

Fotogramas de género

Representación de feminidades y
masculinidades en el cine español (1977-1989)

María Castejón Leorza

Prólogo de Itziar Ziga y María Castrejón

siníndice
EDITORIAL

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de Editorial Siníndice y/o de la autora, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como su distribución, comunicación pública o transformación.

Primera edición: octubre de 2013

Del texto: © María Castejón Leorza, 2013

Diseño ilustración-digital de portada: © UreYonsi, 2013

Reservados todos los derechos de esta edición para:

Editorial Siníndice. C/ Marqués de Murrieta, 37, Entr. Dcha. 26005
Logroño (La Rioja). España

www.sinindice.es

info@sinindice.es

ISBN: 978-84-15924-09-8

Depósito legal: LR-389-2013

Impreso en España

ÍNDICE

Prólogo (a cuatro patas)	11
Introducción y agradecimientos (a dos manos)	15
Capítulo 1. El cine como fuente para la historia de género	23
1.1 Evolución de la historiografía feminista. De la historia de las mujeres a la historia de género	23
1.2 El género como paradigma de análisis. Aportaciones y limitaciones	28
1.3 El género y la creación de discursos	31
1.4 El cine como fuente para la historia de género	34
1.5 Una propuesta temática de análisis	38
1.5.1 Protagonismo de los personajes. Modelos femeninos y masculinos representados	40
1.5.2 Usos de los espacios públicos y privados	43
1.5.3 Representación de los cuerpos y de las sexualidades y el mito de la belleza	44
1.5.4 Representación de las maternidades	47
1.5.5 Representación del amor	47
1.5.6 Representaciones de la violencia	49
Capítulo 2. Contexto histórico de la situación de las mujeres en democracia	51
2.1 La Transición y la lucha por los derechos humanos de las mujeres	51
2.2 La década de los 80. Del movimiento feminista a la institucionalización de la lucha	53

Capítulo 3. Nuevas representaciones de género desde las y los cineastas de la Transición	55
3.1 Las rupturas en las representaciones de género desde el punto de vista de las cineastas	57
3.1.1 <i>Vámonos Bárbara</i> (Cecilia Bartolomé, 1977) o la separación os sienta tan bien	57
3.1.2 <i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> (Pilar Miró (1980), lo personal es político y el precio de la libertad	62
3.1.3 <i>Función de noche</i> (Josefina Molina, 1981), crónica generacional de una estafa	66
3.2 Las transformaciones en las representaciones de género desde el punto de vista de los cineastas	76
3.2.1 <i>Asignatura pendiente</i> (José Luis Garci, 1977), toma de conciencia desde los límites establecidos	76
3.2.2 <i>Tigres de papel</i> (Fernando Colomo, 1977), la juventud progre	79
Capítulo 4. Representaciones de género en la comedia española de los 80. De la comedia madrileña de Fernando Colomo y Fernando Trueba a la comedia subversiva de Pedro Almodóvar	85
4. 1 La comedia madrileña de los 80	85
4.1.1 Las películas de Fernando Trueba	88
- <i>Ópera prima</i> (1979) y <i>Sal gorda</i> (1984), en busca de la mujer perdida...	88
- <i>Sé infiel y no mires con quién</i> (1985), comienza la guerra de sexos	92

4.1.2 Las películas de Fernando Colomo	95
- <i>La vida alegre</i> (1985), <i>Miss Caribe</i> (1988) y <i>Bajarse al moro</i> (1989), nuevas formas de relaciones sentimentales	95
4.2 Ruptura de referentes y subversión del orden patriarcal en las comedias de Pedro Almodóvar	105
4.2.1 Pepi, Luci, Bom, Sexilia, otras monjas del montón y diversas movidas	106
4.2.2 Amas de casa desesperadas, tristes y drogadictas	110
4.2.3 Maternidades diversas	113
4.2.4 La amistad femenina como estrategia de supervivencia	114
4.2.5 Representación de la violencia	114
4.2.6 Masculinidades	115
Fichas técnicas de las películas	117
Bibliografía	135

A Jon, Clara y David

A Fini y Josu

A José Luis Castejón, *in memoriam*

Prólogo (a cuatro patas)

I.: Leyendo este libro que tenemos entre manos, he recordado que probablemente yo no sería quien soy si Gloria no hubiera matado de un jamonazo a su insopportable marido y además salido airosa (*Qué he hecho yo para merecer esto*). Si Ana no hubiera emprendido junto a su hija aquel viaje iniciático para librarse no sólo del marido controlador e infiel, sino también del amante progre e igualmentegilipollas (*Vámonos Bárbara*). Si Lola no hubiera reclamado desgarrada sus orgasmos perdidos en aquel camerino al atónito Daniel (*Función de noche*). Si Carmen no se hubiera dicho, desdicho y redicho desde su recién estrenada libertad sexual y por fin tan ligera (*Tigres de papel*). Si Chusa no se hubiera metido en tantos líos por trapichear con hachis y tener a la vez un amante madero (*Bajarse al moro*). Si la directora de cine porno Zoila no se luciera como una glamorosa depredadora sexual que deja secos hasta a los más bravucones (*Ópera prima*).

Las películas que repasa y desentraña María Castejón en este volumen iluminaron nuestras rutas de liberación tras décadas de feminidades (y masculinidades) heterofascistas.

.....

M.: Leyendo este libro no puedo dejar de pensar que no me sentiría cómoda conmigo misma si no sintiese un placer casi erótico cuando ese símbolo de la España cañí, esa pata de jamón, cuyo fin sería hacer un caldo caliente a la masculinidad que maltrata se convierte en un arma homicida para una mujer desarmada. Ese momento en el que las mujeres que no somos víctimas levantamos la mano y con los iconos que nos oprimen, rompemos el cráneo al patriarcado. No podría creerme si no sonriese como Chusa al ver marchar a Alberto y a Elena al Más Allá –porque ya están muertxs-, con esa sonrisa que solo poseen las personas que son consecuentes consigo mismas, las que habitan el margen y permanecen en él a pesar de los golpes que reciben de la inmensidad normatividad que busca aplastarlas porque solo ellxs son capaces de hacerse fuertes en un espacio que se transita sin normas, un Marruecos dibujado en las paredes y son peligrosxs.

No podría hacer uso y disfrute de mi cuerpo con toda la intensidad si películas como *Gary Cooper que estás en los cielos* no me recordasen que este es real y por lo tanto, mortal y enfermo y es solo la conciencia de la muerte lo que nos hace vivir. Porque ese cuerpo que escritoras como Monique Wittig o Cristina Peri Rosi, por ejemplo, reencarnan fuera del artificio de cartón en 2D que es solo para la mirada de los demás no es el nuestro. No sangra, no suda... no goza.

Quién sería yo si no me sintiese libre cada vez que una mujer elige que ya no desea compartir su espacio-tiempo con otra persona. Y eso que vemos en *Función de noche* y en *Vámonos, Bárbara* no fue ni es aún tan sencillo.

Qué sería de mí si no entendiese que el libro que tenemos entre manos nos habla de nuestro pasado reciente. Del pasado de nestrxs progenitores. Del pasado del que está hecho el presente, de ese poso que aún tratamos de ver porque ignoramos su presencia. El libro de María Castejón nos abre los ojos y el debate sobre los cambios que realmente han tenido lugar y el peligro de los espejismos tanto en las masculinidades como en las feminidades.

.....

I.: Esas criaturas, -mujeres, hombres, incluso travestis de la época-, que asaltaron las pantallas, gozosas, disparatadas, verborréicas, ingenuas, tras la muerte del dictador y a quienes treinta años después miramos con cierta ternura, nos devuelven imágenes caleidoscópicas de los años transcurridos. Y María las interpreta desde el conocimiento y la valentía, huyendo de idealizaciones y condenas, de dicotomías fáciles y paralizantes, de sentimentalismos y moralejas. Para ofrecer una revisión inédita de aquellas encarnaciones de género que parecen avanzar titubeantes, todavía hoy en la cuerda floja, entre la tradición patriarcal y el advenimiento feminista.

.....

M.: Una lectura fácil, que no simple, sobre temas que aún hoy continúan siendo molestos en una sociedad que no debería olvidar su historia reciente. Esa es la magia del cine y la del texto de María Castejón, que no nos permite olvidar por mucho que intenten taparnos los ojos con las cortinas de humo de la igualdad.

María Castejón toca las teclas adecuadas y cuestiona la función que la sociedad exige a las feminidades y masculinidades. Desde las películas más crudas a las más naif de aquellos “maravillosos” ochenta, consigue que nos cuestionemos hasta qué punto el fin del franquismo, si es que este terminó con Franco, no es más que un símbolo de algo que todavía persigue a un territorio que debe ser consciente de lo que ha sido víctima.

Nos enseña, con pasión y diseccionando las películas como cuerpos humanos, que el arte de la comedia es el arte de burlar el bloqueo, como hacía Rhett Butler también con humor. La prostitución, las enfermedades venéreas, las separaciones, la fidelidad, las familias normativas, la homosexualidad (masculina)... Temas que deben ser dinámicos-cambiantes-vivos nos los muestra María Castejón en una etapa interesante de la historia de este país con tanta historia. Y lo que nos queda. Gracias María y gracias Chusa por presentarnos diferentes modelos de mujer con los que recrearnos.

María Castrejón e Itziar Ziga

Introducción y agradecimientos (a dos manos)

Me ha costado mucho, muchísimo, llegar a escribir la introducción, de éste, mi primer libro. Llevo semanas devanándome los sesos intentado encontrar el equilibrio entre una introducción académica que demuestre mis conocimientos y justifique mis méritos y una introducción visceral que es lo que me sale. Porque este es un libro fruto de mi trayectoria académica, definida por una irregularidad marcada por la necesidad de trabajar y por la maternidad, pero que finalmente derivó en la Tesis Doctoral *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas, conflictos y resistencias* que defendí en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca el 29 de mayo de 2013.

Soy una historiadora feminista que comenzó su trabajo en el ámbito de la historia social y política y que ha deparado por diversos intereses en la historia cultural de las representaciones de género en el cine español. El objetivo principal de mi trabajo ha consistido en analizar las representaciones que diferentes cineastas realizan de las feminidades y masculinidades para escribir una historia de las representaciones tomando el cine español como fuente. Decidí dar el paso de la historia social a la historia cultural movida por la pasión cinematográfica y tras detectar un panorama francamente desolador en mi ámbito de estudio. Las grandes obras referidas al cine español apenas incluían referencias a la imagen de las mujeres en el mismo y eran muy poco sensibles, salvo contadísimas excepciones, al trabajo de las cineastas en una industria patriarcal desde sus cimientos. Por lo tanto urgía la tarea de comenzar a historiar sobre cómo representaban a las mujeres los y las cineastas. Tras los primeros años de trabajo, observé la necesidad de incluir el estudio de las masculinidades. Cualquier análisis que aspire a incluir la perspectiva de género no puede obviar la inclusión de las masculinidades en el mismo, ya que nos permite obtener una visión de conjunto, teniendo siempre presente que es el género femenino el que históricamente ha estado oprimido. Por lo tanto, una de las evoluciones más evidentes en mi trabajo, ha sido pasar de escribir historia de mujeres a trabajar en la historia de género.

El cine como fuente primaria para nuestro objeto de estudio tiene sus propias especificidades, como visibilizar de una forma extraordinaria el protagonismo de las mujeres y su capacidad de trasmitir modelos y roles de género. Además, nos permite diseccionar las relaciones de género que siempre se dan bajo unas determinadas pautas de poder. De todos los posibles acercamientos al estudio de las representaciones de género, que

necesariamente implican interdisciplinariedad, pondremos el acento y el foco de atención en las implicaciones historiográficas que tiene el cine como fuente. Ello nos obliga a asumir de una manera más tangencial los estudios culturales así como las aportaciones feministas filmicas de las teóricas anglosajonas que por otra parte están recogidas en un buen número de obras referenciadas.

Tras años de estudios, lecturas y reflexiones he asumido la perspectiva de género de una manera integral. El género no es una categoría mágica para interpretar la realidad. Es más, resulta una categoría insuficiente ya que no tiene la capacidad de interpretar todas las dimensiones de las personas y puede conducirnos a interpretaciones binaristas reductoras a lo femenino y a lo masculino. No obstante es una categoría útil y necesaria para interpretar las representaciones de género desde los feminismos y detectar desigualdades, que siempre son estructurales.

Este libro se estructura en dos partes. Una parte más teórica se ocupa de todos los puntos que hemos comentado y de presentar una propuesta de análisis que combina aspectos de la teoría feminista con la narrativa filmica. Se centra en el estudio de una selección de ejes temáticos, como grado de protagonismo de personajes femeninos y masculinos en las tramas, modelos y estereotipos que estos personajes representan, usos de los espacios públicos y privados, representación de los cuerpos y las sexualidades, de las maternidades, del amor y la representación de la violencia de género.

Nos interesan las representaciones de género que se dan en la Transición y en los primeros años la democracia. Se trata de un breve período de tiempo en el que, tras la muerte del dictador Francisco Franco y la aparente desaparición de la ideología nacionalcatólica, España abraza una incipiente democracia que se enfrenta con cierta expectación al lugar que en ella van a ocupar las mujeres. Nos planteamos diversas cuestiones: ¿Cómo interpreta el cine esta nueva realidad de las mujeres?, ¿qué transformaciones recoge y cuáles no?, ¿qué grado de protagonismo conceden las y los cineastas a los personajes femeninos?, ¿qué tipo de personajes femeninos son los que aparecen en las películas?, ¿cómo son los personajes masculinos?, ¿asume el cine los cambios y los conflictos que surgen en un nuevo escenario?, ¿cuál es la mirada hegemónica?

Dividimos el corpus cinematográfico que hemos seleccionado en dos grupos. El primero, lo conforma el denominado cine social y político de la Transición. Las películas seleccionadas son *Vámonos, Bárbara*, de Cecilia

Bartolomé, *Tigres de papel*, de Fernando Colomo, *Asignatura pendiente*, de José Luis Garcí, todas ellas del año 1977, *Gary Cooper que estás en los cielos*, de Pilar Miró, del año 1980 y *Función de noche*, de Josefina Molina del año 1981. En estas cinco películas rodadas en un breve lapso de tiempo, en clave política y social y desde diversos registros que van desde el drama a la comedia, se recoge de forma visible la nueva situación de mujeres y hombres en la sociedad española y las rupturas en sus formas de relacionarse e interactuar. La incorporación de un considerable número de mujeres a la vida laboral, la conquista del espacio público, el divorcio y el aborto marcan las temáticas de estas películas que son una fuente histórica de primera mano para ver cómo se transformaron las relaciones entre mujeres y hombres como consecuencia de la nueva realidad democrática.

En el segundo grupo se han seleccionado películas pertenecientes a la comedia madrileña y las primeras películas de Pedro Almodóvar. Las películas de Fernando Colomo y Fernando Trueba son filmes que cuentan con el respaldo del público y que desde la perspectiva de las relaciones heterosexuales, permiten analizar de qué manera ha asumido la sociedad las transformaciones apuntadas en el primer grupo de películas y qué conflictos generan. En el caso de las películas de Trueba y Colomo este análisis se realiza desde el punto de vista de los personajes masculinos. Trueba con *Ópera prima* (1979), *Sal gorda* (1984) y *Sé infiel y no mires con quién* (1985), retrata nuevas reacciones masculinas y posibilita el estudio de nuevos personajes femeninos que si bien son secundarios reflejan los cambios desde un punto de vista propio. Colomo con *La vida alegre* (1987), *Miss Caribe* (1988) y *Bajarse al moro* (1989) va más allá de mostrar las relaciones entre mujeres y hombres y se interesa por temas como la prostitución desde un punto de vista muy determinado y por personajes que viven en los márgenes. Las primeras películas de Almodóvar, *Pepi, Luci, Boom, y otras cicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *Qué he hecho yo, para merecer esto?* (1984) suponen un punto de inflexión en la cinematografía española por las rupturas en las representaciones de género desde un registro irónico, mordaz y radicalmente novedoso.

Así, realizamos una radiografía de las representaciones del cine español del período, desde diversos registros como las rupturas filmadas desde el compromiso y la acción política, la comedia exitosa de la época y el cine más subversivo. Son películas que construyen un mapa cronológico, ideológico, social, cultural y político de los cambios, las asimilaciones y las resistencias de las consecuencias que trajo consigo la ruptura con el régimen dictatorial y de forma especial la ruptura con los mandatos de género.

En todo este período, nos encontramos con innumerables rupturas y transformaciones como la irrupción en el espacio público, la conquista, al menos en parte de la sexualidad, pero no podemos evitar la sensación de que de la misma manera que sobre las mujeres existían los mandatos de género de la buena esposa y la buena madre, en la democracia, analizadas las rupturas que nos presentan las cineastas, surgen nuevos mandatos de modernidad. Como si las mujeres, tras cuatro décadas de feroz sumisión tuvieran que convertirse en modernas como si nada hubiera pasado. Tampoco podemos dejar de destacar la progresiva incorporación de los personajes gays masculinos, y la casi total ausencia de personajes homosexuales femeninos en la pantalla.

En las películas analizadas observamos dos generaciones de protagonistas; las y los protagonistas que pertenecen a la generación de la posguerra, y las y los protagonistas nacidos en años de la dictadura pero que son jóvenes cuando se inicia la Transición en el año 1975. Para futuros estudios nos quedará el análisis de las representaciones de género en la década de los 90, tanto de la generación que analizamos como de la nueva generación de las y los hijos de la democracia, para poder estudiar con mayor profundidad el alcance y las limitaciones de los cambios.

Pertenezco a esa generación de mujeres y hombres que se han socializado en democracia, aparentemente lejos de los dictados patriarcales que hundieron la vida de nuestras madres, padres y abuelas y abuelos. Llegamos a la Universidad como las hijas y las nietas de aquellas obreras y obreros que nunca pudieron matar. Abrazamos como privilegiadas los libros que en la década de los 90 comenzaron a inundar los anaqueles de las bibliotecas que leímos con entusiasmo y orgullo, porque sabíamos que éramos de las primeras que lo hacían. Abrazamos el feminismo académico entre las burlas de nuestras y nuestros iguales que muchas veces nos definieron como exageradas y excesivamente radicales. Sufrimos (no sin cierta alegría y rebeldía) que nos dijieran que hacer historia de mujeres, sabíamos lo qué era, significaba crear un gueto. Pero nosotras siempre supimos que a pesar de aquella pátina de normalidad, escribiendo historia de mujeres, subvertíamos lo hegemónico y por extensión lo patriarcal. Todas fuimos creciendo y nos encontramos bien por el mercado laboral o bien por la maternidad o por nuestras relaciones personales, con que algunas de las cuestiones que denunciábamos en épocas pasadas, a pesar de los avances y de las conquistas, nos seguían afectando como mujeres y seguían limitando el ejercicio de nuestros derechos, nosotras que nos creíamos libres de toda aquella carga.

Venimos de la academia, pero también venimos de nuestras casas y de las calles. No hemos militado en movimientos sociales de pedigrí, los de la Transición, básicamente porque acabábamos de nacer, pero sabemos de luchas generacionales, de luchas comunes y de luchas feministas; nosotras que estábamos destinadas a ser la generación de mujeres más preparadas del país y no podíamos defraudar a nadie, de forma especial a nosotras mismas.

De este devenir procede este libro, del esfuerzo de combinar nuestra trayectoria con nuestras realidades. De pertenecer por los pelos, a la Universidad pública y a su producción, destinada a contribuir a la creación de una sociedad con conocimientos y consecuentemente menos misógina.

Algunos años han pasado desde el inicio de este proyecto hasta su consecución. Ha sido un camino árido, duro, lleno de dificultades y de falta de recursos que se han conseguido superar a base de tesón y de mucho, pero que mucho humor y fuerza de voluntad. Pero nunca he estado sola en este devenir.

En primer lugar quisiera dar las gracias a Diego Iturriaga, mi editor, por su apoyo, cuando este proyecto ni siquiera era una Tesis finalizada. Nunca podré agradecer lo suficiente la confianza y la libertad a la hora de llevar a cabo este trabajo.

A Itziar Ziga y María Castrejón les debo el aliento diario y muchas cosas más. El saber que día tras día tecleando tenía siempre un sentido. Un lujazo y un sueño teneros, perras, para las letras y para la vida. Nadie hubiera podido imaginar tener unas prologuistas mejores, más certeras y más sabias.

A UreYonsi, por esa portada excepcionalmente sugerente, que refleja a la perfección el espíritu de este libro. Y por haber estado en alguno de los acontecimientos decisivos de mi vida.

A Josefina Cuesta Bustillo y Josetxo Cerdán Los Arcos, mis directores académicos, gracias por todas las horas dedicadas, por construir bajo su aliento y consejos, gracias por dar coherencia a mis pensamientos y por haber estado ahí.

A Esther Martínez Quinteiro por todos los años de confianza.

