

CINEASTAS PIONERAS DE AMÉRICA LATINA

PAULO ANTONIO PARANAGUA

Traducción de Nelson CARRO

Corregida por el autor

Hispanística XX sólo publica contribuciones inéditas pero dado el gran interés del artículo sobre las *Cineastas pioneras de América Latina* agradecemos que el crítico Paulo Antonio Paranagua nos haya permitido reproducir este estudio publicado anteriormente en la revista mexicana *DICINE* (nº36 y 37, septiembre, noviembre de 1990).

¿Se sabrá alguna vez quiénes fueron las primeras mujeres en pasar detrás de la cámara, en América Latina? No hay que saber mucho de sociología o etimología para reconocer que en este continente el machismo no es una palabra de origen extranjero. Sin embargo, como si el cinematógrafo tuviera que ajustarse a las reglas de la gramática francesa, se descubre un número suficiente de excepciones como para aguijonear la curiosidad. Las mujeres cineastas de los tiempos primitivos son víctimas de un desconocimiento más general, el que afecta a los pioneros en su conjunto, en un terreno donde estamos condenados a una inasible arqueología¹.

No sabemos gran cosa sobre Emilia Saleny, directora en Argentina de *La niña del bosque* (1917) y de *Clarita* o *El pañuelo de Clarita* (1919), salvo que fue igualmente actriz en otros filmes de ficción entre 1916 y 1919, como *El evadido de Ushuaia* y *Problemas de corazón*. Los títulos de estos últimos evocan las aventuras y el melodrama sentimental, géneros

¹ Un primer inventario ha sido elaborado por Teresa Toledo, *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: Cronología/Chronology (1917-1987)*, Círculo de cultura cubana, New-York, 1987.

típicos de la época. *La niña del bosque* habría sido interpretada por actores infantiles, una circunstancia que más de una vez ha justificado el hecho de poner una mujer al mando. Menos sabemos todavía de María V. de Celestini, quien habría producido y realizado *Mi derecho* (1920), también en Argentina.

En cambio, al otro extremo de América Latina, Mimí Derba ha sido sin duda la primera actriz mexicana verdaderamente popular que pudo aspirar al status de diva. Las poses de sus retratos lo demuestran y, como continuó su carrera de actriz luego de la llegada del sonido, es relativamente fácil reconocerla, por ejemplo en el papel de la propietaria del burdel de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), un clásico del melodrama tremendista. Mimí Derba fue uno de los tres socios de la compañía Azteca Film fundada en 1917, los otros dos eran el operador y director Enrique Rosas y el general Pablo González, el protector de la señora, como se decía entonces de manera falsamente púdica e hipócrita. El general no era un militar cualquiera, puesto que consideró seriamente una candidatura a la presidencia de la república. Pero Mimí Derba tampoco era una simple actriz asociada a la producción, porque ella escribió los argumentos de dos de los cinco largometrajes realizados en 1917 por Azteca Film. Bien se puede pensar que ella cuidaba no únicamente su propio papel, sino también otros aspectos. Tanto más cuanto Rosas venía de la escuela de cinematografistas nómadas, típicos de la revolución mexicana, y el filme más famoso al que su nombre sigue ligado, *El automóvil gris* (1919), corrobora su subordinación a los intereses del general Pablo González. En todo caso, los filmes que ella escribió, *En defensa propia* y *En la sombra*, presentan los mismos relatos convencionales de las películas de la época.

Mimí Derba no actúa en *La tigresa*, ni firma el guión, pero habría asumido la dirección. El investigador Gustavo García lo afirma, pero las filmografías establecidas no aportan la certeza. Una fotografía reproducida en una obra del historiador Aurelio de los Reyes muestra a Mimí Derba supervisando el montaje de un filme, al lado de Enrique Rosas y otras personas: pero el sentido del montaje en esta época era evidentemente muy relativo... En los años siguientes, las hermanas Dolores y Adriana Elhers filman una serie de documentales, luego de estudiar cine en Estados Unidos, después lanzan el noticiero *Revista Elhers* (1922-1929). Otra mexicana, Cándida Beltrán Rendón, va a producir, dirigir, escribir, crear los decorados e interpretar el papel protagónico del largometraje *El secreto*

de la abuela (1928), un melodrama con huérfana, abuela ciega y el golpe teatral necesario para un *happy end*.¹

