

# LOS DISCURSOS FÍLMICOS DE LAS CINEASTAS EN ESPAÑA

## FILM DISCOURSES OF FEMALE DIRECTORS IN SPAIN

Silvia Guillamón Carrasco  
*Universitat de València*

### RESUMEN

El presente artículo aborda las narrativas fílmicas de las directoras españolas desde la transición hasta la democracia estudiando su relación con los discursos emanados del movimiento feminista. A partir del análisis de los elementos narrativos y formales que tienen en común las obras de directoras como Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Icíar Bollaín o Isabel Coixet, se observan una serie de cambios en la representación de lo femenino que suponen una crítica a la sociedad patriarcal. Desde la puesta en escena del cuerpo femenino (centrada en una reflexión sobre el lugar que ocupa en la sociedad patriarcal), hasta la reformulación de las relaciones de género o el lugar de la espectadora, entre otras cuestiones, las directoras plantean nuevos sujetos femeninos, nuevas formas de identificación que suponen una alternativa a las representaciones tradicionales de género.

**Palabras clave:** género, cine español, directoras, representación de la feminidad, feminismo, narrativas fílmicas.

### ABSTRACT

This article analyses the filmic narrative of Spanish women directors from the transition to the democracy, considering its connection with the feminist movement. We shall argue that the discourses of women filmmakers such as Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Icíar Bollaín or Isabel Coixet involve significant changes and variations in the representation of femininity that denote a questioning of the patriarchal society. In fact, their narratives include concerns about the representation of the female body (and its place in the patriarchal society), the reformulation of gender relations or the issue of female spectatorship. These are all matters which involve not only a different approach to the feminine characters, but also an alternative to the hegemonic filmic identification.

**Key words:** gender, Spanish cinema, women filmmakers, representation of femininity, filmic narrative.

## SUMARIO

1. Introducción. 2. El cine de mujeres en España. 3. Los primeros pasos. La narrativa feminista de Cecilia Bartolomé. 4. Los años ochenta. Narrativas divergentes, convergencias discursivas. 5. La generación de la democracia. Hacia una nueva representación de la feminidad. 6. Bibliografía.

### 1. Introducción

La emergencia del movimiento feminista en la España de la transición ha sido leída como un fenómeno relacionado con el resquebrajamiento del franquismo y con una crisis generalizada de la pareja y la estructura familiar tradicional. El incipiente movimiento se enfrentó, después de casi cuarenta años de dictadura, tanto a las estructuras de poder que habían acabado con los derechos de las mujeres como a los prejuicios, representaciones y discursos sexistas que durante décadas habían hegemonizado el imaginario cultural. En este contexto empezaron a surgir nuevos discursos fílmicos conectados con la paulatina incorporación de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica, discursos que sintetizan la influencia del movimiento en el tejido social a partir de una serie de textos que abordan las preocupaciones sobre el papel de las mujeres en el nuevo panorama social. En efecto, frente a los modelos de abnegación y pureza que habían caracterizado la representación de la feminidad durante el franquismo, emergen en los textos fílmicos de las directoras (recién integradas en el sistema de una industria audiovisual hegemonizada por el género masculino), una serie de discursos alternativos que convergen con las problemáticas que plantea el feminismo de la época transicional.

En este artículo abordamos las narrativas de la feminidad en el cine de las cineastas españolas (desde la transición hasta la democracia) a partir del análisis de las obras fílmicas de directoras aparentemente tan diversas como Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, Josefina Molina, Isabel Coixet o Icíar Bollaín. En las obras de estas dos generaciones de realizadoras se evidencia una crítica a los modelos narrativos, a los discursos y a los estereotipos de género construidos por la ideología patriarcal. Partiendo de los aspectos formales y de los temas que tienen en común, se revisan las convergencias entre estos nuevos discursos fílmicos y las reivindicaciones del movimiento feminista en España. Aspectos cruciales como la desesencialización del cuerpo femenino, el cuestionamiento de la maternidad, la crítica a las categorías universales de género, la solidaridad entre las mujeres, la reformulación de las relaciones de género, la producción de un nuevo marco del deseo o la redefinición del sujeto mujer, aparecen en las narrativas fílmicas analizadas. Paralelamente, los textos ofrecen un paisaje de la diversidad de lo femenino, explorando las conexiones del género

con otros aspectos identitarios como el de clase social o el de raza, haciéndonos pensar que la construcción del género debe ser comprendida más allá de la noción de la diferencia sexual que, como recuerda Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender* (1987), limita el discurso crítico al centrar su reflexión sobre una oposición que se pretende universal. En este sentido, las narrativas de las directoras plantean que la identidad de género no es algo edificado sobre la base exclusiva de la diferencia sexual, sino más bien sobre los cimientos de otras muchas facetas identitarias.

