

***RARAS Y OLVIDADAS: DIRECTORAS DE CINE MUDO***

***RARE AND FORGOTTEN: SILENT FILM DIRECTORS***

**Rosa M<sup>a</sup> Ballesteros García**

**Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer - UMA**

**Resumen**

Este artículo sobre la dirección de mujeres durante la época del cine mudo (o silente), se resume como una época en que estas amazonas, sugerente apelativo ya utilizado por la filósofa Victoria Sendón, practicaron lo que alguien ha denominado “Heroísmo cotidiano”; un heroísmo que, por otra parte, se sigue practicando. Utilizando diversas fuentes hemos sacado a la luz más de un centenar de mujeres, profesionales del cine de la primera época que, saltándose las normas establecidas, no sólo prestaron su imagen como imán atractivo sino que, en línea con sus compañeros de profesión, se situaron tras las cámaras produciendo y dirigiendo sus propias películas durante aquellos oscuros y desconocidos años para el gran público. Con ello deseamos revivir algunos de los nombres de estas valientes mujeres, ninguneadas o ignoradas por la Historia.

**Palabras clave**

Cine mudo, género, sexismo, feminismo.

## **Abstract**

*This article about women's direction during the silent film era, is summarized as a period in which these amazons, suggestive epithet used by the philosopher Victoria Sendón, practiced what someone called "Everyday heroism", a kind of heroism that, by the way, is still being practiced. Using several sources we have brought to light more than a thousand women, professionals of the first period cinema who, breaking the established rules, not only lent their image as an attractive magnet but, in line with their colleagues, went behind the cameras producing and directing their own movies during those dark years unknown to the large public. With this we would like to bring back to life some of the names of these brave women who were looked down on and ignored by History.*

## **Key Words**

*Silent films, gender, sexism, feminism.*

## **1. INTRODUCCIÓN**

“Si hubiera seguido todas las reglas, no hubiera llegado a ninguna parte”

Katharine Hepburn (1907-2003)

La directora norteamericana Elizabeth B. Grimball (1875-1953), afirmaba en una entrevista publicada en *New York Sun and Globe* (8 Mar. 1924): “[el cine] es un juego de hombres, pero eso no me impedirá jugar” [1]. Esa era la realidad de aquel nuevo escenario laboral que surgió en los años finales del siglo XIX. Sus palabras no serían las únicas que se alzarían en aquel espacio tan masculinizado. En ese juego, al que se refería Grimball, las reglas establecidas dejaban bien de manifiesto la desigualdad de sus jugadores. En este sentido, la famosísima actriz y directora Lillian Gish (1893-1993) se remitía a su propia experiencia profesional cuando confesaba: “Lionel Barrymore

---

<sup>1</sup> Una de las profesionales pioneras del cine mundial. Se inició en teatro, como tantas otras actrices. Fue actriz, directora y empresaria en este medio, para iniciarse posteriormente en cine como productora, escritora y directora.

actuó conmigo, primero como mi abuelo, luego como mi padre y, al final, como mi marido. Si no hubiera muerto, estoy segura que hubiera tenido que actuar como su madre. Así es en Hollywood: los hombres rejuvenecen, las mujeres envejecemos”. Por otro lado, Gish era muy realista al determinar la incompatibilidad de la vida privada de las profesionales del cine con las reglas del “juego de hombres” al que se refería su compañera Grimball, llegando a afirmar que “El matrimonio es un negocio. Yo elegí el negocio del cine antes que el del matrimonio”.

Si nos detenemos en las citas literales con que iniciamos este artículo podemos fácilmente constatar la discriminación que por razón de sexo sufrieron estas profesionales pioneras. No eran precisamente unas *starletts* anónimas quienes las pronunciaron, sino unas artistas extraordinarias, reconocidas e internacionales. Por otra parte, no debemos perder de vista que estamos hablando de un espacio laboral tan especial como es el mundo del arte escénico, tan escapista a normas establecidas, tan liberal en muchos aspectos. Todo ello, teniendo en cuenta el periodo propuesto, es decir, la etapa del cine mudo o cine silente, como también fue conocido en aquellos años. La época muda o silente se inicia en las últimas décadas del siglo XIX, y se prolonga hasta 1927 cuando surjan las primeras producciones con sonido incorporado. Suele hablarse de cine mudo, de la época silente o muda, y esto no es del todo exacto, porque las proyecciones en las salas iban acompañadas de la música, ejecutada por un pianista o bien por una pequeña orquesta. También iba relatando la trama un “comentador de películas”, pues la inmensa mayoría de espectadores o bien eran analfabetos o inmigrantes que desconocían el idioma. El cine mudo, en realidad, no lo era del todo. De ahí que al referirnos al cine “sonoro” lo hacemos utilizando el término “cine hablado”.

Como se ha escrito a propósito de la relación entre las actrices y el cine mudo en Italia: “...las jerarquías, los valores y los roles dominantes de la sociedad italiana de la época se refleja y se reproduce en el mundo del cine”. Este aserto se puede extrapolar al cine de cualquier país, pues el cine no es más que un espejo en el que se refleja la realidad social de una época y de una sociedad bien determinada donde las mujeres han estado excluidas de los espacios públicos. Documentales como *Film Ist* (1988), del austriaco Gustav Deutsch; *The Silent Feminists: America's First Women Directors* (1993),

dirigido por el estadounidense Jeffrey Goodman y el británico Anthony Slide; *Le jardin oublié: La vie et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché* (1995), de la escritora, actriz y directora canadiense Marquise Lepage, dedicado a la primera directora de cine; *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), dirigido y producido por la británica Sophie Fiennes (hermana del actor Ralph Fiennes), además del ya clásico e imprescindible *Histoires du Cinéma* (1988) de Godard o *The Story of Film: An Odyssey* (Series de 15 episodios televisivos de 2011) de Mark Cousins vienen paliar, en parte, las lagunas existentes relacionadas con la participación femenina en el ámbito de la industria del cine, especialmente en sus comienzos. Tuvo que pasar más de un siglo para que una mujer fuera distinguida con un Óscar a la dirección, la afortunada fue la californiana Kathryn Bigelow en 2009 por su película *The Hurt Locker* (*En tierra hostil*).

Desde sus albores, la investigación sobre la participación de las mujeres en esa nueva industria ya estableció que el lugar de las pioneras había sido su exclusión de las tareas de producción y realización de películas (posiblemente en proporción inversa a su conocida explotación como objetos sexuales en la pantalla) y de ello son ejemplo los numerosos films que tienen como argumento principal las biografías de *femmes fatales*, ya sean reales o ficticias. Así, el arquetipo de mujer fatal se hizo omnipresente en la cultura occidental a finales del siglo XIX y principios del XX, de forma que escritores como Oscar Wilde, Flaubert, Jules Laforgue, Georg Britting, Mallarmé, Georg Ruseler o Ulrich Woelk; artistas, especialmente pintores, como Edvard Munch, Gustav Klimt, Pierre Bonard, J. Obrovsky, Alexander Voronkov, Federico Beltrán Massés u Óscar Kokoschka; músicos como Antoine Mariotte, Florent Schmitt, Richard Strauss o Jules Massenet, por citar sólo unos nombres, se volcaron en el mito. Algunos estudiosos consideran esta popularización como una reacción a los movimientos feministas y al cambio de roles de la mujer en el tiempo. El cine no podía ser ajeno al fenómeno, de forma que desde las primeras décadas del siglo XX proliferarían las películas donde fueron protagonistas, ya sea como figura histórica o personaje literario.