A Cecilia Bartomé y Josefina Molina por haberme permitido conversar con ellas sobre su trabajo y porque junto a Pilar Miró, cuestionaron y renovaron las representaciones de género en el cine español.

A Natalia Ardanaz, por la tenacidad, la complicidad, por todas las angustias compartidas y por su decisivo apoyo en la fase final de mi Tesis. A Sonia Cabrero del Amo, Edurne Monreal Garcés, Lamiak, Federación de Mujeres Jóvenes, por las luchas comunes y por brindarme su amistad en el momento en el que más lo necesitaba. A Andrea Aisa por todos los proyectos compartidos, por creer siempre en mis posibilidades y hacérme ver. A Coral Herrera por su energía en la distancia y por sus excelentes aportaciones. A Natalia Sanjuán Bornay, Patricia Amigot, Ana Herrera, Javier Aisa, Susanna Martín, Ilargi Olaiz, Lander Calvenhe, Amaia Arriaga, Yolanda Yáñez, Betisa Ojanguren, Ainhoa Aznárez, Maje Girona, Ianire Estébanez, Uxue Juárez, Susana Koska y Elena Oroz por el apoyo intelectual y emocional.

A todas mis alumnas (Berriozar, Barañáin, Mujeres de Aldezaharra de Iruña, Casa de Mujeres de Doností...) por todo lo que me hacen trabajar y aprender.

Todos los proyectos tienen espacios en los que se desarrollan. Este libro nunca hubiera podido existir sin la Biblioteca-Centro de Documentación de Mujeres de IPES Elkartea en Iruña. Tampoco sin la Muestra internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Sin estos lugares propios de conocimiento y saber feminista la realidad nunca podría interpretarse desde la perspectiva de género. También requiere una mención específica la Filmoteca de Castilla y León, donde comencé mi trabajo. Tampoco hubiera tenido fuerzas de seguir de no ser por otros espacios radicalmente diferentes (o no) como los que siempre me han brindado el Bar Las Farolas (Salamanca) y el Bar Fax (Logroño), lugares de encuentro, calor, color y Rock & Roll.

A Sara García de las Heras, mi amiga, mi hermana, con la que llevo décadas compartiendo vida, risas y luchas. Gracias, por ser como eres e iluminar la oscuridad, siempre.

Gracias a mis amigas y amigos, los de siempre y los de ahora, por sostenerme y animarme, por ser esa maravillosa referencia en mi vida, por hacer mi mundo habitable sabiendo que siempre estáis ahí, de forma especial a Noelia Agüeros de la Pinta, Sheila Comeaux, Inma Sevillano,

Laura Martínez, Jokin López de Arbina, Mateo Ayllón, Mario Anaya, Iris Arlegui, Teresa Galilea y María Molas.

Y gracias de forma única a mi familia. A mis hijos Jon y Clara por su inteligencia y su amor infinito, más allá de todas esas tardes sin columpios. A David, por ser mi constante, por estar ahí, por entenderlo todo y por apoyarme y levantarme siempre, pase lo que pase y por muchas cosas más. Os quiero. A Josefina Leorza Muñoz, mi madre, por meterme el veneno del cine, por su amor y por permitirme seguir con mi trabajo y mis sueños. A Josu, por todo lo que hemos vivido, por todo lo que nos ha definido y por las maneras de vivir. A Edurne, Martín y Telmo por las sonrisas. A Glori y Amaia por esa tela de araña que tejemos día a día y que tanto me reconforta. A Sergio, Chus, Patricia y Celia. A Yuyi por su generosidad y amor. A Bárbara Garrués, mi abuela, por todo lo que me has enseñado y sostenido. A todas las Leorza (Reyes, Asun, Charo, Maite, Iratxe, Begoña, Marta, Amagoia y Loiola) por la infancia y por la fuerza.

A José Luis Castejón Garrués, mi padre, zuretzat aita, porque tu trayectoria y memoria son siempre una inspiración para seguir adelante.

Capítulo 1. El cine como fuente para la historia de género

“De nada serviría construir una historia de las mujeres que sólo se preocupa de sus acciones y formas de vida, sin tomar en cuenta el modo en que los discursos han influido sobre sus maneras de ser y a la inversa”

Natalie Zenón Davis y Arlette Farge¹

1.1 Evolución de la historiografía feminista. De la historia de mujeres a la historia de género

En España, con mayor retraso que en el resto de países europeos, la historiografía feminista inicia su andadura a finales de los años 70, bajo la influencia de la historia social y con la urgencia que imprimía la tarea de recuperar el protagonismo de las mujeres en la Historia. En el caso español, la tarea era más urgente aun tras cuatro décadas de sumisión y silencio impuestos por la dictadura franquista². Fruto del movimiento y lucha de las mujeres y de su formación y capacitación, diferentes científicas sociales como historiadoras, filósofas o sociólogas, se convierten en agentes de conocimiento. El feminismo accede a la academia y articula un paradigma analítico basado en la categoría de género. El feminismo académico le ha dado a la historia de las mujeres un rigor científico y una solidez conceptual innegables.

A pesar de sus logros, de sus aportaciones, de conseguir que conceptos como la desigualdad, exclusión o diferencia sexual se conviertan en objetos de la investigación histórica, se ha acusado y tachado a la historia de las mujeres de ser subjetiva y a científica, de formar un gueto. La historiadora Isabel Morant explica cómo una de las razones del escaso impacto de la historia de las mujeres en España es la creencia de que es una historia hecha por mujeres y para las mujeres: “su alcance es limitado; en general se consideran como estudios específicos, practicados básicamente por mujeres”.

1 Zenon, Natalie; Farge, Arlette, en Duby, George; Perrot, Michel (drs): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo II. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1991, pág. 11.

2 Para saber más sobre la historia de las mujeres y el género se recomienda leer el imprescindible ensayo de Sánchez León, Pablo: “Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres”. En Tubert, Silvia (ed): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 161-207.

mente por mujeres y que atraen a un público reducido -normalmente mujeres- que se interesarían por ellos por motivos ideológicos, cuando no sentimentales”³. Pero existe otra razón para explicar la escasa influencia en la historiografía general. La historia de género cuestiona las bases epistemológicas desde las que se ha construido la historia oficial -androcéntrica y patriarcal- y este hecho hace que sea una historia incómoda. Su carácter subversivo y rompedor es evidente. Sandra Harding estima que el feminismo ha cuestionado los fundamentos del saber: “en sus análisis de la influencia del simbolismo de género, de la división de trabajo según el género y de la construcción de la identidad individual de género en la historia y la filosofía de la ciencia, las pensadoras feministas han cuestionado los mismos fundamentos de los órdenes intelectual y social”⁴.

La historia de las mujeres tiene dos objetivos principales: rescatar a las mujeres del olvido histórico y visibilizar sus nombres y su protagonismo en los procesos sociales, políticos y culturales. En definitiva considerar a las mujeres como sujeto histórico. Por otro lado, pretende deconstruir las relaciones de poder (desigual) que se dan entre hombres y mujeres. A partir de la década de los 80, y de forma especial en los 90, con el acceso a la Universidad y a otros espacios académicos la historia de las mujeres amplía su objeto de análisis como sujeto histórico, de las mujeres a los hombres, y suaviza el discurso ideológico en aras de un mayor rigor científico y académico. No obstante la historia de las mujeres y la historia de género es feminista en la medida en la que detecta las desigualdades con una clara vocación de construir un discurso igualitario⁵.

La historia de las mujeres no es una historia compensatoria ni revanchista. Hace uso de elementos comunes a otras ramas historiográficas, pero posee instrumentos propios como la categoría género que rompe con el paradigma tradicional de análisis. Entre los elementos comunes que la historiografía feminista comparte con la historiografía tradicional. En su ya clásico ensayo *¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?* Joan Kelly se muestra rotunda: “una de las tareas de la historia de la mujer es cuestionar los esquemas de periodización aceptados. Tomar la emancipación de las mu-

3 Morant, Isabel: “La historia de las mujeres en Francia. Análisis comparativo”. En Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (ed.): *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 155.

4 Harding, Sandra: *Ciencia y feminismo*. Madrid, Ediciones Morata, 1993, pág. 11.

5 Para Sandra Harding, el compromiso político del feminismo y la objetividad no están reñidas. A la paradoja epistemológica de escribir ciencias desde una posición política, Harding responde que “los compromisos con los valores y proyectos antiautoritarios, antielitistas, participativos y emancipadores, si aumentan la objetividad de la ciencia”. Ibídem, pág. 25.

jerés como punto de partida significa descubrir que los acontecimientos que promovieron el desarrollo histórico de hombres, liberándoles de las coacciones naturales, sociales o ideológicas, tienen efectos bastante diferentes, e incluso opuestos sobre las mujeres⁶. Sin embargo también es cierto que elaborar una periodización propia incidiría en la desigualdad por considerar a las mujeres como un grupo al margen de la Historia. No obstante, sería deseable que la historiografía fuera más receptiva y sensible a cómo afectan las trasformaciones a las mujeres, más allá -en el mejor de los casos- de apuntar de forma breve mediante un epígrafe final la situación de las mujeres en cada período.

La evolución de la historia de las mujeres ha sido notable. Tras una primera fase dedicada a escribir sobre mujeres célebres (reinas, monjas, escritoras), sobre el protagonismo de las mujeres en los procesos ya escritos por otras ramas de la historia (revoluciones políticas y sociales) y sobre las vulneraciones de los derechos humanos (violencia, discriminación, explotación), la introducción de la categoría género ha permitido analizar las relaciones de poder que recorren todas las realidades. El análisis se ha diversificado y enriquecido. El estudio de las construcciones y representaciones simbólicas de género desde un punto de vista cultural ha sido clave en este proceso. La vida de las mujeres y de los hombres, sus experiencias, sus relaciones de poder recorren de una manera transversal todas las estructuras sociales, económicas, culturales, políticas y mentales. Una de las problemáticas de los estudios feministas y de la historia de las mujeres -como se refleja en esta investigación- es que sobrepasa una única disciplina del saber por lo que la exigencia en ocasiones es excesiva.

A partir de la década de los 90, se ha dejado de hablar de la mujer y se ha comenzado a hablar de mujeres. La categoría única de mujer invisibiliza las diferencias (de clase, de raza, de etnia, de opciones sexuales) que son abundantes en un grupo social que supone la mitad de la población mundial. Para Carole S. Vance, “los análisis y los descubrimientos feministas han dado a menudo por hecho que las mujeres son blancas, de clase media o alta, heterosexuales, libres de incapacidades físicas y más o menos jóvenes o bien que las experiencias y perspectivas de estas mujeres son las que comparten todas. El término ‘mujer’ utilizado en el discurso feminista, a menudo se refería, a parte de la experiencia de las mujeres como si fuera una totalidad (...) aquellas que están fuera, tanto de la cultura oficial como

6 Kelly, Joan: “¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?”. En Amelag, James S.; Nash, Mary: *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Editions Alfons el Magnànim-IVEI, 1990, pág. 93.

de la ‘cultura de las mujeres’ han quedado fuera del canon feminista”⁷. Si bien es cierto que las generalizaciones y categorías son necesarias para historiar, existen otras realidades más allá de las mujeres blancas heterosexuales de clase media.

Las mujeres no pueden ser únicamente objeto de la historia porque también son sus protagonistas. La historia de las mujeres no se puede limitar a rescatar de la invisibilidad a éstas. La especificidad del objeto de análisis se puede volver en su contra ya que reivindicar la diferencia y basar el discurso únicamente en esta diferencia puede naturalizar la excepcionalidad. Como afirma Miguel Ángel Cabrera a propósito del concepto de experiencia en la obra de Joan Scott: “la principal limitación de esas historias es que toman como evidentes por sí mismas las identidades de aquellos cuya experiencia tratan de documentar y rescatar, contribuyendo así a naturalizar su diferencia”⁸. No se puede caer en la contradicción de descontextualizar el papel de las mujeres en la historia y reforzar lo que inicialmente se pretende superar.

La historia de las mujeres tampoco puede exigir a las mujeres que se resistan a la opresión. No se puede esperar de las mujeres como colectivo que tengan una actitud de rebeldía y de lucha ante la desigualdad, por muy deseable que esto sea. No se puede proyectar la experiencia actual sobre las mujeres del pasado como si únicamente existiera una identidad femenina (la actual). Tampoco las puede considerar únicamente como víctimas, ya que implica dejar de lado todas las resistencias de las mujeres al poder impuesto. La historiadora francesa Françoise Thébaud pone de relieve esta realidad: “la historia de las mujeres y del género está marcada por la tensión permanente entre un análisis pesimista que subraya el peso de las estructuras (...) y un análisis más optimista, quizás el predominante hoy en día, que relativiza dichas estructuras y deja espacio para los actos y estrategias de los individuos”⁹. Esta tensión se hace especialmente visible en la historiografía de las representaciones.

7 Vance, Carol S.: “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”. En Vance, Carole S.: *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina (selección de textos)*. Madrid, Editorial Revolución, 1989, pág. 35. El texto citado es expresión de la ampliación temática y analítica de la tradicional historia de género contestada por la historiografía que completaba el concepto género con los de clase, etnia, color o raza.

8 Cabrera, Miguel Ángel: “Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos”. En Borderías, Cristina (ed.): *Joan Scott y las políticas de la Historia*. Barcelona, Icaria, 2006, pág. 242.

9 Thebaud, Françoise: “Escribir la historia de las mujeres y del género en Francia: nuevas aproximaciones, nuevos objetos”. En Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (ed.): *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 37. También es ella quien define los siete usos del género que constituyen desplazamientos realizados tanto en la

No se puede separar la historia de las mujeres de la historia de las personas, del resto de la humanidad. A pesar de la discriminación, del olvido, de la invisibilidad, las mujeres no pueden ser el único objeto de investigación, porque no son los únicos sujetos históricos. No se puede escribir historia de las mujeres sin tener en cuenta sus relaciones con los hombres. No se trata de hacer una historia paralela, comparada o compensatoria sino de hacer una historia global e integral. Josefina Cuesta habla de escribir “una historia con mujeres, es decir, una historia conjunta de hombres y mujeres”¹⁰.

Esta investigación aboga por escribir una historia de género a partir del utilaje metodológico previo construido desde la historia de las mujeres, y por ampliar el sujeto de análisis a los hombres, en este caso, por el objeto de estudio de esta investigación, a las masculinidades. El sujeto de estudio de la historia de género debe de ser las mujeres y los hombres. Para ello, y teniendo en cuenta las limitaciones y nuevas aportaciones, es vital usar el género como categoría analítica capaz de construir un nuevo paradigma de interpretación.

La historia de género no puede obviar que el género dominante es el masculino. Por lo tanto, una historia de género en la que los sujetos de la misma sean las mujeres y los hombres, una historia de género que quiere deconstruir las relaciones de poder entre los mismos, necesariamente pone el acento en las desigualdades que afectan de forma especial a las mujeres. En el caso concreto de esta investigación, se pondrá el interés en las transformaciones de la feminidad y en las consecuencias que estas transformaciones tienen en una masculinidad que se resiste a perder los privilegios que tiene en una sociedad patriarcal.

historia de las mujeres como en la Historia: “el primero, desplazamiento de mujeres a género. El segundo, cambio de una historia neutral a una historia de género sexuada. En tercer lugar tenemos el desplazamiento (...) lo que yo denomino el cambio de las partes -hombres y mujeres- que se tiene que concentrar en el principio de reparto o ‘el género de...’ En cuarto lugar (...) el desplazamiento de una historia neutral a una historia de lo masculino y de las masculinidades; lo que algunos llaman historia de los géneros en plural, ya no se habla de género en singular como categoría de análisis, sino de géneros en plural, del estudio de lo masculino y lo femenino y, concretamente de un nuevo campo de la historia de la masculinidad. En quinto lugar tendríamos el desplazamiento del grupo de mujeres a sus componentes y diferencias internas (...). Los dos últimos desplazamientos o cambios a los que me refiero acaban deemerger y todavía están poco desarrollados. Se trata del desplazamiento a lo que yo denomino una mayor atención a las posibles distorsiones entre sexo anatómico, género sexual y sexualidades; y el último, hacia un enfoque histórico de la distinción sexo género”. Ibídem, pág. 26.

10 Cuesta, Josefina, en Cuesta, Josefina (dir.): *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. (Tomo I). Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pág. 20.

1.2 El género como paradigma de análisis. Aportaciones y limitaciones

La categoría de género se define en la década de los 60¹¹, pero se incluye como categoría de análisis en los feminismos académicos a partir de finales de la década de los 80¹². Es la historiadora norteamericana Joan W. Scott en su fundacional artículo *El género, una categoría útil para el análisis histórico*¹³ quien generaliza su uso y le da la entidad teórica necesaria. Scott recoge los usos descriptivos del género y resalta el interés de la potencialidad del concepto como categoría analítica, fruto de una necesidad e interés de las feministas para reivindicar un territorio específico que supliese las deficiencias conceptuales para definir las persistentes desigualdades entre hombres y mujeres. De su amplia y abarcadora definición, destaca la relevancia de la categoría para analizar las relaciones de poder. Para Scott el género es “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones de poder corresponden siempre a cambios en las representaciones de poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido”¹⁴. Las aportaciones de Joan Scott fueron decisivas para avanzar en la historia de género. Para George Duby y Michel Perrot, el género analiza “las relaciones entre sexos, inscritas no en la eternidad

11 Son dos psicólogos y sexólogos John Money (1921-2006) y Robert J. Stoller (1924-1991) quienes usaron el término por primera vez. En 1955 John Money propuso el término “papel de género” para describir el conjunto de conductas atribuidas a los hombres y a las mujeres. Robert J. Stoller estableció la diferencia conceptual entre sexo y género. Así, el sexo vendría marcado por la diferencia biológica y el género aludiría a todo lo que no depende de la anatomía y la fisiología y tendría que ver con aspectos aprendidos de las conductas.

12 Para saber más sobre la historia del término así como sobre los usos del término ver Nicholson, Linda: “La interpretación del concepto de género”. En Tubert, Silvia (ed): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 47-81.

13 Publicado en 1986 en la Revista *American Historical Review*. Su traducción al castellano llega en la obra editada por James S. Amelag y Mary Nash: Amelag, James S.; Nash, Mary: *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Editions Alfons el Magnánim-IVEI, 1990, pp. 23-56. Otros autores conceden carácter fundamental a la obra de Ann Oakley *Sex, gender, society*. New York, Harper Colophon Books, 1972, publicado en el año 1977 en España bajo el título *La mujer discriminada, biología y sociedad*. Madrid, Debate, Tribuna Feminista, 1977.

14 Scott, Joan: “El género, una categoría útil para el análisis histórico”. En Amelag, James S.; Nash, Mary: *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Editions Alfons el Magnánim-IVEI, 1990, pág. 44. Las aportaciones de Joan Scott fueron decisivas para avanzar en la historia de género. Cristina Borderías afirma que Scott “dio un impulso al desplazamiento desde la historia de las mujeres a la historia de las relaciones de género, dirigió la atención de las investigadoras hacia los procesos de construcción social de la diferencia sexual concedió más relevancia a lo cultural, pero también contribuyó a una nueva forma de hacer política, y sobre todo colocó en un primer plano la preocupación epistemológica” Borderías, Cristina: “La historia de las mujeres a las puertas del nuevo milenio: balance y perspectivas”. En Borderías, Cristina (ed.): *La historia de las mujeres perspectivas actuales*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 9.

de una naturaleza inhallable, sino producto de una construcción social que es lo que precisamente importa deconstruir”¹⁵.

La categoría de género es el instrumento de análisis necesario para disecar las relaciones de poder desigual entre hombres y mujeres que no son consecuencia de un hecho biológico, natural o neutral sino de unas relaciones de poder construidas. Estas relaciones son desiguales cuando se dan en un sistema patriarcal. Patriarcado y perspectiva de género son otros dos conceptos y categorías que junto con el género son necesarias para el análisis. Desde el patriarcado como sistema de poder, el control se extiende a las relaciones familiares, laborales, sociales, personales, sexuales. Se naturaliza y justifica la violencia (en todas sus manifestaciones y grados), que somete y excluye a las mujeres y condena a los hombres a la masculinidad patriarcal. El patriarcado, a pesar de su raigambre no es una construcción esencialista ni ahistorical. Carmen Vigil es tajante al respecto: “no es una entidad ahistorical que pasaría a través de los siglos, sino el sistema social que mantiene a las mujeres y a los hombres en las sociedades industriales”¹⁶.

No todas las subjetividades de los seres humanos están marcadas por el género. El género por sí solo no es capaz de explicar todas las desigualdades. La perspectiva de género asume la existencia de los géneros, pero también las relaciones de clase, raza, etnia, edad u opción sexual. Perspectiva de género implica como recoge Susana Gamba: “reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en general favorables a los varones como grupo social y discriminatorias para las mujeres. Que estas relaciones han sido constituidas social e históricamente y son constitutivas de las personas, y que atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales como las de clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión”¹⁷. Desentrañar esas relaciones de poder que impregnán todos los ámbitos y que se presentan como naturales, será uno de nuestros objetivos principales.