## 2. El cine de mujeres en España

Giulia Colaizzi en *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (2007), subraya la importancia del feminismo como práctica de resistencia discursiva y epistemológica que, al marcar sexualmente e historizar los discursos, reconoce el carácter histórico (y no universal) de los mismos y consigue politizar la sexualidad, dando cuenta de fenómenos que, sin una perspectiva de género, pasarían desapercibidos y que, sin embargo, son tremendamente relevantes a la hora de construir nuestro imaginario (y nuestra identidad de género).

El concepto de cine de mujeres (*women's cinema*), nacido en el seno del debate feminista sobre la imagen, alude a la práctica cinematográfica que, desde diferentes lugares, ha cuestionado los modelos hegemónicos de representación del género. El cine de mujeres se plantea como un contra-cine (Johnston, 1973) capaz de discutir, a través de la representación, los modelos normativos a los que se enfrenta nuestra mirada. Colaizzi (2007) ha mostrado la utilidad estratégica de este concepto que cuestiona la supuesta inocencia del lenguaje del cine, criticando un discurso que se pretende universal, neutral y ajeno al devenir histórico. De esta forma, el cine de mujeres implica una des/naturalización de la imagen filmica, un cuestionamiento de su carácter aparentemente referencial y, al mismo tiempo, una des/estética del cuerpo femenino, presentado en el cine clásico como objeto del deseo (Mulvey, 1988). Implica también una puesta en práctica de la lectura, la escritura, el deseo y la necesidad de las mujeres de contar sus propias historias. Este tipo de producción textual constituye un lugar que consigue desestabilizar el discurso hegemónico, es decir, una forma de escritura que se enfrenta a las representaciones convencionales y estereotipadas de la feminidad y la masculinidad.

Este concepto, ampliamente desarrollado fuera de nuestras fronteras, ha irrumpido recientemente en los estudios de cine español, analizando el fenómeno de la incorporación de las mujeres en el ámbito de la dirección cinematográfica y estableciendo un debate

alrededor de los cambios discursivos que se han producido en la representación de género. Para comprender la relevancia que la noción de 'cine de mujeres' entraña así como su pertinencia política en el contexto al que nos referimos, debemos recordar la discriminación a la que han estado sometidas las cineastas a lo largo de la historia así como sus textos, en no pocas ocasiones despreciados y/o relegados al olvido por parte de la historiografía y crítica oficiales<sup>1</sup>. Una de las metáforas más acertadas para ilustrar este fenómeno es la que ha aportado recientemente Barbara Zecchi (2014), quien señala cómo las directoras han estado desenfocadas en la historia del cine español, que ha invisibilizado sistemáticamente su trabajo y borrado su participación en la construcción de la cultura audiovisual. Resulta sintomático de este olvido el hecho de que, a pesar de la incorporación de un considerable número de mujeres al ámbito de la dirección durante las dos últimas décadas, todavía hoy se sigan ignorando o menospreciando los logros de las cineastas que, a lo largo de la historia, han tenido que desenvolverse en un contexto (en no pocas ocasiones hostil) que obstaculizaba una y otra vez su acceso a los puestos de dirección (Roquero, 2010). Como se desprende de las entrevistas realizadas por María Camí-Vela (2001) a las directoras españolas, la mayoría de las que iniciaron sus carreras cinematográficas durante la transición o los primeros años de la democracia hacen explícito su malestar ante un contexto que las discrimina, apuntando a las dificultades por las que han tenido que pasar para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos.

No obstante, y a pesar de las dificultades, el número de mujeres directoras no ha dejado de crecer. Durante la transición y los primeros años de la democracia se empieza a producir una paulatina integración de las mujeres en el ámbito de la dirección: Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé inician su carrera en los años setenta y en la década siguiente debutan Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. Pero no es hasta los años noventa cuando su presencia se hace realmente visible: a lo largo de esta década el número de directoras asciende a treinta, una cifra hasta entonces inusitada en la historia del cine español. A este panorama debemos añadir el nacimiento en el siglo XXI de CIMA (asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales), un fenómeno que Barbara Zecchi (2009) ha analizado como una toma de conciencia de la situación de las cineastas que queda plasmada en sus discursos fílmicos.

---

<sup>1</sup> Un caso paradigmático lo representa Cecilia Bartolomé. Como han señalado Josetxo Cerdán y Marina Díaz López, las películas de la directora han sido literalmente ignoradas por la crítica e historiografía cinematográfica, que ha desatendido recurrentemente su obra fílmica: «Las carreras comerciales de estos títulos no han sido todo lo destacadas que podrían haber resultado según los logros estéticos de las mismas y, lo que resulta más preocupante (aunque quizás sea una clara consecuencia de lo anterior), parece que nadie se acuerde de ellas cuando se trata de realizar trabajos de memoria cinematográfica. Y eso es doblemente paradójico ya que el cine de Cecilia Bartolomé es un cine contra la amnesia» (Cerdán y Díaz, 2001: 13)