Entre otros mitos, Cleopatra VII, la legendaria reina de Egipto, ha sido llevada a la pantalla en incontables ocasiones. Durante el periodo silente actrices internacionales como Madeleine Roch (1910), Helen Gardner (1912), Gianna Terribili-Gonzales (1913), Theda Bara (1917), Liliana Ardea (1922), Ethel Teare (1924), Yôyo Kojima

(1924), Takako Irie (1928) o Dorothy Revier (1928), encarnaron a esta extraordinaria mujer en realizaciones producidas durante las dos primeras décadas del siglo XX. Fatales bíblicas como Salomé o Dalila fueron revividas por actrices como Hope Hampton (1920), Alla Nazimova (1922), Diana Allen (1923) o Alma Rubens (1927), la primera, y por Margit Barnay (1919), Valia (1922), Maria Korda (1922) o Musidora (1926), la segunda. También personajes históricos, como la emperatriz romana Mesalina, ten-top fatal, ha sido recreada en multitud de ocasiones por actrices como Maria Caserini (1910,1924) o Rina di Liguoro (1924); de Lucrecia Borgia, hija del Papa de origen valenciano Alejandro VI, se han hecho numerosas versiones con actrices como Elisa Barbaris, (1909), Adelaide Coutinho, Vittoria Lepanto, Francesca Bertini (todas de 1910); Diana Karenne (1919) o Liane Haid (1922). A la poeta griega Safo de Lesbos, le dieron vida en la pantalla actrices como Theda Bara (1916), Irén Varsányi (1920), Pola Negri (1921) o Hilda Moore (1922).

A estos mitos habría que añadir algunos personajes de ficción y, a la cabeza, el personaje creado por el francés Prosper Mérimée, inspirado en una gitana malagueña que, al parecer, pudo ser real, como así lo afirmaba la Condesa de Montijo, madre de la Emperatriz francesa Eugenia, que fue quien le relató la historia que ha servido de argumento para varias decenas de películas (se especula que llegan casi al centenar). Carmen fue un arquetipo para el movimiento feminista que surgió en Francia en el s. XIX. De las casi dos decenas de adaptaciones durante la época muda (producciones USA, austriacas, holandesas, británicas, soviéticas, alemanas, mexicanas, peruanas...), destacamos las interpretadas por actrices como Règina Badet (1908), Vittoria Lepanto (1909), Marion Leonard (1913), Marguerite Snow (1913), Marguerita Sylva (1914), Edna Purviance (1915), Geraldine Farrar (1915), Pola Negri (1918), Annie Boss (1919), Elvira Ortiz (1921), Raquel Meller (1926) o Dolores del Río (1927). Todas ellas son solo una relación restringida de los mitos llevados a la gran pantalla.

## **2. LOS INICIOS Y EL CINE DE MUJERES**

Durante la época del cine mudo, desde sus inicios a finales del siglo XIX y durante principios del XX surgieron grandes empresas cinematográficas (siempre dirigidas por hombres) que, con Francia a la cabeza, dominaron el mercado mundial hasta la Gran

Guerra (1914-1919) en que su hegemonía fue reemplazada por la industria estadounidense. Hasta 1914 Europa, con productoras como Gaumont, Pathé o Itala Films, dominaron los mercados internacionales. El periodo del cine silente fue fértil en producciones, en opinión de la investigadora mexicana Patricia Torres San Martín [2]. El primer cine de mujeres se nutre de los movimientos artísticos denominados vanguardistas, que surgen en la etapa de entreguerras, con tres fases cronológicas iniciadas con el impresionismo francés, llamado así porque los autores pretendían que la narración representara la conciencia de los protagonistas, su interior. En este cine priman la emoción, la narración psicológica, la expresión de sentimientos y los estados de ánimo de los personajes. Entre los cineastas más destacados de esta corriente: Henri Chomette, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance o Germaine Dulac. En Francia nace también el surrealismo, que surge durante la Gran Guerra, hacia 1919. Sus realizadores utilizaron esta corriente para escandalizar y exterminar una sociedad burguesa. En 1928 aparece la primera película con cierto contenido surrealista, *La caracola y el clérigo*, de la ya citada Dulac, con guion de Antonin Artaud. Al año siguiente se estrenará el exponente más representativo de este género cinematográfico, *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, la obra maestra del cine surrealista.

El antecedente inmediato al surrealismo es el dadaísmo, un movimiento que nace como oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Su característica fundamental fue el de rebelarse en contra de las convenciones literarias, y especialmente artísticas. Sus inspiradores se burlaban del artista burgués y de su arte. Su filme más representativo es *Entreacto* (1924), de René Clair y Francis Picabia. A estas corrientes vanguardistas de entreguerras hay que sumar el formalismo ruso, un movimiento que nace durante la Gran Guerra y se desarrolla entre 1915-1930 con una visión del cine asociada a un concepto de la realidad o una mera imagen. Se basa en el contenido ideológico y se atiene a unos cánones estéticos y de contenido, institucionalizados, que persiguen un fin concreto: la formación y educación de la sociedad comunista. Su ejemplo más destacado es *El acorazado Potemkin* (1925), obra maestra de Serguéi M.

---

<sup>2</sup> Ha publicado varias obras sobre cine. Es Coordinadora de la serie de televisión: OPERA FEMINEA. Cineastas Latinoamericanas y coordinadora de los Congresos Internacionales: “La mujer y el Cine en América Latina, Guadalajara”, 2001; IV Conferencia Internacional “La mujer y el cine mudo”, *Women Pioneer Project*, Guadalajara, 2006; Primera Muestra de Mujeres en el Cine y la Televisión, Capítulo Guadalajara, 2008.

Eisenstein. De esta corriente destacan cineastas como Yuliya Solntseva (1901-1989), Olga Tschechowa (1897-1980) o Elizabeta Svilova (1900-1975).