Una de las autoras más críticas con el concepto de género es la norteamericana Judith Butler. Butler critica la categoría unitaria de mujer y lo

15 Duby, George; Perrot, Michel (drs): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 1. La Antigüedad*. Madrid, Taurus, 1991, pág. 13.

16 Vigil, Carmen: “A propósito de la ley de igualdad; la paridad y la conciliación de la vida laboral y familiar desde una óptica feminista materialista”. En Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (ed.): *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 218.

17 Gamba, Susana B: *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos, 2009, pág. 120.

que puede tener el género de normativo y de jerárquico, así como su restricción de significados a las “noción generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad”¹⁸. Así el género bien pudiera ser fuente de nuevas jerarquía y de exclusión y una consecuencia específica de poder (heterosexual). En la base de la creación de las jerarquías y de los riesgos de exclusión se encontrarían una heterosexualidad genérica, dominante y normativa. La heterosexualidad institucional y normativa es la que pone límites a los géneros ya que: “la heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta el género como una relación binaria en que el término masculino se diferencia del femenino y esta diferencia se logra por medio de las prácticas del deseo heterosexual”¹⁹. Las prácticas minoritarias que se encuentran fuera de estas normativas de género, no deben ser ni condenadas ni celebradas, deben ser tenidas en cuenta.

Para ella, el género, que sería una consecuencia de un acuerdo colectivo tácito de actos repetitivos sobre lo que se considera su esencia y de los castigos que acompañan el hecho de no creer en ellos, no se puede desligar de los intereses políticos y culturales que lo producen y lo mantienen. Butler cuestiona de lleno la categoría de mujeres y lo que ella define como “el sistema binario de género”²⁰ que mantiene una relación mimética entre género y sexo. Para Butler, el género implica que el sexo se defina como prediscursivo, como previo a la cultura y a los cuerpos. Así, considera que esos cuerpos son “receptores pasivos de una ley cultural inexorable”²¹, por lo que para Butler el sexo no es consecuencia del género, ni las prácticas de deseo.

A Butler le preocupan todas aquellas figuras corporales²² que no se definen dentro de los géneros binarios. Esta preocupación está causada por una de las principales aportaciones de su pensamiento: el sexo no causa el género. Por lo tanto, el sexo se construye como algo natural que se deriva del género y no a la inversa. La división de cuerpos, que no es algo pasivo ni previo al discurso, femenino y masculino sería únicamente útil para sostener las necesidades económicas que se desprenden de la diferencia sexual.

18 Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidos, 2001, pág. 9.

19 Ibídem, pág. 56.

20 Ibídem, pág. 40.

21 Ibídem, pág. 41.

22 Para Butler el cuerpo es “un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente reglamentada, una práctica significante dentro de un campo cultural con jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria”. Ibídem, pág. 170.

Introduce una interesante variable como poner de manifiesto los riesgos que tiene el género como expectativa ya que puede acabar “produciendo el fenómeno mismo que anticipa”²³. Y es que para Butler el género es algo performativo, que consistirían en la repetición de signos corporeos y otros medios discursivos. Incluso habla de la *parodia de género*²⁴ que revelaría una imitación sin un origen determinado. Si los actos de género son performativos, ello implica que no existe una identidad preexistente sino una categoría género que asumimos como algo anticipado y producido mediante los rasgos corporales, lo que sería en última instancia: “un efecto alucinatorio de gestos naturalizados”²⁵.

1.3 El género y la creación de discursos

El análisis y estudio de las representaciones es vital en la escritura de la Historia. Ya a principios de la década de los 90, George Duby y Michelle Perrot afirmaban en la introducción de *Historia de las mujeres en Occidente* que “a las mujeres se las representa antes de describirlas o de hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen. Incluso es posible que la profusión de imágenes sea proporcional a su retiro efectivo (...), la evolución de este imaginario es una cuestión capital”²⁶. La profusión de imágenes que acompañan a los textos de su magna obra posee entidad y significado propio, en uno de los primeros intentos rigurosos de dar a la imagen su lugar en la historia de las mujeres²⁷. Si se aplica la perspectiva

23 Ibídem, pág. 15.

24 Ibídem, pág. 168.

25 Ibídem, pág. 16.

26 Duby, George; Perrot, Michel (drs): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 1. La Antigüedad*. Madrid, Taurus, 1991, pág. 8.

27 No son los únicos estudiosos que ponen de relieve la importancia y necesidad de asumir la dimensión cultural de los géneros, la importancia y relevancia de los lenguajes como creadores de discursos y la necesidad de dotar a la historia de género de otra dimensión que trascienda lo social y se adentre en las construcciones simbólicas de los imaginarios. Así, Isabel Morant afirma: “cuando la historiografía feminista utiliza la categoría género, lo entiende mayoritariamente en un solo sentido, como género social, y no tanto como género cultural construido a través del lenguaje” Morant, Isabel: “La historia de las mujeres en Francia. Análisis comparativo”. En Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (ed.): *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 151. Susana Gamba cree que “la cuestión de los géneros no es un tema a agregar como si se tratara de un capítulo más en la historia de la cultura, sino que las relaciones de desigualdad entre los géneros tienen sus efectos de producción y reproducción de la discriminación, adquiriendo expresiones concretas en todos los ámbitos de la cultura: el trabajo, la familia, la política, las organizaciones, el arte, las empresas, la salud, la ciencia, la sexualidad, la historia. La mirada de género no está supeditada a que la adopten las mujeres ni está dirigida exclusivamente a ellas”. Gamba, Susana B.: *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos, 2009, pág. 120. Françoise Thébaud cree que el sistema de género lo conforman un “conjunto de roles sociales sexuados y sistemas de pensamiento o de representación que define culturalmente lo masculino y lo femenino y dan forma a las identidades sexuales”. Thébaud, Françoise en Duby, George; Perrot, Michel (drs): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo V. El siglo XX*, Taurus, 1991, pág. 14.

de género a las relaciones de poder entre hombres y mujeres, es necesario aplicarla también a los discursos²⁸, a las representaciones y a las prácticas culturales. Los discursos artísticos y mediáticos, y entre ellos el cine conforman un lenguaje propio con sus códigos y reglas que debe ser tenido en cuenta.

El cine, como tecnología de lo social es también una tecnología de género como lo afirman Asunción Bernárdez, Irene García y Soraya González. Como tal, “tiene poder de controlar el campo del significado social y por tanto, parar, producir, promover e implantar la representación de género”²⁹. Por ello se hace necesario detenerse en los mecanismos que regulan los modelos de representación. Los estereotipos son los principales instrumentos de los que se valen los relatos cinematográficos para crear modelos y referentes. Éstos son una representación parcial de la totalidad que representa la realidad, que las y los receptores asimilan y aceptan por el mecanismo de la repetición. Para Robyn Quin, la representación abarca cuatro conceptos³⁰. Por un lado, implica una determinada selección de la realidad. De esa misma realidad se selecciona algo típico y característico, por lo que imperan criterios de representatividad. La imagen que se ha representado se erige en portavoz de ese mismo grupo. Un cuarto significado de la representación viene dada por la manera en el que receptores reciben e interpretan el mensaje. Los estereotipos por lo tanto, según Quin, se definen como “una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple. Es un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión, porque depende de su selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros”³¹. En los mismos términos teóricos se posiciona el historiador Peter Burke, “el término estereotipo (...) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. (...) Carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a

28 Joan Scott define el discurso como una estructura de enunciados: “no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias”. Scott, Joan: “Igualdad versus diferencia: los usos de la estructura posestructuralista”. En *Debate feminista*, año 3, vol 5, pp. 85-104. Citado en Cabrera, Miguel Ángel: “Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos”. En Borderías, Cristina (ed.): *Joan Scott y las políticas de la Historia*. Barcelona, Icaria, 2006, pág. 237.

29 Bernárdez, Asunción; García, Irene; González, Soraya: *Violencia de género en el cine español*. Madrid, Editorial Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 2008, pág. 54.

30 Quin, Robyn: “Historia y estereotipos” en Aparici. Roberto (coord.): *La Revolución de los medios audiovisuales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, pp. 225-232.

31 Ibídem, pág. 227.

situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras. (...) Se crea una imagen global simple”³². Se asume que los estereotipos sirven para establecer marcos de referencia, y que la veracidad o la falsedad del estereotipo reside en la manipulación que se haga del mismo.

Los medios de comunicación no explican los procesos sociales, culturales y políticos en términos históricos, en palabras de Quin, “la historia se evapora y no se toman en cuenta las causas de la condición social. Ciertos atributos del grupo que radican en su condición social son descritos como si fuesen la causa de la misma condición social. Se invierten causa y efecto y los efectos se evalúan negativamente y se citan como la causa”³³. Es en este punto en el que la labor del historiador o historiadora se convierte en vital para poder historiar, a partir de una representación concreta de la realidad, y ver qué aspectos se han considerado significativos para construir el estereotipo y cuáles se han omitido.

En términos cinematográficos, los personajes tipo se relacionan con los diferentes géneros filmicos que tienden a construir su relato a partir de un lenguaje basado en modelos comunes que favorecen el reconocimiento y la identificación por parte del público. En términos socioculturales, los estereotipos están estrechamente relacionados con la identidad, con los roles de género. Su estudio permite adentrarse en la relación que existe entre imagen e ideología (patriarcal). De entre los estereotipos que los relatos construyen aquí se va a fijar la atención en los estereotipos de género, que son una simplificación de las características que definen a hombres y mujeres y poseen una más que significativa carga simbólica. Para Isabel Menéndez éstos: “están culturalmente muy marcados y se retroalimentan con los roles de género que son los comportamientos, las actitudes y las obligaciones que la sociedad asigna a cada una de los sexos. De esta combinación surgen las afirmaciones de lo que naturalmente han de ser o hacer unos y otras”³⁴. Para Coral Herrera Gómez “la simplicidad de los estereotipos de género invisibiliza la amplia gama de modos de ser, de estar y de relacionarse que existen, y nos encierran en unos supuestos sobre lo que deberíamos ser, cómo deberíamos estar y sentir”³⁵. Así, los estereotipos femeninos tradicionales se corresponderían con esposas, madres y cuidadoras cuyas características son la obediencia, sumisión, pa-

32 Burke, Peter: *Visto y no visto*. Barcelona, Crítica, 2005, pág. 158.

33 Íbidem, pág. 230.

34 Menéndez, Isabel: *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo, Trabe, 2006, pág. 40.

35 Herrera Gómez, Coral: *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid, Fundamentos, 2010, pág. 295.

sividad, generosidad, sacrificio y conformismo que se mueven principalmente en el espacio doméstico. Los estereotipos masculinos, en clara contraposición con los femeninos, se relacionan con la acción, con el poder, con el trabajo, con el dinamismo, la fortaleza y la iniciativa y con el espacio público. Los estereotipos perduran, evolucionan y se renuevan. Así, se mantiene el estereotipo de la mujer objeto que evoluciona hasta la representación hipersexuada y se crean nuevos como el de la mujer liberada o el de la *superwoman*. Lo mismo ocurre con los estereotipos masculinos. La masculinidad hegemónica y patriarcal convive con la nueva masculinidad del hombre desorientado de los 80.

1.4 El cine como fuente para la historia de género

Pocos y pocas científicas sociales pueden negar la legitimidad de la imagen como fuente de conocimiento de las realidades sociales, políticas, económicas y culturales. La imagen es una fuente indispensable para la escritura de la Historia. Lejos quedarían por lo tanto los tiempos en los que como afirma Marc Ferro: “sin fe ni ley, huérfana, prostituyéndose con el populacho, la imagen no podía pretender asimilarse a esos grandes conceptos que constituyen el mundo del historiador: artículos legales, tratados comerciales, declaraciones ministeriales, decretos y discursos”³⁶. A pesar de las dificultades³⁷, se ha roto con el estereotipo que identifica al historiador o historiadora cinematográfica con la imagen de profesor o profesora de historia que sabe mucho de cine.

La imagen permite analizar las sociedades pasadas y las actuales desde una perspectiva de contacto directo que no posibilitan las fuentes escritas y permite analizar los modelos sociales y culturales, los modelos de comportamiento. Asumir la imagen como fuente histórica posibilita el estudio de la historia de las mentalidades, de la historia de las ideas, de la historia de los modelos de comportamiento, de la historia de los valores, de la historia de las emociones, de las sensibilidades.

En palabras de Ferro: “el cine abre una vía real hacia zonas sociopsíquicas e históricas, nunca abordadas por el análisis de los documentos”³⁸ ya

36 Ferro, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995, pág. 35.

37 Afirma José María Caparrós Lera, que “aunque ya casi nadie discute que los films de ficción están íntimamente relacionados con la sociedad que los produce, reflejándola e influyéndola al mismo tiempo, definir la naturaleza de esta relación y los métodos para analizarla presenta una gran complejidad, ya que conlleva problemas conceptuales y metodológicos que aún no han sido resueltos de forma satisfactoria”. Caparrós Lera, José María: “Relaciones Historia-Cine en el contexto español” en *Historia Contemporánea de España y Cine*, Ediciones de la Universidad autónoma de Madrid, 1997, pág. 57.

38 Ferro, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995, pág. 9.

que permite captar la esencia, la conciencia, la mentalidad del momento histórico concreto. Incluso se establece “un nuevo sistema de relaciones entre texto, discurso oral y discurso visual”³⁹. El cine permite recuperar realidades pasadas, permite atrapar el tiempo y el espacio⁴⁰. Posee la pervivencia del momento histórico que ya pasó y ofrece información viva para el historiador o la historiadora⁴¹.

El cine recoge una parte de la realidad, pero también la influye, por lo tanto la imagen cinematográfica es también agente histórico. Como afirma Peter Burke “las imágenes fueron en cierto modo agentes históricos, pues no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que estos mismos acontecimientos fueron vistos en su época”⁴². El cine crea significados. Un ejemplo conocido de ello es el impacto de la mujer moderna representada por el cine americano en la Europa de entreguerras analizado en la obra de Duby y Perrot⁴³.

El cine es un producto social pero también es fantasía. Como producto social, es consecuencia de los condicionantes sociales, económicos, políticos o culturales. Como fuente de fantasía y entretenimiento es ocio, objeto de consumo, cultura popular y arte. El cine también es industria. Como manifestación artística y mediática tiene la capacidad de construir significados desde su propio sistema de comunicación. Desde estas premisas se debe analizar cómo los individuos se entienden y se representan a sí mismos en relación con la sociedad; de cómo definen, representan y construyen su identidad. Se trata, como afirma Roger Chartier, de escribir una historia de las representaciones colectivas del mundo social “de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia”⁴⁴. Por ello se hará necesario filtrar los elementos de la

39 Ibídem, pág. 145.

40 La dimensión espacial del cine permite el total acercamiento a la cultura material. Ninguna fuente como el cine –salvo la fotografía– recoge los objetos, la moda, la demografía y estructura de las ciudades, los edificios, las calles, la distribución urbanística, los monumentos, las máquinas... constituyéndose así en fuentes imprescindibles a la hora de abordar el estudio de la cultura material o de las tendencias arquitectónicas y artísticas, o de los cambios en las modas.

41 Ferro incluso habla de “energía de la información”, ibídem, pág. 107.

42 Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005, pp. 183-184.

43 Duby, George; Perrot, Michel (drs): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo V. El siglo XX*. Madrid, Taurus, 1991.

44 Chartier, Roger: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, 1992, Introducción pág. I.

realidad que contiene la ficción, combinar lo puramente cinematográfico con los conocimientos del historiador o la historiadora.

Para elaborar una metodología de análisis se debe tener en cuenta las tres miradas o los tres agentes que toman parte activa en una película y en la creación de significados. En el cine confluyen tres miradas según la teoría de la comunicación: la de quien se pone detrás de la cámara para interpretar la realidad (emisor), la de los personajes de la película (medio) que se producen desde una mirada determinada y la del público (receptor) que le da el significado definitivo a la película. Laura Mulvey considera que hay diferentes formas de mirar asociadas al cine: “la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla”⁴⁵. Una película es la interpretación de la realidad que hace quien se coloca detrás de la cámara. Por ello, el cine no refleja la realidad, es una interpretación que de la realidad hace una persona concreta.

Tanto sobre las personas que ruedan películas como sobre los personajes se obtiene información con facilidad. Científicos y científicas sociales con sus conocimientos, con el apoyo de las fuentes y los análisis de las películas pueden abordar las dos primeras miradas. El estudio de la identificación y de la recepción es más complejo. Las representaciones interpelan a la audiencia. Afirma E. Ann Kaplan que “las representaciones pueden aburrir, sorprender, agradar o informar, dependiendo de la clase, raza y la procedencia del espectador. Pero se está suscitando una reacción activa que tiene la capacidad de cuestionar los supuestos sobre lo que esperamos del cine y contribuir a lo que sabemos del mundo”⁴⁶. Entre la película y las personas que la ven se crea una relación, entre la representación y la experiencia vivida, a través de la identificación. A grandes rasgos, la identificación del público se posibilita gracias a la cotidianeidad o a la excepcionalidad de las situaciones presentadas. Si el espectador o la espectadora se encuentran con tramas afines a su vida, la identificación se basa en la realidad compartida, si el espectador se encuentra con tramas ajenas a la cotidianeidad, la identificación se produce a través de la proyección de lo soñado. Queda claro no obstante que son las espectadoras y espectadores quienes le dan el significado final a los filmes.

45 Mulvey, Laura: “Placer visual y cine narrativo” en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, pág. 377.

46 Kaplan, Ann E: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998, pág. 248.

Más allá de estas breves consideraciones sobre la identificación, se debe tener presente que la recepción de las películas varía según la sociedad que las recibe. Según la época histórica, se le confiere un sentido u otro, ya que las películas no tienen un sentido estable ni universal. Por lo tanto existe una pluralidad de interpretaciones, tantas que Chartier habla de una “historia social de las interpretaciones”⁴⁷.

Ya se ha comentado que historiar a partir del cine posibilita adentrarse en la cotidianidad de las sociedades. Este hecho tiene importantes y significativas consecuencias para la historia de las mujeres y la historia de género. La historia de las mujeres y del género implica la ruptura del análisis tradicional de las fuentes. La historiadora francesa Michelle Perrot destaca el silencio de las fuentes respecto a la presencia de las mujeres y lo relaciona con su acceso limitado al conocimiento y a su escasa valoración como sujetos y agentes históricos “las mujeres dejan pocas huellas directas, escritas o materiales. Su acceso a la escritura fue más tardío. Sus producciones domésticas se consumen más rápido, o se dispersan con mayor facilidad. Ellas mismas destruyen, borran sus huellas porque creen que esos rastros no tienen interés. Después de todo, sólo son mujeres, cuya vida cuenta poco. Hay incluso un pudor femenino que se extiende a la memoria. Una desvalorización de las mujeres por ellas mismas. Un silencio circunstancial a la noción de honor”⁴⁸. En el mismo sentido se manifiestan James S. Amelag y Mary Nash incidiendo en el olvido sistemático y silencio de las fuentes oficiales: “la marginación sistemática de las mujeres en la mayor parte de los documentos oficiales plantea un reto singular a la imaginación de las y los historiadores interesados/as en una reconstrucción de los pensamientos, vidas y expectativas de todas las mujeres en todas las sociedades del pasado”⁴⁹.

El cine rompe con la tendencia histórica del silencio de las fuentes escritas en torno a las mujeres. Afirma Josefina Cuesta que “la visibilidad de las mujeres se hace mucho más evidente en las fuentes icónicas”⁵⁰. Aporta particularidades específicas; el cine como fuente privilegia analizar el lugar de las mujeres en la sociedad. Su protagonismo, por muy accesorio o circunstancial que sea se puede rastrear e incluso se puede historiar sobre

47 Chartier, Rogier, ibidem, Introducción, pág. VII.

48 Perrot, Michelle: *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 19.

49 Amelag, James S.; Nash, Mary: *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, Editions Alfons el Magnànim-IVEI, 1990, pág. 11.

50 Cuesta, Josefina (dir.): *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. (Tomo I)*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pág. 16.

las ausencias. La relación de las mujeres con los devenires cotidianos que no se tienen en cuenta en otro tipo de fuentes se visibilizan en el cine. Se historia sobre lo que Mary Nash define como “vivencias de género”⁵¹. El cine ofrece la posibilidad de descodificar la representación del sistema de género y de analizar el posicionamiento de las mujeres y los hombres ante este sistema. Además permite analizar cómo las personas que forman parte de la sociedad protagonizan los procesos sociales, culturales, económicos y políticos. Por lo tanto posibilita ir más allá de los efectos y privilegia el análisis de mujeres y hombres en los espacios (domésticos, sociales y políticos) y el análisis de los conflictos, las tensiones, negociaciones y las relaciones de poder.