Ante esta situación, resulta imperativo el estudio de unos textos que están cambiando sustancialmente el paisaje cinematográfico actual y están modificando las representaciones tradicionales de la feminidad y la masculinidad en la gran pantalla. Consideramos necesario atender a este fenómeno desde el concepto de cine de mujeres no sólo para evidenciar la discriminación a la que han estado sometidas las mujeres en la industria cinematográfica sino también para ubicar y definir las prácticas filmicas que están llevando a cabo en el contexto cinematográfico español y que, desde nuestro punto de vista, se constituyen como representaciones subversivas no tanto desde una ruptura formal radical, sino desde un discurso que entronca con la narratividad y el placer espectral, un discurso que Zecchi (2013) ha definido como ginocéntrico. Como señala la autora, los textos de las directoras se plantean cuestiones que atañen principalmente a la existencia y experiencia de las mujeres. Los films contribuyen, de esta forma, a cuestionar los tópicos acerca de la representación femenina, planteando alternativas no reconocidas en el discurso filmico dominante y adoptando un punto de vista que logra desestabilizar los parámetros tradicionales en torno a cuestiones como la sexualidad, el deseo o la maternidad.

### **3. Los primeros pasos. La narrativa feminista de Cecilia Bartolomé**

Uno de los primeros textos que muestran explícitamente el influjo del feminismo en el discurso fílmico de las directoras está representado por el medimetroraje de Cecilia Bartolomé, *Margarita y el lobo* (1969), considerado, tanto por la directora como por la crítica, como la primera película feminista del cine español (Cerdán y Díaz, 2001). Marcada primero por la censura franquista (que impidió a la directora rodar hasta la muerte de Franco), y después por las trabas a las que se vio sometida por parte de los exhibidores durante la transición, esta obra ha sido recientemente rescatada en casi todos los festivales sobre directoras españolas celebrados en los últimos años. Sin embargo, casi cuarenta años después de la dictadura, el hecho de que la obra filmica de Cecilia Bartolomé (que se extiende desde 1964 hasta 1996) no aparezca en recientes antologías o diccionarios del cine español hace pensar que existe una cierta censura psíquico-política en la construcción de la historia oficial (Parrondo Coppel, 2001) que se extiende más allá de la época transicional y que evidencia la necesidad de reivindicarla y estudiarla para evitar que permanezca, durante más tiempo, relegada al olvido.



El medimetraje *Margarita y el lobo*, una verdadera rareza del cine español, supone un buen ejemplo de resistencia cultural que se enfrenta, por una parte, a la noción de placer visual e identificación espectral tal como se concibe en la narrativa convencional y, por otra, al concepto de femineidad normativa construida bajo el franquismo. La película revisa diversos capítulos de la vida de Margarita desde que conoce a Lorenzo, su ex-marido, hasta que se separa de él. La historia se divide en cinco partes que ella misma relata no de forma cronológica sino por temas que se van introduciendo a través de diversos números musicales en la película y que narran los distintos episodios de su vida: su fracasado matrimonio con Lorenzo, las dificultades en el trabajo y en su realización personal, la falsa liberación con un amante progresista o su incursión en el mundo homoerótico (la única relación plena que tiene Margarita y que acaba con el trágico accidente de su amante).

A lo largo del film, Cecilia Bartolomé expone las contradicciones culturales a las que las mujeres deben enfrentarse como sujetos sociales. En este sentido, la Mujer (con mayúsculas) como construcción social, simbolizada en el *leitmotiv* de Caperucita, se enfrenta a la mujer real que representa la protagonista (Margarita), una mujer que es a la vez una y otra, que está, al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología.

Desde un primer momento, el film zarandea al espectador, promueve una actitud activa ante el texto, una mirada diferente que, en este caso concreto, difiere y disiente de la identificación narrativa. La película comienza *in media res* con una primera secuencia en la que Margarita se enfrenta a un juez eclesiástico en su proceso de separación matrimonial. Una serie de fotografías fijas nos sitúan en el lugar de la puesta en escena, en el decorado donde se va a llevar a cabo el rodaje del film. La cámara, al filmar estas fotografías, que nos remiten al lugar de la producción, las introduce en el relato fílmico, inscribiendo lo que debería estar ausente (al menos para el espectador de cine) en la propia representación. En este sentido, Cecilia Bartolomé nos enfrenta con el problema de la separación entre lo

cinematográfico y lo fílmico proponiendo una lectura del texto como algo que pertenece fundamentalmente al lugar de lo discursivo. Al explicitar el lugar de la enunciación fílmica el texto plantea una ruptura con la noción espectacular clásica, destruyendo el espacio habitable para el espectador (Burch, 1991) y construyendo un nuevo marco que permita una interpretación activa del film.