Estos movimientos vanguardistas citados intervinieron en la gestación de una concepción cinematográfica alternativa, de la cual participaron las primeras mujeres directoras, como la ya citada Germaine Dulac (1882-1942), considerada la primera directora feminista, responsable de títulos como *Les soeurs ennemies* (1915), *La cigarette* (1918), *La jeune fille la plus méritante de France* (1918), *La souriante Madame Beudet* (1923) o *Antoinette Sabrier* (1927), por citar alguno de ellos. Pero, como ya anticipamos, el inicio del cine sonoro produjo muchos cambios, pero no alteró la situación de las mujeres. En general, permanecieron frente a la cámara y no detrás de ella. Sin embargo, y a pesar del silencio y el olvido, no fueron pocas las valientes que burlaron las normas establecidas. Algunas de ellas son las que nos proponemos recuperar, si bien durante la investigación para elaborar el presente artículo hemos rastreado nombres olvidados de actrices españolas que trabajaron fuera de nuestro país durante los años del cine mudo, como es el caso de la actriz catalana Helena Cavallier (1855-1920). Nacida en Barcelona trabajó en producciones brasileñas durante las primeras décadas de 1900 como *Mil Adulterios* (1910); *Os Dois Proscritos ou a Restauração de Portugal em 1640*, *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos Antônio Serra* o *Noivado de Sangue* (todas de 1909). Murió en Rio de Janeiro. Otras actrices españolas que trabajaron en producciones extranjeras, en este caso en México, fueron la valenciana María Conesa (1892-1978) que intervino en films como *El pobre Valbuena* (1917), dirigido por el valenciano Manuel Noriega o las sevillanas María Caballé y Matilde Liñán (1881-1971) en *El amor que huye* (1917), de Manuel Cicerol y Carlos Martínez Arredondo, o la barcelonesa Emmy Lyn (1889-1978), que trabajó en Francia hasta los años 40. Entre sus películas: *La Marseillaise* (1913) de Abel Gance, *La dame blonde* (1914), *Mater Dolorosa* (1917) o *Résurrection* (1923). A estos nombres de actrices habría que añadir el de Mercedes Brignone (1885-1967). Nacida en Madrid, de origen italiano, hija y hermana de actores y esposa del también actor italiano Umberto Palmerini, actuó en películas mudas como *Il marito in campagna* (1912); *Il piccolo contorsionista*, *La corsa all'abisso* (1914). Todas las citadas murieron fuera de nuestro país.

Sin embargo, la larga sombra del androcentrismo también planea (y escribo en tiempo verbal presente) en este pseudo oasis, por lo que debió ser harto difícil para estas mujeres ejercer su profesión, así como su despliegue para idear las estrategias que tuvieron que poner en marcha para conseguirlo. Ya lo expresó en su momento Katharine Hepburn, ganadora de todos los premios cinematográficos de prestigio (incluidos cuatro Premios Óscar como Mejor actriz): “Si hubiera seguido todas las reglas, no hubiera llegado a ninguna parte”. Como consecuencia de este masculino empoderamiento, son innumerables los nombres de actrices, escritoras, guionistas... Creadoras, en fin, que duermen el sueño eterno, bien por esconderse tras un pseudónimo o, lo que es aún más dramático, por haber sido eliminado su nombre de los títulos de crédito, siendo el caso más llamativo el de la francesa Alice Guy-Blaché (1873-1968), figura clave en la historia del cine. Hasta hace bien pocos años no se ha sabido que fue Alice, y no Méliès, la primera persona en hacer un cine narrativo y, por ello, tener el honor de haber sido la primera persona cineasta en hacer cine profesional y vivir de ese oficio.

Pero si bien las profesionales aludidas pueden encontrarse en alguna de estas dos circunstancias citadas (pueden ser más), aún es más sangrante el caso de las directoras. Es el caso de la norteamericana Florence Turner (1887-1946), una extraordinaria mujer que lo hizo todo dentro del negocio del cine y que nadie encontrará citada (como directora) por las fuentes filmográficas más habituales. Se inició, como tantas otras actrices, en el teatro a la edad de tres años (su madre, Frances, era también actriz). Por fortuna, gracias a los trabajos llevados a cabo, entre otros, por un equipo de investigación de la Universidad de Columbia (Ohio), podemos saber que dirigió varias películas durante la etapa en que trabajó en el Reino Unido, país en el que creó su propia productora: Turner Films, en colaboración con Larry Trimble, y con la que produjo películas como *The Harper Mystery* (1913) o *Creatures of Habit* (1914); escribió guiones como *Film Favourites* (1914) o *As Ye Repent* (1915); actuó en películas como *Polly's Progress* o *Snobs* (1914), así como en varias decenas de títulos entre 1913 y 1916. Siguiendo la misma fuente citada, entre las varias decenas de producciones en las que intervino como actriz, guionista o productora, sólo se ha podido constatar (a partir de la secuencia de crédito original, depositado en el Archivo Nacional de Cine y Televisión en Londres) que Turner fue la escritora, protagonista y directora de *Daisy Doodad Dial* (1914), dándose la circunstancia de que el guion lo escribió



basándose en su propia experiencia personal. Se sospecha, con bastante fundamento, y siguiendo la fuente aludida, que dirigió otras películas durante esta etapa. El argumento, de calado abiertamente feminista, invita a una lectura interesada en presentar el caos causado por una mujer que incursiona en la esfera pública. Esta polémica cinta, destinada conscientemente a “crear una gran cantidad de debate público”, como se ha escrito, intentó dar a conocer la explotación laboral sufrida por las jóvenes que trabajaban como dependientas. Florence trabajó en EE.UU, entre otros, para Vitagraph Studios, por lo que fue conocida como la “Chica Vitagraph”. Su primera intervención fue en *Cast Up by the Sea*, un drama de 1907. Brillantísima actriz, fue elegida como la estrella de cine favorita de Gran Bretaña por los lectores de las más prestigiosas revistas del Reino Unido. Está considerada como una de las primeras mujeres con conciencia de género que llevaron a la gran pantalla historias con esta perspectiva. Como ejemplo de la influencia ejercida por esta pionera, años más tarde, la estrella de cine mudo Norma Talmadge diría con admiración: “Preferiría haber tocado el borde de su falda que haber estrechado la mano de San Pedro”. Otro ejemplo de los resultados de una paciente investigación es la de la escritora, actriz ocasional y ayudante de dirección británica Marjorie Gaffney (1897-1963), nacida en Liverpool, como una de las primeras profesionales tras la cámara de aquel país, si bien su actuación directiva fue en los primeros filmes sonoros como *The W Plan* (1930), *Atlantis* o *Kitty* (1929). Ella abrió camino a la también británica Ida Lupino (1918-1975), directora de varias decenas de películas durante la época hablada.

Por citar sólo algunas de las cineastas que dirigieron películas con argumentos en clave de género recuperamos a la norteamericana Ruth Bryan (1885-1954) directora, guionista, escritora y productora de cine. Hija de un político del Partido Demócrata, ella misma fue congresista por el mismo partido entre 1929 y 1933 como representante de Florida (fue la primera congresista sureña). Poco después, bajo la presidencia de Roosevelt, fue nombrada embajadora en Dinamarca e Islandia (1933-1938). Madre de cuatro hijos, fue una mujer socialmente comprometida. Lideró la Asociación de Padres y Maestros, el Guild Theater, la Liga Nacional de Consumidores y presidió el Club de Mujeres de Miami. Brillante escritora, entre sus publicaciones: *Elements of Public Speaking New York*, H. Liveright (1931); *Leaves from a Greenland Diary New York*: Dodd, Mead & Co. (1935); *Denmark Caravan New York*: Dodd, Mead & Co. (1936);

*Picture Tales from Scandinavia, Philadelphia*: J.B. Lippincott Co. (1939); *The Castle in the Silver Wood and Other Scandinavian Fairy Tales*, New York: Dodd, Mead & Co. (1939); *Look Forward, Warrior* New York: Dodd, Mead & Co. (1942); *Caribbean Caravel, New York*: Dodd, Mead & Co. (1949). En 1922 fue la guionista, productora y directora del film *Once Upon a Time-Sherazade*, un drama ambientado en la India, centrada en la figura de un Sha que es destronado por su principal consejero, un sádico que usa su poder para torturar a las mujeres.