Mimí Derba en México ejemplifica una de las circunstancias en que una mujer logra asumir las responsabilidades de la realización o de la producción, a pesar de los prejuicios de la época y del peso de las normas tradicionales: se trata de mujeres que ya ocupaban un lugar preponderante (por no decir que tenían poder) en una troupe teatral, cuando abordaron el cine. Esto nos lleva inevitablemente a interrogarnos sobre la verdadera función en el set cinematográfico de la gran actriz argentina Camila Quiroga (1893-1948), una de las más famosas en Buenos Aires, que era seguramente el centro teatral más fecundo de América Latina en *la belle époque*. Camila Quiroga fundó la Platense Film (1918) con su marido Héctor Quiroga; una compañía convertida en seguida en Quiroga-Benoit Film. La estrella se habrá conformado con seguir las indicaciones de otros, en filmes como *¿Hasta donde?* (Paul Capellani, 1918) y *Juan sin ropa o Nobleza criolla* (Georges Benoit, 1919), curiosamente firmados por dos franceses de paso por Argentina? Es cierto que en este caso la diferencia de status entre la estrella y el hombre tras la cámara debía ser menos sensible que entre Mimí Derba y Enrique Rosas. Pero en la época a menudo se distinguía entre la dirección de actores (o dirección *artística*) y una dirección técnica, asimilada de hecho a la iluminación, el emplazamiento y manejo de la cámara y luego el montaje, simple yuxtaposición de las escenas filmadas: difícil atribuir responsabilidades preponderantes en una producción artesanal que apenas podemos evaluar a partir de las pobres huellas que nos han llegado.

PRUDENCIA GRIFFEL EN EL CINE VENEZOLANO

Mientras tanto, en Venezuela, la actriz Prudencia Griffel, de origen español, funda la productora Nostra, con su esposo Francisco Martínez y el general Pedro Pablo González. Instalada en Caracas a la cabeza de una compañía teatral, Prudencia Griffel habría escrito y quizás dirigido, en colaboración con su marido, cortometrajes de tema religioso: *No matarás*, *El ángel de la guarda*, *Acto de caridad* o *La caridad entra por casa* (1920).

¹ Cf. Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, Martín Casillas Editores/Cultura/SEP, México, 1982; *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes* (1906-1940), Cineteca Nacional, México, 1985; Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano* (1896-1947), Trillas, México, 1988; Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, SEP/Foro 2000, México, 1986.

Ella habría trabajado, por lo tanto, en el marco de un género recurrente en el cine mudo latinoamericano. En todo caso, la aventura de la Nostra fue igualmente efímera¹.

Sin embargo, la confusión existente dentro de los equipos primitivos se acentúa todavía más cuando pasamos a otro tipo de producción también característica del período silente en América Latina. Me refiero a las empresas familiares, sobre todo a aquellas que han proliferado más o menos en provincia, donde el ambiente era sensiblemente diferente a la bohemia de las capitales. Mientras que una moralidad dudosa era atribuida al medio cinematográfico de algunas metrópolis (tanto más fácilmente cuanto se lanzaron a una producción destinada sólo al público masculino), los ciclos regionales de los años veinte eran una especie de aventura familiar o local. El factor de modernidad, en todos los sentidos del término, ligado al cine ha debido favorecer todo tipo de iniciativas y de experiencias. Esto no nos bastará para comprender mejor, sin embargo, la función ejercida por las actrices Almyr Steves o Rilda Fernandes en el ciclo productivo de Pernambuco, hacia los años 1925-1931. Habrá que conformarse con considerar como la primera realizadora de Brasil a Cleo de Verberena, igualmente intérprete de su único filme *O mistério do dominó preto* (1931), historia triste de una mujer desgraciada sumergida en pleno carnaval (según la prensa de la época), producida en São Paulo por una compañía, Epica Film, de la que nunca más se volvió a hablar².

