

Participación, Repercusión y Representación de la Mujer en el cine de Animación

Cristina Manzano, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

Resumen: La presencia de la mujer en el cine de animación implica tres ámbitos principales relacionados entre sí. En primer lugar, el ámbito artístico, que acoge dentro de la animación a una serie de autoras influyentes, desde las que ejercieron de pioneras hasta las artistas actuales más relevantes. Aunque a partir de la década de los cuarenta ya aparecen nombres importantes como Svetlana Filippova, Lotte Reiniger o Faith Hubley, la participación de la mujer en este desarrollo artístico es aún minoritario, situación agravada por las dificultades de financiación y competencia comercial. En segundo lugar, y como contrapunto a la minoritaria presencia femenina en este desarrollo artístico, resulta interesante el éxito y repercusión obtenidos por sus obras, a través de festivales, premios o publicaciones. Entre las artistas más reconocidas actualmente se encuentran Joanna Quinn, Joan Gratz, Erika Russell o Caroline Leaf, que completan su investigación artística con trabajos comerciales que les permiten financiar obras más arriesgadas. A pesar de los esfuerzos por mantener su presencia en el cine de animación es quizá aquí donde se ve una diferencia más acusada con creadores masculinos. Ya que bien sea por inmediatez u oportunidades de financiación, dentro de la animación la mujer sigue unida al cortometraje, siendo realmente escasas las artistas dedicadas al largometraje. Nuestro tercer ámbito de estudio aborda la elección de la temática de género como argumento de las obras. Mujeres del mundo, de Faith Hubley, Jumping Joan, de Petra Freeman o Historia trágica con final feliz, de Regina Pessoa, por mencionar títulos de distintas décadas, afrontan este compromiso. Toda esta perspectiva está a menudo encuadrada en los esfuerzos institucionales por facilitar la labor artística de la mujer, como el caso de la organización Women in Animation, donde el concepto colectivo y la expresión individual operan con una relación recíproca y fructífera.

Palabras Clave: mujeres artistas, cine de animación, cine de género, cortometraje de animación.

Abstract: The presence of women in animation films implicates three related issues. First, the artistic one, which shows a group of influential female authors within animation, from pioneers to the most relevant modern artists. Though the first decades of the 20th century cast important names such as Lotte Reiniger or Faith Hubley, the presence of women in this artistic environment was a minority circumstance, made worse by the difficulties for financing and market competition. Secondly, and besides of this minority presence, it is most interesting the success and repercussion gained by their works through festivals, prizes and publications. Between the most respected authors nowadays we can mention Joanna Quinn, Joan Gratz, Erika Russell or Caroline Leaf, all of them artists who use commercial work to help them to continue with their more artistic pieces. In spite of all the efforts to keep their presence within animation film, we can point here the main difference with the presence of male authors in this industry. Being the cause the financing chances or the possibility of a shorter process, women take part more easily in short animation films than in full-length films. Lastly, our third approach deals with the election of gender issues for their film plots. Faith Hubley's W.O.W. (Women of the World), Petra Freeman's Jumping Joan or Regina Pessoa's Tragic Story with Happy Ending chose this commitment. The whole perspective is often joined to an institutional effort, as is the case of Women



in Animation, a professional organization promoting women's roles in animation and individual expression.

Keywords: female artists, animation films, gender in films, animated short films

LAS MUJERES QUE se dedican a la animación muestran resistencia a ser agrupadas bajo el concepto de género, aunque muchas de ellas manifiesten a través de su trabajo la visión de una realidad social en la que se produce continuamente un desequilibrio genérico. Pero tal y como afirma Ruth Lingford esta posición para el análisis, la de género, es una perspectiva útil.¹ Es un enfoque interesante, porque existen preocupaciones temáticas o aproximaciones artísticas que, en el caso que nos ocupa, comenzaron con la animación femenina y después se han insertado con éxito en la corriente artística global, enriqueciéndola y sirviendo como inspiración e influencia para numerosos creadores, hombres o mujeres.

Aunque claramente muchos de los aspectos de la industria de la animación estuvieron desde el principio y aún están organizados y controlados por hombres, la animación fue desde siempre más receptiva con la aportación femenina de lo que sería, por ejemplo, la industria cinematográfica en su conjunto. Aún así hay que matizar este aspecto. Cuando hablamos de mujeres en la animación nos referimos fundamentalmente al cortometraje de animación, esté producido con fines cinematográficos, televisivos o publicitarios, ya que existen muy pocos largometrajes de animación dirigidos por mujeres.

El estudio que aquí exponemos muestra tres aspectos fundamentales para comprender la ubicación de la mujer en el cine de animación. En primer lugar, existen ciertas conexiones personales, contextuales y autorales entre las mujeres pioneras que contribuyeron al desarrollo del cine de animación. En segundo lugar, es interesante observar qué papel cultural desempeñan hoy las artistas más reconocidas en esta actividad. Y en tercer lugar debemos detenernos en aquellos cortometrajes cuyos argumentos reflejan la intención de sus autoras de abordar la temática de género. Estos tres apartados están lógicamente ligados entre sí, proponiendo una visión que deja aparte el análisis del papel de la mujer desde la perspectiva masculina, que ha sido abordado profusamente en otros trabajos. Nuestro planteamiento, por tanto, explora el papel histórico, artístico e industrial de estas mujeres, así como la visión que ellas tienen del factor femenino como pieza sociocultural.

Intersecciones entre artistas pioneras

La incorporación de la mujer al cine de animación, al igual que parte del desarrollo importante de la industria cinematográfica, ocurre en un periodo en donde no sólo la mujer ve frenado su acceso al mundo profesional en general, sino que existe el riesgo financiero añadido de incorporarse a un arte en desarrollo incipiente. Ese desarrollo se verá interrumpido, además, por las circunstancias sociales, políticas y económicas que anteceden y rodean a la segunda Guerra Mundial. En el contexto de las primeras décadas del siglo XX, Lotte Reiniger (1899-1981) se establece como columna vertebral desde la que organizar y comparar a otras artistas pioneras que, con diferentes influencias e intereses, fueron incorporándose a la labor de la animación cinematográfica. Evelyn Lambart, Mary Ellen Bute, Joy Batchelor y Faith Hubley,