El final de la película conecta con el principio al mostrar de nuevo las cámaras y la puesta en escena, indicando que el propio film, lo que se encuentra entre ese principio y ese final, pertenece al ámbito de la ficción, de la representación, se trata de un relato construido. Ese énfasis en la construcción del relato se explicita, así mismo, en una narrativa de hibridación donde la realidad se distorsiona hasta la parodia, cuestionando los códigos culturales y sexuales de la sociedad española a la que se refiere. En esta puesta en escena, la mezcla no es únicamente una exploración de códigos culturales, sino más bien un cuestionamiento de los mismos, una problematización de los géneros cinematográficos estancos, entendidos como excluyentes. A través del montaje sonoro y el tono de las canciones se persigue explicitar los códigos culturales y los estereotipos que se ponen en juego. En este sentido, el *leitmotiv* de Caperucita, que aparece en distintos momentos del film, se utiliza para subvertir el rol tradicional de la feminidad, aludiendo a los riesgos que corre la protagonista si se enamora («Caperucita, si te enamoras, cierra los oídos, cierra la boca, ciérrate la boca con esparadrapo»). Al mismo tiempo, la verosimilitud de la escena cinematográfica se quiebra gracias al papel que juegan, en este sentido, la música, el humor y el montaje de imágenes superpuestas en el film. Estos tres elementos aparecen en la película enlazando pasado y presente, franquismo y transición, aludiendo a una cierta continuidad de los poderes y del imaginario tardofranquista. Así, los padres de Lorenzo representan un pasado que se intenta superponer a los nuevos tiempos y aparecen parodiados en un número musical que engarza imágenes del NO-DO (de las procesiones de Semana Santa) con imágenes de las dos parejas: los padres de Lorenzo y los recién casados. Todos ellos aparecen paseando por el Madrid de los Austrias y cantando *Amarraditos*, canción que popularizó en España en los años sesenta la cantante y actriz María Dolores Pradera. De esta forma, Cecilia Bartolomé expone una crítica de las tradiciones y cuestiona los códigos culturales para mostrar cómo lo social, lo sexual y lo político están entrelazados en la constitución de las relaciones de género. Así, la noción burguesa tradicional de la pareja aparece cuestionada en todas sus formas y expresiones, abogando por una emancipación (más que esperada) y exponiendo una apuesta por la autonomía de las mujeres en todos los aspectos de su vida. Al final del recorrido, la protagonista dejará de ser Caperucita para afirmarse como Margarita en una identidad reconquistada.

Casi una década después de esta película, Cecilia Bartolomé estrenará *Vámonos, Bárbara* (1978), un film en el que también plantea algunas de las principales preocupaciones que ocupaban los debates y la acción del feminismo: la emancipación de las mujeres en un contexto en que todavía era patente (tanto en el marco político y legal como en el imaginario social) la impronta de los roles tradicionales asociados a los géneros.

#### 4. Los años ochenta. Narrativas divergentes, convergencias discursivas

A principios de los ochenta se estrenarán dos películas fundamentales especialmente centradas en la representación de las mujeres en la transición: *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), película que afianzará a Pilar Miró en el panorama cinematográfico español<sup>2</sup> y *Función de noche* (1981), de Josefina Molina. Las dos películas plantean temas cruciales que preocupaban al feminismo de esa época: la emancipación de la mujer, la sexualidad femenina, la incorporación de las mujeres al mundo laboral, la maternidad, la identidad femenina, etc. Sin embargo, ambos films presentan elementos formales que las separan tajantemente: la película de Miró es narrativa mientras que el film de Molina es más experimental y detenta algunos rasgos del docu-drama. No obstante, convergen en las problemáticas que plantean así como en la preocupación por proponer una mirada diferente en torno a los nuevos sujetos femeninos que estaban construyendo su lugar en el panorama social de la transición. Desmarcándose de los estereotipos de género que predominaban en el cine convencional, los films apuestan por una (re)conceptualización de la feminidad como resultado de la progresiva incorporación de la mujer en los espacios públicos.



*Gary Cooper, que estás en los cielos* se centra en el problemático choque entre la maternidad y la inserción de la mujer en el mundo laboral. Como ha señalado Gámez

<sup>2</sup> A pesar de que Pilar Miró ya debutó como directora de largometrajes con el film *La petición* (1976), empieza a ser reconocida por parte de la crítica con *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980).

Fuentes (2004), este conflicto se plantea poniendo un especial énfasis en el cuerpo femenino, explorando el tema a partir de un dramático episodio relacionado con la maternidad.

La película narra tres días en la vida de Andrea, una mujer de mediana edad con una exitosa carrera como realizadora de televisión a sus espaldas, que está a punto de someterse a una operación en la que le será extirpado un tumor cancerígeno en el útero. A lo largo de su vida, Andrea ha ido renunciando a las convenciones sociales que dictan los modelos tradicionales de feminidad, descartando el matrimonio y, en alguna ocasión, la maternidad (optando por el aborto). Así mismo, la representación de la protagonista subvierte los modelos femeninos convencionales al adoptar una estética masculina que simboliza su inscripción en el espacio público. Gámez Fuentes apunta a un cierto «travestismo genérico» en el caso de Andrea que le conduce a «disfrazarse de hombre para integrarse en el ambiente laboral» (2005: 148). Según la autora, la travestización cultural de la protagonista está relacionada con algunas de las estrategias adoptadas por el feminismo de la igualdad en los primeros años, «estrategias que obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, o sea, menos agresivos y masculinos (desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad)» (2005: 150).