Con la llegada del cine sonoro, las funciones quedarán definidas más estrictamente, sin que por ello tengamos más clara la participación efectiva de algunas pioneras. La primera entre las mexicanas de este segundo período viene todavía del período mudo, donde ya era actriz. Pero se relaciona con la fase anterior también en el sentido en que su popularidad ha debido ser el origen de las responsabilidades que asumió. Y, sin embargo, Adela Sequeyro debe su apodo de *Perlita* al nuevo medio de comunicación dominante, con el cual las cinematografiás dependientes se verán obligadas a transigir: la radio. Adela Sequeyro es productora, argumentista, coadaptadora y actriz protagonista de *Más allá de la muerte*

1 Cf. Ambretta Marrosu, *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos, pistas e interrogantes*, ININCO, Caracas, 1985; Ricardo Tirado, *Memoria y notas del cine venezolano, 1897-1959*, Fundación Neumann, Caracas, s.f.

2 Cf. Jean-Claude Bernardet, *Filmografía do cinema brasileiro 1900-1935*, *Jornal O Estado de São Paulo*, Secretaria da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, 1979. Ver también el ensayo de Elice Munerato y Maria Helena Darcy de Oliveira, "Muses derrière la caméra", en Paulo Antonio Paranagua (ed.), *Le cinéma brésilien*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

(1935), cuya dirección está sin embargo firmada por el cubano Ramón Peón. Ese mismo año, Peón figura como realizador de cinco largometrajes mexicanos, prueba de una flexibilidad extrema... *Perlita* ya no comparte más las responsabilidades y asume la producción, el argumento, la adaptación, el papel protagónico y la realización de *La mujer de nadie* (1937), una comedia melodramática de época (según las palabras del historiador Emilio García Riera). Adela Sequeyro repetirá esto una segunda vez, solamente, con un filme para niños actuado por niños, *Diablillos de arrabal* (1938), en la que todavía firma la producción, la dirección y el guión¹.

En México, hacia la misma época, otra mujer tenía un rol más clásico, largo tiempo a la sombra de un hombre. Al menos en apariencia, porque esta mujer polifacética ejercía su talento en distintas áreas. En México, tuvo una intensa actividad como productora y guionista, con el seudónimo de *Duquesa Olga*. Era Eva Limiñana, nombre con el que había hecho una carrera internacional: chilena, pianista, a veces pareja del célebre Claudio Arrau. En el cine, está asociada a uno de los personajes del cine hispano de Hollywood, José Bohr, quien logró imponerse primero en las variedades y la canción: aunque de origen chileno, supo aprovechar la moda alrededor del tango, luego de un pasaje por Buenos Aires. José Bohr ha sido, uno de los primeros (sino el primero) en lanzarse a la producción de filmes hollywoodenses en español, con *Sombras de gloria*, producción Sono Art-World Wide, cuya dirección fue firmada por Andrew L. Stone (1930). Luego de imponerse como actor, *Che Bohr* querrá controlar mejor sus filmes y se instalará en México. *La sangre manda*, que realiza con Raphael Sevilla (1933) y que cuenta a *Perlita* entre sus intérpretes, ya está basada en un argumento de la *Duquesa Olga*. Luego vamos a encontrarla en los créditos de una larga serie de filmes realizados y actuados por José Bohr, en casi todos como productora y autora del argumento, de la adaptación y de los diálogos: *¿Quién mató a Eva?* (1934), *Tu hijo* (1934), *Sueño de amor* con Claudio Arrau en el papel de Liszt (1935), *Luponini de Chicago* (1935), *Así es la mujer* (1936), *Mariguana* (1936), *Por mis pistolas* (1938), *El látigo* (1938), *Una luz en mi camino* (1938), *Herencia macabra* (1939), *Borrasca humana* (1939). Aparte del hecho de que basta con mirar un cartel para darse cuenta de la importancia de la *Duquesa Olga* en esos filmes, la tentación de asumir una responsabilidad todavía mayor queda comprobada, luego de que ella se separa de José Bohr, por *Mi lupe y mi*

1 Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, Era, México, 1969.

caballo (1942), donde aún es la productora, la autora del argumento y de la adaptación y finalmente, la realizadora en colaboración con Carlos Toussaint. Diez años de actividad sostenida desembocan en el silencio. En sus memorias, José Bohr no menciona siquiera a la productora y guionista gracias a quien consiguió un lugar en las pantallas mexicanas de los años treinta