Siguiendo la estela continental hacia el sur, la peruana Ángela Ramos de Rotalde (1896-1988) escritora y guionista, y una de las primeras periodistas de aquel país. Fue simpatizante del comunismo liderado por el periodista y pensador marxista peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) y mantuvo una fuerte posición feminista que defendió con aguda inteligencia y buen sentido del humor. En 1930 se estrenó, cinematográficamente hablando, con la elaboración del guion de la película *El carnaval del amor* donde, con una gran dosis de humor, plasma la dicotomía campo-ciudad (tema entonces en plena vigencia). La dirigió el italiano Pedro Sambarino (uno de los pioneros de la cinematografía sudamericana) y en ella se representa al país asociado a la inocencia y la mujer, y la ciudad a la corrupción, la falsedad, y, por supuesto, los hombres. Pero, al contrario de las mujeres que suelen habitar estas historias, aquí la protagonista es una maestra, no una campesina inculta, haciendo por ello un guiño al asociar a la mujer con el progreso.

En esta misma línea están las francesas Germaine Dulac (1882-1942), ya citada, y Musidora (1889-1957). Dulac, de soltera Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider fue directora, teórica, periodista y crítica de cine. De ideas socialistas, en 1905 inició su carrera periodística en la revista feminista *La Française*. Años más tarde escribió también para *La Fronde*, revista feminista radical. Con su marido, Louis A. Dulac, fundó una productora y comenzó su carrera como directora de cine. Entre 1915, *Les soeurs ennemies* (*Las hermanas enemigas*) y 1928, *Danses espagnoles* (*Danzas españolas*), dirigió varias decenas de películas. Entre sus títulos más significativos: *La coquille et le clergyman* (1927, Short) (*Coquille y el clérigo*); *Gossette, la hija del arroyo* (1923); *La belle dame sans merci* (1920); *La cigarette* (1919); *La jeune fille la plus méritante de France* (1918, Short). Pero, para la crítica en general, el film de 1923

*La souriante Madame Beudet* (*La sonriente Señora Beudet*) es su obra más característica. Considerada por muchos como uno de los primeros trabajos filmicos verdaderamente feministas, cuenta la historia de una mujer inteligente atrapada en un matrimonio sin amor. Su protagonista fue la actriz parisina Germaine Dermoz (1888-1966). Junto con la norteamericana de origen ucraniano Maya Deren, Dulac está considerada como una de las pioneras del cine experimental. En 1934 tuvo su experiencia hablada con el Corto *Je n'ai plus rien*, protagonizado por la actriz y cantante francesa Fréhel (nacida Marguerite Boulc'h, 1891-1951).

La parisina Musidora (en griego “regalo de las musas”), pseudónimo artístico de Jeanne Roques, su verdadero nombre, fue el arquetipo de *femme fatal*, adoptada por el surrealismo como una de sus musas. Louis Aragon y André Breton, dos de los más representativos surrealistas, escribieron para ella la obra de teatro *El tesoro de los jesuitas*, en la que todos los personajes tenían nombres que eran el anagrama de Musidora (Mad Souri, Doramusi...). Fue actriz, pintora, escritora, escultora y directora de cine. Sus padres, un compositor socialista y su madre, una pintora y militante feminista, le transmitieron desde niña su afición por la literatura. Musidora se hizo famosa con personajes transgresores como los de IrmaVep (anagrama de Vampire) en la serie de diez capítulos *Les Vampires* (1915-1916) y Diana Monti/Marie Verdier, doble personaje gansteril, en la serie *Judex* (1917), ambas series dirigidas por el realizador francés, y su mentor, Louis Feuillade (1873-1925). En sus inicios como realizadora hizo adaptaciones cinematográficas de novelas de la escritora francesa Colette (*La vagabonde*, *La flamme cachée*, ambas de 1918, codirigidas con Eugenio Perego y Roger Lyon). Se inició en el cine en 1913 y trabajó durante la época muda. En 1927 se retiró del cine al casarse con un médico, Clément Marot. Siguió trabajando en teatro hasta los años 50. En España, donde vivió unos años junto a su pareja de entonces, el rejoneador cordobés Antonio Cañero (1885-1952) interpretó, produjo, dirigió y escribió los guiones de tres películas: *Pour Don Carlos* (*La Capitana Alegría*, 1920), *Sol y Sombra* (1922) y *La Tierra de los toros* (1924). Uno de sus últimas intervenciones fue en el film bíblico *Le Berceau de Dieu* (1926), dando vida a Dalila, amante y asesina de Sansón. En 1921 el gran pintor cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) la inmortalizó en un cuadro (“Musidora”, Museo de Buenos Aires). Musidora también publicó dos novelas, *Arabella et Arlequin*, 1928 y *Paroxysmes*, 1934; un libro de poemas, *Auréoles*, 1940, así

como numerosas canciones. A partir de 1944 trabajó en la Cinémathèque Française. Actualmente se sabe que también codirigió otros varios films como *Vicenta* (1919) o *La imagen mágica* (1950).

En este apartado de realizadoras feministas habría que incorporar a la norteamericana Stella F. Simon (1878-1973), nacida en Carolina del Sur como Stella Furchgott. Fue una reconocida fotógrafa de las primeras vanguardias norteamericanas. Su contribución al cine feminista es un corto experimental titulado *Manos: La vida y el amor del sexo débil* (1927). Sin embargo, como ocurre con muchas de las profesionales que colaboraron con hombres en la época del cine mudo, el crédito oficial no fue para Simón, sino para Miklos Bandy, si bien generalmente las copias de películas de Bandy, como director de esta película, atribuyen la idea a Simon. Con la investigación, restauración y trabajo de archivos a partir de la última década del siglo XX, se han recuperado muchos materiales y, a menudo, muchos de ellos examinados por primera vez. Esto incluye a las artistas mujeres detrás de la cámara. Gracias a ello, una densa capa de la amnesia cultural que rodea el trabajo de estas profesionales, ante y tras de la cámara, queda por fin descubierto (al menos en parte). Otro caso, entre tantos otros similares, es el Dot Farley (1881-1971) actriz, guionista y más conocida por sus intervenciones en comedias musicales de modo que, gracias (o a pesar) de su histrionismo y a su identificación como actriz de comedias, no fue tomada en serio su actividad tras las cámaras y por ello, y a pesar de que con toda seguridad también dirigió, su autoría en este campo no está reconocida. Anthony Slide señala que Farley afirmaba en un artículo, publicado en 1923 en *Illustrated Mundial*, que había dirigido dramas y comedias. Nacida en Chicago, se inició como actriz teatral a la edad de 3 años.