¹ Ruth Lingford. *Women's Animation*. British Film Institute. www.screenonline.org.uk/film

junto con Reiniger, componen un grupo de artistas que, desde distintos países, marcan la trayectoria, superan las dificultades y suman los logros que posteriormente influirán en el cine de animación. Es necesario enfocar la labor de estas artistas con el acompañamiento no sólo de la pasión por la investigación de esta forma de expresión, sino también de la determinación de llegar a su meta creativa. Y es en este territorio y desde una perspectiva lógico-histórica desde donde debemos abordar su importancia. No existe una actitud política ni reivindicativa en estas mujeres, cuya perspectiva profesional se ciñe a la posibilidad, para ellas extraordinaria, de incorporarse al arte y de expresarse profesional y personalmente. Cuando en los años setenta, el feminismo estadounidense y británico incorpore ese análisis a los estudios más generales que ya se habían iniciado en los sesenta sobre el cine clásico, el punto de mira será el cine como documento y escaparate de las representaciones sociales de lo masculino y lo femenino, al igual que lo había sido la literatura con anterioridad. Y fundamentalmente será el cine hollywoodiense y la imagen social ofrecida por éste el objetivo de una deconstrucción que abarcaba distintas disciplinas: desde la estructura narrativa hasta la importancia en su función de espejo social y cultural. No es extraño, por tanto, que no se encuentre de modo sistemático (sí de modo casual, debido a las adaptaciones literarias) en los trabajos de estas mujeres pioneras, una intención de temática de género. Baste, y no es trabajo baladí, que abriesen el camino y ofreciesen inspiración a otras creadoras que aparecerían en décadas posteriores y que también contemplaremos en este estudio.

Desde la figura de Lotte Reiniger podemos articular una serie de circunstancias comunes a todas estas creadoras, que es interesante reseñar para comprender el papel histórico de la mujer en el cine de animación.

Reiniger comienza su primer largometraje en 1923. *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) es el largometraje de animación más antiguo que se conserva.² El argumento reúne distintas historias de *Las mil y una noches*. Pero no es relevante el tratamiento del argumento. Sí son relevantes, sin embargo, tres aspectos de esta producción: el primero, como ya hemos mencionado, es que existen muy pocos largometrajes de animación dirigidos por una mujer; el segundo es que Lotte Reiniger establece con esta película su lugar en la historia del cine de animación con la utilización de las siluetas recortables, y en tercer lugar, Reiniger avanza un invento tecnológico, una aún rústica cámara multiplano, que permite fotografiar varias capas de dibujos superpuestas y separadas entre sí a cierta distancia, que se mueven a distinta velocidad para dar sensación de profundidad al resultado conjunto de la película.³ Pero, ¿de dónde parte Reiniger en su trayectoria creativa? Al igual que el resto de las pioneras, sus influencias y referentes son las de creadores y directores de cine que a su vez están descubriendo e investigando en ese momento. La fascinación de Reiniger por las sombras chinescas se ve completada por el trabajo de dos directores europeos: Georges Méliès y Paul Wegener. Será Méliès quien introduzca por primera vez imágenes de animación en su película *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), a través de la secuencia del fondo del mar, cuando la cápsula espacial regresa a la Tierra. Se trata de imágenes silueteadas de algunos animales, que Méliès utiliza como uno de tantos recursos y trucajes, pero que Reiniger tomará como técnica principal de sus creaciones. La

² Existe registro de un largometraje anterior, *El apóstol*, dirigido por el argentino Quirino Cristiani en 1911, pero no se dispone de ninguna copia. Gianalberto Bendazzi. *Quirino Cristiani, The Untold Story of Argentina's Pioneer's Animator*. www.awn.com

³ En realidad el invento de la cámara multiplano se atribuye a uno de los dibujantes del estudio de Walt Disney, Ub Iwerks, que fue quien perfeccionó el aparato que Reiniger había diseñado una década antes.

otra influencia la proporciona una conferencia del director alemán Paul Wegener, a la que Reininger asiste y en la que él habla del universo de posibilidades que la animación ofrece para contar historias.⁴

La importancia del trabajo de investigación sobre animación que Reininger desarrolla en Europa tendrá su equivalente en EE.UU. en la figura de Mary Ellen Bute (1906-1983), una de las pioneras en estudiar las relaciones entre la luz en movimiento y la música a través de sus cortometrajes experimentales. Si Reininger desarrolla su carrera en lo que podríamos denominar animación clásica (no por su técnica sino por su estructura narrativa), Bute se ciñe incansablemente al terreno experimental. Había comenzado estudiando pintura en Texas y Filadelfia, pero la pintura no le ofrecía las posibilidades que ella buscaba para dar expresión a la luz en movimiento. De modo que su investigación se dirige primero hacia la iluminación teatral y después hacia las relaciones entre las estructuras musicales y las matemáticas, a través de los trabajos que estaban desarrollando el músico Joseph Schillinger y el matemático John Whitney, quien había formulado una teoría denominada Digital Harmony.⁵

El interés experimental es compartido por la canadiense Evelyn Lambart (1914-1999), cuyo mentor fue Norman McLaren, uno de los autores más representativos y estrictos en el terreno de la animación experimental.⁶ Durante la década de los cuarenta, los cincuenta y casi todo el periodo de los sesenta trabajarían juntos en el seno de la National Film Board of Canada, firmando como codirectores algunos de los títulos históricos de la animación experimental, entre ellos *Short and Suite* (1959) y *Lines: Horizontal* (1962). Lambart sería la primera mujer que se dedicó a la animación en Canadá y cuando a finales de los sesenta acometió su carrera en solitario, no sólo llevó consigo influencias de McLaren (como la ausencia de diálogo en sus cortometrajes), también recogió de Bute la utilización de la música como elemento narrativo principal junto a la imagen y lo que es más llamativo: abandona la experimentación para seguir la influencia de Lotte Reininger y trabajar dentro de la narración tradicional con figuras recortadas sobre un fondo negro.

Entre estos primeros nombres de la animación femenina también debemos considerar el trabajo de la británica Joy Batchelor (1914-1991) y la estadounidense Faith Hubley (1924-2001).⁷ Batchelor es una figura especialmente polifacética: fue productora, escritora y directora artística de programas televisivos además de dedicarse a la animación y a la ilustración. Y es interesante mencionar a Hubley, porque de todas las creadoras que estamos tratando es quizá la que más se ve eclipsada por la figura masculina en su trabajo.⁸

Uno de los primeros aspectos que vinculan la trayectoria profesional de estas mujeres es la presencia de una o varias figuras masculinas que en casi todos los casos fueron un apoyo fundamental para que ellas pudiesen encontrar el reconocimiento que merecían. Pero hay también una actitud proactiva en ellas que ilustra su capacidad para ubicar sus intereses y luchar por su meta creativa. Una vez que Reininger descubre el entusiasmo de Paul Wegener

⁴ Rita Sonlleva. *Dossier Lotte Reiniger*. (Madrid: Discrefilm, 1987).