CARMEN SANTOS, UNA PERSONALIDAD FASCINANTE

No obstante, la personalidad femenina más fascinante de esta primera década del cine sonoro latinoamericano es la brasileña de adopción Carmen Santos (nacida en Portugal, 1904-1953). Debuta como actriz durante el período mudo, pero sus primeros filmes nunca serán exhibidos. A fines de los años veinte, con un notable olfato, logra colaborar como intérprete con los dos cineastas brasileños de mayor talento : se la ve tanto en *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1930) como en *Límite* (Mario Peixoto, 1930). Al fundar la Brasil Vita Filmes (1933), Carmen Santos se convierte en uno de los dos principales polos de la producción en Río de Janeiro y apoya a Mauro durante varios años (*Favella dos meus amores*, 1935 ; *Cidade mulher*, 1936; *Argila*, 1940). Siempre apunta muy alto, y logra prever los valores consagrados posteriormente. Desde 1933, ella hizo trabajar al escritor Jorge Amado en la adaptación de sus primeras novelas, que lamentablemente no llegaron a filmarse. Finalmente, durante largos años se consagró en cuerpo y alma a *Inconfidência mineira* (1948), de la que escribe el guión y asume la producción, la interpretación y la dirección. Ningún filme de este período, en el que el cine brasileño vive momentos penosos, parece tener tanta ambición como éste. El episodio más importante de las luchas independentistas bajo la corona portuguesa era así llevado a la pantalla un cuarto de siglo antes de haber sido abordado por el *cinema novo* (*Os inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Lástima que los escasos minutos de *Inconfidência mineira* que escaparon a la destrucción no sean suficientes para formarnos nuestro propio juicio a propósito del filme, considerado como una decepción y un fracaso cuando su estreno. En todo caso Jorge Amado ha confesado que Carmen Santos,

“ estrella absoluta, mujer de izquierda, era el símbolo de nuestros sueños y nuestras ambiciones, y todos estábamos enamorados de ella ”¹.

Mientras que la independencia de espíritu, la libertad de movimiento y la fuerte personalidad de Carmen Santos sorprenden a sus contemporáneos, Gilda de Abreu constituye una figura más ambigua. También actriz, Gilda de Abreu (1904-1979) se vuelve realizadora al servicio de su marido, la estrella de la canción Vicente Celestino: *O Ebrio* (1946) tuvo durante mucho tiempo el record de espectadores del cine brasileño. Es un melodrama profundamente religioso, en el cual la moral convencional está reforzada por un juego de la fatalidad y de la providencia casi mística. La mujer (o las mujeres) no sale favorecida de este drama donde ella tiene el papel de la malvada, a la que en rigor se puede perdonar (como manda la religión), pero que uno no podrá olvidar (ésta es la conclusión del filme). Después de un segundo largometraje producido por la compañía Cinédia (*Pinguinho de gente*, 1947, en el que el papel titular era interpretado por una niña), Gilda de Abreu y Vicente Celestino producen e interpretan juntos *Coração materno* (1951), escrito y dirigido por Gilda. Es bastante insoportable...

UN CASO EXCEPCIONAL : MATILDE LANDETA

Sea cual sea la apreciación crítica de las obras, en el Brasil como en México se encuentran las mismas trayectorias interrumpidas, única regla general para todas estas mujeres de excepción. Una vía diferente de acceso a la realización es la de la mexicana Matilde Landeta. Contrariamente a *Perlita* y a la *Duquesa Olga*, Matilde Landeta se benefició con un largo aprendizaje técnico, durante el proceso de industrialización del cine mexicano. Sigue así el ejemplo de su hermano Eduardo Landeta, quien producirá luego sus tres largometrajes.