1.5 Una propuesta temática de análisis

Para deconstruir las películas desde una perspectiva de género ofrecemos una propuesta de análisis que combina aspectos de la teoría feminista con la narrativa filmica. Antes de presentar la propuesta es necesario apuntar ciertos aspectos que tienen mucho de metodológicos.

Las bases de la cultura de la sociedad capitalista postindustrial se han construido, sustentado y proyectado sobre las bases de la diferencia sexual, una diferencia que discrimina y que construye un modelo hegemónico de sexualidad, la sexualidad heterosexual. La representación de modelos sumisos y complacientes ha sido uno de los mecanismos culturales más poderosos y efectivos de control social sobre las mujeres, ya que las representaciones trasmiten pautas de comportamiento y roles sociales que se interiorizan y asumen. Las representaciones generan un imaginario sociocultural⁵² que insiste en la idea de representar a las mujeres en su papel de madre y ama de casa o de mujeres hipersexuadas. Se han lanzado mensajes -los imaginarios transmiten normas- que han incidido en la idea de maternidad y de domesticidad naturalizando esta función social o de personajes construidos a través de sus cuerpos (imposibles) para agradar a los espectadores masculinos. Por lo tanto el cine no refleja la realidad ya que las feminidades son más variadas que estos dos modelos. No la refleja, porque es una reconstrucción de la misma, pero sí que pueden

51Nash, Mary: *Mujeres en el mundo*. Barcelona, Planeta, 2004, pág. 21.

52 Para Coral Herrera el imaginario comprende “representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de concebir (o mejor, de imaginarse) el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas etc. Por eso precisamente en la construcción del imaginario colectivo se dan esas luchas de poder entre los diversos agentes sociales, económicos y políticos que pretenden establecer modelos, aspiraciones, metas y representaciones de la realidad adecuadas a sus intereses ideológicos.” Herrera Gómez, Coral: *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid, Fundamentos, 2010, pág. 253.

producir en espectadoras y espectadores esa sensación de real. Joan Scott es tajante: “la cuestión no es que las representaciones como tales reflejan la realidad, sino que las representaciones nos producen una sensación de lo que significa la realidad: lo importante es la producción del significado, saber cómo se produce es significado”⁵³.

Las representaciones que crean discurso no sólo han construido la feminidad desde los modelos dicotómicos de mujer santa y mujer pecadora y a las masculinidades desde las masculinidades patriarcales y dominantes. Si bien es cierto que el cine en demasiadas ocasiones invisibiliza a las mujeres por no representarlas con la variedad de registros con la que representa a los hombres, es necesario -y urgente- superar este análisis dicotómico y ampliarlo a todas las posibilidades que ofrecen las películas con sus personajes y sus posibilidades de identificación. Incluso en la rigidez de estos modelos existen fisuras. Otro aspecto a tener en cuenta es que las mujeres no sólo sufren los discursos ya que también los influyen y los crean. Además, la mirada masculina puede ser hegemónica, pero como se observará, puede no ser dominante.

Nuestro estudio se nutre de voces femeninas y masculinas. La historiadora Isabel Morant, en su análisis de la evolución de la historiografía francesa es clara sobre la necesidad de asumir otras voces más allá de las femeninas: “el estudio de las mujeres requería otras voces que las suyas. Por supuesto que éstas debían de seguir siendo buscadas y explotadas exhaustivamente, pero habría que perseguir, también, los documentos producidos por los hombres que se referían a las mujeres. Para los períodos más alejados de la historia éstos son casi las únicas fuentes disponibles. Sin embargo, conscientes del peligro de trabajar en exclusiva con fuentes marcadas ideológicamente, se reconocía la necesidad de hacerlo críticamente: comprendiendo su origen e intencionalidad y deconstruyendo las representaciones del lenguaje sexista”⁵⁴. Se impone combinar el punto de vista femenino y masculino, por lo que vamos a analizar mujeres vistas por hombres, hombres vistos por hombres, mujeres vistas por mujeres y hombres vistos por mujeres para radiografiar de manera integral la construcción y evolución de las representaciones de género. Un punto de vista que demuestra que se pueden analizar desde la perspectiva de género la totalidad de los productos audiovisuales.

53 Scott, Joan en Borderías, Cristina (ed.): *Joan Scott y las políticas de la Historia*. Barcelona, Icaria, 2006, pág. 98.

54 Morant, Isabel: “La historia de las mujeres en Francia. Análisis comparativo”. En Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (ed.): *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona, Icaria, 2009, pág. 141.

Una gran parte de los conceptos que vamos a manejar vienen de la teoría feminista. Es por ello que son instrumentos adecuados para analizar la desigualdad desde el punto de vista de las mujeres. No obstante, sin caer en la historia compensatoria, son recursos y marcos de referencia útiles para estudiar las masculinidades desde la óptica de las consecuencias que en su condición tienen los cambios y transformaciones en la feminidad. Se parte de la idea de que más allá de los espacios domésticos, en el mejor de los casos, los hombres han sustentado el orden patriarcal que les otorga unos privilegios y unas cotas de poder intrínsecos a ese orden.

1.5.1 Protagonismos de los personajes. Modelos femeninos y masculinos representados

Ver qué lugar ocupan los personajes femeninos y masculinos en las tramas cinematográficas -si son personajes principales o secundarios- es indicativo de la construcción y la representación que el cine realiza de la sociedad. Según un estudio de Pilar Aguilar, a pesar de los avances, entre los años 2000-2006 el protagonismo de los personajes masculinos sigue dominando el cine español⁵⁵. Carlos F. Heredero con anterioridad recoge también esta ausencia de personajes femeninos y su limitada adscripción a modelos muy determinados como los de prostitutas o monjas: “no deja de ser llamativa la extraña y desequilibrada equivalencia que la radiografía social del país encuentra en las imágenes del cine español. Se producen así algunas paradojas más que sorprendentes, puesto que, si tomamos como referencia la distribución de personajes en el cine español de los últimos dos años (1997,1998), nos encontramos con que las mujeres siguen teniendo una presencia claramente minoritaria (38%) frente a la que ostentan los hombres (62%), y esto sin contar que, por asombroso que parezca, entre los personajes femeninos hay más prostitutas (7'9%) y ¡monjas! (4'5%) que dependientas (3'4%), profesoras (1'5%) o empresarias (1'5%), al mismo tiempo que las amas de casa siguen siendo, junto con las estudiantes (por primera vez mayoritarias en 1998), las ocupaciones femeninas más frecuentes”⁵⁶. Los personajes masculinos han dominado las

55 Aguilar analiza cuarenta y dos películas (las más taquilleras) y llega a la siguiente conclusión: “26 de los 42 filmes que componen la muestra están protagonizadas por varones (61'9 %). De ellos 23 fueron de directores y tres fueron de directoras”. Aguilar, Pilar: “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido” en Arranz, Fátima: *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, pág. 233. Más allá de no compartir alguno de los criterios de Aguilar como considerar *Carmen* de Vicente Aranda (2003) o *Lucía y el sexo* de Julio Médem (2001) películas protagonizadas por personajes masculinos, los datos no dejan de ser significativos.

56 F. Heredero, Carlos: *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, 1999, pág. 19. Estudio elaborado según los datos ofrecidos por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en la revista *Academia* nº 17, 21 y 25.

tramas cinematográficas. Este protagonismo y dominio crean un punto de vista, que si bien no obliga a compartirlo, permite reforzar la situación de poder de la masculinidad en la sociedad patriarcal, y al mismo tiempo posibilita unos personajes ricos en matices y en situaciones.

Una vez identificado el grado de protagonismo que permitirá un mayor o menor desarrollo de las representaciones de género, se analizan los modelos de mujeres que representan estos personajes y con qué estereotipos se relacionan. Se debe comprobar si se representan a las mujeres como cuidadoras o como mujeres objeto o, por el contrario, componen nuevos modelos de mujeres capaces de nutrir una nueva genealogía. Cuando se analizan los modelos femeninos y las representaciones de la realidad en las que se basan es necesario tener en cuenta que no se pueden analizar los personajes femeninos tomando como referencia los masculinos porque el predominio del punto de vista masculino hace injusta esta equiparación y porque son necesarios nuevos modelos de personajes femeninos que creen nuevos referentes.

A la renovación de los modelos femeninos contribuye una nueva estética que se convierte en otro recurso cinematográfico para construir los personajes femeninos y darles rasgos específicos. La estética, las ropas, el peinado, el maquillaje, se convierten en señas de identidad, de forma especial para diferenciar un modelo de mujer de otro. Es una forma de identidad como otras; las formas de comportarse o de hablar.

Del mismo modo que se estudian las representaciones de las feminidades es fundamental analizar la construcción y representación de las masculinidades y relacionarlas entre sí. Los estudios sobre masculinidades se iniciaron en España en la década de los 90. Se comienza a identificar y definir las características de la masculinidad patriarcal y de nuevas masculinidades, en contraposición a las primeras. Para Luis Bonino, uno de los pioneros de estos estudios en el ámbito español, la masculinidad hegemónica es la patriarcal. La define como una masculinidad “relacionada con la voluntad de dominio y control, es un corpus construido sociohistóricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina”⁵⁷. A pesar de los avances y las transformaciones, la masculinidad tradicional está muy arraigada: “aún con los cambios sociales y de comportamiento, las identidades masculinas, su configura-

⁵⁷Bonino, Luis: “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. En *Masculinitats: mites, de / construccions i mascarades*. València. Universitat Jaume I. Año 2002, nº 6, pp. 9-10.

ción, su continuidad y su transmisión permanecen fuertemente estables. Y ello no es porque exista ninguna esencia masculina, sino porque todavía hoy existe una sola estructura predominante y legitimada como referente para la construcción de las identidades masculinas: la masculinidad social tradicional⁵⁸. Para este autor las nuevas masculinidades son masculinidades periféricas que se definen no por transformaciones de la masculinidad hegemónica “sino a partir de líneas de fuga de ella por imperativo de las nuevas ideologías de la igualdad y la intimidad. Por otra parte, las existentes no tienen aún hoy casi ninguna legitimación social para convertirse en organizadores y modelos alternativos identitarios”⁵⁹. Por lo tanto, su influencia real en la sociedad sería mínima.

Los estudios sobre la representación de las masculinidades en el cine español son escasos. Francisco A. Zurian, uno de los impulsores de estos estudios señala la escasa tradición académica de los mismos: “cuando se habla de representaciones y género se suele pensar en la representación de las mujeres, su posible cosificación, la sexualización de su cuerpo, belleza o valores. Es mucho menos habitual -máxime en el cine español- hablar de la representación de los hombres y, cuando se hace, se suele apreciar la suma incomodidad que provoca, o simplemente se remite a una construcción de su rol dominante y protagonista (referido a las mujeres) sin entrar en valoración sobre su corporalidad, la erótica de su cuerpo y de su mirada, su belleza, su sexualidad y su deseo. La incomodidad del asunto conlleva el silencio”⁶⁰. Estos estudios de las masculinidades que hunden sus raíces en los estudios de género y en los estudios filmicos, reconocen una masculinidad hegemónica y patriarcal. Así, Zurian en la misma línea que Bonino, identifica la masculinidad tradicional como hegemónica en las representaciones cinematográficas. No obstante, advierte cierta evolución. De los personajes masculinos representados en el espacio público, cabezas de familia, con poder se ha pasado a representarlos en la esfera privada, en nuevos espacios: “el hogar, la familia y la intimidad con amigos ya son un lugar común para los personajes masculinos. También lo podemos ver dependiente (incluso de una mujer) y desorientado. El hombre puede abarcar ya cualquier ámbito de representación social”⁶¹.

58 Ibídem, pág. 7.

59 Ibídем, pág. 8.

60 Zurian, Francisco A.: “Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”. En Zurian, Francisco A. (ed.): *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual. Secuencias, Revista de Historia del Cine*, nº 34, Madrid, Maia Ediciones, UAM, 2011, pág. 12.

61 Ibídем, pág. 50.

Así mismo en el cine de la democracia, con el referente indiscutible de Almodóvar y con especial fuerza a partir de la segunda mitad de la década de los 90, comienzan a proliferar personajes homosexuales, en su mayor parte masculinos⁶².

1.5.2 Usos de los espacios públicos y privados

De la mano de una de las principales aportaciones de la teoría feminista, la división de esferas -la pública, la privada y la doméstica- basada a su vez en la división sexual del trabajo, cabe señalar la importancia de percibir los espacios en los que intervienen los personajes. La sociedad patriarcal asigna los espacios sociales según las funciones atribuidas a las feminidades y masculinidades. Soledad Murillo afirma que “el discurso social marca los distintos usos del espacio, distribuye lugares y asigna protagonismos, dependiendo del género de sus habitantes. El espacio público será gestionado, mayoritariamente por varones, mientras que el espacio doméstico conocerá a la mujer como su máximo exponente”⁶³. Esta separación de espacios que establece el patriarcado se corresponde con la división sexual del trabajo. La base de esta división es asignar a las mujeres la reproducción de la especie. Mientras que las mujeres producen en el espacio doméstico sin ningún coste para el Estado, los hombres producen en el mercado laboral del trabajo remunerado. La productividad en el espacio doméstico se centra en la producción cotidiana de bienes y servicios, cuidado de personas dependientes, tareas sin ningún reconocimiento y prestigio social. En cambio, el trabajo remunerado que mayoritariamente realizan los hombres, otorga autonomía, poder y reconocimiento.

En consecuencia, los hombres tienen vida pública y privada y a diferencia de las mujeres, transitan por ambos espacios. Para los hombres el espacio privado se relaciona con el descanso, el ocio, sin obligaciones de ningún tipo, con el lugar para liberar tensiones y enfrentarse al espacio público⁶⁴. En cuanto a las mujeres, el espacio doméstico está disociado de la vida

62 Para más información sobre la representación de la homosexualidad masculina en el cine ver Mira, Alberto (ed): *La mirada homosexual. Revista Secuencias* nº 54. Valencia, Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2006.

63 Murillo, Soledad: *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996, pág. XV.

64 Siguiendo a Murillo, la vida privada ha registrado dos tratamientos muy diferentes según y de que privacidad se trate. Así, “desde una perspectiva masculina, se refiere al que tiene que ver con el reconocimiento varón en la vida familiar, pero al margen de obligaciones y prestaciones públicas. Un segundo tratamiento se desarrolla en el hogar, con la familia y las necesidades que ésta genera. Aquí se carece del sentido positivo de lo propio y el sujeto se especializa en la cobertura de lo ajeno”. Ibídem, pág. XVII.

privada de descanso y ocio, ya que se convierte en espacio de obligaciones.

El cine muestra de forma excepcional la separación de espacios y las consecuencias que en las vidas de las personas y en la organización social tiene que las mujeres trasciendan el ámbito de lo doméstico.

1.5.3 Representación de los cuerpos y de las sexualidades y el mito de la belleza

La representación del cuerpo y la sexualidad es otro aspecto destacable. La cuestión es identificar cómo se representa el cuerpo de las mujeres y los hombres en el cine desde dos dimensiones: por un lado, es preciso indicar si los personajes se construyen a partir de su físico; por otro, si las mujeres tienen el control de sus propios cuerpos. Asimismo, es importante advertir cómo se representa la sexualidad: si está ligada sólo a la interpretación patriarcal de la reproducción o si es fuente de salud, deseo, amor y placer. Las lecturas de la sexualidad desde los feminismos son complejas. La categoría género es insuficiente para explicar la sexualidad en su totalidad. Para Gayle Rubin, “es absolutamente esencial analizar separadamente género y sexualidad si se desean reflejar con mayor fidelidad sus existencias sociales distintas. Esto se opone a parte del pensamiento feminista actual, que trata la sexualidad como simple desviación de género. Por ejemplo, la ideología feminista lesbiana ha analizado la opresión sobre las lesbianas, principalmente en términos de opresión de la mujer. Sin embargo, las lesbianas son también oprimidas en su calidad de homosexuales y perversas, debido a la estratificación sexual, no de géneros”⁶⁵. Se acepta la tesis de Rubin en la medida en la que aplicar la categoría género a la sexualidad deja fuera del análisis a las sexualidades no heterosexuales.

Para los feminismos, la sexualidad ha tenido una dimensión política. Desde el movimiento de liberación de las mujeres, desde el feminismo de la Segunda Ola, se puso el acento en la necesidad de desvincular la sexualidad de la maternidad. Así, como afirma Raquel Osborne, “la sexualidad fue entendida primordialmente en su dimensión política, perdiendo importancia la experiencia erótica”⁶⁶. El enfoque es complejo. Carole S. Van-

65 Rubin, Gayle: “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría sexual de la sexualidad”. En Vance, Carole S.: *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina (selección de textos)*. Madrid, Editorial Revolución, 1989, pp. 184-185.

66 Osborne, Raquel: *La construcción sexual de la realidad*. Madrid, Cátedra, 1993, pág. 25. Esta autora también critica el binarismo que lleva implícito el análisis de género aplicado a la sexualidad: “resulta cuando menos pobre un análisis que limite la riqueza de lo real a tan sólo dos tipos absolutos, en este caso el femenino y el masculino. De esta forma, se reduce toda la posible variedad de actitudes y

ce recoge las dificultades que implica centrarse únicamente en el placer o en el uso de la violencia sexual: “centrarse sólo en el placer y la gratificación deja a un lado la estructura patriarcal en la que actúan las mujeres, sin embargo, hablar sólo de la violencia y la opresión sexual deja de lado la experiencia de las mujeres en el terreno de la actuación y la elección sexual y aumenta, sin pretenderlo, el terror y el desamparo sexual con el que viven las mujeres”⁶⁷.

El cuerpo y sexualidad de las mujeres se ha representado desde el punto de vista de los hombres, por lo tanto las espectadoras han tenido un modelo patriarcal de referencia que invisibiliza su deseo y las muestra como objeto del mismo y no como sujeto. Naomi Wolf es clara: “los libros y las películas que las mujeres ven analizan desde un punto de vista del varón la primera caricia de unos muslos de mujer, el primer atisbo de un pecho. Y las adolescentes escuchan absortas, ajena a sus pechos como si no fueran parte de su cuerpo, con los muslos cruzados tímidamente, aprendiendo así a alejarse del propio cuerpo y contemplarlo desde fuera. La sexualidad y deseo de las mujeres ha sido un tema infrarrepresentado un misterio insondable a resolver por ellos. (...) Lo que aprenden las niñas no es el deseo de otro ser, sino el deseo de ser deseadas”⁶⁸. Los personajes femeninos han estado más dispuestos a preocuparse del deseo y sexualidad ajena que de la suya propia. La sexualidad de las mujeres en el cine por lo tanto ha estado dirigida a satisfacer el deseo y sexualidad masculina y vinculada a la maternidad. La sexualidad masculina ha sido la sexualidad hegemónica.

Las mujeres deseables sexualmente son aquellas que son bellas, delgadas y jóvenes. La exigencia de la belleza es tal que Naomi Wolf habla del *mito de la belleza* como una nueva *mística de la feminidad*⁶⁹. Para Wolf, el mito de la belleza se basa en la universalización de la belleza como imperativo: “la cualidad llamada belleza tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a personificarla y los hombres deben poseer mujeres

comportamientos del ser humano a esa pareja de variantes, que a fuerza de simplificación, resulta un vulgar estereotipo de realidades mucho más complejas y amplias”. Ibídem, pág. 61.

67 Vance, Carol S.: “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”. En Vance, Carole S.: *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina (selección de textos)*. Madrid, editorial Revolución, 1989, pág. 9.

68 Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé editores, 1991, pág. 203.

69 La *mística de la feminidad* fue un término acuñado por la feminista norteamericana Beatty Friedan para referirse al sentimiento de insatisfacción que invadía a las mujeres norteamericanas blancas, de clase media y heterosexuales tras el término de la II Guerra Mundial, consecuencia del aparataje ideológico que venía principalmente desde el estado y los medios de comunicación (de forma especial de las revistas) que tenía por objeto devolver a las mujeres de forma masiva a sus hogares. Friedan, Betty: *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra, 2009. Primera edición de 1963.

que la personifiquen. Es un imperativo para las mujeres pero no para los hombres”⁷⁰. El mito de la belleza por lo tanto, para Wolf siguiendo el planteamiento de Susan Faludi en su obra *Reacción*⁷¹, sería parte de una reacción del patriarcado para someter a las mujeres tras la conquista de derechos de los años 70, otro aspecto de la “violentia reacción contra el feminismo que utiliza imágenes de belleza femenina como arma política para frenar el progreso de la mujer”⁷². Los condicionantes estéticos y de belleza hacia las mujeres no son nuevos⁷³. La novedad reside en su capacidad de difusión a través de los medios de comunicación de masas. No obstante, a pesar de que históricamente el mito de la belleza ha pesado sobre las mujeres, a partir de finales del siglo XX los hombres sienten una presión mayor sobre sus cuerpos. Para Chris Perriam, el proceso comienza en el cine español en la década de los 80: “en el cine español desde 1980 ha habido un auge en cuanto a la exhibición del cuerpo masculino desnudo y la exploración de masculinidades erotizadas y convertidas en espectáculo, un florecimiento de hombres convertidos en objetos abstractos del deseo”⁷⁴.