En general, las pioneras que se atrevieron a dirigir películas procedían de familias de clase media, si bien algunas hijas de clases más acomodadas, e incluso de la aristocracia, fueron tan audaces como para incursionar en este complicado mundo laboral, como es el caso de la hindú Fatma Begum (1892-1983), hija de actores, pero casada con un miembro de la realeza india; Aleksandra Khokhlova (1897-1985), miembro de la aristocracia rusa o la inglesa Gwladys Ethel Gwendolen Eugénie Sutherst (1884-1959), casada con un noble y convirtiéndose por ello en Marquesa de Townsend. Fue novelista y guionista de producciones como *Behind the Scenes*, *The Convent Gate*,

*The House of Mystery*, *A Strong Man's Love* (todas de 1913); *The Family Solicitor* (1914) o *When East Meets West* (1915). También la francesa Françoise Rosay (1971-1954), espléndida en el film *La Kermesse heroica*, film dirigido por su marido, Jacques Feyder en 1935, hija de un conde francés, o la sueca Anna Hoffman (1868-1947), hija no reconocida del Rey Oscar II de Suecia. Tampoco hicieron demasiados remilgos a la profesión aristócratas como Adele Stuart Freed (1895-1956), conocida profesionalmente como Valda Valkyrien, de origen islandés, y baronesa por su matrimonio con el danés von Hrolf Dewitz o Bárbara Apolonia Mathis-Chalupiec (1897-1987), cinematográficamente Pola Negri. Hija de una aristócrata venida a menos y de un político deportado a Siberia por sus actuaciones revolucionarias, contrajo matrimonio con el conde polaco Eugene Domiski en 1919 y se divorció un año más tarde. En 1927 se casó con el príncipe ruso Serge Mdivani.

Miembros de familias acomodadas o de clase social alta fueron, entre otras, las estadounidenses Dorothy Arzner (1897-1979) y Kathlyn Williams (1879-1960) (ambas universitarias) y también Elizabeth B. Grimball (1875-1953), Beta Breuil (1876) y Ruth Stonehouse (1892-1941). Sobre esta última, en un artículo publicado en 1917 en *Moving Picture Historias*, con el sugerente título de “El microbio directivo”, se sugiere que la entrada de mujeres en la dirección era una amenaza a “los hombres que han pasado toda la vida perfeccionando su arte” (*Women Films Pioneer Proje*t). En este apartado se encuentran la noruega Gurly Drangsholt (1890-1960), la alemana Marie Louise Droop (1890-1959), la australiana Paulette McDonagh (1901-1978) quien, con sus hermanas Isabel y Phyllis, formaron una de las sagas cinematográficas pioneras; la ucraniana Esfir Shub (1894-1959) o la rusa Olga Tschechowa (1897-1980), hija de un ingeniero militar (acusada de espía soviética en la Alemania nazi); en el caso opuesto a esta última, la alemana Gertrud Scholtz (1902-1999), modelo de fecundidad para la propaganda nazi.

Al hilo de estas pesquisas surgen otras profesionales pioneras, esta vez en otros ámbitos de la industria del cine, como las australianas Caroline F. Pugliese (1865-1940) y Mary Stuart Huntly (1871-1940), propietarias de salas de cine, o Kate Howarde (1864-1939), propietaria teatral. Las mexicanas Adelina Barrasa, propietaria del Cine Odeón, un local para 3.000 espectadores en la Ciudad de México, o Cube Bonifant (1904-1993) que,

además de actriz (*La gran noticia*, 1923), fue crítica y escritora de cine o la hindú Anna Salunke (189?), actriz y directora de fotografía en numerosas películas en la época muda (*Shishupala Vadh*, 1922, *Buddha Dev*, 1923, *Sant Eknath*, 1926, *Vasantsena*, 1929); la estadounidense Madeline Brandais (1897-1937), dueña de una compañía de cine; la británica Enid Bosworth (1887-1982), empresaria teatral. Propietarias de empresas de cine fueron también las estadounidenses Madeline Brandeis (1897-1937), ya citada, Florence Turner (1885-1946), Lois Weber (1881-1939), Fay Tincher (1884-1983); la checa Thea Červenková (1882-1957), la noruega Aud Egede Nissen (1893-1974); las británicas Helen Gardner (1908-1983) y Olga Petrova (1884-1987) o la francesa Alice Guy Blaché, ya citada, pionera entre las pioneras; la italiana Elvira Notari (1875-1946); la chilena Rosario Rodríguez de la Serna o la mexicana Adela Sequeyro (1901-1992); las británicas Ada Aline Urbano (1868-1937), directora de la compañía Kinemacolor, que se convirtió en la mujer más poderosa del cine británico de principios de siglo o May Clark (1885-1971), una especie de McGyver femenina que hizo de todo en aquel incipiente cine: operador de cámara, vestuario, carpintería...

Por otro lado, muchas de las actrices/directoras procedían del teatro, como es el caso de la mexicana Mimí Derba (1893-1953); las canadienses Marie Dressler (1868-1934) y Mary Pickford (1892-1979); las norteamericanas Elizabeth B. Grimboll, Gale Henry, Kate Howarde, Cleo Madison, Vera McCord, Alla Nazimova, Lois Weber, Margery Wilson; las británicas Eugenie Magnus Ingleton y Jackeydawra Melford; la austriaca Ida Jenbach; la italo-argentina Emilia Saleny; la australiana Isabel McDonagh o la alemana Thea von Harbou, por citar sólo algunas.

### **3. LA TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL HABLADO Y SUS SECUELAS**

Otra cuestión digna de reseñar es la transición del cine mudo al hablado, un paso que dejó a numerosas actrices al margen de la profesión. Actrices que triunfaron en el cine mudo como Pola Negri, polaca de ascendencia eslovaca y una de las grandes divas del cine mudo, que se desvaneció por su dificultad con el idioma inglés, igual que les ocurriría otras actrices, como la húngara Vilma Bánky, la alemana Lil Dagover, la francesa Renée Adorée o la austro-húngara Anny Ondra (la primera rubia de Hitchcock), que tuvo que hacer cine hablado fuera de Hollywood a causa de su acento;

Louise Brooks, que hizo famosa su frase: “Odio Hollywood y odio el cine sonoro” y que acabó trabajando en producciones habladas, fuera de Hollywood, como la anterior citada; Clara Bow, marginada por su fuerte acento de Brooklyn (que no casaba con el aura mística de sus personajes) o el mito Mary Pickford, novia de América, que abandonó el cine por puro desinterés; el desgraciado caso de Agnes Ayres, actriz nacida en Illinois, y compañera de Valentino en muchas películas mudas, quien murió a los 42 años en un manicomio al no superar su declive; Lillian Hall Davies, otro triste fin de la que fue una estrella del cine mudo británico (trabajó con Alfred Hitchcock y Miles Mander) que no logró pasar el test de sonido y acabó por suicidarse; tampoco la actriz ítalo-americana Nita Naldi superó la prueba e hizo su última aparición en la gran pantalla en 1929. Ni tampoco la pasaron Mary Philbin, Carmelita Geragthy, Blanche Sweet o la danesa Asta Nielsen. Colleen Moore, elegantísima actriz del cine mudo, tampoco superó la prueba y se retiró tras intervenir en tres películas habladas, como también se retirarían Virginia Vali, estrella de la Universal; Pearl White, la heroína de la serie *Los peligros de Paulina* o Norma Taldmadge, una estrella del mudo, a quien no le acompañaba la voz. En el mismo caso se encuentra la actriz, bailarina, cantante, productora y guionista Mae Murray, conocida como “La gardenia de la pantalla”, que fue una gran estrella de la Metro-Goldwyn-Mayer y formó pareja con Rodolfo Valentino.