⁵ Center for Visual Music. *Mary Ellen Bute*.

www.centerforvisualmusic.org

⁶ National Film Board of Canada. *Evelyn Lambart*.

www.onf-nfb.gc.ca

⁷ British Film Institute. *John Halas and Joy Batchelor*.

www.screenonline.org.uk

⁸ PBS. *Independent Spirits.: The Faith and John Hubley Story*.

www.pbs.org

por la animación durante aquella conferencia, convence a su familia para que le permita incorporarse al grupo de teatro que dirigía Max Reinhardt y al que Wegener pertenecía también. Una vez dentro, Reiniger le mostraría a Wegener su habilidad con las siluetas y este la contrataría para sus trabajos cinematográficos. Su primera colaboración fue en 1918 con la película *El flautista de Hamelin (Der Rattenfänger von Hamelin)* en donde Reiniger hizo la animación de las ratas en madera y los títulos de crédito.

Por su parte, tras la experiencia con Schillinger y Whitney, Mary Ellen Bute perfila su propia búsqueda artística y comienza a trabajar con otros dos autores que ya tenían experiencia en el cine de animación experimental. Su trabajo con los matemáticos le había proporcionado una dinámica de estudio de los aspectos cuantitativos de la música, pero no había resuelto sus problemas creativos. El director Melville Webber sería su maestro, mostrándole cómo filmar formas abstractas a través de espejos y superficies quebradas reflectantes para lograr repeticiones visuales. Y el cámara Ted Nemeth se convertiría en el apoyo de su trabajo a partir de ese momento. Juntos crearían su primera película de animación, *Rythm in Light* (1934) utilizando todo tipo de objetos para crear luces y sombras abstractas, ayudándose del desenfoque y la distorsión como herramientas experimentales fundamentales.⁹

Joy Batchelor acudiría a John Halas para solicitarle trabajo en una serie de anuncios, llevando bajo el brazo las obras que ya había desarrollado en animación y como ilustradora.

Junto con los apoyos profesionales, el soporte principal de estas mujeres serían sus maridos, artistas que trabajaban con ellas en igualdad y que en algunos casos se pondrían totalmente a su servicio creativo.

Cuando Reiniger participa en *El flautista de Hamelin* obtiene su primer reconocimiento. Es admitida en el Institut für Kulturforschung (Instituto para la Investigación Cultural), que funcionaba como un estudio y productora de animación experimental. Allí conocería al que se convertiría en su marido, Carl Koch, quien se encargaría de fotografiar y producir sus películas de animación y sus cortometrajes.

Mary Ellen Bute se casaría con el cámara Ted Nemeth, quien también estaría presente a lo largo de su trayectoria profesional y Joy Batchelor desarrolló su trabajo junto a su marido, John Halas, casi siempre en el terreno de la publicidad. La carrera de Faith Hubley también transcurriría junto a su marido, en la empresa que ambos fundaron, Storyboard Studios, donde convinieron en producir al menos una película independiente al año para poder controlar su temática y su proceso creativo sin tener que atender a ninguna exigencia comercial. Pero John aparece como director de todas las películas y fue tras su fallecimiento, en 1977, cuando Hubley comenzó una fructífera carrera en solitario que duró hasta 2001 y en la que trabajó tanto con la narrativa convencional como con la abstracción.

El lugar histórico de estas mujeres en el cine de animación se verá condicionado por la II Guerra Mundial y la posguerra. Cuando en Alemania se produce el ascenso del partido Nazi al poder, Reiniger y su marido deciden continuar su actividad en un perpetuo traslado. Entre 1933 y 1939 van moviéndose de país en país, sin poder conseguir un visado de estancia permanente y aún así, durante ese periodo, consiguen sacar adelante doce cortometrajes. Cuando la guerra estalla, se verán obligados a quedarse en Berlín hasta 1949, año en que se mudan a Londres y Reiniger comienza a desarrollar varias campañas publicitarias para la General Post Office.

⁹ William Moritz. *Mary Ellen Bute. Seeing Sound.*
www.awn.com

Desde Canadá y en el seno de la National Film Board Office, Lambart rehusaba hablar de la posición de la mujer en el seno de una industria dominada principalmente por el hombre, aunque ella no trabajaba precisamente a la sombra de McLaren. Los primeros cortometrajes de animación en los que trabajaron Joy Batchelor y John Halas les habían llevado a Budapest, al estudio que Halas había creado en 1932, pero la guerra hizo que tuviesen que regresar a Londres en 1939. Aún así, Batchelor recorrería durante el conflicto agencias de publicidad, revistas y editoriales a las que mostrarles sus trabajos anteriores, hasta que consiguió que la prestigiosa agencia J. Walter Thomson les encargara sendas campañas publicitarias: una para los cereales Kellogg's y otra para el jabón Lux. Fue en 1940 cuando Batchelor y Halas contrajeron matrimonio y fundaron su propio estudio.

Pero, ¿cuáles eran los intereses creativos que movieron a estas pioneras a una búsqueda incesante de oportunidades, aprendizaje y decisión de ignorar los obstáculos? La principal motivación de Reiniger es el desarrollo de la técnica, la investigación de las posibilidades creativas en el arte de la animación. La industria y sus necesidades le llevan a unirse a una temática que propicie la salida de sus obras, trabajando en el ámbito del cuento y la narración tradicional. El logro de dos largometrajes se ve propiciado por el encargo personal. En 1923, Louis Hagen, piloto, periodista, escritor y productor de películas para niños, le ofrece a Reiniger dirigir *Las aventuras del Príncipe Achmed* después de haber visto sus trabajos con Wegener. Y es el éxito de este largometraje el que le permite acometer el segundo, *Doktor Dolittle und seine Tiere* (1928), adaptación del relato del británico Hugh Lofting, *Doctor Dolittle and His Animals*, que también tiene un público objetivo infantil. Los problemas con la ejecución de largometrajes comenzarían con el siguiente proyecto, una película de acción real que narra las vicisitudes de una compañía teatral de sombras chinescas. *Die Jagd nach dem Glück* (*La búsqueda de la felicidad*, 1929) fue codirigida por Reiniger y Rochus Gliese, pero durante la producción de la película tuvo lugar la transición del periodo mudo al sonoro y el estreno aguardó hasta 1930 incluyendo un doblaje que por falta de experiencia aún, desfavoreció totalmente a la película. Su trabajo relacionado con los largometrajes terminaría definitivamente con el intento de su tercera película de animación: una adaptación de la ópera de Maurice Ravel *L'enfant et les sortilèges*, que planteó muchos problemas para reunir los derechos de autor hasta que Reiniger abandonó el proyecto. Reiniger volvería a los cortometrajes, ya fuesen de producción cinematográfica o publicitaria y temáticamente pasaría a ocupar su lugar en la historia de la animación en el seno de los cuentos de hadas, de los que hablaremos en un epígrafe posterior de este estudio.

Cuando Evelyn Lambart separa su trayectoria profesional de la de McLaren, opta por seguir los pasos de Reiniger formal y temáticamente. A través de la animación narrativa escoge una actividad fabulística, un público infantil y una temática con un claro mensaje ético: la crítica a la codicia y la sociedad de consumo y el ensalzamiento de la amistad. En sus obras, *Fine Feathers* (1968), *El ratón de la ciudad y el del campo* (*The Town Mouse and the Country Mouse*, 1980) o *Mr. Frog Went A-Courting* (1974) busca sin embargo dos niveles de lectura: uno para el público infantil y otro para el público adulto.