La película insiste, desde las primeras secuencias, en la incipiente inserción laboral de las mujeres en contexto de la transición: así, Andrea se mueve en su lugar de trabajo (los estudios de TVE), un ambiente mayoritariamente masculino y competitivo donde las mujeres apenas tienen visibilidad. A pesar de que queda patente el éxito cosechado con su programa, recientemente galardonado, la película nos muestra el descontento de Andrea en relación con su situación, planteando desde un primer momento las dificultades con que se encuentra para desarrollar su carrera profesional como directora de cine. Significativamente, la protagonista expresa en los primeros minutos del film un deseo que se ha mantenido vigente en los últimos diez años de su vida: el de dirigir una película. A raíz de una entrevista que graba para la TV y con la mirada directa a la cámara (mirada televisiva que, en este caso, apela directamente a los espectadores de cine), Andrea habla de sus planes de futuro, expresando el deseo de que un productor apueste por su proyecto cinematográfico. Pero en su arenga, la protagonista pone de manifiesto (por omisión) la discriminación de género en el mundo del cine: sus modelos son cineastas que han dirigido numerosas películas a lo largo de sus carreras profesionales (John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock), pero son todos referentes masculinos. Además, el modelo que representa Gary Cooper, enfatizado en el título del film, funciona al mismo tiempo como objeto de deseo y modelo de identificación para la protagonista. Como ha indicado Gámez Fuentes (2004), esta admiración que muestra hacia lo masculino revela hasta qué punto resulta difícil para ella encontrar

figuras femeninas positivas más allá de las imágenes creadas por la cultura hegemónica o la oficialidad franquista, representadas respectivamente en las fotografías de Sofía Loren y la madre de Andrea.

Sin embargo, a pesar del discurso sobre la emancipación femenina, el film insiste en que esa sociedad patriarcal, competitiva e incipientemente capitalista a la que se alude, acaba construyendo modelos de feminidad insolidarios. En esta primera secuencia se observa cómo el distanciamiento de la protagonista respecto a sus compañeras está representado desde relaciones de poder jerárquicas y desde una cierta rivalidad. Cuando Andrea critica, con algo de agresividad, las preguntas que su compañera de trabajo, Begoña, le hace en una entrevista, ésta le recuerda la diferente posición en que se encuentran: «Yo me limito a rodar, ¿o te crees que me gusta hacer este programa imbécil mientras tú tienes una función maravillosa?». Se pone en evidencia, en las palabras de Begoña, la dificultad de las mujeres de acceder a puestos de decisión en determinados círculos profesionales.

Tras las primeras escenas, en las que se representa el éxito profesional alcanzado por Andrea, la narración presenta un punto de inflexión cuando se introduce el tema crucial que originará el conflicto de la protagonista: el cáncer que padece, causado por una malformación en el embarazo. Frente a la crudeza con que se plantea el tema, Andrea reacciona con la fortaleza e independencia que la caracterizan durante todo el film: recordemos que, hacia el final, cuando va a ser intervenida quirúrgicamente, la protagonista acude sola a la operación, resistiéndose a depender emocional y/o físicamente de nadie (de hecho, nunca llega a contarle a su actual pareja, el padre del hijo, la situación que está pasando).

El carácter fuerte de la protagonista se ve expresado ya desde el principio en una significativa secuencia en la que Andrea observa su cuerpo frente a un espejo. La mirada que se plantea, connotada por la banda sonora con la melancólica música que acompaña a la imagen, revela el extrañamiento de la protagonista hacia su propio cuerpo, un cuerpo marcado por la enfermedad, un cuerpo desensualizado que nos interpela trágicamente y que viene connotado en dos primeros planos del bajo vientre de Andrea que, filmados desde posiciones opuestas (izquierda-derecha), deshacen toda posibilidad de erotización de la imagen para recordarnos, nuevamente, el drama de la protagonista. Pero la escena termina contundentemente con una interpelación directa de Andrea a su cuerpo (que antes veíamos reflejado en el espejo), y también a los espectadores, en cuanto su mirada cambia de rumbo y se dirige explícitamente a la cámara (ahora situada, en un apenas imperceptible contracampo, en el lugar del espejo): «¿Te vas a morir? ¿Me vas a hacer esa cabronada?». Las palabras de Andrea, desprovistas de toda autocompasión, no pueden estar más alejadas de un discurso lacrimógeno o melodramático ante la posibilidad de la infertilidad y, más allá de eso, de la muerte.