Todo ello sin contabilizar tantas jóvenes actrices que murieron apenas estrenadas en la profesión, como la actriz rusa Valentina Zimina, muerta a los 29 años, poco después de llegar a Hollywood huyendo de una cárcel siberiana; la vampiresa húngara Lya de Putty, muerta a los 32 años; la alemana Anita Berber, bailarina actriz y escritora, muerta a los 29 años (la directora Rosa von Praunhein dirigió una película en 1987 titulada *Anita - Tänze des Lasters*, basada en su vida); Virginia Rappe, una actriz de Hollywood, muerta a los 25 años, tras ser violada en el transcurso de una orgia; la famosa rubia platino Jean Harlow, muerta a los 26 años; Lupe Vélez, “la explosiva mexicana”, casada con Johnny Weissmuller y amante, entre otros, de John Gilbert, Charles Chaplin, Errol Flynn, Erich Maria Remarque, Gary Cooper, Harald Maresch o Arturo de Córdova. Se suicidó con poco más de 30 años, hastiada por el desamor, deprimida por el escándalo que se avecinaba, solo vio esa salida. Elizabeth Short, torturada y asesinada con sólo 22 años (sobre ella está inspirada la película *La dalia negra*, dirigida por Bryan de Palma,

protagonizada por Scarlett Johanson). Elizabeth llegó a Hollywood cuando era una adolescente, con el sueño de llegar a ser una estrella del cine, pero su sueño se transformó en pesadilla, porque tuvo que ganarse la vida como prostituta. O también el apresurado final de la actriz danesa Stella Lind, muerta a los 27 años, de una neumonía contraída tras rodar unos planos en el mar. Otros casos luctuosos, más actuales, como ejemplo de que la presión persiste, son los de las actrices estadounidenses Bridgette Andersen, ejemplo de la típica “niña prodigio” que no fue capaz de asumir una fama que le llegó siendo todavía muy niña, y que murió por sobredosis a los 21 años; o Dominique Dunne, muerta a los 22 años tras sufrir la agresión de un novio posesivo y celoso. Un mundo duro, intransigente, inmisericorde, especialmente con las actrices, que exprime y da finiquito a bellezas maduras. La estrella Jane Fonda expresaría con toda crudeza esta realidad: “Sí, trabajar en Hollywood da una cierta experiencia en el campo de la prostitución”. De todos estos ejemplos, no hay regla sin excepción, destacamos el caso inhabitual de la famosísima Shirley Temple (1928-2014), la primera “niña prodigio” de Hollywood, ganadora de un Óscar con 6 años, y protagonista de unas 50 películas antes de cumplir los 14 años. Con esta edad puso el punto final a su carrera y se reinventó dando un giro a su carrera profesional al iniciar una exitosa carrera diplomática que la llevo a ser delegada de su país en la ONU y embajadora en Ghana y Checoslovaquia.

#### **4. LA COMUNIDAD JUDÍA Y LA LISTA NEGRA DE HOLLYWOOD**

La comunidad judía ha estado presente desde sus comienzos en el mundo del cine, y es ineludible para entender la historia de esta industria. Miembros de la comunidad judía fueron la directora norteamericana, de procedencia ucraniana, Alla Nazimova (nacida Adelaide Idez Leventon) o la también directora austriaca Ida Jenbach (Ida Jakobovits). Se pueden rastrear numerosas sagas de familias judías dedicadas a la interpretación, como la familia Adler. Actriz de cine fue Stella Adler (1888-1901-1992) y sus padres, provenientes del teatro yiddish también fueron actores, así como sus hermanos Luther, Jay y Charles. Años después, durante la “caza de brujas” desatada durante el macartismo contra todos los sospechosos de izquierdismo, encontramos numerosos judíos implicados: actores, directores, escritores, músicos y artistas en general.



En la “lista negra” encontramos actrices como Mady Christians (1892-1951), Judy Holliday (1921-1965) o Lee Grant (Lyova Haskell Rosenthal, 1926), esta última premiada en Cannes en 1952 como Mejor actriz por *Detective Story*, del director de origen francés, también judío, y varias veces oscarizado William Wyler. Fue también ganadora de un Óscar en 1975 por *Shampoo*, de nuevo dirigida por Wyler. También la renombrada escritora y dramaturga de origen judío Dorothy Parker (Dorothy Rothschild, 1893-1967) fue incluida en la citada “lista”. Activista social, ayudó en la fundación de la Anti-Nazi League en Hollywood, así como su íntima amiga, la también escritora y dramaturga Lillian Hellman (1905-1984), miembro de un familia de origen judíos conversos. Entre sus obras más exitosas destacamos *Watch on the Rhine* (*Una mirada al Rin*, 1941), que trata sobre la pasividad norteamericana ante el fascismo.

Otras actrices denunciadas por filocomunistas fueron Pert Kelton (1907-1968); Madeline Lee Gilford (Madeline Lederman, 1923-2008), de origen polaco, activista social y esposa del actor judío también polaco Jack Gilford, ambos represaliados; Jean Muir (1911-1996), Anne Revere (1903-1990), nominada en tres ocasiones a los Premios Óscar y ganadora en 1945 por *National Velvet*, formó parte de la dirección del Screen Actors Guild (Sindicato de Actores). Durante veinte años sufrió el ostracismo y el paro; Herta Ware (1917-2005), activista social, miembro de una familia de actores socialistas y sindicalistas, esposa y madre de actores.

De ascendencia judía era la adaptadora, dramaturga, periodista, guionista y actriz de teatro austriaca Ida Jenbach. Nacida en 1868 como Ida Jakobovits, la “triple capa de amnesia cultural”, en opinión del investigador Robert Von Dassanowsky (*Women Film Pioneers Project*), además de la negligencia académica de la historia del cine de aquel país, ha silenciado durante décadas a profesionales como ella. No se sabe exactamente el año de su muerte, entre 1941 y 1943, periodo de tiempo que permaneció encerrada en campos de concentración nazis. No existen registros y por ello su desaparición sigue envuelta en el misterio. El tristemente célebre campo polaco de Auschwitz fue la tumba de otras actrices judías, como la alemana Dora Gerson (1899-1943), la holandesa Rosa Manus (1881-1943), activista feminista muerta en Ravensbrück; la actriz y escritora Lina Salten (1890-1943) o las niñas-actrices como la checa Hana Brady (1931-1944) y la croata Lea Deutsh (1927-1943). En el mismo caso encontramos a la veterana actriz

Jenny Marba (Jenny Abramsonh, 1969-1942), quien murió en el campo checo de Theresienstadt junto a otras actrices como Mathilde Sussin (1876-1943), o Clementine Pressler (Celmentine Folkmann, 1855-1943), o la familia completa del actor polaco Harry Ariel. Todos ellos: padres y cuatro tías, actores del teatro yiddish.

Inciendo en la llamada “lista negra” encontramos a antiguos brigadistas internacionales como el escritor y guionista Alvah Bessie (1904-1985); el actor y cantante negro Paul Robeson (1898-1976); el escritor, también afroamericano, Richard Wrigth (1908-1970); el oscarizado periodista y guionista Ring Lardner Jr. o el director, escritor y guionista, varias veces oscarizado, Dalton Trumbo (1905-1976). Pesos pesados de la profesión como, los también judíos, Charles Chaplin (1889-1977), actor y director de cine; Leonard Berstein (1918-1990), músico y compositor o el famosísimo actor y director Orson Welles (1915-1985).