La belleza como exigencia hacia las mujeres es otra manifestación de las formas de poder del sistema patriarcal. La belleza es sinónimo de éxito y de triunfo social. La exigencia de la belleza en una sociedad construida a partir de las representaciones y de las imágenes está destinada a toda la ciudadanía, pero es mayor para las mujeres, que son más vulnerables a la aprobación social. Este hecho las coloca en una situación compleja y contradictoria. Las mujeres deben ser bellas para triunfar y tener poder, pero una mujer excesivamente bella puede llegar a ser peligrosa.

Para Wolf, el mito define a las mujeres según su juventud y por otro lado fomenta la rivalidad entre ellas: “el mito de la belleza está diseñado artificialmente para que las distintas generaciones de mujeres se enfrenten las unas a las otras (...) para enseñarnos a temernos fue necesario convencernos de que nuestras hermanas poseen alguna arma misteriosa, potente y secreta que usarán para agredirnos. Esta arma imaginaria se llama belleza”⁷⁵. El modelo estético que surge es un modelo que está reñido

70 Wolf, Naomi, Ibídem, pág. 15.

71 Faludi, Susan: *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona, Anagrama, 1993.

72 Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé Editores, 1991, pág. 14.

73 Ver Ventura, Lourdes: *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.

74 Perriam, Chris: “Masculinidades proto-queer en el cine español”. En *Masculinitats: mites, de / construccions i mascarades*. Valencia. Universitat Jaume I. Año 2002, nº 6, pág. 137.

75 Wolf, pp. 368-369.

con la naturalidad y la salud. Wolf habla de una “era quirúrgica”⁷⁶ e Isabel Menéndez utiliza el concepto de “mujer de plástico transparente”⁷⁷ para marcar la artificialidad de un modelo obsesionado con la delgadez que necesita de la cirugía para mantener unas curvas adecuadas en cintura, pecho y labios.

1.5.4 Representación de las maternidades

La maternidad ha sido uno de los destinos principales para las mujeres. A la maternidad se le confiere una pátina de función esencial. El cuidado de la descendencia recae en las mujeres y esta responsabilidad se extiende a la educación de la prole que confina a éstas al espacio doméstico. La separación de esferas vehicula una sociedad en la que, como ya se ha apuntado, el trabajo remunerado lo realizan los hombres y el trabajo doméstico las mujeres.

Se observa una escasez histórica de la representación de los modelos maternales en el cine. Cuando éstos se han mostrado, se han asociado con roles secundarios relacionados con la construcción patriarcal de la maternidad o con madres desnaturalizadas y perversas. Para Laura Freixas el personaje de la madre ha estado poco presente en las representaciones culturales. Esta autora observa estos dos grandes modelos que además han estado representados desde el punto de vista del varón: “esta (escasa) presencia ha sido además bastante esquemática, en forma de dos grandes arquetipos: la buena y la mala madre; que el punto de vista adoptado no ha sido ni el de la madre ni el de la hija, sino principalmente el del hijo varón”⁷⁸. Por lo tanto, en lo que a la construcción de la maternidad se refiere, el cine ha sido un instrumento para naturalizar un orden patriarcal.

Con el acceso de las mujeres a la educación y su posterior incursión en el mercado laboral, tanto cualificado como no cualificado, los modelos maternos se diversifican y las tramas cinematográficas se enriquecen.

1.5.5 Representación del amor

El amor de pareja, pese a las conquistas y los avances, sigue siendo la base de la organización social y afectiva. Las mujeres ya no necesitan únicamente

76 Wolf, pág. 301.

77 Menéndez, Isabel: *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo, Trabe, 2006, pág. 87.

78 Freixas, Laura: “Madre no hay más que una” en Ramblado Minero, Cinta M (Coord.): *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*. Alicante, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2006, pág. 221.

mente el matrimonio para obtener una posición social, pero el ideal de pareja y de amor romántico pesan en el subconsciente colectivo

El amor tiene dos dimensiones. De un lado es un potencial humano que tiene que ver con los sentimientos y las emociones. Por otro lado, es una construcción cultural fruto de sociedades concretas. Como ya ocurría con la sexualidad, la categoría género resulta insuficiente para explicar el amor en su totalidad, ya que existen formas de amar más allá de las relaciones entre mujeres y hombres.

Para Mari Luz Esteban, en las últimas décadas, en las sociedades occidentales ha surgido una forma de concebir el amor que ella denomina *pensamiento amoroso* y que define como: “un conjunto articulado de símbolos, nociones y teorías en torno al amor, que permea todos los espacios sociales, también los institucionales, e influye directamente en las prácticas de la gente, estructurando unas relaciones desiguales de género, clase y etnia, y un modo concreto y heterosexual de entender el deseo, la identidad y, en definitiva el sujeto”⁷⁹. Para esta autora, y para Coral Herrera Gómez, el amor ocupa en las sociedades posmodernas el lugar que en sociedades anteriores ocupara la religión⁸⁰.

Para Herrera los medios de comunicación son uno de los mayores transmisores de la ideología romántica: “el amor de pareja impregnado por el romanticismo es el gran tema de todos los productos culturales de una sociedad de masas de carácter ya planetario, y podemos afirmar que esta inundación emocional comenzó con el inicio de la industria cinematográfica estadounidense”⁸¹. El mito del amor romántico contiene muchos mitos más como el del príncipe azul, el de la media naranja, exclusividad, fidelidad, perdurableidad, matrimonio, convivencia, omnipotencia, libre albedrío y emparejamiento⁸².

79 Esteban, Mari Luz: *Critica del pensamiento amoroso*. Barcelona, Bellaterra, 2011, pág. 23.

80 Esteban afirma que el romanticismo es una ideología cultural que tiende a “enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor-pasión frente al resto; que incita a la búsqueda de la trascendencia, incluso de la felicidad a través del amor, y se convierte así en la modernidad en un sustituto de la religión” Ibídém, pág. 44. Herrera define el amor romántico como una “verdadera religión de carácter posmoderno”. En Herrera Gómez, Coral: *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid, Fundamentos, 2010, pág. 78.

81 Herrera, Coral, pág. 77.

82 Ver Herrera pp. 293-295.

1.5.6 Representaciones de las violencias

La violencia de género es otro de los temas esenciales a tratar. Es necesario identificar si se produce violencia de género y cuándo se produce, qué grado de violencia existe: estructural, física, psicológica, sexual o simbólica. También cómo se representa, si se naturaliza o se denuncia. La violencia de género contra las mujeres es un concepto muy amplio⁸³. Existe una tendencia social a identificar violencia contra las mujeres con la violencia doméstica, con los golpes o con la violencia sexual. Pero más allá de la violencia física contra las mujeres se ejerce una violencia estructural y violencia simbólica más invisible y menos obvia, pero no por ello menos real y preocupante.

Para Pierre Bourdieu la violencia simbólica es otro de los ejemplos de la dominación masculina. Para este autor, la violencia simbólica es una “violencia amortiguada e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento o, en último término del sentimiento”⁸⁴. Para Asunción Bernárdez, Irene García y Soraya González la violencia simbólica es “un tipo de control social que se ejerce mediante el monopolio de las representaciones, de las interpretaciones y, en definitiva, de los intercambios simbólicos, conduciendo a un código hegemónico que todavía hoy se caracteriza por ser sexista, patriarcal y racista. Este código hegemónico de representaciones opera a través de la sujeción cultural de grupos sociales minoritarios, esos otros definidos por un determinado género, raza, sexo, edad... fijándolos como signos mediante la estereotipación, la exotización y la marginación, erradicando y consumiendo la diferencia”⁸⁵. Por lo tanto, más allá de la violencia física contra las mujeres, de la violencia ejercida en el ámbito familiar es

83 La Declaración de la ONU sobre Eliminación de la Violencia contra las Mujeres (1993) define la violencia contra las mujeres como “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública o privada”. *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993. <<http://www.unhchr.ch/huridoca/huridoca.nsf/%28Symbol%29/A.RES.48.104.Sp?OpenDocument>>. [Consultado junio 2012]. Es la Conferencia Mundial sobre la Mujer, celebrada en Pekín en el año 1995, la que acuñó el término violencia de género, diciendo que “la violencia contra la mujer impide el logro de los objetivos de la igualdad de desarrollo y Paz, que viola y menoscaba el disfrute de los deberes y derechos fundamentales” e instaba a los Gobiernos a “adoptar medidas para prevenir y eliminar esta forma de violencia”. Naciones Unidas.<<http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPFA%20S.pdf>> [Consultado junio 2012]

84 Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 12.

85 Bernárdez, Asunción; García, Irene; González , Soraya: *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica* Madrid, Editorial Complutense, 2008, pág. 49.

necesario identificar otro grado de violencia estructural y simbólica ejercida desde las representaciones, dirigida a crear y perpetuar el régimen de representación patriarcal.

Capítulo 2. Contexto histórico de la situación de las mujeres en democracia

La dictadura franquista (1939-1975) supuso para las mujeres españolas un retroceso notable que implicó la casi total desaparición de sus derechos humanos más básicos. Este hecho que respondía a una estudiada estrategia orquestada por el Estado y la Iglesia católica, tuvo brutales consecuencias para sus vidas y para toda la sociedad en su conjunto. El predominio de los hombres sobre las mujeres se naturalizó por medio de una eficaz segregación de sexos que comenzó en la educación bajo la tutela de la Iglesia y de la Sección Femenina, garantes del orden patriarcal y que continuaban con la separación de espacios aplicadas a todas las esferas vitales. El régimen jurídico franquista anuló cualquier capacidad legal de las mujeres y las sometió a la autoridad de padres y maridos⁸⁶. A este régimen jurídico que anulaba cualquier posibilidad de ser mujer fuera del ámbito del matrimonio y la familia le acompañaba un orden moral católico que reprimió y sometió la sexualidad femenina.

Tras la muerte del dictador la lucha de las mujeres se centró en desmantelar las estructuras franquistas y en conseguir derechos que las convirtieran en ciudadanas de pleno derecho. El camino no será fácil, la ingente lucha legal por los derechos más básicos debía necesariamente ir acompañada de una transformación de la mentalidad patriarcal.

2.1 La Transición y la lucha por los derechos humanos de las mujeres

El proceso histórico conocido como Transición española comienza en el año 1975 y finaliza en el año 1982, año de la victoria electoral socialista⁸⁷.

86 No es este el lugar para analizar las transformaciones jurídicas del régimen franquista. Abunda la bibliografía sobre el tema. Se recomienda la lectura del capítulo de Rosario Ruiz Franco: “Hacia una igualdad jurídica entre los sexos: las últimas reformas del franquismo” en *Actas del Congreso la Transición de la dictadura franquista a la democracia*. Barcelona, Centre d’Estudis sobre les Epoques Franquista i Democràtica, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 102-114, así como el Tomo II de la obra dirigida por Cuesta Bustillo, Josefina: *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2003.

87 No es el objeto entrar en las diversas periodizaciones que la historiografía hace de la Transición. Se considera que a pesar de cierto aperturismo y de las luchas sociales y políticas previas, dicho período comienza con la muerte de Franco, verdadero momento de ruptura, y finaliza con las elecciones de 1982, momento de consolidación de la democracia parlamentaria una vez superada la crisis del intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. Para Teresa M. Vilarós, la transición política española comprende los años 1973 y 1982. Tiene en cuenta tres fechas claves. El día 23 de diciembre de 1973, día del asesinato del Almirante Carrero Blanco, 20 de noviembre de 1975, día de la muerte del dictador, y el 23 de febrero de 1981, momento del fallido golpe de estado capitaneado por el teniente-coronel Tejero. Vilarós, Teresa M: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998, pág. 2. Otros autores y autoras toman diferentes referencias para periodizar como el 15 de junio de 1977, día en el que tuvieron lugar los primeros comicios democráticos.

Sobre el proceso de reconciliación que da paso a una democracia parlamentaria que ha llegado hasta la actualidad se ha escrito mucho. Sobre la participación de las mujeres en el mismo no tanto, como atestiguan Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez: “a pesar de que la transición española a la democracia es una de las transiciones más estudiadas, obviamente porque finalizó con éxito, el movimiento de mujeres no aparece, en nuestra opinión, en la foto oficial de la transición en España. No se trata de que aparezca en un lugar que no le corresponda, pero sí en el mismo espacio, al menos, que el dedicado al movimiento estudiantil o vecinal y también en los análisis de los vectores sociales que explican la transición española”⁸⁸. Estas mismas autoras ponen de relieve lo minoritario y fragmentario del movimiento feminista y las dificultades que tuvieron las mujeres, dentro de los partidos de izquierda, para ser consideradas como iguales, y sus reivindicaciones propias como legítimas: “la actitud general era luchar primero por lo principal y luego por las derivadas. Lo principal era, naturalmente, la democracia, y en general las principales fuerzas de izquierda nunca se llegaron a creer entonces que ‘lo de las mujeres’ afectara a la calidad de la democracia y al modelo de modernización que se planteaba para el país”⁸⁹. A pesar del machismo de la sociedad española, en los primeros pasos de la democracia se incluyeron reivindicaciones feministas que afectan de manera directa a la vida de las mujeres y de toda la sociedad. No obstante, como afirma Josefina Cuesta el avance no deja de ser un “proceso perezoso”⁹⁰. La lucha por la igualdad no es un proceso lineal ya que la igualdad formal y legal es un proceso progresivo y ascendente pero no así la realidad, que se resiste a transformarse.

Las reivindicaciones se centrarán en dos aspectos principales. Por un lado los derechos políticos y laborales y, por otro, los derechos reproductivos y sexuales. Los primeros se asumen en la agenda política ya que resulta evidente la necesaria abolición del régimen jurídico franquista. La consecución de los segundos significará una dura batalla. De igual manera que en el resto de movimiento de las mujeres en Europa y Norteamérica, se aplicará la máxima de *lo personal es político* cuestionando de raíz la estructura patriarcal y sus organizaciones de poder. Para Mary Nash la trascendencia de este hecho es realmente revolucionaria “las reflexiones teóricas sobre la política sexual se convirtieron en práctica feminista desafiando la idea

88 Martínez Ten, Carmen; Gutiérrez López, Purificación; González Ruiz, Pilar (eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid, Cátedra, 2009, pág. 11.

89 Ibídem, pp. 7-8.

90 Cuesta, Josefina en Cuesta, Josefina (dir.): *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. (Tomo I)*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pág. 85.

predominante acerca de que las relaciones entre hombres y mujeres eran de índole natural. Al debatir la política sexual de las relaciones de pareja, se puso en evidencia que se trataba de relaciones políticas de poder de género, trasladando las conductas personales y cotidianas al rango de política. En efecto, considerar lo personal como político significó asignar a la vida privada de las mujeres y al control de su cuerpo la categoría de político y su encuadre en el marco de derechos democráticos de ciudadanía”⁹¹.

Los logros preconstitucionales comienzan con la *Ley 16/1976 de Relaciones Laborales* que equipara a hombres y mujeres en el mundo laboral. Se reconoce la igualdad salarial, se suprime la licencia marital para el trabajo extradoméstico. En 1978, tres leyes reforman el Código Penal: se eliminan los delitos de adulterio y amancebamiento, se despenaliza la venta de anticonceptivos y se modifican los delitos de estupro y rapto⁹². La Constitución de 1978 consagra el principio de igualdad y de no discriminación por razones de sexo⁹³. Pero la Constitución elude constitucionalizar el derecho al control de natalidad y al aborto⁹⁴.

2.2 La década de los 80. Del movimiento feminista a la institucionalización de la lucha

El movimiento feminista español sufrió una importante escisión casi desde su génesis en las *II Jornadas Feministas de Granada* en 1979⁹⁵. La debilidad del mismo junto con la institucionalización⁹⁶ y los logros de las demandas

91 Nash, Mary: “La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista”. En Aguado, Ana; Ortega, Teresa Mª (eds): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Granada, Universitat de València, universidad de Granada, 2011, pág. 298.

92 Cabrera Díaz, José Manuel: “Derechos humanos y derechos de las mujeres en la democracia española. (1975-2000)”. En Cuesta, Josefina (dir.): *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. (Tomo III)*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pp. 129-131.

93 Más información en Cabrera Díaz, pp. 132-133.

94 Para más información sobre la Constitución Española y los Derechos humanos de las mujeres ver el completo estudio de Ventura Franch, Asunción: *Las mujeres y la Constitución Española de 1978*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1999.

95 *Enfrentamientos y abandonos en las II Jornadas feministas. El País* 9 diciembre de 1979. <http://elpais.com/diario/1979/12/09/espana/313542024_850215.html> [Consultado julio 2012]. Las dos corrientes mayoritarias, el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia mantienen posturas irreconciliables. Para saber más sobre estas corrientes ver Amorós, Celia (dra.): *10 palabras clave sobre mujer*. Estella, Verbo Divino, 1995].

96 Para Silvia L. Gil, la institucionalización “implica un modo de construir la realidad en el que está en juego cómo son formulados los problemas de las mujeres, quien los enuncia y qué se dice. El verdadero problema de la institucionalización gira en torno a lo que se hace visible y a lo invisible”. Gil, Silvia, L: *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado Español*. Madrid, Traficantes de sueños, 2012, pág. 110.

hace que el movimiento de mujeres se diluya. Elena Grau considera que la década de los 80 incorpora dos elementos nuevos respecto a épocas anteriores, la recepción natural de los logros y la presencia en las instituciones: “por una parte, la existencia de lo que se ha llamado feminismo difuso, es decir, la recepción y la asunción por parte de la población femenina de algunas de las ideas y comportamientos propugnados por el feminismo. Por otra, la presencia de feministas en las instituciones y la existencia de una acción política de gobierno dirigida específicamente a las mujeres”⁹⁷. La sociedad asume los logros y conquistas del feminismo y los gobiernos incorporan, no sin cierta tibieza, políticas dirigidas a superar la desigualdad y fomentar la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres.

En lo que a la legislación se refiere, en el año 1981 se reforma de nuevo el Código Civil para eliminar discriminaciones de las mujeres casadas, que todavía se mantenían, y el ejercicio de la patria potestad sobre hijos e hijas⁹⁸. Una de las reformas más polémicas, por la reacción conservadora, es la *Ley del 7 de julio de 1981* que autoriza el divorcio. Más allá de la también polémica *Ley del Aborto*, que se aprueba en el año 1983 pero que no pudo entrar en vigor hasta el 11 de abril de 1985 tras resolverse el recurso de anticonstitucionalidad presentado por Coalición Popular, el gobierno socialista aplica pocas medidas por la consecución de la igualdad de oportunidades. El ingreso en la Comunidad Económica Europea supone que España tenga que asumir una serie de medidas que garantizan los derechos de las mujeres y ahondan los derechos formales de éstas. En 1987 se aprueba el *I Plan de Igualdad de Oportunidades de las Mujeres para 1988-1990* que el Instituto de la Mujer, creado en 1983, se encarga de poner en marcha⁹⁹. La implantación del Instituto de la Mujer supuso la ruptura definitiva del feminismo como movimiento social. Las feministas se enfrentan a la disyuntiva de desaparecer como grupos de acción política y de oposición social o entrar a formar parte de la maquinaria estatal. La lucha se centra en transformar los comportamientos machistas y patriarcales desde una agenda pactada con las instituciones que dotan de presupuestos las acciones dirigidas a fomentar la igualdad de oportunidades mediante la creación de legislaciones específicas: planes de Igualdad, campañas de sensibilización o lucha contra la violencia de género.

97 Grau Biosca, Elena: “De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español. 1965-1990”. En Duby y Perrot, (Tomo 5), pág. 680.

98 Cabrera Díaz, pp. 136-137.

99 Ver Cabrera Díaz pp. 141.

Capítulo 3. Nuevas representaciones de género desde las y los cineastas de la Transición

Las películas que se van a analizar a continuación, corresponden al período de la Transición española y fueron rodadas entre los años 1977 y 1981. Destacan en el panorama cinematográfico español por un interés consciente, desde diversos puntos de vista y registros, de recoger los cambios culturales, sociales y políticos que se suceden en la convulsa sociedad española posdictatorial. En este clima de transformación en el que conviven dos formas de entender la sociedad, el modelo tradicional franquista y el nuevo modelo democrático, basado en la ciudadanía y derechos civiles, la ópera prima de Cecilia Bartolomé, *Vámonos Bárbara* (1977), y las segundas películas de Pilar Miró, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), y Josefina Molina, *Función de noche* (1981), recogen las consecuencias que esta convivencia de modelos tienen en la vida de las mujeres y de los hombres. *Tigres de papel* (1977) de Fernando Colomo y *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garcí completan desde el punto de vista masculino el retrato de la época de los primeros años de la Transición. Las películas analizan las pervivencias del franquismo y las nuevas formas de relacionarse como consecuencia de la revolución en las formas de vivir la feminidad.