Como ha señalado Isolina Ballesteros (2001), la protagonista de la película es representada por medio de estrategias que deconstruyen los formatos tradicionales de representación, explorando su condición como 'sujeto femenino'. Esa exploración explicita la tensión entre la verbalización de los pensamientos de Andrea y su representación ante los demás personajes del film. Incapaz de expresar sus sentimientos ante las personas que la rodean (su pareja actual y su madre), Andrea se dirige hacia Bernardo (su primer novio, al que hace años que no ve), pero no de una forma explícita, sino mediada por la tecnología, a través de cintas de casete en las que deja testimonio de sus pensamientos<sup>3</sup>. La exploración del universo íntimo de la protagonista, que se produce a través de las cintas y en los momentos en que aparece representada en soledad, motiva un desplazamiento del interés espectral hacia la reflexión sobre la identidad femenina, sobre la experiencia de ser mujer en un contexto socio-cultural determinado. Se puede entender, por tanto, que la acción de Andrea tiene especial sentido en el contexto de la transición, en el que las mujeres luchaban por buscar un espacio propio desde el que poder (re)definir su lugar en el mundo.

La necesidad de autoexpresión de las mujeres aparece dibujada, bajo otra mirada, en *Función de noche*, una sorprendente película que Josefina Molina estrenó un año después de que viera la luz *Gary Cooper, que estás en los cielos*. El film, inspirado en la obra de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966), plantea un paralelismo entre la actriz Lola Herrera y Carmen Sotillo, el personaje de la obra de Delibes que interpreta en el teatro. La película, a caballo entre el docu-drama y el cine experimental, muestra la improvisada conversación mantenida en los camerinos del teatro entre la actriz y su ex-marido, Daniel Dicenta, conversación en la que Lola mete el dedo en la llaga y desmenuza el pasado de ambos en común, un pasado marcado por la insatisfacción sexual y la soledad en su maternidad. La actriz toma conciencia de su situación al meterse en el papel de Carmen Sotillo, como ella declara: «Hacer de Carmen Sotillo es hacer un poco de Lola Herrera».

Con el objetivo de favorecer el enfrentamiento de la actriz consigo misma, Molina simplifica al máximo la puesta en escena. Sólo unos pocos *flashbacks* nos informan de la vida de Lola y de sus hijos, que aparecen en distintas situaciones cotidianas: Lola hablando con una amiga, en la consulta del médico informándose sobre la operación de su pecho o en los juzgados firmando su separación; la hija en clase de baile o el chico comprando en una tienda. El resto del film se centra en el diálogo entre Lola y Daniel y, a pesar de haber sido ella (y seguir siendo) una reconocida actriz la película no incurre en la estetización ni el *glamour*

<sup>3</sup> Poco más de veinte años después, la protagonista del film *My Life Without Me* (Isabel Coixet, 2003), aunque motivada por otras preocupaciones, también dejará sus pensamientos en los casetes que graba para sus dos hijas, buscando con ello hacerse presente en el futuro que no podrá compartir con ellas.

escénico que suelen acompañar a la profesión. Lo que le interesa a Molina es centrarse en ese diálogo, en las quejas y frustraciones que Lola expresa, evitando la fragmentación del cuerpo femenino y los primeros planos embellecedores y reduciendo al máximo la sintaxis plano/contraplano. Si, como ha señalado Javier Maqua (1992) en el docudrama la distancia de la cámara (*voyeur* respetuoso) resulta fundamental para captar la materia de la filmación, podemos afirmar que en la película de Molina la distancia juega el papel fundamental en tanto promueve una actitud activa y crítica del espectador. A pesar del drama que ha vivido Lola, un drama que se extiende a todas las mujeres de su generación, la representación no promueve la lágrima fácil, sino la crítica a la sociedad patriarcal que ha generado la infelicidad e incomunicación entre Lola y Daniel, y la reivindicación de un cambio social en las relaciones de género. Ese acercamiento crítico a la construcción no sólo de la feminidad, sino también de la masculinidad es puesto en escena a partir del contraste entre los roles que ambos esposos han jugado en su vida de pareja. De acuerdo con la educación recibida, Lola representa el papel tradicional de una mujer sacrificada y dedicada a los otros: «yo pensaba en mis hijos, sobre todo que yo no podía defraudarles. Lo único que pensaba es que yo en la vida ya sólo tenía un futuro, que era criar a mis hijos y trabajar para criarlos (...) Yo me preocupaba de todo el mundo».

A lo largo del diálogo, Lola va expresando sus frustraciones: un matrimonio infeliz, una maternidad en soledad y la insatisfacción sexual (la protagonista afirma no haber sentido nunca, en sus cuarenta y seis años de vida, ni un solo orgasmo). Estas declaraciones rompen indefectiblemente con la imagen que su marido creía tener de amante perfecto, con esa imagen que ella misma, con su conducta en el pasado, había ayudado a fomentar. En las palabras de Lola se vislumbra la forma en que la educación patriarcal ha motivado su propia infelicidad: los complejos de la protagonista, la autoinculpación y el miedo de afectar al ego masculino de su, por aquel entonces, marido.

Daniel, por su parte, acepta las críticas de Lola y reconoce haber asumido los dictados patriarcales, haberse desentendido de sus hijos y haber dejado en manos de su mujer todo lo relacionado con la crianza y el hogar. La ruptura del matrimonio se produce por las constantes infidelidades de Daniel y por su falta de compromiso con su esposa y su familia, cosa que él reconoce con una sinceridad desgarradora: «es brutal, lo sé, pero en algunos momentos eras un estorbo».