Sobre esta ominosa época se han llevado al cine algunas películas o documentales. Entre estos últimos: *Los diez de Hollywood* (1950), de John Berry o *Trumbo y la lista negra* (2007) de Peter Askin; películas como *The front* (1976) de Martin Ritt; *Punto de Mira* (2001), una producción España-Reino Unido, de Karl Francis; *The Majestic* (2001), de Frank Darabon; *Buenas noches y buena suerte* (2005) de George Clooney o *Hollywoodland* (2006) de Allen Coulter son ejemplo de ello. Al menos 106 guionistas, 36 actores y 11 directores perdieron su empleo aunque los efectos de la llamada “cacería de brujas” impactaron para siempre la industria. Resumimos esta penosa etapa que convirtió la “fábrica de sueños” en “fábrica de pesadillas”, aportando datos tales como que se llegaron a prohibir más de 30.000 libros, entre ellos Robin Hood, pues tenía la consigna comunista, según los censores, de quitar a los ricos para dar a los pobres.

Fueron muchas las mujeres comprometidas junto a sus compañeros; así, encontramos los nombres de varias de las actrices que integraron el denominado Comité por la Primera Enmienda, en apoyo a los “10 de Hollywood”; entre otros: Myrna Loy (1905-1993), la judía Lauren Bacall (1924), Judy Garland (1922-1969), Katharine Hepburn (1907-2003), Dorothy Dandridge (1922-1965), Evelyn Keyes (1916-2008), Marsha Hunt (1917), Lena Horne (1917-2010) y Lucille Ball (1911-1989). A ellas podríamos sumar otras actrices represaliadas, como Karen Morley (1909-2003), Dorothy

Comingore (1913-1971) o la mexicana Rosaura Revueltas (1910-1996), entre otras, cuyos casos investigó a fondo la estadounidense Elizabeth Poe Kerby. Según la historiadora Ellen W. Schrecker (1938), “el macartismo pudo hacerle más daño a la Constitución que lo que jamás hizo el Partido Comunista”. Sobre esto, el gran Gregory Peck opinaba afirmando: “Hay muchas maneras de perder la propia libertad. Pueden sernos arrancada por un acto tiránico, pero también puede escapársenos día tras día, insensiblemente, mientras estamos demasiado ocupados para poner atención, o demasiado perplejos, o demasiado asustados”. Muchos de aquellos sospechosos habían escapado del fascismo que invadió Europa en los años 30. Más contundente fue la respuesta del actor afroamericano Paul Robeson cuando le preguntaron que por qué no se quedaba en la Unión Soviética: “Porque mi padre era un esclavo, y mi gente murió para construir este país, y voy a permanecer aquí y a tener una parte de él, exactamente igual que usted, y ningún fascista importado me sacará de él”.

La larga sombra de la barbarie y los totalitarismos son una trágica constante que no cesa. La actriz y maestra de actores, la argentina Cristina Rota, madre de los actores María y Juan Diego Botto, contaba al respecto que durante la etapa de la Dictadura en su país, se prohibieron las lecturas de Kant, de Heráclito, de las matemáticas modernas e, incluso, de los comics de Mafalda. Recordaba que, como alumna de las clases clandestinas que impartían algunos profesores “desafiantes y generosos”, había realizado un estudio sobre Antígona, la heroína clásica que se rebeló contra el poder. Naturalmente, el tema era imposible de presentar públicamente y tampoco evaluarse, de forma que el sabio profesor le dijo algo que quedó grabada en su memoria para siempre; “No estrelles tu cabeza contra un muro cuando la causa esté perdida; ve por los costados, busca la orilla”. En otras palabras, buscar estrategias para sobrevivir. El marido de Cristina, y padre de los actores, el también actor Diego Fernando Botto fue una de las miles de víctimas de la dictadura argentina. Cristina y sus hijos emigraron huyendo de ella a España a finales de los años 70.

## **5. REFLEXIÓN FINAL**

Retomando el tema central de nuestra investigación, para elaborar el estudio de este grupo de profesionales del cine mudo esta autora ha rastreado varias fuentes, poniendo

el acento en la página web imdb (Internet Movie Database), consultada para completar los datos proporcionados por filmografías, biografías, autobiografías, bibliografía específica, etc. Si se nos permite la metáfora, fue como despertar del sueño eterno a Blanca Nieves, esta vez sin beso masculino, pero sí con intención feminista. En total hemos sacado a la luz 133 nombres de directoras de muy diversas nacionalidades, tomando como referencia su lugar de nacimiento, pues buena parte de ellas desarrollaron su carrera profesional fuera de su país, generalmente en Estados Unidos, Meca del cine internacional a partir de 1910 [3]. Por motivos obvios es imposible citar todas y cada una de ellas en este reducido espacio, sólo decir que hemos rastreado su pista sacando a la luz los nombres de estas profesionales de las filmografías de Europa, América, Oceanía e incluso de países como India, Egipto. Por su parte, España contribuye a esta nómina con las directoras Elena Jordi y Helena Cortesina.

No podemos dejar de reseñar la ausencia de tantos nombres, tan difícil de rastrear por esa ocultación, a la que ya aludimos, y que tan difícil resulta para la investigación feminista, en particular, el sacarlos de su inmerecido olvido. En este caso, podemos citar nombres de profesionales como la actriz de origen español Prudencia Griffel (1879-1970) [4], a quien algunos investigadores citan como directora de algunos cortos de carácter religioso, realizados en Venezuela por la Productora Nostra, fundada con su marido, el actor de origen valenciano Paco Martínez (1871-1956). Sus títulos: *No matarás*, *El Ángel de la Guarda*, *Acto de Caridad* y *La caridad entra por casa*, todos de 1920. Otro nombre surge de las sombras, esta vez desde el exótico Brasil. Se llamaba Jacyra Martins Silveira (1909-1972) y fue conocida en el mundo del cine como Cléo de Verberena. Con la productora por ella fundada, Épica Filmes, produjo, dirigió y protagonizó en 1930 la película (hoy desaparecida) *O Mistério do Dominó Preto*. Un año después, en 1931, fue autora del argumento del film brasileño *Casa de caboclo*, dirigido por Augusto Campos. En la cinta intervienen otras actrices como Julieta Gama, Walkiria Moreira o Carmen de Oliveira. Son sólo un par de ejemplos. Otro caso de

---

<sup>3</sup> Entre 1905 y 1914 entraron unos nueve millones de europeos, siendo 1907, con un millón doscientos mil inmigrantes, la mayor oleada anual de la serie. Otra gran oleada europea tendría lugar en los años 30, derivada por el avance del nazismo. Fuente: *United States Census statistics* (2010).