Las películas de Bartolomé, Miró y Molina tienen aspectos comunes: se centran en el mismo período histórico, los personajes femeninos son protagonistas y presentan nuevos modelos. Representan un modelo femenino común, el personaje que se encuentra en una encrucijada vital atrapado entre la herencia ideológica y legal del franquismo y los nuevos valores de una sociedad laica sobre la que no existen precedentes ni modelos de referencia. Para Kathleen M. Vernon “sin proponérselo, las tres películas que nos ocupan ofrecen una serie de crónicas de la Transición, conjunción de micro y macrohistoria, de relatos individuales y personales que son simultáneamente productos y síntomas de procesos más profundos”¹⁰⁰. El divorcio, el aborto, la sexualidad, hasta hacia poco temas tabúes, van a llegar a las pantallas de mano de las tres cineastas de la Transición.

Para Isolina Ballesteros las cineastas de la Transición hacen un uso feminista e ideológico del cine: “las películas de Miró y Molina tienen más rasgos en común con el producto de otras mujeres cineastas europeas y americanas de lo que sus directoras reconocen. La problemática expuesta

100 Vernon, Kathleen M.: “Cine de mujeres en la Transición: la trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, y Josefina Molina”. En Palacio, Manuel (ed.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pág. 146.

en ambas películas es intrínsecamente femenina y los registros utilizados para representarlos son para mí inequívocamente feministas. El control sobre la voz y la imagen, el tono autoanalítico, confesional y testimonial del discurso, y la voluntad de entregarlo a la audiencia como ejemplo y resultado de una coyuntura tanto personal como histórica, no es sino una forma de hacer ideología, de hacer que lo personal sea político”¹⁰¹. Consciente o inconscientemente, las cineastas, visibilizan problemáticas femeninas concretas que más allá de un uso ideológico premeditado, han pasado a la Historia como testimonios de una realidad en la que las mujeres luchan por ser libres en una sociedad en tránsito.

Los modelos de mujeres que representan *Asignatura pendiente* (1977) y *Tigres de Papel* (1977) a diferencia de los personajes analizados en las películas de las cineastas, no rompen con los esquemas mentales de una manera tan directa y tan abrupta. Los personajes femeninos se incluyen con una naturalidad que indica que las transformaciones son imparables. Desde un punto de vista menos político y radical, las películas de Garci y Colomo cuya repercusión fue más que relevante, recogen las nuevas formas de vida de la sociedad democrática.

Todas las películas de este capítulo rompen con la representación de los personajes femeninos del llamado *cine metafórico* de los cineastas de izquierdas¹⁰². Los personajes femeninos habían interesado a algunos cineastas de su generación: Carlos Saura en *Ana y los lobos* (1973) o *Cría Cuervos* (1976), José Luis Borau con *Furtivos* (1975) dirigen en los mismos años películas con marcado protagonismo femenino. Pero, dentro de ese *cine metafórico* por el que se decantan estos cineastas, las protagonistas son alegorías de la España franquista. Esas madres castradoras, superlativas y deprimidas simbolizan la España de la dictadura y la España que agoniza. Son personajes sugerentes y en cierto modo rompedores, pero no subversivos, como los protagonistas de las películas de las directoras. Sobre ellos recae la responsabilidad de la opresión de toda la sociedad, un límite evidente de cara a ofrecer nuevos modelos de identificación. Si la

101 Ballesteros, Isolina: *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid, editorial Fundamentos, 2001, pág. 49.

102 Por *cine metafórico* se conoce a una serie de películas rodadas desde la década de los 60 hasta los primeros años de la transición. El uso de la metáfora como expresión cinematográfica para criticar y poder expresarse en una sociedad sin libertad de expresión es una de sus características principales. José Enrique Monterde destaca los aspectos unitarios: “es fácil percibir el tono antifranquista –por activa y por pasiva- de casi todos los filmes (...) aparecen con toda claridad y en una abundancia casi irributable los dos ámbitos temáticos antes citados: el tiempo y la familia (...) resulta sintomático el contenido de estas metáforas, su reiterada aproximación al mundo de los demonios y fantasmas familiares de un país que estaba despertando de un largo sueño” Monterde, J.E: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 53-54.

dictadura fomentó la identificación entre patria y maternidad, los directores del cine metafórico representan a su vez este mismo régimen con personajes femeninos. No deja de ser significativo que desde dos posiciones ideológicas antagónicas se use la imagen de la mujer como alegoría en el primer caso, para perpetuar el orden patriarcal nacional-católico y, en el segundo, para denunciar la opresión.

3.1. Las rupturas en las representaciones de género desde el punto de vista de las cineastas

3.1.1 *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977) o la separación os sienta tan bien

Considerada por parte de los estudios académicos como "la primera película explícitamente feminista del cine español"¹⁰³, *Vámonos Bárbara*, rodada en el año 1977 por Cecilia Bartolomé y escrita por la propia Bartolomé, Concha Romero y Sara Azcárate, es una película que por su protagonismo femenino y por la temática que plantea, desde un punto de vista de género, rompe con el régimen de representación patriarcal y posee un claro tono de denuncia ante una realidad que la cineasta considera injusta¹⁰⁴.

Esta *road movie* a la española inicia la tendencia, utilizada posteriormente por otras cineastas, de viaje físico y vital. El viaje de Ana (Amparo Soler Leal) se convierte en una metáfora de la búsqueda de una nueva identidad, de una identidad propia que implica una ruptura con una educación social, cultural y religiosa represiva. Es clara la preferencia de la directora por los personajes femeninos sobre los masculinos. Frente a la riqueza y variedad de personajes como Ana, Paula (Julieta Serrano), Bárbara (Cristina Álvarez), tía Remedios (Josefina Tapias) o las amigas de la infancia, los personajes masculinos, quizá por lo estereotípico de sus roles y de sus pa-

103 Parrondo Coppel, Eva: "Vámonos Bárbara hacia la libertad". En Cerdán, Josexo; López, Marina (eds.) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Barcelona, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, Ocho y Medio 2001, pág. 34.

104 El proceso de rodaje de la película fue complicado por los enfrentamientos que mantuvieron la directora y productor Alfredo Matas. A pesar de que éste no interfiriese en el tono de la película, su actitud, en opinión de Bartolomé, no dejó de ser autoritaria y machista. Las diferencias más notables se manifestaron en el doblaje, al no permitir Matas una versión bilingüe, una doble versión en catalán, que impidió la difusión de un riguroso estudio idiomático que había realizado la cineasta. Incluso Matas secuestró la cámara que debía recoger el plano final de la película, que fue finalmente grabado. Esta difícil relación entre directora y productor culminaron en la mala e insuficiente promoción y distribución. Según la opinión de la cineasta: "la película entró mal porque no tuvo apenas promoción. A la segunda semana del estreno, que es cuando el público la empieza a conocer por medio del boca a oreja, Matas la quitó del cartel. Tardó tres o cuatro meses en reestrenarla y se programó en doble sesión junto a Novecento de Bertolucci. Cuando se reestrenó había perdido el tirón". Fuente: Entrevista a Cecilia Bartolomé por la autora, junio 2007.

trones de identidad, no dejan de ser planos y previsibles. Poseen un protagonismo secundario frente a la presencia de los personajes femeninos.

Ana representa un nuevo modelo femenino que protagoniza múltiples rupturas. Es una mujer de treinta y ocho años que decide romper con su matrimonio porque no aguanta por más tiempo mantener la farsa de una pareja feliz que ya no existe. Su personaje no acepta la doble moral burguesa que supone aceptar a un marido ausente e infiel a cambio de una seguridad económica y de una posición social. Así se lo comunica telefónicamente a éste:

“he pensado que debemos separarnos. Ya me había resignado a vivir como una mujer acabada, como una señora, vamos. Pero hoy me he dado cuenta de que no quiero vivir así. Tú vas y vienes, tienes tu vida, tus mujeres, pero yo... Ya sé que me has animado a buscar una distracción, un trabajo, pero eso no basta”.

Salir del espacio doméstico y trabajar, en su caso como distracción ya que no necesita trabajar para mantenerse, no ha sido suficiente para dejar de sentirse una mujer infeliz. Es realmente significativo que decida separarse tras mantener un encuentro sexual con un hombre más joven que ella. La relación la mantiene por puro trámite consigo misma. Es clara al respecto: “si en todo esto tú no tienes nada que ver”. Con esta infidelidad rompe definitivamente con su pasado porque como ella misma afirma, frente a una realidad que la opprime y le impide ser feliz, “es la primera vez en toda mi vida que creo tener las cosas claras”.

La trama planteada disecciona una coreografía femenina de personajes que radiograffian las actitudes y mentalidades de la época. Por un lado se encuentran los personajes que reprimen a la protagonista su decisión, reflejo de la España conservadora, católica y reaccionaria, que se resiste a los cambios. Por otro, los personajes que representan un nuevo modelo de vida alternativo, que poco tienen que ver con el pasado más inmediato. La desaprobación familiar viene de la mano de su madre y de su hermana que asumen modelos de feminidad conservadores y reaccionarios. La hermana le reprocha su actitud de rebeldía tras años de asumir infidelidades y ausencias: “tú o no llegas o te pasas. Tantos años de decir sí todo y al final pegas la espantada”. Su madre, postrada en la cama, con un cigarrillo en la boca y ejerciendo de madre castradora y burguesa que está de vuelta de todo, en lugar de apoyarla, le reprimina su actitud. Piensa que su hija no puede valerse por sí misma y le advierte que se quedará en la

calle sin dinero porque todas sus propiedades, incluso las adquiridas con su herencia están a nombre de Carlos, su marido, por una ley que favorece los derechos de los hombres frente a los de las mujeres. Ana desconoce estos temas porque ha sido Carlos quien se ocupaba “de esos asuntos”. Su madre también aprovecha para manifestar su disgusto por el trabajo de Ana: “esa es otra. Toda la vida sin dar golpe, y ahora doña atareada. Hija mía, en eso como en todo, siempre empiezas tarde y mal”. El cuñado le recomienda calma y presentar la demanda de separación, pues con las notorias infidelidades de Carlos no será difícil alegar adulterio. Ana incluye crueldad mental y malos tratos a una demanda que finalmente no se presenta.

La tía Remedios es otro de los personajes del entorno familiar. Representa un modo de vida que está condenado a desaparecer, engullido por la especulación inmobiliaria costera. No comparte la decisión de su sobrina, e incluso se posiciona a favor del marido, a quien llama para comunicarle que Ana se ha quedado sin dinero, sin tener en cuenta que Carlos ha cancelado las cuentas corrientes que ambos compartían. De nuevo, esta situación refleja la indefensión femenina ante la ausencia de personalidad jurídica propia. Incluso aconseja a Ana que vuelva con su marido y que tenga “un poquito de mano izquierda”. Su personaje justifica la superioridad masculina y la resignación femenina. Las mujeres son en este caso las mayores garantes del orden patriarcal. Priman el orden social en el que los hombres ostentan la autoridad por encima de la solidaridad femenina.

La desaprobación social también viene de la mano de las amigas de la infancia. El grupo de amigas es un verdadero fresco de una parte de la realidad femenina de finales de los 70. Asumen un modelo de feminidad patriarcal. A diferencia de la protagonista, sus amigas representan el estereotipo de sufridas amas de casa, que no han trascendido el espacio doméstico y viven instaladas en la queja y en la feroz crítica a los hombres. La conversación que mantienen en el chiringuito de la playa acerca de los hombres resulta significativa;

“son unos cerdos (...) Cuantos más viejos, más viciosos (...) y yo le dije: te buscas una puta, pero yo no quiero más barrigas (...) no puedes imaginarte qué dolores, con la matriz descolgada y el dale que te pego”.

Más significativa es la reacción ante la posibilidad que Ana menciona de romper con esas situaciones vejatorias y abandonar a sus maridos. Carmelina, adalid de las mujeres de grupo, contesta: “mujer, tampoco hay

que exagerar. Es que tú eres muy lanzada". Es una práctica social común entre las mujeres unirse para lanzar improperios sobre el sexo opuesto; se critican ferozmente las actitudes de sus maridos, en este caso centradas en la sexualidad, pero no se plantean la posibilidad de cambiar una situación de desprecio e inferioridad que ellas mismas con su actitud fomentan y perpetúan.

Frente a este grupo de personajes que representan la España reaccionaria y patriarcal, existe otro grupo que ofrecen un nuevo modo de vida. Estos personajes son Paula, Andreu (José Ruiz Lifante), Vicent (José María Lana) e Iván (Iván Tubau). El casual encuentro entre Ana y Paula supone para la primera una nueva posibilidad frente a las jornadas de playa con las amigas de la infancia. El personaje de Paula asume un nuevo tipo de mujer liberada. Es independiente, trabaja, está separada y vive con un hombre más joven que ella. Encuentra en el movimiento *hippie*, que se asume en sus formas como las ropas, el consumo de *cannabis*, el referente de una nueva forma de vida más libre. El sentimiento de compañerismo y de solidaridad surge de inmediato. Claramente estereotipados, Bartolomé retrata un grupo de personajes, que tras sufrir en la dictadura alguna clase de represión (Paula, en su matrimonio, Andreu por su opción sexual), en la nueva realidad han optado por asumir modos de vida alternativos, diferentes y más libres a los ojos de la sociedad de la época.

Todas las masculinidades que presenta la película son patriarciales. El ejercicio de su autoridad legal y moral, es un impedimento real para que las mujeres puedan ejercer su libertad. No es casual que Carlos, el marido, no aparezca físicamente en el metraje. No está presente en la vida de su mujer y su hija pero tiene la capacidad de controlarla incluso por el teléfono cual deidad absoluta. Ejerce su autoridad a través del desdichado abogado Serafín (José María Cañete) quien protagoniza las secuelas que muestran la total dependencia e indefensión legal de las mujeres, como tener que presentar el libro de familia para certificar su matrimonio y así poder acceder a un propiedad o ser acusadas sin pruebas de infidelidad y adulterio, siendo éste delito para las mujeres. El marido, el abogado, el conserje se unen para impedir que Ana pueda ser libre haciendo uso de una la ley que está de su parte. Una ley que permite a los hombres denunciar a sus mujeres por adulterio o abandono del hogar cuando ellos mismos son infieles. Incluso se adivina que estas cuestiones son un asunto de honor que afecta a las masculinidades ya que así se entiende la actitud del recepcionista de facilitar el trabajo a Serafín.

Tampoco las masculinidades pertenecientes al ambiente alternativo dejan de ser patriarcales. Iván, quien inicia una relación sentimental con Ana, reproduce los mismos mandatos patriarcales de género, que se asemejan a las actitudes de Carlos, de control hacia Ana y de un sentimiento de clara superioridad hacia ella.

Bartolomé incluye un personaje homosexual masculino, el personaje de Andreu, cuya opción sexual se acepta de forma exclusiva en un círculo liberal. Andreu vive su homosexualidad en la clandestinidad consciente de la reprobación y condena social general.

En la película existen referencias a diversas situaciones de violencia hacia las mujeres. La tía Remedios habla de Charito, que no llega a aparecer en pantalla, la farmacéutica que pilló a su marido con su secretaria en Almería y que además de abandonarla, le pegó una paliza. Mención aparte merece la singular secuencia del autobús en la que una gitana baja cargada con sus cuatro hijos e hijas y embarazada del último. Una de las viajeras sugiere castrar al marido en contra de la opinión del conductor que insinúa que las mujeres tras el matrimonio deben asumir todos los embarazos. Las viajeras contestan que las mujeres no se casan para que les hagan una barriga cada año y reclaman mayor atención y consideración por parte de los hombres para no tener once y catorce hijos. El conductor para el autobús y amenaza con no continuar el viaje, a lo que las mujeres reaccionan con violencia.

La película rompe con un buen número de estereotipos sobre el comportamiento de las feminidades. Esta ruptura se da en dos planos diferentes. Ana realiza una ruptura física y estética que marca el punto de inflexión con el modelo tradicional que ha asumido hasta que decide dinamitarlo: no duda en llevar vestidos muy cortos, en iniciar una relación con Iván, en ir a pasar el fin de semana a casa de Paula, en fumar un porro..., en definitiva, Ana rompe con estos pequeños gestos, con innumerables clichés atribuidos al comportamiento femenino. Además de esta ruptura de formas, existe una más profunda: Ana no renuncia a su libertad. No necesita a ningún hombre a su lado. Abandona en primer lugar a su marido y con posterioridad a Iván, su ligue veraniego en la carretera. Se da cuenta de que con esa relación no hace sino revivir los patrones matrimoniales patriarcales de los que ha intentado huir, en la que ella siempre va a estar en un plano de inferioridad. Dinamita de esta manera la sumisión femenina al ideal matrimonial. Cuando su hija le dice: "mama, otra vez igual", Ana contesta con firmeza: "no hija, esta vez no". A Iván le dejará esta

misiva “perdona Iván pero no. No quiero volver a lo mismo. Tengo que irme sola”¹⁰⁵. Para Ana la soledad es una opción válida.

Otra ruptura se centra en la nueva forma en la que vive Ana su maternidad. Uno de las relaciones más destacables y esperanzadoras que se establecen en la película es la relación que mantiene Ana con su hija Bárbara. La relación materno-filial se basa, en palabras de la propia Ana, en “hablar todo con naturalidad, sin secretos ni tapujos”. Existe entre ambas una verdadera voluntad de entendimiento y de diálogo que contrasta con la relación que tiene Ana con su madre. Se observa en Ana una intención consciente de educar a su hija en libertad, una clara intención de dialogar, en contraposición a la actitud de trasmitir modelos de mujer, basados en la sumisión y en la resignación.

Vámonos Bárbara es un claro ejemplo de referencia para un público necesitado de nuevos modelos de mujeres que luchan por romper las imposiciones patriarcales que en este caso se basan en someter a las mujeres a matrimonios rotos llenos de infidelidades, de ausencias y de silencios.

3.1.2 *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), lo personal es político y el precio de la libertad

Gary Cooper que estás en los cielos, es la película más personal de Pilar Miró¹⁰⁶. En una película intimista, construida a partir de silencios y de símbolos,

105 La propia Bartolomé reconoce apunta lo abrupto del final: “el público que se esperaba una película tipo *Alicia ya no vive aquí* (Martin Scorsese, 1976), en el que impera un feminismo dulce, no estaba preparado para un mensaje tan corrosivo. Incluso sentía cierta molestia ante un final tan agrio”. Entrevista a Cecilia Bartolomé por la autora, junio 2007.

106 Mucho se ha especulado sobre las implicaciones autobiográficas de esta película. La tercera película de Miró es la primera película cuyo guión ha escrito la directora. Existen múltiples referencias personales como el recuerdo al libro *Mujeritas*, la admiración por Gary Cooper, la música de la ópera *Werther*, la referencia al proyecto de adaptar la novela *Los pazos de Ulla* de Emilia Pardo Bazán -que Miró nunca llegó a realizar- las deterioradas relaciones familiares, con un hermano ausente y una madre a la que nada la une. Es una película personal porque narra una experiencia vital, enfrentarse a una grave enfermedad, experiencia a la que Miró hubo de hacer frente en su vida por un importante problema cardíaco. Ella misma confirma la necesidad que sintió de contar las experiencias vividas en aquellos difíciles momentos: “hace cinco años tuve que someterme a una complicada intervención quirúrgica. Viví unos días de gran confusión, de angustia, de miedo (...), grabé en unas cintas magnetofónicas todas aquellas sensaciones, en mi opinión, irrepetibles (...) Me encontré con una larguísima meditación de alguien desesperado que se cuestiona absolutamente todo con una bestial sinceridad, y ello me hizo pensar que necesitaba comunicar esta impresión a los demás. Me parecía que podía ser útil expresar una situación angustiosa con la serenidad de quien la ha superado”. “A lomos de un tigre” en la revista *La calle* nº 141, 2 diciembre de 1980. Citado por Pérez Millán: *Pilar Miró. Directora de Cine*. Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, 1992, pág. 172. Y es una película personal porque la acción transcurre dentro de un espacio concreto, como Televisión Española, medio en el que Miró trabajó durante años. Respecto a la elección de la profesión de la protagonista, Miró aclara lo siguiente: “en la primera versión (Andrea) era una profesora de instituto. El productor que entonces estaba interesado en el proyecto, José Vicuña, me comentó que sería mejor que tuviera un trabajo más moderno, en una galería de arte o algo similar. Y cuando estaba dándole vueltas, José Antonio Páramo me dijo ¿por

Miro construye el personaje de Andrea Soriano (Mercedes Sampietro), un personaje frío, complejo, con el que es difícil empatizar. Es una periodista de éxito que se encuentra en un momento en el que hace balance de su vida y se enfrenta a una realidad que no le gusta.