Durante toda su producción de animación, Mary Ellen Bute se mantuvo fiel al desarrollo de la abstracción y la interacción entre la música y la imagen. Aunque hay algunos títulos anteriores que van preparando su actividad en el terreno de la animación no es hasta la incorporación del color a sus trabajos con *Escape* (1939) cuando comienza a entrar en este territorio. En este sentido hubo una simbiosis fundamental entre Bute y McLaren, que aún no era conocido. Este vivía en Nueva York (antes de trasladarse a Canadá) y Bute le contrató

para que dibujase directamente sobre película cinematográfica una serie de formas fantasmagóricas para la pieza de Saint Saëns, *Danza Macabra*. La película resultante fue *Spook Sport* (1940). Bute conservó los originales y los utilizaría en otros trabajos suyos, como *Tarantella* (1941), *Color Rhapsodie* (1951) y *Polka Graph* (1952). Durante esa colaboración Bute y McLaren sentarían las bases de una mutua influencia, que por parte de McLaren se desarrollaría ya en el seno de la National Film Board of Canada.

A lo largo de la historia de la animación, si hay una constante que afecta por igual a todo tipo de creadores es la dificultad de mantenerse al margen de la industria o de intereses comerciales. Todas estas pioneras, de forma exclusiva o compartida, desarrollaron trabajos comerciales y por tanto alejados de un interés temático o discursivo personal. Lotte Reiniger trabajó en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera para la agencia publicitaria de Julius Pinschewer y ya hemos mencionado sus campañas para la General Post Office londinense. Sus intereses sociales le llevaron a aceptar el encargo del logo para la National Deaf Children's Society. Batchelor, por su parte, no sólo trabajó en continuidad para la publicidad, también muchos de sus trabajos estaban unidos a un fin social. En 1946 hizo los cortos de *Charley* para presentar la Seguridad Social británica y una serie patrocinada por Philips, *For Better for Worse* (1959), que informaba al público de las virtudes y los problemas de la televisión. Entre los cortometrajes publicitarios de Mary Ellen Bute se encuentran *Imagination Number* (1958), para el programa televisivo de Steve Allen o *New Sensations in Sound* (1959), un anuncio para la RCA. Faith Hubley por su parte, a pesar de comenzar su carrera en solitario con sus propios intereses de forma tardía, es la más activa en cuanto a su discurso. Su primera película como autora única, *W.O.W. (Women of the World)* tuvo lugar tras diagnosticársele un cáncer en 1975. Le seguirían veintitrés títulos más que apoyó con declaraciones como las que hizo para la televisión pública estadounidense, señalando que había multitud de artistas que se dedicaban a la animación con una intención lúdica, humorística. Se le había hecho pensar al espectador que fuera de Disney, Warner Bros. o Hannah Barbera no había otro tipo de animación y que cualquier propuesta que difiriese de estas, podía considerarse subversiva. Hubley arremetió en varias ocasiones contra los dibujos animados que poblaban la televisión infantil y la publicidad. El territorio de la animación que a ella le interesaba era el arte de la animación con mayúsculas, algo que en la práctica apoyaron y desarrollaron todas sus compañeras pioneras.

El reconocimiento histórico le llegaría a Reiniger en 1972, con el premio Filmband de Oro concedido por la Deutscher Filmpreis y en 1979 recibiría la Gran Cruz de la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania. Bute sería una de las fundadoras del Women's Independent Film Exchange. El trabajo de Batchelor continuó en el estudio hasta los años setenta, cuando se vio forzada a retirarse por motivos de salud. Aún así siguió dando clases y dirigiendo la London International Film School hasta el año de su fallecimiento. Hubley recibió el reconocimiento de numerosos festivales de cine, tales como Cannes, Venecia, Londres y San Francisco.

El desconocimiento aún hoy de algunas de estas artistas pioneras está relacionado también con cuestiones de conservación. Cuando Lotte Reiniger huyó a Gran Bretaña desde Alemania no pudo llevarse con ella los negativos originales, de modo que la mayor parte de las copias modernas son copias de copias con poca calidad y pérdida de detalles. Algo parecido ocurre con el trabajo de Mary Ellen Bute. No es sencillo encontrar buenas copias de su trabajo para exhibirlas, aunque tuvieron una difusión inusual en EE.UU. durante el periodo que abarca desde 1934 a 1959. Sus cortometrajes de animación experimentales se pasaban en los cines

junto a largometrajes de éxito, de modo que el público de la época tuvo la oportunidad de conocer algo que actualmente no está disponible con buena calidad.

Para el resto, la ayuda institucional ha sido determinante en el mantenimiento y distribución de sus trabajos, ya que tanto el British Film Institute como la National Film Board of Canadá acogieron sus trabajos y se preocuparon de su conservación.

Presencia e influencia femenina actual en la industria de la animación

La actividad femenina, por tanto, que comienza siendo pionera dentro del cine de animación, recorre un camino personal que abarcará el siglo XX completo, ya que casi todas estas creadoras extienden su actividad hasta el final del mismo. Pero en una parte de ese camino, otro grupo de creadoras va a buscar su propio territorio creativo. A medida que el siglo avanza, muchas de estas mujeres se encontrarán con la doble tarea de abrirse paso en la industria (y vamos a entender por industria no sólo la vía comercial sino también la expresión autoral y por tanto artística) y al mismo tiempo depositar en sus obras un nuevo discurso social y político que intenta redefinir su papel en la cultura, en el arte, en la sociedad en definitiva. Aunque el tercer apartado de nuestro estudio se centra en los argumentos de la temática de género, al hacer el repaso de los nombres femeninos más importantes e influyentes en la animación actual contemporánea vamos a encontrarnos también ineludiblemente con parte de esta temática.

Hay actualmente una docena de nombres principales en la animación femenina. Su aportación va desde la experimentación con técnicas novedosas hasta el éxito empresarial y el reconocimiento internacional.