<sup>4</sup> Nacida en Lugo (Galicia), era hija de cubano y española. Comenzó su carrera como actriz de teatro en 1890, con solo 10 años, en Venezuela, país a donde se había trasladado con sus padres. Se casó con el actor Paco Martínez y regresaron a España en 1899, donde continuaron trabajando. Tuvieron cinco hijos, todos ellos actores. Trabajó también en México, Cuba y otros países latinoamericanos. Tras la Guerra Civil se exilió en México.

suplantación es el de la bailarina, actriz ocasional, guionista, productora, directora artística y diseñadora de vestuario Natacha Rambova (estuvo casada con el famoso actor del cine mudo Rodolfo Valentino). Nacida en Estados Unidos, estudió ballet con Theodore Kosloff, un bailarín, coreógrafo y actor teatral y cinematográfico de origen ruso. Kosloff fue contratado por Cecil B. DeMille para actuar y para trabajar en diseños, colaborando Rambova con él. Como en tantos casos de vampirismo machista, Kosloff aprovechó los diseños de Rambova utilizándolos como propios.

A modo de curiosidad, cabe mencionar que no hace mucho se ha recuperado una grabación de unos once minutos, dirigida por Lee DeForest, titulada *Imprescindibles*. Rodada en 1923, en ella aparece una jovencísima Concha Piquer, con 16 años, interpretando una serie de recitados, un cuplé andaluz, un fado y una jota. La valenciana se convierte, pues, en la primera actriz del cine sonoro. La cinta fue exhibida en el cine Rivoli de Nueva York en 1923.

En conjunto, esta presentación del mundo de la dirección de mujeres durante la época del cine mudo (o silente), se resume como una época en que estas amazonas, sugerente apelativo ya utilizado por la filósofa Victoria Sendón como título de uno de sus libros, practicaron lo que alguien ha denominado “Heroísmo cotidiano”. Un heroísmo que, por otra parte, se sigue practicando.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2012). *Directoras de cine español*. Universidad de Sevilla. Servicio de Publicaciones.

AA.VV. (2010). *Cine y género en España*. Ediciones Cátedra.

Askel, M. (1997). *Holding My Own in No Man's Land: Women and Men and Films and Feminists*, New York, Oxford University Press.

- (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Paperback.

Bachy, V. (1993). *Alice Guy-Blaché (1873-1968), la première femme cinéaste du monde*. Institut Jean-Vigo.

Attwood, L. (1993). *Mujeres rojas en la pantalla de plata: Las mujeres soviéticas y el cine desde el principio hasta el final de la era comunista*. Londres, Pandora.

Audrey Foster, G. (1995). *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary*. Westport, Greenwood Press.

Ballesteros García, R. M<sup>a</sup> (2014). *Con nombre extranjero. Bio-filmografías de actrices en el cine español (1916-1950)*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM). Colección Atenea.

- (2011): “La feminización de la 'Fábrica de sueños’”. Escritoras, profesionales y actrices en el cine español (1934-2000)” en Sauret, T. y otros (ed.), *Arte, industria y patrimonio cultural*. Ministerio de Cultura-ICAA, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, SPICUM.

- (2010): *Escritoras de cine. Galería de autoras (1934-2000)*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, (SPICUM), Col. Atenea nº 71.

Bonilla, R. (2009). *Suspirando a Musidora*. Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine*, Icaria Editorial.

Ciuk, P. (ed.) (2000). *Diccionario de Directores del cine mexicano*. Ciudad de México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

Climent, L. (ed.) (2010). *Les dives: mites i celebritats*. Eliseu Climent (Edicions 3 i 4).

Colaizi, G. (1995) (ed.). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia, Epísteme.

Costa, A. (1978). *Breve història do cinema português (1896-1962)*. Instituto de Cultura Portuguesa.

D'All Asta, M. (2008). *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*. Bologna, ed. Cineteca di Bologna.

Doane M. A. (1991). *Femmes fatales: feminism, film studies and psychoanalysis*. Routledge.

Erpstra, M. (2006). *Girls from the Sky: Un catálogo crítico de la Mujer en la Producción de British Silent Cinema, 1914-1918*. Nottingham, Universidad de Nottingham.

Fernández Vilches, G. (2010): "Carmen en el cine mudo estadounidense" en Utrera, R.; Guarinos, V. (coord.). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 145-164.

Foster, G. A. (1995). *Women Film Directors*. Wesport, CT, Greenwood Publishing Group.

Francisco, I. de (2010). *La mujer en el cine español*. Arkadin Ediciones.

Gaines, J.; Vatsal, R.; Dall'Asta, M. (2013) (eds.). *Mujeres Proyecto Pioneros de Cine*. Centro de Investigación y Becas Digital, Nueva York, NY, Columbia University Bibliotecas.

García Riera, E. (1986). *Mujeres Cineastas. Historia del cine mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública.

Irazabal, C. (2002). *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*. Horas y Horas.

Jandelli, C. (2006). *Le dive italiane del cinema muto*. Società editrice L'Epos, Palermo.

- Jara Donoso E. (1995). *Cine mudo chileno*. Santiago, Self-published.
- Kaplan, A. (1997). *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York, Routledge.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and cinema*. London, Routledge.
- (1979). *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Horizon Press.
- Lejeune, P. (1987). *Le cinéma des femmes*. Atlas/Lherminier.
- McMahan, E. (2002). *Lost Visionary of the Cinema*. Continuum International.
- Schrecker, E. (2003). *American Inquisition: The Era of McCarthyism (compact disc)*. Prince Frederick, MD: Recorded Books, LLC. ISBN 978-1-4025-4758-4.
- (2002). *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. Second Edition. Bedford / St. Martin's.
- (1998). *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*. Little, Brown and Company.
- (1986). *No Ivory Tower: McCarthyism and the Universities*. Oxford University Press.
- Sendón, V. (1981). *Sobre diosas, Amazonas y vestales. Utopías para un feminismo radical*. Madrid, Zero.
- Vera Balanza, M<sup>a</sup> T.; Ballesteros García, R. M<sup>a</sup> (2012). "Mujeres que abrieron caminos en la dirección de películas", en Trinidad Núñez-Domínguez, May Silva Ortega, María Teresa Vera Balanza (coord.), *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla, Instituto de la Mujer. Junta de Andalucía, 33-47.



Vera, M<sup>a</sup> T.; Meléndez, N. (2008). “El mito de Carmen: Exotismo, romanticismo e identidad”. *Ambitos. Revista internacional de comunicación*, 77, 343-354.

Whitte, P. (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Indiana University Press.

Whitfield, E. (2007). *The woman who made Hollywood*. University Press of Kentucky.

\* \* \*

**Rosa M<sup>a</sup> Ballesteros García** es doctora en Historia Contemporánea, especialista en Historia de las Mujeres, experta en Género e Igualdad de Oportunidades. Investiga sobre el mundo sindical; los movimientos sociales y políticos contra las dictaduras (y en especial el lusitanismo); feminismos y biografías; mujeres y cine; el lenguaje cinematográfico desde el feminismo. Libros publicados: *El movimiento feminista portugués: Del despertar republicano a la exclusión salazarista: 1909-1947* (Xº Premio Victoria Kent), 2000; *Maria Veleda*, 2000; *Hijas de Galiana. Un viaje literario con Toledo al fondo*, 2010; *Toledo fábrica de los sueños. El cine en Toledo (1901-2010)*, 2011; *Escritoras de cine. Galería de autoras (1934-2000)*, 2010; *Con nombre extranjero. Bio-filmografías de actrices en el cine español (1916-1950)*, 2014.

**Recibido:** 01/01/2015

**Aceptado:** 03/03/2015