La autoconciencia de los personajes de sus respectivas posiciones en el matrimonio les conduce a un cuestionamiento de la educación recibida en la que se hace patente la implicación de las mujeres de la familia de Lola. Esa educación femenina, en la que las madres o abuelas juegan un papel esencial de perpetuación de la ideología patriarcal y

los roles de género aparecerá también en posteriores films producidos ya en la consolidada sociedad democrática, como en *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003), en el que la madre de Pilar, la protagonista de la historia, la anima a retomar la relación con un marido que la desprecia y la maltrata. Como veremos a continuación, no debe sorprender que algunos de los temas y representaciones que encontramos en el cine de mujeres durante la transición aparezcan nuevamente en los films de las directoras durante la época democrática.

## 5. La generación de la democracia. Hacia una nueva representación de la feminidad

La inflexión que supone la década de los noventa en cuanto al número de directoras que entran en el panorama cinematográfico es destacable no sólo en el nivel cuantitativo, sino también por las nuevas representaciones de la feminidad y los nuevos discursos que encontramos en sus narraciones, especialmente aquellos que interesan al feminismo como la solidaridad entre las mujeres, la representación des/encializada de la mujer o la preocupación por la confluencia de un discurso que contemple la interrelación entre el género, la raza y la clase social. Aún siendo conscientes de que, como ha indicado María Camí-Vela (2008), las cineastas de los noventa no se inscriben en ningún grupo reivindicativo y/o feminista, su preocupación por la representación de lo femenino les ha conducido a generar nuevos discursos sobre 'la mujer' (y 'el hombre') y, paralelamente, a construir un nuevo sujeto espectral. La autora ha señalado que la renovación generacional ha conducido paralelamente a otro fenómeno que resulta interesante destacar, aunque en la actualidad todavía es relativamente minoritario: los intentos de internacionalizar el cine español por parte de algunas directoras, como Isabel Coixet, cuya obra mayoritariamente está rodada en inglés<sup>4</sup>. Refiriéndose especialmente a la obra de Coixet, define este tipo de cine como un cine de mestizaje, «tanto por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), como por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales que la directora incluye en sus films» (2008: 183). Según la autora, películas como *Things I Never Told You* (1996), *My Life Without Me* (2002) o *The Secret Life of Words* (2005), sólo pueden ser entendidas en el actual panorama de la globalización. Se trata de un cine que traspasa la frontera nacional para mirar hacia otros lugares. Aunque nuestro interés se centra en las narraciones circunscritas al ámbito específicamente nacional, resulta interesante señalar que lo que une el cine de Coixet con el resto de directoras, a

<sup>4</sup> Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta o Marta Balletbó-Coll, entre otras directoras, también han dado el paso de rodar en inglés, con films como *Sublet* (1991), *Robert Ryland's Last Journey* (1996) o *Honey, I've Sent The Men To The Moon* (1998), respectivamente.

grandes rasgos, puede ser resumido en las siguientes palabras de María Camí-Vela: «Un cine compuesto por una amalgama de personajes de diferentes culturas y sexualidades, en el que las mujeres, sin embargo, son las principales protagonistas de un 'otro' espacio que no es dominado por la dinámica del deseo masculino» (2008: 179).

Estamos en condiciones de afirmar que, mayoritariamente, las directoras que iniciaron su carrera cinematográfica en la década de los noventa han abordado en sus narraciones la situación de las mujeres en la contemporaneidad, apuntando las formas en que la sociedad patriarcal se ha seguido perpetuando en la época democrática. Ejemplos de esta reflexión podemos observarlos en los films de Icíar Bollaín, *Flores de otro mundo* (1999) y *Te doy mis ojos* (2003). El primero de ellos se plantea el choque entre culturas (local-global; urbana-rural) introduciendo la reflexión sobre el género y las nuevas formas de discriminación que ha ocasionado la economía globalizada, que obliga a muchas mujeres a abandonar sus países en busca de nuevas oportunidades, colocándolas en una posición –legal y social– de clara desigualdad. La película de Bollaín comienza con la llegada de una caravana de mujeres, organizada por los hombres de un pequeño pueblo del interior y nos plantea la situación de tres mujeres muy distintas, pero cuyas experiencias están relacionadas, tal como indica el título, por ser flores de otro mundo. El film plantea cómo la igualdad entre los géneros no es algo que se haya conseguido completamente en nuestra sociedad, especialmente para aquellas mujeres que han viajado de otros lugares en busca de una vida mejor. Tal es el caso de Patricia, una dominicana que huye de Madrid buscando espacio y seguridad económica para sus dos hijos pequeños, y el de Milady, una joven cubana que ha dejado la Habana buscando una nueva oportunidad en España.