La estadounidense Caroline Leaf comenzó en la animación utilizando lo que el cortometraje ofrece a sus creadores: la posibilidad de la creación artesanal. La arena de una playa de Boston fue el material para la creación de *Sand or Peter and the Wolf* (1969), que llevó a cabo componiendo el dibujo delante de la cámara, filmando y destruyéndolo para crear el siguiente en un proceso que ella denomina *one-off performance*.¹⁰ A partir de entonces, su labor en el desarrollo y la utilización de distintas técnicas, como el rayado de película de 70 mm. en color o la pintura con los dedos sobre cristal (una técnica en auge en la animación de las últimas décadas) se unió a sus intereses discursivos que se centran en las relaciones familiares y en la fascinación por las fuerzas de la naturaleza, para crear algunas de sus obras más reconocidas: *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (1977), basada en el relato de Kafka, *La metamorfosis*, o las que fueron más reconocidas por la crítica: *Street* (1976) y *Two Sisters* (1990). Mientras la primera trata de las relaciones de una familia judía e inmigrantes durante la gran depresión, la segunda estudia a dos hermanas viudas, una de ellas una gran escritora recluida a causa de su rostro desfigurado. Cuando en la vida de estas dos mujeres aparece una figura masculina, se pone en peligro el delicado universo de dependencia mutua que hay establecido entre las dos hermanas. Pero ambas terminarán recluidas en su cascarón de nuevo, una vez que ese peligro ha pasado. No es ajeno al ejercicio de la animación femenina que los personajes estén dotados de un humor amargo o que sean personajes frágiles, que tengan poco o ningún control sobre su destino, como les ocurre a los personajes de Leaf. En la australiana Kathy Smith, que trabaja con pintura, instalación y películas de animación, encontramos también una intención existencialista, en donde la falta de control sobre el

¹⁰ Anima Mundi y Julius Wiedermann, eds. *Animation Now!* (Colonia: Taschen, 2007), 54.

ambiente que nos rodea o la muerte son sus temas más recurrentes. La aportación técnica de Smith es la combinación entre los métodos tradicionales y las posibilidades del tratamiento digital. En *Indefinable Moods* (2001) mezcla pinturas al óleo con objetos tridimensionales; *Living on the Comet* (1993) es una película-instalación en donde trabaja con la imagen, el sonido y el movimiento para explicar las consecuencias psicosomáticas de un accidente. Otra de las artistas innovadoras que han ido obteniendo premios casi anualmente desde 1990 es la checa Michaela Pavlatová. Su trabajo *Words, Words, Words* (1991) ilustra la conversación que transcurre en un café por medio de un lenguaje de símbolos artísticos. En 2002 dirigió *On Grandma* integrando distintas técnicas de animación e imágenes de archivo, lo que le permitiría una innovación tanto en la creación artística como en el desarrollo del documental.

La experiencia previa como bailarina antes de dedicarse a la animación y el periodo de infancia que pasó en Sudáfrica, proporcionaron a la neozelandesa Erika Russell el bagaje necesario para desarrollar una interesante trilogía dedicada a la danza, que se convertiría en su carta de presentación como artista al emitirse por Channel Four: *Feet of Song* (1988), *Triangle* (1994) y *Soma* (2001). Russell obtuvo su formación de los diferentes estudios por los que fue pasando: como ayudante de Art Babbit (pionero de los estudios Disney) y también como ayudante de los creadores del personaje de Max Headroom: Rocky Morton y Annabel Senkel. Russell aplica casi todo su trabajo al terreno comercial. En los años 80 creó el estudio Eyeworks y la productora Gingco. Su trabajo más conocido está unido a la creación publicitaria y a la industria del videoclip. Esta actividad doble: la investigación artística y su aplicación en menor o mayor medida a la industria de la imagen es una constante a la que casi ninguna creadora puede renunciar, ya que el mercado del cortometraje ofrece muchas posibilidades creativas, pero es una vía estricta desde el punto de vista comercial.

Joan Gratz obtiene su lugar en la animación con una técnica que pocas artistas dominan: el *claymation* o animación con plastilina. Al igual que Russell, su carrera profesional está ligada al videoclip y la publicidad y aún así su lenguaje artístico más interesante, que reúne la calidad de la pintura y el cine, está ligado a la expresión cinematográfica. *Mona Lisa Descending a Staircase* (1992) le otorgó el reconocimiento público que necesitaba para asumir después otros encargos. Su actividad publicitaria parte de producciones propias y artistas como John Fogerty y Peter Gabriel le encargaron videoclips en donde poder utilizar la técnica del *claymation*.

Es necesario señalar, como elemento aglutinador, la existencia de instituciones como el British Film Institute o la NFBC (National Film Board of Canada) que, al facilitar el camino creativo e incluso la formación, han contribuido también a respaldar la labor de la mujer unida al cine y a la animación en particular. Muchas de las animadoras relevantes de las últimas décadas han sido acogidas en el seno de la NFBC, potenciando su actividad y añadiendo sus trabajos a la larga lista de premios que está asociada a sus artistas. Como Janet Perlman, que alterna personajes más lúdicos, como elfos y pingüinos, con relatos que muestran una visión más dramática de la vida, abordando temas como el acoso o la proximidad de la muerte, utilizando siempre la música como un elemento narrativo primordial. También es destacable la presencia en la NFBC de Wendy Tilby y Amanda Forbis, que habían llevado carreras independientes hasta que se unen en 1995 para dirigir el cortometraje *When the Day Breaks*, una de las películas de animación más premiadas de las últimas décadas. O Michèle Cournoyer, una de las artistas más comprometidas con la temática de género, cuyos cortometrajes analizaremos más adelante.

Parece indiscutible que la presencia de Joanna Quinn en el panorama actual de la animación es el ejemplo de condensación de todos estos factores que estamos analizando. El humor como elemento esencial es la declaración de intenciones de su productora, Beryl Productions, que la autora y su socio Les Mills, formaron en 1987. Sin embargo el nombre de la productora es Beryl, el personaje femenino protagonista de su primer corto de animación, *Girl's Night Out* (1987) cuya protagonista es una mujer de mediana edad que contrarresta su aburrida vida marital con cierto adrezo erótico en su salida con las amigas a un espectáculo de strip-tease masculino. Beryl es un personaje destinado no sólo a representar ciertas limitaciones sociales de mujeres pertenecientes a la sociedad británica, sino a cualquier sociedad y cualquier país, teniendo en cuenta que es un retrato ubicado en una parte del mundo donde a la mujer se le supone y reconoce teóricamente libertad social e igualdad. Quinn define así a su personaje:

Beryl es un personaje tremendamente vital, disfruta al máximo de su experiencia física y material. Su cuerpo y su sexualidad –un aspecto de la identidad que a menudo se les niega a aquellos que han dejado años atrás los años de juventud- son fundamentales en sus sueños y deseos, lo que es un desafío a los códigos y convenciones, tanto de la animación como del cine comercial, sobre la representación de un personaje femenino.¹¹

La creación de Beryl responde al análisis de cómo la sociedad interpreta que deben ser las cosas, los tipos sexuales, familiares o laborales y cómo esa interpretación, llevada a los medios, realimenta de nuevo el aprendizaje. En *Body Beautiful* (1991) la protagonista tiene que enfrentarse a un compañero de trabajo machista y despectivo y lo hace entrenando para enfrentarse a él en su terreno: un concurso de culturismo y derrotándole. Quinn reconoce que estas primeras visiones de Beryl y la sociedad en que vive respondían a una labor que se había asignado a sí misma:

