujer en la dirección. Más allá de lo discutible que eso puede ser, y de los argumentos en el sentido de que la historia del cine ha sido elaborada básicamente por hombres, es un hecho que la participación de las directoras fue muy reducida en esa época. Como

lo siguió siendo a lo largo de todo el periodo clásico.

Pero no solo durante el periodo clásico. Con la mayor importancia social y profesional que el desempeño femenino ha ido obteniendo, impulsado por las luchas y reivindicaciones logradas, hasta la fecha solo hay una cineasta, Kathryn Bigelow, que ha obtenido el Oscar a la mejor dirección (por *Zona de miedo*, 2008) y antes que ella solo en tres ocasiones otras tantas realizadoras habían sido nominadas como candidatas: la italiana Lina Wertmüller, la neozelandesa Jane Campion y Sofia Coppola. Un saldo ínfimo.

Si la mirada se dirige a los premios de Cannes, Venecia, Berlín, Locarno, San Sebastián y otros festivales, la situación no es muy diferente, de modo que sería un error pensar que solo en Hollywood se presenta ese estado de cosas. Más aún; pocos nombres de directoras aparecen entre los creadores más apreciados del cine contemporáneo: apenas Chantal Akerman, Naomi Kawase, Claire Denis, Jane Campion, un poco menos Andrea Arnold, Sofia Coppola, Kathryn Bigelow, Mía Hansen-Løve y pocas más. En América Latina, Lucrecia Martel, Claudia Llosa, Yulene Olaizola; salvo la primera, ninguna entre los cineastas más prominentes de la región. Esto no se debe a la falta

de talento o de sensibilidad expresiva, sino a que, por diversas razones, el contingente femenino en la realización sigue formando un porcentaje muy reducido de la totalidad pese a que en las escuelas de cine aumenta la presencia de las estudiantes que apuntan a dirigir películas. Aunque puedan presentarse conductas discriminatorias en el área de la producción (sobre todo en la gran producción), las condiciones en que se hace el cine, cada vez más sujetas a apoyos y créditos, no parecen ser, necesariamente, las que restringen posibilidades de acceso.

Es decir que, pese al incremento de las directoras en la producción de casi todos los países del mundo (incluso en Irán, donde la situación de la mujer sigue siendo muy desventajosa si la comparamos con los estándares occidentales), se mantiene incólume la primacía, no solo en cantidad sino en reconocimiento y aprecio, del frente masculino.

En otras palabras, y a contrapelo de los márgenes de conquista social que con dificultades van logrando las mujeres; de manera especial en los países de Occidente y algunos asiáticos, el cine sigue siendo una arena problemática en tanto que la batuta sigue en manos de los realizadores y son los solistas hombres los que tienen el mayor espacio de lucimiento. ◻



Chantal Akerman



Claire Denis



Lucrecia Martel



Sofia Coppola



Kathryn Bigelow



Claudia Llosa

La propaganda como arte cinematográfico: EL CINE DE LENI RIEFENSTAHL

Mauricio Godoy

De entre las nubes surge, cual presencia divina, el avión del Führer sobrevolando la ciudad medieval de Núremberg. Al aterrizar, Hitler es recibido por una fervorosa audiencia; el fanatismo político traspasa la pantalla y nos hace entender el poder que tienen las imágenes para transmitir mensajes, para adoctrinar a la sociedad, para construir subjetividades.

El triunfo de la voluntad (1935) es un monumento del cine de propaganda y Leni Riefenstahl, su directora, un personaje controversial y polémico. Riefenstahl sobre dicho filme (cit. en Riambau, 1992, p. 40):

Es un documento. No un filme de propaganda. Sé muy bien lo que es la propaganda. Consiste en recrear ciertos acontecimientos para ilustrar una tesis donde [...] se descarta una cosa para acentuar otra. Yo me encontraba en el núcleo de un acontecimiento que era la realidad de un cierto tiempo y de un cierto lugar. Mi película se compone de lo que surgió de ello.

En efecto, el documental refleja acontecimientos reales pero “[...] el tono y las llamadas emocionales está intensamente dirigido hacia un fin: lograr el máximo efecto posible de exaltación del mito nazi” (Paz y Montero, 1999, p. 203). Y es que el cine de Riefenstahl dista mucho del resto de la propaganda que se produjo durante la Segunda Guerra Mundial, ya sea en Inglaterra, Rusia o EE.UU., en donde la serie *Why We Fight?*, diseñada como respuesta al cine de Riefenstahl, fue encargada a prestigiosos directores estadounidenses como Capra y Ford.

En *El triunfo de la voluntad*, Riefenstahl representa de forma artística el Congreso de Núremberg de 1934. Para ello, y diferenciándose de los noticieros cinematográficos de la época y sus tomas estáticas, insiste



Leni Riefenstahl detrás de cámara
Fuente: WordPress.com

en el movimiento, en la utilización de muchas cámaras, el uso del *travelling* de manera sistemática; coloca rieles alrededor de Hitler, así puede variar el encuadre durante su discurso, incluso coloca una cámara en un ascensor detrás del estrado para generar un *travelling* vertical, permitiéndonos apreciar la grandeza, el orden y la simetría: principios del arte nazi.

Desde la llegada del dios germano desde el cielo, la vigilia en su hotel como si fuera un cantante o una estrella de cine, el despertar jovial de sus tropas, hasta las marchas o el discurso del Führer, el filme emana una calidad artística innegable. El dinamismo del montaje se construye a través de lo sonoro, la música y los discursos van dialogando *in crescendo*. La exhibición de este filme en Alemania permitió consolidar al gobierno nazi y generar una devoción, un fanatismo por la figura de Hitler.

Sobre Riefenstahl queda mucho por hablar, desde sus inicios en los filmes de montaña, su enemistad con Marlene Dietrich, su filme *Olympia* (1938), su aislamiento después de la derrota del nazismo, sus polémicas fotografías de la tribu Nuba, hasta sus últimos años de vida filmando la simple belleza bajo el mar. Pero como nos dice Susan Sontag (2007), “[...] todo el mundo sabe que en un arte como el de Riefenstahl no está en juego solo la belleza”; siempre hay algo más. (p. 9)

REFERENCIAS

- Müller, R. (1993). *The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl*. Largometraje documental. Alemania.
- Paz, M. A. y Montero, J. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Barcelona, España: Ariel.
- Riambau, E. (1992). “To be (nazi) or not to be. Acotaciones a las Memorias de Leni Riefenstahl”. *Archivos de la Filmoteca*. Abril - junio 1992, 33-46.
- Riambau, E. y Torreiro, M. (1992). “Soy una persona extremadamente liberal. Entrevista con Leni Riefenstahl”. *Archivos de la Filmoteca*. Abril - junio 1992, 48-55.
- Riefenstahl, L. (1935). *El triunfo de la voluntad*. Largometraje documental. Alemania.
- Riefenstahl, L. (1938). *Olympia*. Largometraje documental. Alemania.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana. Sello de Bolsillo. Recuperado de: <http://umh3593.edu.umh.es/wp-content/uploads/sites/785/2014/08/Fascination-Fascism-Susan-Sontag-1975.pdf>
- Taylor, R. (1979) *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. Londres / Nueva York: I. B. Tauris Publishers.