Ella fue *script-girl* en aproximadamente setenta filmes, asistente de dirección de una docena más. Si la mayor parte del tiempo estuvo al lado de artesanos desprovistos de ambición y de talento, como Jaime Salvador, Agustín P. Delgado, José Díaz Morales o el cubano Ramón Peón, también trabajó con el escritor y realizador Mauricio Magdaleno, con un director exitoso como Julio Bracho y con la encarnación misma del

¹ Jorge Amado, “ Préface : Souvenirs d’un vague second rôle ”, *Le cinéma brésilien*, op. cit. La investigación en curso de An Pessoa debería pronto permitirnos conocer mejor a Carmen Santos.

nacionalismo en la pantallas mexicanas, Emilio Fernández, *El Indio* : Matilde Landeta estuvo en el set de *María Candelaria* (1943). Los dos primeros filmes que ella escribe y dirige, *Lola Casanova* (1948) y *La negra Angustias* (1949), son adaptados de obras del escritor Francisco Rojas González y comparten ciertas ambiciones culturales que se encuentran en una parte de la producción mexicana. *Lola Casanova* se relaciona con el indigenismo, con esa reivindicación de las raíces precolombinas que forma parte del discurso oficial de México. Pero la pacificación y la integración de los indios a la sociedad se hacen gracias a la mediación de una mujer blanca, Lola Casanova, o más bien gracias a la mediación del amor, según el cliché dramático. La producción disponía de un solo exterior, una playa, obligando a la realizadora a conformarse con las limitaciones de un estudio bastante desprovisto. El resultado es por lo tanto bastante pobre. *La negra Angustias* tiene más aliento, aún si las escenas de masas o los planos de jinetes que pretenden representar las batallas de la revolución mexicana quedan aislados de las secuencias centradas en la acción y los actores. Este filme, ubicado en el prolífico género consagrado a la celebración de la revolución de 1911, tiene en su centro a una mujer, Angustias, que no es una simple soldadera, sino también una combatiente, una *coronela*. Ella se alista en la lucha revolucionaria para escapar a los repetidos ataques de los hombres. El castigo que impone a uno de sus violadores en potencia (pues no tuvo la oportunidad para pasar al acto) agrada al público contemporáneo y se sitúa en una cierta tradición de truculencia del cine mexicano. Pero el filme oscila pronto hacia una problemática diferente, a la vez racial y social, cuando el corazón de la frágil Angustias (María Elena Márquez) se prenda de su alfabetizador, un pequeño burgués güero que la desprecia. Pues, para complicar más las cosas, Angustias tiene la piel morena, para los mexicanos ella es negra (como lo dice el título). A pesar de sus incongruencias (entre las cuales el *miscasting* de la actriz principal no es el menor), *La negra Angustias* conserva el sabor de su situación inicial y de ciertas secuencias más logradas. Hay que notar la virulenta reacción de las otras mujeres del pueblo de Angustias cuando ella rechaza una atractiva propuesta de matrimonio : la tratan de marimacho y comienzan a lapidarla, una amenaza conjurada con algunos pases de magia tradicional¹.

¹ El IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana ha rendido homenaje a los pioneros del cine en América Latina, en el marco de una sección especial, en diciembre de 1987. El XI Festival Internacional de Filmes de Mujeres de Créteil ha rendido homenaje a Matilde Landeta en marzo de 1989. El XII Festival de Créteil presentó una sección dedicada a las cineastas

El tercer y último largometraje de Matilde Landeta es *Trotacalles* (1951), que se inscribe en otro género muy apreciado en México: el melodrama en torno a la prostitución. *Trotacalles* no se aleja casi nada del discurso moralizador entonces vigente, simple coartada, la mayor parte de las veces, para la explotación de una imagería más o menos sensual y sentimental ligada al apogeo del cabaret y del bolero. En rigor, retomando los filmes anteriores, se podría descubrir en Matilde Landeta una voluntad de *feminizar* los relatos sin cambiar las convenciones subyacentes. Hay aquí quizás una etapa de otro camino, que podría compararse al que prevaleció durante algún tiempo entre los sectores que predicaban o defendían un cine nacional en América Latina: esa reivindicación se centraba en la autenticidad de las *temáticas locales*, sin poner en tela de juicio el lenguaje propiamente dicho. El interés por innovar también en el plano de la expresión no surgirá hasta los años sesenta, con la ola del *cinema novo* y de los *nuevos cines latinoamericanos*, y constituye una característica de las realizadoras de los diez o quince últimos años.