Fui por primera vez al Festival de Cine de Annecy en 1987. Vi películas maravillosas, pero también vi algunas terriblemente sexistas. Había gente a la que esas películas le parecían divertidísimas y yo estaba allí sentada sin poder creer que a esas alturas la gente se riera de estas cosas. De verdad que no podía creer lo que estaba viendo, y entonces pensé que tenía la responsabilidad de hacer películas para buscar un poco de equilibrio. (...) Estaba muy enfadada cuando hice aquellas películas bastante politizadas.¹²

En *Dreams and Desires, Family Ties* (2006), el personaje de Beryl ya no hace una reivindicación física, como ocurre en los anteriores títulos, sino una reivindicación intelectual. Joanna Quinn presta su cultura al personaje, a través de las imágenes que ésta recoge con su cámara. Beryl, que no ha tenido una educación esmerada, se interesa repentinamente por la dirección cinematográfica gracias a su cámara de video digital. En realidad lo que hace Quinn es ofrecer a cualquier mujer como Beryl una visión distinta de la realidad. Las alusiones y homenajes cinematográficos que Quinn hace a través de Beryl (Dziga Vertov, Eisenstein o la directora alemana Leni Riefenstahl) son guiones anecdóticos. El verdadero mensaje es la

¹¹ Paul Wells, Joanna Quinn and Les Mills. *Dibujo para animación*, trad. Laura Molina García. (Barcelona: Blume, 2010), 21.

¹² *Ibid.*, 32.

posibilidad que Beryl encuentra de desarrollar una actividad creativa, de expresarse y tener sueños, condensación del mensaje que Quinn lanza a la mujer en esas mismas circunstancias.

La temática de género

La resolución temática del cine de animación femenino tiene como constante la potenciación del *ethos* narrativo, del mensaje. El *ethos* en el cortometraje de animación dentro del cine femenino suele tener una inclinación social o personal, independientemente de que se aborde el tema de género o no. Algunas de las autoras más interesantes que abordan la cuestión de género, no siempre lo hacen con una intención adoctrinadora o expositiva. No es excluyente bordear o sumergirse en la temática de género y utilizar un lenguaje que acerque la obra hacia la abstracción o la experimentación. Incluso podemos encontrar que no hay una historia definida porque no se desarrolla en el seno de la narrativa convencional.

Annette Kuhn señala que para las mujeres cineastas una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales.¹³

Partiendo de la intención (resuelta narrativamente o no) de comunicar significados, podemos señalar tres tendencias temáticas principales en el cine de animación femenino, que busca reflejar en el argumento esa reivindicación genérica.

La primera sería la utilización de lo personal como discurso político. No sólo lo personal como vivencia autobiográfica, sino temas que afectan a las mujeres por las características propias del género femenino y que a autores masculinos no les interesa abordar o lo han hecho con un retrato injusto, paródico o incomprendido de la situación. El abuso sexual, la violencia de género, los desórdenes alimentarios, temas en donde el propio cuerpo funciona como el centro o el sujeto protagonista. *Alternative Fringe* dirigido por Candy Guard en 1993 hace alarde de cierto humor cruel, que es una constante en los cortometrajes de la autora. Narra la experiencia traumática de un mal corte de pelo después de haber puesto las esperanzas en un cambio físico que representa también un cambio de estado de ánimo o de vida. Explora así las sensaciones de frustración e impotencia que también residen en otro cortometraje de la autora, *Fatty Issue* (1990), que expone la actitud problemática de la mujer hacia su propio cuerpo. Aunque ya hemos hablado de Joanna Quinn es necesario ubicarla aquí con sus historias sobre Beryl, y su alentador retrato sobre cómo la mujer de mediana edad se enfrenta a sus dificultades.

Cage of Flame (Kayla Parker, 1992) explora la menstruación resolviendo un proceso no narrativo a través de la mezcla de imagen real, *stop motion*, dibujo e imagen tratada. Parker ofrece imágenes que remiten a la sangre (a través del fuego o de frutos rojos), al dolor (manos que se entrelazan y agarran ramas secas), al interior y al exterior de la mujer. Dibujos que señalan el ciclo lunar, acompañados de jadeos y música para mostrar un estado de ánimo. Y sobre todo el sexo femenino como protagonista a través de dibujos simplificados de la vulva o de un melón abierto, del dibujo animado de la mujer en cuclillas, sangrando, mientras se produce una simulación de materia orgánica desgarrándose. Esta exhibición visual funciona casi como un exorcismo, intentando transmitir el proceso sin la necesidad de hacer una reflexión más allá de la experiencia física y el estado de ánimo que ésta conlleva.

¹³ Anette Kuhn. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. (Cátedra: Madrid, 1991), 89.

Más apegada a la narración humorística, la necesidad física y afectiva de la mujer se expresa en *Second Class Mail* (Alison Snowden, 1984). El cortometraje, ganador del premio a la mejor animación en el Festival de Annecy, utiliza una anécdota para hacer una reflexión global. Una mujer de edad encarga un hombre por correo que resulta ser un muñeco hinchable que no responde a sus expectativas y que acabará en el cubo de la basura.

Esta serie de defensas y protestas se complementan con una intención menos física y más crítica, que se refleja en la segunda vía temática: la expresión del mundo interior. La necesidad de manifestar el pensamiento, el análisis de lo que rodea al artista, es el ejercicio creativo por excelencia. Según reseña Ann Kaplan la crítica cinematográfica feminista comenzó con una metodología sociológica y política que estudiaba los papeles sexuales “positivos” o “negativos” que las mujeres ocupaban, cuya valoración procedía de criterios externos que definían a una mujer autónoma.¹⁴

Ese papel sexual está unido al del lugar de la mujer en la sociedad, que es la necesidad más recurrente de esta expresión interior. En *Swan Song* (1992), la española Carolina López Caballero cuenta la historia de un rey que se ve atraído por el canto de una misteriosa mujer. Cuando descubre que tiene la cabeza y el cuello de un cisne y por tanto es difícil que se convierta en su reina, el rey ordena ajustarle una cabeza de mujer que la deja ciega y sin su habilidad. Al final ella se quitará esa cabeza y volverá volando con los cisnes. La ilustración de la experiencia femenina en un mundo masculino también aparece en *I'm not a Feminist, but...* (Marjut Rimminen, 1986), interpretación animada del libro homónimo de la ilustradora Christine Roche. Rimminen trabajará con Roche en *The Stain* (1991), desarrollado una historia de incesto y violencia familiar. Según la artista Ruth Lingford, este tipo de exposición de los oscuros entresijos de la vida familiar es un rasgo potente y distintivo de la animación hecha por mujeres, que se desarrolla en contraste con la tradición de la animación británica, basada en los gags y la acción y enfocada hacia la innovación técnica.¹⁵ También aborda la vida familiar, pero desde una perspectiva más personal Vera Neubauer en *The Decision*, (1981), exponiendo las alegrías y los momentos bajos de la maternidad sin paliativos, con una técnica que mezcla la acción real, el dibujo y el rayado de la película.