El protagonismo del personaje de Andrea es absoluto. La historia se edifica desde su punto de vista y crea un retrato veraz y fiel de la dura realidad de las mujeres profesionales en el ámbito profesional del mundo de la televisión. Nos encontramos ante un nuevo modelo cinematográfico, el de la profesional de éxito, construido a través de dos planos, la vida personal y la vida profesional, que claramente determina la primera. A través del devenir de la protagonista, una profesional de éxito que ha conquistado el espacio público y se mueve por él por derecho propio, se muestra en toda su crudeza las importantes e incluso traumáticas renuncias personales que supone tener una carrera profesional.

Andrea dirige equipos masculinos que la respetan, se desenvuelve con soltura y tiene poder. Pero existen límites a su carrera ya que todavía no ha dirigido ninguna película. Su personaje denuncia esta dificultad de dirigir una película, proyecto que ambiciona desde hace diez años. Ella no quiere ser menos que Henry Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock. Su carrera profesional, en la que se ha volcado, es sinónimo de libertad y de independencia económica. Ha defendido su autonomía personal por encima de cualquier otra faceta en su vida lo que le ha hecho renunciar a la maternidad.

Andrea representa un modelo que ha transformado su forma de ser en el espacio público, pero que en el espacio privado arrastra las rémoras del pasado patriarcal burgués. Las contradicciones se visibilizan de forma especial en una secuencia protagonizada por Andrea y su amigo Julio (José Manuel Cervino). Ambos hablan de Pilar, la pareja de éste, que no llega a aparecer en pantalla. Julio la define como una mujer liberada con profundas contradicciones en su vida privada. Para Julio, Pilar es una mujer “liberada, lúcida, tan progre que dice que los hombres españoles estamos en la edad de las cavernas (...) la que intenta concienciar a las pobres mujeres de Vallecas, Pues dentro de estas cuatro paredes, a solas conmigo es sólo una niña burguesa, exclusivista, exigente y celosa. La viva encarnación del reproche”. Pilar representa el modelo de progre y acomodada feminista

qué vas a buscar algo artificial, si tú tienes una profesión maravillosa, que es muy poco conocida por la mayoría y sobre la que tú conoces todo? Entonces traté de encajar lo que tenía escrito de la historia con este nuevo personaje y cuadraba incluso mejor que antes. Naturalmente, porque me movía en un ambiente que me era muy familiar”. Pérez Millán, pág. 168.

que aspira a sacar de la opresión a las obreras o amas de casa del proletariado pero que en su vida privada se enfada porque su pareja no pide la anulación de su matrimonio. Las contradicciones son abundantes. Por un lado, al modelo de mujer liberada que muestra la película le resulta más fácil construir un nuevo discurso para el espacio público que aplicarlo a su vida privada. Las relaciones personales devienen complicadas. En una actitud que no cuenta con apenas referentes anteriores, se prima la vida laboral y el amor y la familia pasan a un segundo plano. Por otro, en los momentos previos a la legalización del divorcio, las esposas legales, las legítimas tienen un reconocimiento social del que carecen las nuevas novias de sus maridos. Andrea lamenta haber asumido este modelo:

“estás equivocado. Eso es lo que queréis creeros vosotros para sentiros más cómodos. Y algunas somos tan estúpidamente orgullosas como para representar ese tipo hasta el final”.

El celo sobre su independencia hace que sus relaciones personales sean complejas. Mantiene con Mario (John Finch) una relación complicada. Como afirma Andrea, los dos necesitan ser el centro de la relación. De forma muy significativa, sus encuentros suceden en el espacio público. Andrea no cumple con el modelo de feminidad tradicional, no es sumisa ni complaciente, ni espera resignada en el ámbito doméstico. Como consecuencia de esta actitud Mario se siente solo, sin afecto y cariño y le recrimina duramente sus reticencias hacia su persona; “esa forma que tienes de cercar tu territorio como si yo fuera un saqueador o un intruso”. También le reprocha haber decidido seguir adelante con un embarazo, que se malogrará, sin contar con su opinión. El tono de reproche es feroz:

“te quedas embarazada y decides tener ese hijo. Lo decides tú sola. Incluso haces gala de tu decisión como si yo no tuviera nada que ver con él. Como si yo no fuera más que un inseminador elegido tras un sorteo”.

Las actitudes de Mario y de Julio indican una masculinidad patriarcal que observan los cambios protagonizados por las mujeres que les rodean, pero que en última instancia no son capaces de asimilar las implicaciones de éstos.

Otra de las grandes rupturas de la película es el tratamiento y representación del cuerpo de la protagonista. En un cine en el que abunda el desnudo femenino y un uso más que consciente de mostrar el cuerpo femenino

para deleite del público, en *Gary Cooper...* el cuerpo se muestra como un campo de batalla. Miró fragmenta el cuerpo de su protagonista para hacer más visible la enfermedad de Andrea, su cáncer de útero, su embarazo extrauterino. Hace un uso consciente y político frente al uso voyeurístico. Para Begoña Siles, en el cine de Pilar Miró: “el cuerpo femenino no pertenece al ámbito de lo imaginario, sino de lo real corporal”¹⁰⁷. Así, frente a un uso del cuerpo femenino como espectáculo en el que se visibilizan los pechos, las piernas o el vientre, como se puede observar en un buen número de películas de la época, Miro visibiliza el cuerpo desde su propia mirada. Ella es quien se desnuda y desea ver su cuerpo reflejado en el espejo. La cámara se acerca a su vientre que hace más latente la enfermedad que le impide ser madre y pone en peligro su vida.

Con el cuerpo se relaciona la sexualidad y la maternidad fallida bien sea por el propio deseo de Andrea de no ser madre o por la enfermedad que se lo impide. Tuvo un aborto hace años porque no fue capaz de afrontar la situación y no quería que la maternidad supusiese un freno a su carrera profesional¹⁰⁸. Las mujeres deciden sobre sus propios cuerpos y eligen ser o no ser madres, aunque la decisión de no ser madres a la larga según *Gary Cooper...* lleva a replantearse las prioridades vitales. Además de Andrea, existen otra serie de personajes retratados en la película de forma más superficial. La madre de Andrea (Mary Carrillo) representa el modelo de mujer de avanzada edad muy bien posicionada económica y socialmente. La gran casa que habita, su modo de vestir, su asistencia al Concierto del Teatro Real, las joyas, indican una posición social privilegiada para una viuda perteneciente a la aristocracia franquista y una situación económica favorable que ha permitido a Andrea poder estudiar. La relación entre ambas es distante. A su madre le parece un milagro la visita de su hija. Aprovecha la ocasión para recriminarle su aspecto de agotamiento, su ropa y con especial intensidad, el que se haya ido a vivir sola. Es evidente por la frialdad y por el tono de reproche constante, que su hija no ha vivido la vida que ella hubiera deseado. Su independencia, sus actitudes e incluso su forma de vestir la alejan de los roles patriarcales de feminidad que representa la madre. Sirve su encuentro para humanizar a Andrea

107 Siles Ojeda, Begoña: *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006, pág. 145.

108 Según se desprende de la película, los abortos son una práctica habitual. Cuando uno de los directivos de la cadena, le ofrece dirigir la versión cinematográfica de la novela de Emilia Pardo Bazán *Los pazos de Ulloa* y ella duda por el delicado momento de salud que atraviesa, el directivo piensa de inmediato que pudiera ser por estar embarazada, por lo que propone un viaje a Londres para poder realizar un aborto legal. Andrea le responde con cinismo: “siempre hago coincidir los abortos con los fines de rodaje”. Llama la atención la naturalidad con la que se asume, un tema que socialmente estaba en plena discusión, como son los abortos.

y mostrar sus referentes infantiles y juveniles como la novela *Mujercitas*, medallas de guerras pasadas y postales de cine¹⁰⁹.

Gary Cooper... es una película que con un tono amargo muestra con dureza la vida de las mujeres profesionales que trascienden el ámbito de lo doméstico. El personaje de Andrea posibilita la identificación con un nuevo modelo femenino. Miró es generosa con las secuencias en las que Andrea trabaja en Televisión Española. Visibiliza que es posible que una mujer se desenvuelva en ambientes masculinos, que es capaz de ser una excelente profesional. Se ayuda de una estética novedosa y cómoda, como pantalones o tacones de cuña, que la diferencian de forma clara del modelo de mujer tradicional que representa su madre. No obstante, la película de Miró en un momento en el que las mujeres carecían de nuevos referentes, desprende una especie de fatalidad; la fatalidad que parece estar destinada a cualquier mujer dispuesta a triunfar en su profesión que necesariamente debe renunciar a su vida personal y está abocada a la soledad.

3.1.3 Función de noche (Josefina Molina, 1981), crónica generacional de una estafa

Función de Noche es una película única en la cinematografía española. A caballo entre la realidad y la ficción, ofrece un retrato despiadado de toda una generación, de forma especial de las mujeres que sufrieron las consecuencias de la socialización bajo los dictados del patriarcado católico. Para Elena Oroz, “*Función de noche* (1981) es el único documental de la Transición española que interpela al franquismo desde un punto de vista de género”¹¹⁰. La teoría cinematográfica define la película como docudrama¹¹¹. Josefina Molina aclara la cuestión: “nos proponíamos utilizar un lenguaje de ficción para contar una realidad (...) tenía que tener en mi mano todos los recursos cinematográficos para explicar esta historia, que era una historia muy sencilla. La historia de una mujer que en un mo-

109 Los referentes de Andrea son los referentes de la propia Miró. La importancia de la influencia de la película *Mujercitas* (George Cukor, 1933) adaptación de la novela juvenil femenina del mismo nombre escrita por Louise Mary Scott (1869) en una niña solitaria es confirmado por la propia directora: “una película fundamental en mi infancia es *Mujercitas*. Es una película que ha significado mucho para mí, porque evidentemente había en ella dos personajes entre los que yo me encontraba dividida: el personaje de Jo, la independiente a la que le gustaba escribir...y el de Beth, que era la tímida, la que tocaba el piano. *Mujercitas* es una película que veía constantemente. Siempre que la daban. Y me fascinaba, lloraba”. Pérez Millán, pág. 38.

110 Oroz, Elena: *Función de noche. Blogs and Docs*. Revista on-line. [Revista Online]. 4 febrero de 2008. <<http://www.blogsanddocs.com/?p=132>>. [Consultado agosto 2012].

111 El docudrama es un género que se sitúa en las fronteras de la ficción y la no-ficción. Para una completa definición sobre el género ver Maqua, Javier: *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra, 1992.

mento determinado de su edad, hacía balance de su vida y se le caía todo encima porque no estaba contenta con lo que había hecho”¹¹². El grito y el llanto de Lola Herrera es el reflejo de un proceso vital tan doloroso como valiente que surge tras la identificación de Herrera con el personaje de Carmen Sotillo, protagonista de la obra teatral *Cinco horas con Mario* dirigida por la propia Molina, adaptación teatral¹¹³ de la novela¹¹⁴ homónima de Miguel Delibes, que en aquellos momentos estaba interpretando Lola Herrera en el teatro. Como la propia Herrera indica en la película: “hacer de Carmen Sotillo, es hacer un poco de Lola Herrera (...) El Mario que conozco en esa caja es la cara tuya”. Esta identificación es la que precipita el proceso de crisis vital de la protagonista y la que dará lugar al proyecto de la película¹¹⁵.

De forma paralela al proceso vital de la actriz, la cineasta Josefina Molina y el productor José Sámano tenían la intención de poner en pie un proyecto comprometido con la realidad de las mujeres de la generación de Herrera y Molina, nacidas en la década de los 30. En palabras de la propia Molina: “nada me apetecía más que profundizar en la situación de una mujer de mi generación (...) *Función de noche* es el retrato de una mujer de nuestros días, sobre la que durante un tiempo hemos tenido un puesto de observación privilegiado. Y en el retrato de esta mujer, que valientemente ha querido exponer su interior ante la cámara, han salido también una época, y como no, el hombre con el que ha tenido dos hijos”¹¹⁶. Se observa una intencionalidad por parte de Molina de abordar una problemática femenina emergente en la época de la Transición: “para mí, *Cinco horas con Mario* era fundamentalmente el grito de una mujer a la que nunca se había escuchado, magistralmente recogido por Delibes. Un grito contradictorio pero necesario, similar al que colectivamente se estaba dando desde el

112 *Función de noche. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Presentación y coloquio. [Vídeo online]. IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>>. [Consultado agosto 2012].

113 *Cinco horas con Mario*, adaptación teatral realizada por Miguel Delibes, Santiago Paredes, José Sámano y Josefina Molina. Madrid, Espasa Calpé, 1981.

114 Delibes, Miguel: *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destinolibro, 1995. (Decimonovena Edición).

115 Lola Herrera: “hacía unos meses que estábamos trabajando en el proyecto (...) un texto tan especial como el de Cinco horas me llevó a terrenos personales. Al meterme todos los días en el personaje de esa mujer, paralelamente iba trabajando también mi vida. Iba contando la historia de Carmen Sotillo y eso me llevaba a imágenes, a cosas muy personales. Había caído mi ánimo muchísimo (...) lo único que quería era estar sola (...) no tenía la capacidad de hablar, de comunicarme con los demás para contarles lo que me pasaba”. *Función de noche. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Presentación y coloquio. [Vídeo online]. IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>>. [Consultado agosto 2012].

116 Molina, Josefina: *Sentada en un rincón* 45 Festival Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2000, pág. 105.

feminismo de los años de la Transición. Por eso teñí el escenario de color violeta, y por eso el decorado era de tela y formas cúbicas, como el de un ataúd por dentro, pues para mí en la obra no había sólo un cadáver, el de Mario, sino dos. El otro era el de una forma de ser mujer que tenía que desaparecer necesariamente”¹¹⁷. Así, en *Función de noche* confluyen por una parte el propio texto de Delibes adaptado por Molina, Santiago Paredes y José Sámano y la experiencia vital de Lola Herrera. El proyecto cinematográfico trasciende la intertextualidad y llega a la vida de sus protagonistas. *Función de noche* es el punto final de un proceso de actriz, cineasta y productor al que necesariamente se une Daniel Dicenta, el ex marido de Herrera. Molina afirma que “llegó un momento en el que era muy claro que toda la historia que queríamos contar tenía que basarse en una conversación que no habían tenido Daniel y Lola”¹¹⁸, conversación que propicia el proyecto cinematográfico quince años después de su separación matrimonial.

No es el objeto hacer un estudio intertextual entre la novela, la adaptación teatral y la película, pero dada la importancia del personaje de Carmen Sotillo en el proceso de gestación y su peso en el texto de referencia, vale la pena detener la atención aunque sea brevemente en ella, que en el juego de espejos que se establece, es superada por la propia Herrera. Para Natalia Ardanaz “Lola comparte con Carmen Sotillo, (...) los mismos traumas psicológicos de las mujeres de su generación, convirtiéndose en la voz literaria de su propia experiencia. Una generación que ha sacrificado toda su vida al cuidado de su marido y de sus hijos, porque así le han enseñado que tenía que ser”¹¹⁹. Carmen Sotillo representa el modelo de mujer de la dictadura nacional-católica. Es significativo que sólo sea capaz de hablar con su marido cuando éste está muerto. Mario no la ha hecho feliz y ello hace que el monólogo de Carmen Sotillo esté lleno de amargura y dolor. Fue educada por su madre en la creencia de que “a una muchacha bien, le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír, y eso no les enseña ni el mejor catedrático”¹²⁰, y es por ello que desea un futuro mejor para su hija, pero dentro del espacio doméstico de la subordinación que garantiza

117 ibidem, pág.89.

118 Molina, Josefina. *Función de noche. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Presentación y coloquio. [Vídeo online]. IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>>. [Consultado agosto 2012].

119 Ardanaz Yunta, Natalia: “Representaciones de género en el cine español de la Transición” en VV.AA: *Actas del Congreso la Transición de la dictadura franquista a la democracia*. Barcelona, Centre d’Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pág. 425.

120 Delibes, Miguel: *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destinolibro, 1995, pág. 98. [Decimonovena edición. Primera edición en editorial Destino, año 1966].

perpetuar el orden social y moral establecido. Para Carmen Sotillo leer y pensar son cualidades negativas: “¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse?, ¿qué saca en limpio con ello, dime? Hacerse una marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin feminidad, no le des más vueltas, que para mí una chica sin sexy no es lo suyo, vaya”¹²¹. Se muestra contraria a que su hija se ocupe de la casa como lo ha hecho ella, pero no porque quiera una destino mejor para ella, sino porque considera que debe elegir mejor a su marido; un marido que le pueda proporcionar las criadas necesarias.

La sexualidad que asume Carmen Sotillo es una sexualidad reprimida y sometida a la reproducción dentro del matrimonio. Muestra un claro desinterés por el sexo, consecuencia de su ignorancia sobre el tema y de la vinculación católica de la sexualidad con la reproducción. Carmen Sotillo es clara en el monólogo: “no seamos mezquinos con Dios, no mezclemos las matemáticas con esto”, “qué fácil se dice, que luego la que andaba reventada nueve meses desmayándose por los rincones era yo”¹²². Incluso existe un latente rencor hacia la posibilidad, remota por otro lado, de que se legalicen los métodos anticonceptivos: “que los del Concilio, en vez de andar todo el día de Dios revolviendo con que sí las píldoras esas, ya ves, a buena hora, cuando una ya está todo deformada, cargada de hijos, que tampoco es justo, me parece a mí, porque, o todas o ninguna”¹²³.

Carmen Sotillo es una mujer llena de prejuicios y de ignorancia, pero a su vez es un personaje cargado de contradicciones. Su concepción de la masculinidad y de la feminidad es patriarcal. Asume la separación de espacios y de tareas. No concibe que los hombres asuman trabajos domésticos, incluso pasó vergüenza el día que Mario fue a hacer la compra, “que hay que ver el bochorno que pasé el día que Valen te pilló con la malla haciendo la compra, de desear que me tragara la tierra, fíjate”¹²⁴. No se pueden finalizar estas breves referencias sobre su identidad, sin comentar las ideas que tiene Carmen acerca del papel que deben desempeñar las mujeres. El destino de las mujeres es ser esposas y madres y consecuentemente el espacio donde va a transcurrir su existencia necesariamente debe ser el espacio doméstico. Es por ello que las mujeres no pueden ni deben acceder al saber y a la cultura. No obstante, a pesar de asumir los dictados patriarcales del Estado y de la Iglesia, Carmen se rebela y le reprocha a

121 Ibídem, pág. 37.

122 Ibídem, pág. 87.

123 Ibídem, pág. 163.

124 Ibídem, pág. 192.

Mario la poca consideración que ha tenido hacia su persona: “me da rabia que te vayas sin reparar en mis desvelos; sin una palabra de agradecimiento, como si todo esto fuera normal y corriente (...), que siempre me ha dolido tu pobre concepto de mí, Mario, como si yo fuera una ignorante o cosa parecida (...), veintitrés años pendiente de tí, como una mártir”¹²⁵.

Función de noche pone el acento en retratar la realidad de la generación que vivió su juventud en plena dictadura franquista. Construye su relato a partir de la realidad de la actriz Lola Herrera y del actor Daniel Dicenta. El protagonismo de Lola destaca por su implicación con el proyecto. Representa una feminidad que se encuentra a caballo entre el modelo tradicional patriarcal y el nuevo modelo de mujer que protagoniza, como en el resto de películas analizadas, significativas rupturas. Lola es una actriz de prestigio que ha conquistado el espacio público y se ha liberado en lo profesional, pero en lo personal es víctima de los mandatos de género patriarcales. En esta ocasión interesan los aspectos vitales relacionados con el espacio privado y el análisis de las relaciones de poder entre feminidad y masculinidad que se establecen en el matrimonio patriarcal. La conversación en el camerino subraya la domesticidad matrimonial que adquiere tintes políticos al trascender el espacio de lo privado y atestigua la importancia y relevancia del cine como fuente histórica.

La educación amorosa y sentimental de Lola Herrera se limita a un novio con el que compartió silencios y poco más a lo largo de cinco años en su Valladolid natal. Se casó con Daniel Dicenta animada por el ensueño cinematográfico que despertó en ella su imagen de “ser arrollador”. De este modo, Lola Herrera, asume el modelo matrimonial de la dictadura, en el que una joven se casa sin excesivo conocimiento de la persona con la que debe compartir su vida, en una indisoluble unión católica, con el pensamiento de que es este hombre es para toda la vida y es quien le va a descubrir el mundo. Androcentrismo posibilitado por la estructura patriarcal.