Mientras tanto, las mujeres cineastas de los años cincuenta siguen siendo pioneras con una carrera efímera. La más importante entre ellas es la venezolana Margot Benacerraf, autora de un cortometraje sobre el gran pintor *Reverón* (1952) y sobre todo del documental de largometraje *Araya* (1958), un trabajo que escapa a los senderos trillados por su inspiración poética y plástica. La ficción será también abordada de manera intermitente por algunas realizadoras: Maria Basaglia (*Macumba na alta y O pão que o diabo amassou*, 1958), Carla Civelli (*E um caso de policia*, 1959) y Zelia Costa (*As testemunhas nos condenam*, 1962) en Brasil, y, en Argentina, Vlasta Lah, que fue asistente de su marido, el realizador Catrano Catrani (ella firma *Las furias* en 1960 y *Las modelos* en 1963). Pero el origen mismo de la renovación de las cinematografías de América Latina, el nuevo impulso al documental, es el que va a favorecer la aparición de una tercera generación de mujeres cineastas, en la que la cubana Sara Gómez tiene el primer lugar, de hecho y por derecho.

latinoamericanas. Sobre Matilde Landeta, se puede consultar también el punto de vista de Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, Posada, México, 1986.

LA CARRERA DE SARA GOMEZ

Sara Gómez (1943-1974) ingresa muy temprano al Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficas fundado por el gobierno revolucionario: su primer trabajo como documentalista data de 1962 (*Historia de la piratería*), y, contrariamente a lo que se dice habitualmente, no era la única mujer cineasta de esta época: Rosina Prado exploraba ya una problemática específicamente femenina (*Palmas cubanas*, 1963), presente en otras producciones del ICAIC. Pero Sara Gómez era negra, lo que nunca es indiferente, en Cuba o en otra parte, *Iré a Santiago* (1964), su primer cortometraje personal, lleva ya la marca de una sensibilidad particular hacia la zonas de influencia africana. A diferencia de un Santiago Alvarez, el maestro indiscutible de los noticieros y del filme de agitación política, Sara privilegia una veta que podríamos llamar más bien *antropológica* del documental cubano. Se trata de un cine más inclinado hacia la encuesta o la investigación sociológica, que favorece una visión o una interpretación personal del realizador, sin por ello someter a una excesiva manipulación el material filmado, por eso más disponible frente al tema, menos sometido a las contingencias de la coyuntura política, más abierto a la comprensión amplia y más cultural que institucional de la sociedad cubana, tanto la del pasado como la de la efervescencia revolucionaria. Las *minorías* no son necesariamente el objeto de estos documentales y elijo el término *antropológico* tomando en cuenta una fuerte tradición intelectual en Cuba en este terreno, a partir de los ensayos y las enseñanzas de Fernando Ortiz, una tradición a la cual incluso un poeta como José Lezama Lima no es ajeno (sobre todo en su novela *Paradiso*). Sara Gómez puede ser ligada a esta escuela con filmes como *Excursión a Vuelta Abajo* (1965), *Y tenemos sabor* (1967) y *De bateyes* (1971), incursiones respectivamente en el universo del tabaco, de la música popular y de las plantaciones azucareras, que participan a la vez de una búsqueda de las raíces y de una revalorización de un patrimonio cultural subestimado, por estar al borde de la marginalidad. *Iré a Santiago* tendía ya hacia una narración en primera persona y una implicación subjetiva de la realizadora en su tema. Esta identificación continuaba hasta conferir al filme una especie de gracia poética, en *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), bella evocación del suburbio netamente africano de La Habana y de sus parientes, descritos con ternura, sin el menor paternalismo. Después ella abre una vía nueva y original en el documental cubano con su serie de filmes sobre la isla de Pinos, convertida en isla de

la Juventud: *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968), *Isla del tesoro* (1969).