Una de las autoras más exhaustivas en la exploración de esta temática interior femenina es Michèle Cournoyer. Aborda las tribulaciones de la vida matrimonial en *A Feather Tale*, (1992), el deseo sexual en *Accordion* (2004) -que es quizá su título más abstracto desde la perspectiva narrativa- y *Old Orchard Beach, P.Q.* (1981), -donde una mujer en una playa fantasea con enormes langostas que son objeto de su deseo-; las dramáticas repercusiones del incesto en *The Hat* (1999), y la obsesión con el envejecimiento en *Dolorosa* (1988), utilizando un lenguaje onírico, no verbal, que es la expresión de esa realidad interior.

También tendría cabida en esta tendencia temática la película *Ah! vous dirai-je maman/ Variations on Ah! vous dirai-je, maman* (1985), un referente entre el cine de animación femenino, dirigida por Francine Desbiens, heredera de Reiniger en la utilización de la técnica del recortable. Basada en acontecimientos autobiográficos, se ocupa de la historia de una mujer que llegamos a conocer a través de los lugares donde ha vivido y los objetos que le han rodeado.

La búsqueda de conexión con el cuento tradicional, los mitos o fábulas aparece como la tercera vía temática. En ocasiones buscando la deconstrucción de los estereotipos femeninos

¹⁴ Ann Kaplan. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. (Cátedra: Madrid, 1998).

¹⁵ Ruth Lingford. *Women's Animation*.

que este formato literario ayudó a crear, y en ocasiones buscando la conexión con autores que han tratado el aspecto femenino con una perspectiva avanzada. Naturalmente, mitos y cuentos no tratan con lo mismo. Los mitos tratan con lo sagrado, mientras que el cuento de hadas trata con lo específico lo local y lo secular. Los cuentos tienen además un patrón similar denominado por el antropólogo Arnold van Gennep como *rito de paso*. Catherine Orenstein señala que este rito de paso *marca las transiciones de la vida: el nacimiento, la muerte y de manera especial, la pubertad o los ritos de iniciación. Este patrón desarrolla una secuencia de tres etapas: una separación, un periodo "liminal" o de gestación y, por último, un retorno a la sociedad bajo una nueva forma y un nuevo status.*¹⁶

De igual modo, el cine de animación es heredero de las tareas y las formas que el arte pictórico y la ilustración crearon para la literatura. En el caso de los cuentos, la ilustración reforzó la forma simbólica de representar la realidad y sirvió también para desplazar a ese lenguaje elementos narrativos de distinta índole que acompañaban a la narración, permitiendo que el texto se desarrollase en su justa medida. El salto que ofrece la animación con respecto a la ilustración tradicional es que en esta última ambos lenguaje circulaban paralelos por el cuento: diégesis más iluminación de esa diégesis. La animación permite que el texto visual se convierta en el texto principal, plenamente integrado con el texto auditivo (a no ser que se explore otra interacción distinta de los lenguajes por causas artísticas o experimentales)

El cortometraje de animación, con la difusión necesaria, podría asumir parte de la función del cuento. Si Teresa Colomer hace alusión a la *iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria*¹⁷, este tipo de comunicación audiovisual nos ofrece una educación cultural parecida. De igual modo y con una mayor pertinencia del término, podría hablarse de la función de la animación como facilitadora del acceso al imaginario humano, definido como repertorio de imágenes simbólicas y su pervivencia.

En *The Mill* (Petra Freeman, 1992) una niña pequeña es acogida por un grupo de abejas en su colmena, un mundo misterioso y mágico. La curiosidad le dirige a explorar los lugares que su propia imaginación ha creado. Habitualmente, en el cuento tradicional, los espacios simbólicos son externos a los propios personajes, de modo que éstos entran en la dinámica del destino, que sólo es posible modificar con la asistencia de ayudantes internos. *Ra: The Path of the Sun God* (Lesley H. Keen, 1990) aborda la historia de Isis y Osiris contra su malvado hermano Set. La batalla representa el conflicto universal entre el bien y el mal, algo que también aparece sistemáticamente en el cuento de hadas. *Snow White and Rose Red* (Lotte Reiniger, 1953) muestra a dos hermanas que ayudan a un príncipe encantado, que ha sido convertido en oso por un malvado enano, a recuperar su aspecto y volver junto a su hermano. Dos bodas serán la recompensa. En otro de los cuentos adaptados por Reiniger, *Thumbelina* (1954), una mujer diminuta nacida de una flor huye -primero de un sapo que la quiere como esposa para su hijo y después de un topo que pretende encerrarla bajo tierra- con la ayuda de un pez, una mariposa y una golondrina que le llevarán finalmente a la tierra de las hadas y las flores, donde vivirá feliz.

Al deconstruir muchos de los estereotipos que ahora manejamos producidos por los roles desarrollados por los cuentos, muchas de estas artistas se encuentran, en ocasiones sin saberlo,

¹⁶ Catherine Orenstein. *Caperucita al desnudo*. (Ares y Mares: Barcelona, 2003), 75-76.

¹⁷ Teresa Colomer. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. (Síntesis Educación: Madrid, 1999), 16.

con la intención primera de algunos cuentistas, como Perrault, que no escribía sus obras para públicos infantiles y que a menudo depositó en ellos una intención crítica muy interesante:

Las breves fábulas y los cuentos de hadas, contados y discutidos a lo largo de la velada, se convirtieron en vehículos para adular, hacer cavilaciones utópicas y de vez en cuando para formular agudas críticas sociales, con frecuencia sobre el matrimonio, el amor, la educación y los papeles de hombres y mujeres.¹⁸

Observamos que la figura de la mujer en su papel de madre en muchos de estos relatos es una instalación temática lógica, ya que como afirma Ann Dally, incluso a finales del siglo XX la maternidad y el feminismo no se habían reconciliado y por ello es difícil, si no imposible, comprometerse con ambas.¹⁹

La británica Ruth Lingford adaptó en 1988, el cuento de Hans Christian Andersen *Historia de una madre*, en el cortometraje *Death and the Mother*. El relato de Andersen ofrece la onírica y surrealista lógica de los cuentos para convertir en metáfora cada personaje y sus acciones. La madre buscará a su hijo, arrebatado por la muerte, sin importarle los sacrificios que debe hacer por el camino. La figura de la madre- coraje absorbe toda acción desinteresada por el hijo. Va desapareciendo por partes: pierde su sangre, sus ojos, su pelo. Y finalmente el sacrificio último: renuncia al hijo para apartarle del sufrimiento.