La película cruza el discurso sobre la raza y la clase social con la desigualdad de género que padecen las mujeres inmigrantes en la España actual. La situación de las mujeres inmigrantes en el film contrasta con la posición de Marirrosi, una mujer profesional que tiene

una vida autónoma y confortable en su ciudad natal, Bilbao. Marirrosi representa a una mujer emancipada, que disfruta de una cierta estabilidad económica, pero que acude al pueblo en busca de pareja porque está sola. Allí conoce a Alfonso, uno de los organizadores de la caravana, con quien inicia una relación amorosa que acaba rompiendo ella debido a la diferente concepción de vida que ambos tienen. Como vemos, el film plantea las diferencias entre las mujeres: mientras las mujeres inmigrantes no tienen demasiadas opciones de elección, la independencia económica de Marirrosi le permite escoger el tipo de vida que desea llevar. No obstante, Bollaín, consciente de la complejidad del tema, huye de la simplificación que supondría oponer la situación de las mujeres inmigrantes a la de las españolas.

En un film posterior, *Te doy mis ojos* (2003), la directora aborda un problema fundamental en la sociedad española: la violencia de género. La película comienza con una huida: Pilar, una mujer de unos treinta años, escapa en plena noche de su casa, situada en un barrio residencial de Toledo, para refugiarse con su hijo en casa de su hermana. Pilar desea abandonar a un marido que la maltrata y emprender una nueva vida. Con la ayuda de su hermana, una joven restauradora, consigue un empleo como cajera de visitas turísticas en una iglesia. A pesar del miedo y con la oposición de la hermana (aunque con el beneplácito de la madre), finalmente decide regresar con Antonio, su marido, quien está siguiendo un programa de reeducación para maltratadores de género. Pilar le da otra oportunidad, pero las inseguridades de Antonio y su personalidad violenta propician la ruptura de la pareja.



El film de Bollaín advierte acerca de la ilusión de la emancipación femenina en la actual sociedad postmilenarista puesto que la violencia que Antonio ejerce sobre Pilar (violencia simbólica, física y psicológica) se ve incrementada cuando ésta empieza a buscar trabajo, no sólo persiguiendo una cierta independencia económica sino también intentando sentirse realizada con una profesión que llene su vida. Tras asistir a unos cursos como guía de museos, Pilar encuentra su verdadera vocación y decide presentarse a una entrevista de trabajo en Madrid. Este acontecimiento motiva la ira de su marido, en una brutal escena en la que la desnuda y la humilla públicamente en el balcón de su casa. La película termina

con un final abierto en el que se hace patente un tema que aparecía de forma explícita en *Hola, ¿estás sola?* (1995), su ópera prima: la solidaridad entre las mujeres de una misma generación. En la última escena del film vemos cómo Pilar regresa a su casa escoltada por sus compañeras de trabajo y recoge sus cosas para ya no volver jamás, ante la mirada atónita y paralizada de su marido. La película de Bollaín atiende a las preocupaciones actuales al abordar un problema específico, como es el de la violencia de género, que ha sido objeto de debate social especialmente en la última década, y que nos hace plantear la necesidad de seguir criticando y cuestionando la ideología patriarcal que se encuentra en el germen de dicha violencia. Estas películas dan cuenta de un panorama en el que sigue siendo imperativo abordar la crítica política e ideológica hacia las construcciones de la masculinidad y la feminidad que encontramos en la sociedad contemporánea y, al mismo tiempo, dan cuenta de la construcción de nuevos espacios discursivos y nuevas representaciones, en definitiva, nuevos imaginarios que permitan, cuanto menos, la producción de sujetos sociales más justos y democráticos.

## 6. Bibliografía

- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos
- BURCH, Noël (1991) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CAMÍ-VELA, María (2001) *Mujeres detrás de las cámaras. Entrevistas con cineastas españolas*. Madrid: Ocho y medio.
- ¾ (2008): «Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet». En Pietsie Feenstra & Hub Hermans (Eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam and New York: Rodopi, pp. 179-191.
- CERDÁN, Josetxo y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2001): «Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé». En Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (Eds.): *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio, pp. 13-22.
- COLAIZZI, Giulia (2007) *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LAURETIS, Teresa (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004) *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- JOHNSTON, Claire (1973): «Women's Cinema as Counter-cinema». En Claire Johnston (Ed.) *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, pp. 208-217.
- MULVEY, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, col. Eutopías, vol. 1.
- PARRONDO COPPEL, Eva (2001): «Vámonos, Bárbara, hacia la libertad». En Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (Eds.) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Madrid: Ocho y medio, pp. 13-22.
- ROQUERO GARCÍA, Esperanza (2010): «Las categorías profesionales en el cine». En Fátima Arranz (Ed.) *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, pp. 127-160.
- ZECCHI, Barbara (2009): «Del 'cine de mujeres' al CIMA: ¿hacia un nuevo discurso fílmico femenino?», *Boletín Hispánico Helvético*. N° 13-14, Universidad de Ginebra, pp. 243-260.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (2013): «Gynocine, la necesidad de nombrar». En *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Amherst: University of Massachusetts, pp. 11-19.
- \_\_\_\_\_ (2014) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

Recibido el 21 de abril de 2015  
Aceptado el 24 de noviembre de 2015  
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 285-301]