El contacto que ella llega a establecer con los jóvenes es inseparable de su propia personalidad, de su capacidad para oír, de la ausencia de prejuicios de su mirada. Sacudía voluntariamente el conformismo ambiente, por cuestionamientos sucesivos : de eso es testimonio *Mi aporte* (1969-1972), sobre la integración de las mujeres a la producción, cuyo feminismo radical no agradó nada, por lo visto, a la Federación de Mujeres Cubanas. Y cuando tiene que abordar temas más o menos convencionales, Sara mantiene un toque de originalidad. Su primer y único largometraje, obra casi póstuma, *De cierta manera* (1974), es uno de los filmes más incisivos de un período ingrato, por su manera de asumir el desafío de la contemporaneidad, abordando los aspectos más complejos de la herencia africana, mezclando los recursos del documental y las exigencias de la ficción. Luego, la promoción de mujeres tras la cámara en Cuba se hará primero en la televisión (Norma Heras León, Estela Bravo) y en los estudios de las fuerzas armadas (Belkis Vega), todavía durante los años setenta, antes de producirse en el ICAIC, en el documental de cortometraje (Marisol Trujillo, Rebeca Chávez, Mayra Vilasis, Miriam Talavera). La aparición de un cine llamado *aficionado* (de hecho independiente) favorecerá este proceso.

OTRAS CINEASTAS DE LOS SETENTA

Para volver a los años sesenta, las colombianas se activan también gracias al documental, con dos realizadoras importantes, Gabriela Samper (desde 1965, y sobre todo con *El hombre de la sal*, en 1970) y Marta Rodríguez (*Chircales* data de 1966-1968), cuyos filmes realizados en colaboración con Jorge Silva trascendieron a la simple *agit-prop* por sus notaciones antropológicas. La feminización alcanzará tales proporciones en Colombia (en particular con el trabajo de Camila Loboguerrero o de grupos como Cine Mujer) que las malas lenguas de Bogotá hablan del matriarcado en el terreno de la cultura...

En Perú, Nora de Izcue filma desde 1968, pronto seguida por Marianne Eyde, María Barea y el Grupo Chaski. En México, donde la industria esclerosada bloquea la aparición de un nuevo cine, es por el camino de la universidad que Marcela Fernández Violante comienza su carrera, pasando de la experimentación al documental y la ficción, a partir de 1967. En

México también, los dos decenios siguientes conocerán una feminización creciente de los oficios del cine antes reservados a los hombres.

En Brasil está Lygia Pape, muy próxima al *cinema novo*, pero que proviene de las artes plásticas, donde goza de una sólida reputación. Los filmes que rueda desde la mitad de los años sesenta, bastante experimentales, tanto en super 8, como en 16 o 35 milímetros, ocupan un lugar aparte, voluntariamente al margen de la producción corriente. Ana Carolina Teixeira Soares debuta en 1967 en el documental, sin respetar para nada la convenciones establecidas. Diez años más tarde, impone un nuevo tono con *Mar de rosas*, su primer largometraje de ficción. Ana Carolina será pronto seguida por otras realizadoras brasileñas: Tizuka Yamasaki (*Gaijín*, 1980), Suzana Amaral (*A hora da estrela*, 1985), la actriz Norma Bengell que pasó al otro lado de la cámara (*Eternamente Pagu*, 1988) y muchas otras, sobre todo en el cortometraje y el documental.

Argentina se ha quedado un poco atrás, luego de una ventaja inicial. Pero, después de María Herminia Avellaneda en 1971 y Eva Landeck en 1973, María Luisa Bemberg no cesará de llamar la atención desde *Momentos* (1980), logrando el gran éxito de *Camila* (1983). En adelante, la tendencia es general. A pesar del exilio, chilenas como Marilú Maillet, Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez recorren desde los años setenta la vía que lleva de los documentales a las primeras ficciones.

En Venezuela, pasan sucesivamente a la dirección Solveig Hoogesteijn, Marilda Vera y Fina Torres. Otras realizadoras surgen durante esta misma década en Bolivia (Danielle Caillet) y en Jamaica, sin olvidar a las chicanas y latinas establecidas en Estados Unidos. En cierto casos, habrá que esperar hasta los años ochenta : Costa Rica, Haití, Ecuador, Nicaragua, Puerto Rico, Uruguay, sin olvidar esta vez la Martinica, que forma parte del continente latinoamericano (*Rue Cases-Negres*, Euzhan Palcy, 1983). Y la expresión femenina mediante las imágenes se va a ampliar aún más con el video.

Las dos últimas décadas son indiscutiblemente las más ricas por los puntos de vista y la formas de expresión que ellas han revelado, sin contar los debates y las tomas de conciencia suscitadas. Pero todo esto constituye otra historia que no se enmarca ya en la arqueología, aunque las mujeres no hayan dejado de ser pioneras.