Cuando la exploración del cuento no está ceñida estrictamente a una adaptación, comienzan a surgir posiciones más novedosas para los personajes femeninos. Petra Freeman dirige en 1994 *Jumping Joan*, inspirado en la rima infantil que entona: *Here I am, little Jumping Joan, when nobody's with me I'm all alone*.²⁰ Resuelto con pintura sobre escayola, ilustra el aislamiento de una niña especial, vestida de rojo en un entorno de blanco y negro, que produce una bola de energía que a su vez provoca la aparición de acontecimientos fantásticos, mágico. La niña, rechazada por su rareza, sólo puede paliar su soledad por aquello que provoca su imaginación. Freeman utiliza no sólo la energía de la niña (que fluye de debajo de su vestido) como rasgo único y diferenciador, sino también su conexión con los elementos naturales: el fuego, el agua y el viento, todos como principios generadores de la vida. Al final la niña de rojo es absorbida hacia un espacio primordial y sus creaciones quedan en la Tierra, despidiéndola en su desaparición.

Pero, como hemos apuntado anteriormente, no siempre es detectable la narración, la circunstancia diegética, el argumento en la obra. Y sin embargo, la cuestión reivindicativa permanece. Al igual que en la narrativa general la expresión artística está unida al diseño del público objetivo al que va unida, presuponiéndole una capacidad decodificadora, cultural o sensible determinada.

En este sentido, las directoras que conforman el grupo Girilin Bassovskaja (Jelena Girilin y Mari Liis Karula, alias Mari Liis Bassovskaja) trabajan con distintas técnicas que funcionan como estímulo visual y transmisión de ideas, pero que dejan al espectador pensar e interpretar la imagen. *The Dress* (2007), que está dedicado a María Antonieta y a las amas de casa, no tiene una narración convencional. Del mismo modo que las autoras utilizan el collage, las ideas se van depositando en los retazos de la mujer y su vestido, ya que nunca asistimos a

¹⁸ Catherine Orenstein. *Capercucita al desnudo*. Ed. Ares y Mares. Barcelona, 2003, 35.

¹⁹ Ann Dally. *Inventing Motherhood. The Consequences of an Ideal*. (Burnett: Londres, 1982).

²⁰ *Aquí estoy, la pequeña Joan la Saltarina, cuando nadie está conmigo estoy completamente sola*. (Traducción propia)

la figura completa. El tejido del vestido va formándose alrededor de la mujer, de su cuerpo. Ese tejido alude no sólo al acto creativo, sino también a la destrucción, a la decadencia. Como si fuese el propio tejido de la naturaleza, a medida que se forma va acogiendo o produciendo insectos, que metafóricamente aluden también a la transformación a la metamorfosis. La resolución visual ofrece múltiples interpretaciones o en ocasiones simplemente estímulos, como las mariposas de tela que surgen de las perlas. El destino de ese vestido que va envolviendo a la mujer es sin embargo oscuro. Aparecen cuchillos y una guillotina que finalmente deshacen y cortan el tejido.

Conclusión

La conversación de la mujer con el cine de animación sigue abierta. Es difícil discernir periodos radicales en su trabajo dentro de la animación que no estén marcados por los avances sociopolíticos que se han ido produciendo a lo largo del siglo XX. Pero lo cierto es que el cortometraje de animación proporciona un discurso de género poco invasivo y por tanto, poco “molesto”, por las siguientes características: en primer lugar, su difusión no es masiva. La mayor parte de la disponibilidad de estas obras hoy se debe a la difusión en la red y la red exige una búsqueda activa de su material. En segundo lugar, el reconocimiento del trabajo de estas artistas casi siempre queda en ese ámbito, el artístico: la organización narrativa, los avances técnicos o tecnológicos y las influencias coetáneas o posteriores. La tarea temática sólo parece comentarse desde la perspectiva feminista. Finalmente, el cortometraje de animación, que tiene unas posibilidades didácticas y educativas muy interesantes, no ha asumido aún un papel en la educación moderna, como sí lo ha hecho históricamente la literatura.

Todavía el desarrollo del largometraje de animación, desde la posición del director o el reconocimiento de la autoría es un territorio apenas explorado por la mujer. No hay duda de que la razón de esta salvedad es una razón industrial y no creativa. El cortometraje de animación maneja una creación a pequeña escala. En muchas ocasiones representa un trabajo solitario que requiere tiempo, paciencia, cuidado por el detalle y finalmente perseverancia para poder sacar el proyecto adelante. El aspecto individual y creativo no plantea problemas sociales o de igualdad. El lado industrial, el proyecto conjunto o la distribución, sí pueden plantearlos.

Referencias

- Anima Mundi y Julius Wiedermann, eds. *Animation Now!* Colonia: Taschen, 2007.
- Bendazzi, Giannalberto. *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- Bendazzi, Giannalberto. *Quirino Cristiani, The Untold Story of Argentina's Pioneer's Animator*.
<http://www.awn.com>
- British Film Institute. *John Halas and Joy Batchelor*. <http://www.screenonline.org.uk>
- Center for Visual Music. *Mary Ellen Bute*. <http://www.centerforvisualmusic.org>
- Dally, Ann. *Inventing Motherhood. The Consequences of an Ideal*. London: Burnett, 1982.
- De Miguel, Casilda; Elena Olabari y Leire Ituarte. *La identidad de género en la Imagen filmica*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.
- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kuhn Anette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Lingford, Ruth. *Women ' s Animation*. British Film Insitute. <http://www.screenonline.org.uk/film>
- Moritz, William. *Mary Ellen Bute. Seeing Sound*. <http://www.awn.com>
- National Film Board of Canada. *Evelyn Lambart*. <http://www.onf-nfb.gc.ca>
- Orenstein, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares, 2003.
- PBS. *Independent Spirits: The Faith and John Hubley Story*. <http://www.pbs.org>
- Sonlleva, Rita, ed (1987). *Dossier Lotte Reininger*. Madrid: Dicrefilm, S.A.
- Wells, Paul; Joanna Quinn y Les Mills. *Dibujo para animación*, Barcelona: Blume, 2010.

Sobre la Autora

Cristina Manzano: doctora en Comunicación Audiovisual, he impartido clases durante catorce años en la universidad privada y pública, fundamentalmente en asignaturas que tienen que ver con la Narrativa y el Cine. También soy artista e ilustradora y trabajo tanto con técnicas tradicionales como digitales. La mayor parte de mis trabajos de investigación están relacionados con el cine, la literatura y el arte. Aparte de varios artículos, he publicado dos libros: un estudio sobre las similitudes entre los trabajos de Lewis Carroll, James Barrie y Antoine de Saint-Exupéry (biografías, obras y adaptaciones cinematográficas), titulado: *El espejo, el aviador y el barco pirata*, y una investigación sobre las relaciones entre el cine y la literatura: *La adaptación como metamorfosis*.