La inmadurez de Daniel, la infidelidad y la mentira son algunas de las causas del fracaso del matrimonio. El tema de las infidelidades es clave para entender las bases sobre las que se sustentaban los matrimonios patriarcales. La hipocresía y doble moral suple la imposibilidad de separarse que tanto hombres como mujeres asumen con diferentes consecuencias. Lola reconoce que en los primeros tiempos de su matrimonio le pidió explícitamente no enterarse de las infidelidades de su marido. Sus pala-

125 Ibídem, pág. 33.

bras no dejan lugar a dudas: “no quiero que no me engañes nunca, sólo te pido no enterarme”. Estas melodramáticas palabras resumen la eficacia de la educación católica represiva que consigue que las mujeres asuman una pretendida inferioridad. La inexistencia del divorcio y la estrechez de horizontes mentales, unida a una estudiada falta de recursos, implica que las mujeres vivan la infidelidad con resignación y como un mal menor, más llevadero si no se enteran.

Otro de los temas clave de la película es la sexualidad. El fragmento de la conversación que se reproduce a continuación revela las nefastas consecuencias de una educación católica intransigente que niega a las mujeres el conocimiento sobre sus propios cuerpos y el placer. Definir lo sexual como pecaminoso fuera del ámbito matrimonial y de la función reproductiva tiene consecuencias como la insatisfacción, el sentimiento de culpabilidad, la frustración, las carencias afectivas y el sentimiento de inferioridad.

‘Lola Herrera: yo necesito confesarte cosas. Tú me has engañado, me has puesto los cuernos todos los días o casi todos. Pero puede que ese engaño sea más pequeño que el que yo te he hecho. Yo soy una mujer que no he sentido un orgasmo en mi vida. Yo me casé virgen con los azahares y con las historias esas... yo quería descubrir el mundo a través del hombre al que yo amase. Nuestro matrimonio tardó en consumarse. Yo no tenía conocimiento, no tenía una información. Yo no quería que nadie me contase su noche de bodas, que es lo que hacían las amigas. Que la única información directa que había era esa. Yo quería descubrir el mundo del amor a través del hombre con el que yo conociese el amor. Aquella Nochevieja que nos casamos (...), yo estaba haciendo una función y pensando que iba a descubrir el mundo aquella noche. ¿Qué pasó aquella noche?’

Daniel Dicenta: yo no me acuerdo exactamente. Lo que sí recuerdo perfectamente es que funcionar, no funcionó la cosa. Tú has tocado el tema yo no pensaba tocarlo. Vamos, ni se me hubiera ocurrido que pudiera surgir siquiera.

Lola: es que es un tema clave para mí.

Daniel: yo pensé exactamente ante determinadas formas de actuación tuyas a nivel de cama que esa virginidad no existía ya.

Lola Herrera: qué bonito, qué bonito lo que acabas de decir. O sea que era lo que decían las mamás. Había que mostrarse como una puritana (...) Este es un tema clave en mi vida. A partir de entonces, tengo cuarenta y cinco años y voy a hacer cuarenta y seis, he conocido cuatro hombres y nunca he sentido nada (...). Para mí es una carga. Te he estafado a ti, me he estafado yo sola... ¿por qué? Pues porque dices, bueno, partiendo de unas bases, de que el arranque del matrimonio pues este hombre que tiene tantas experiencias, que ha estado con tantas mujeres, yo será que soy una mierda, será que no funciono, y será que entonces para que se quede muy contento, pues “tas, tas, tas” para mantener ese ego de ese hombre maravilloso que es un débil... (...) Yo me sentí disminuida como mujer (...) lo esperaba todo. Yo me sentía tan mal porque pensaba que era una mierda. Y lo arrastro todavía. Tengo un complejo que me muero. ¡No me acepto! ¡No me acepto! Me parezco un horror. Nos han educado muy mal, nos han estafado. Es la hipocresía por la hipocresía (...) Tengo cuarenta y seis años y ya no voy a descubrir el amor (...) no creo en el hombre.”

Las relaciones de amistad entre mujeres y hombres no eran usuales. Por lo tanto, las relaciones se establecían en clave sentimental y amorosa. La noche de bodas era vital para las mujeres ya que marca un antes y un después en sus vidas. Las palabras de Lola revelan que la única fuente de conocimiento sobre la sexualidad eran las experiencias de las amigas, fuente de conocimiento limitada. Este silencio e invisibilidad contrasta fuertemente con la educación y la iniciación sexual de los hombres, permitida y aceptada, e incluso fomentada. Otra terrible verdad que se despende de la confesión de la actriz es la necesidad de no defraudar a los hombres. Lola asume que, dada la experiencia anterior de Daniel, es ella quien falla y por ello finge, para que su marido no se sienta en su hombría, otro ejemplo de victimización. El aparato doctrinal y propagandístico de la dictadura sin duda fue eficaz.

Lola vive una feminidad carente de referentes más allá de la feminidad patriarcal. Como ya denunciara desde la ironía *Vámonos Bárbara* las mujeres de su entorno se limitan a criticar a los hombres. Como si insultarlos y

menospreciarlos fuera suficiente para superar la dependencia y sumisión. En el caso de *Función de noche* Lola afirma rotunda que no le gustaba el ambiente en el que el matrimonio se movía. Ella quería defender su relación y no caer en la crítica fácil y asumir el modelo matrimonial patriarcal:

“yo odio el Café Gijón, aguantando a señoras que hablaban de sus intimidades matrimoniales en corro y se contaban sus cuitas de cómo lo pasaban. Yo quería defender lo nuestro”.

Lola vive con la sensación de haber llegado tarde a todo. Kathleen M. Vernon relaciona este sentir con una crisis específica de los personajes de las tres películas de las cineastas tratadas en este apartado: “la crisis que viven las protagonistas no refleja meramente la típica crisis de los 40, sino una especie de vértigo que corresponde a una sensación de vivir y hacer todo a destiempo. (...) En estas películas todos y todas viven un momento en el que las creencias y los actos ya no sincronizan con su tiempo. Al orden temporal lineal asociado con el progreso, el triunfo de la razón y la modernización, se opone un tiempo personal desigual, irregular e inestable”¹²⁶. Herrera visualiza una sensación femenina común a su generación, que trasciende la *mística de la feminidad*. Como consecuencia de la desigual situación de poder en la sociedad y de la interiorización de la inferioridad femenina . Incluso llegan tarde a liberarse:

“yo he sido tardía en todo porque otras mujeres se liberan divinamente y dicen yo hago mi vida y ya está. Yo no. Pensaba en mis hijos sobre todo. Que no podía defraudarlos”.

Lola y Daniel han tenido dos hijos: Natalia y Daniel. Lola reconoce que éstos han supuesto una carga: “una carga maravillosa, pero carga”. La necesidad de sacar adelante a sus hijos, sin ningún tipo de ayuda económica ni apoyo por parte del padre, ha limitado su vida. Lejos de asumir una maternidad abnegada, confiesa el peso de la responsabilidad de la crianza, visibiliza las cargas de la maternidad: la dependencia y falta de libertad. Su confesión supera los límites de lo doméstico y personal y rompe con el imaginario patriarcal de la maternidad como algo sublime. También visibiliza la dificultad de sacar adelante a la prole desde el punto de vista económico, a pesar de ser Lola una mujer independiente gracias a su trabajo como actriz de éxito.

126 Vernon, Kathleen M: “Cine de mujeres en la Transición: la trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, y Josefina Molina”. En Palacio, Manuel (ed.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 151-152.

El viaje vital que comienza Lola Herrera es compartido en todo momento, bien sea como espectador de su propio pasado o como parte activa de este proceso, por su ex marido Daniel Dicenta¹²⁷. Daniel representa la masculinidad patriarcal. Se casó con Lola Herrera enamorado, consciente de que el matrimonio era la única posibilidad de tener relaciones, pero el compromiso matrimonial no impidió sus continuas infidelidades. Reproduce así el orden patriarcal por el que se le otorga a la esposa legítima un lugar privilegiado y reconocido pero al mismo tiempo se recurre a otras mujeres como válvula de escape. Reconoce que su matrimonio fue un freno a su libertad: “es brutal, lo sé, pero en algunos momentos eras un estorbo”. De la misma manera vivió su paternidad. Más allá de su ausencia de sentimiento inicial hacia la misma: “quizá yo no he llegado a tener sensación auténtica de sentirme padre hasta años transcurridos. Esa sensación de decir, soy padre, vamos a celebrarlo, yo no la he sentido”. Daniel desatiende sus obligaciones como padre. Es, como ya se ha puesto de manifiesto, Lola Herrera quien ha tenido que criar y sacar a su hija y a su hijo adelante en soledad, sin el apoyo económico y sentimental del padre. Reconoce abiertamente los celos profesionales hacia el éxito de su ex mujer ya que no le era fácil asumir que Lola trabajara más que él. Las confesiones de Daniel demuestran cómo a pesar de la libertad de los hombres, a pesar de su superioridad, sufren las consecuencias de una sociedad patriarcal que les imponen unos mandatos, como la paternidad, para perpetuar la estirpe o la obligación y responsabilidad de mantener a sus familias y la exigencia de no mostrar los sentimientos, que les pesan de igual manera que a las mujeres las exigencias de cuidado y sumisión.

Existen otras presencias destacables en el film como la actriz Juana Ginzo o los hijos de Lola y Daniel. La actriz y locutora Juana Ginzo, amiga personal de Herrera es una mujer transgresora. Profesional pionera en la radio, al igual que Lola, es trabajadora y madre. Ha roto con los dictados patriarcales trascendiendo el espacio doméstico por medio de su trabajo y superando la sumisión al matrimonio mediante la separación e incluso tiene una relación con un hombre más joven que ella. Representa así un nuevo modelo de mujer liberada que ha roto con las cargas patriarcales. Natalia y Daniel Dicenta Herrera son los hijos del matrimonio. Forman

127 Cabe señalar que, como se comenta en el coloquio del programa de *Versión Española* (TVE2) emitido el 25 de mayo de 2000, Daniel Dicenta tuvo que hacer frente a abundantes críticas por ser identificado como “el malo de la película” *Función de noche* en programa Versión Española (TVE2) [Vídeo]. Emitido 25 mayo 2001. Lola Herrera reconoce la generosidad y compromiso de Dicenta con el proyecto: “se prestó, vio el material, y no se negó, aunque yo creo que en el fondo no estaba conforme”. *Función de noche. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Presentación y coloquio. [Vídeo]. IPES Elkarteak, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>>. [Consultado agosto 2012].

parte de una nueva generación a la que el pasado franquista no les pesa ni determina sus vidas. Sus opiniones y sus experiencias sobre la sexualidad son brutalmente antagónicas. La echadora de cartas, que representa un modelo femenino alternativo, el médico al que consulta sobre la operación de pecho, adelantando una práctica generalizada en décadas posteriores, e incluso el cura¹²⁸, son personas reales que se interpretan a sí mismos. Son elementos externos que estructuran la conversación entre Daniel y Lola y que refuerzan la idea de encrucijada y cambio vital. Molina afirma: “lo que intentamos fue reconstruir todo lo que nos había dicho Lola. Reconstruirlo como fue en la realidad”¹²⁹.

La mezcla de géneros, a caballo entre el documental y la ficción, acerca la película al público. La implicación de todas las personas que formaron parte del proyecto y especialmente las y los protagonistas, junto con la urgencia de tratar el tema de la opresión femenina y de la búsqueda de la identidad, entendida esta búsqueda como auténtica lucha, en un momento histórico como el de la recién estrenada democracia española, hacen de *Función de noche* una experiencia filmica destacable.

Lola Herrera habla sobre la recepción de la película que coincidió en el tiempo con la representación de la función teatral y su influencia en el momento de su estreno: “como estaba en el teatro recibía muchísimas cartas porque estaba la película en cartel. Tengo una maleta entera llena de cartas de mujeres de todas las edades que me hacían confesiones totales. Se volcaban y me contaban su vida, sus problemas, muy identificadas con lo que yo hablaba en la película. (...) recibí también algunas cartas de hombres, ¡Eran tan distintas las cartas de los hombres! habían entendido de una forma tan distinta lo que pasaba... no todos pero sí la inmensa mayoría. Eso contrastaba con lo más próximo. Recibí un palo muy fuerte de gente muy cercana que me censuró violentamente. Desde tacharme de exhibicionista hasta todo lo que queráis. Hubo gente que me retiró el saludo. Eso fue muy duro pasarlo en el momento. La factura inmediata fue durísima. Pero eso me fortaleció mucho y me hizo fuerte para siempre.

128 Es necesario apuntar que Herrera y Dicenta fueron una de las primeras parejas en solicitar la nulidad de su matrimonio ante las instancias de la Iglesia católica. La nulidad estaba (y está) reservada a influyentes familias o insignes folclóricas. Cuando Lola se enfrenta a la jerarquía de la Iglesia y hace frente a las preguntas censoras del cura rompe el indisoluble vínculo matrimonial y establece un punto de partida hacia un nuevo proyecto vital. Representa el momento en el que Lola Herrera decide romper definitivamente con su pasado.

129 En *Función de noche*. [Vídeo on line]. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Presentación y coloquio. IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>> [Consultado agosto 2012].

Fue muy positivo”¹³⁰. Y es que como la propia Herrera afirma, *Función de noche* “es una película que no está hecha desde el dolor sino desde la necesidad”¹³¹.

3.2 Las transformaciones en las representaciones de género desde el punto de vista de los cineastas

3.2.1 *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), toma de conciencia desde los límites establecidos

Asignatura pendiente es la primera película que dirige José Luis Garci. Rodada en el año 1976, y estrenada apenas cuatro meses después, ofrece un retrato sentimental de la España democrática. *Asignatura pendiente* junto con *Solos en la madrugada* (1978)¹³² y *Las verdes praderas* (1979)¹³³, forma parte de una trilogía cinematográfica centrada en los problemas generacionales de la clase progre y acomodada. Para Álvaro del Amo *Asignatura pendiente* refleja un doble conflicto generacional: “el abogado progresista, en plena treintena, soportaba, por un lado la violencia correosa e injusta del régimen y, por otro lado, le atormentaba la certeza de que había perdido la juventud, ahogada por la rigidez social y moral de la época”¹³⁴.

130 Ibídem.

131 Ibídem.

132 En *Solos en la madrugada*, título que alude al programa radiofónico nocturno dirigido por el protagonista, repiten tanto José Sacristán en el papel de Jose, el nostálgico, descreído y triste periodista, como Fiorella Faltollano, en el personaje de Elena (en ambas películas el nombre es el mismo), pero en este caso, son una pareja separada. En *Solos en la madrugada*, el protagonismo de Elena es menor, ya que comparte cotas de pantalla con el personaje de Maite (Enma Cohen), filósofa y antropóloga que representa a diferencia de las dos Elenas, el rol femenino liberado: mujer progre, Jose la define como “hija de padre de derechas con mucha pasta”. Posee estudios universitarios, liberada sexualmente, viajera, sin ataduras e inhibiciones. Incluso ha abortado. Se observa una evolución del personaje de Elena de *Asignatura pendiente* y de la Elena de *Solos en la madrugada*. Es una mujer que trabaja por lo que ha trascendido el espacio doméstico. Su evolución es notable en contraposición al personaje de Jose, anclado en la nostalgia y en cierta amargura por todo lo perdido, por todo lo que no ha podido vivir. Al igual que en *Asignatura pendiente*, en su segunda película, Garci muestra interés por el papel pasado, presente y futuro de las mujeres en la sociedad española. Prueba de ello son los mordaces, cínicos e incluso crueles comentarios de Jose en su programa de radio o el siguiente comentario que condensa la realidad de las amas de casa españolas, sometidas a las responsabilidades del cuidado familiar sin más aspiraciones que vivir a través de sus maridos: “eras muy pesada. Pretendías vivir a través mío. Claro, los niños eran muy pequeños y te pasabas la vida metida en casa, lo cual era muy jodido. Tú querías que yo llegara como Miguel Strogoff, el correo del zar a contarte mi vida, a hacértela vivir”.

133 En *Las verdes praderas* José (Alfredo Landa) y Conchi (María Casanova), cierran la trilogía costumbrista de Garci sobre la clase progre y acomodada. En esta ocasión el director se muestra mucho más interesado en retratar la nueva generación de españoles que se ha olvidado de la política y del pasado y se han imbuido de lleno en la sociedad consumista.

134 Amo, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española* Madrid, Alianza, 2009, pág. 293.

Asignatura pendiente fue un fenómeno sociológico por su inmediatez, por su temática -recoge hechos y sucesos políticos, sociales y culturales de los que estaba pendiente todo el país (muerte de Franco, presos políticos, amnistía)-, por su tono bondadoso y por la necesidad del público de referentes en los que reflejarse. Como ya se ha apuntado, lejos de las propuestas de ruptura que plantean las cineastas, el personaje de Elena (Fiorela Faltollano) se transforma dentro de lo que Ana Martín y Marina Díaz denominan como *modernización controlada*. Para estas autoras, el personaje de Elena representa: “a esa franja femenina de mujeres que sin adscribirse a un formato de afirmación feminista, sí buscan estar con los tiempos y romper con lo que han tenido que asumir y que coartaba su libertad de buscar su propia identidad. Desde el conservadurismo de una posición tradicional de esposa y de madre, representará los cambios que va permitiendo la sociedad al grueso de las mujeres de este país, o al menos a aquellas que pueden seguir en espacios tradicionales, pero conectadas con la avanzada cultural y política de la izquierda. En resumen, asume una modernización controlada”¹³⁵. Otra de las grandes claves del éxito es la crónica sentimental que Garci realiza a través de la relación entre Elena y Jose (José Sacristán). Elena, ama de casa, aburrida y desencantada y Jose, abogado laboralista se reencuentran tras vivir una relación sentimental llena de miedos y de represión sexual en la España franquista en su ya lejana adolescencia. Tras este primer encuentro inician una relación adultera a través de la cual se extraen las claves de las transformaciones en la sociedad española a partir de la forma de relacionarse de las personas.

La pareja comparte el protagonismo, pero al estar confinada Elena al espacio doméstico, necesariamente sobresale el de Jose. Existe una intencionalidad consciente por incluir en la película la problemática del desencanto de las amas de casa y del reconocimiento de una situación de inferioridad y de marginación respecto a los hombres. Elena representa el modelo de ama de casa burguesa de la Transición. La desahogada situación económica de su marido posibilita una organización familiar basada en la división de espacios y de trabajos. A Elena le corresponde el espacio doméstico y la intendencia familiar. Lejos de sentirse feliz y realizada, se siente sola, aburrida e inútil. Tanto que incluso ha pensado en matricularse en la Universidad. Elena toma conciencia de su situación a partir de la relación con Jose. Para Elena comenzar una relación adultera con Jose

135 Martín Morán, Ana; Díaz López, Marina: “Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición”, En: *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del cine. Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores de Cine, 2005, pág. 189.

implica “romper con todo. Para ti es otra cosa, es más normal”. Rompe con los mandatos patriarcales relacionados con el matrimonio católico de obediencia y fidelidad y se libera a través de la sexualidad. Los complejos que Elena tiene respecto a su cuerpo y su sexualidad son lógicos en una sociedad educada en la creencia de que las mujeres son la representación del pecado y que considera la desnudez y la sexualidad como algo negativo y sucio.

Como ya ocurría en *Función de noche* de nuevo sale a relucir el tema de la noche de bodas. En una sociedad patriarcal se ensalza el valor de la virginidad que se reserva para el matrimonio y la noche de bodas. Así, los personajes femeninos de estas películas visibilizan una problemática femenina relacionada con el desconocimiento de su propia sexualidad y de la carga ideológica que pesa sobre sus cuerpos.

Elena entiende que la solución a sus problemas no viene de la relación que mantiene con Jose ya que reproduce los mismos roles matrimoniales que la oprimen. Él está ausente y ella espera de nuevo, paciente y abnegada y llena de reproches. Cuando la pareja asume el sin sentido de continuar, Elena define lo que significa ser mujer en España:

“yo también me agarré a tí como un clavo ardiendo, pero por otras razones. Yo soy una mujer que siempre es algo mucho peor en este país. Me enamoré de Paco, me casé, luego las dos niñas, la casa, los sábados al cine. Y pasa el tiempo y llegas a pensar que la vida es así. Si yo hubiera tenido más cosas que mi marido y mis hijas... ¡pero las mujeres, al menos la mayoría, tenemos tan poco!“.

Y es que a las mujeres españolas en la sociedad patriarcal no les correspondía nada.

El personaje de Elena está confinado en el espacio doméstico. Existe una secuencia que refuerza y remarca este encierro. Elena se encuentra hundida y en ese momento suena en la radio un anuncio sobre la tricotadora, “un pequeño vicio” que se vende como solución al paro femenino. Esta solución viene dada según este anuncio por el trabajo en el sector textil. Garcí refuerza así la angustia femenina y muestra una presión exterior que viene desde los medios de comunicación. Las mujeres pueden trabajar pero en trabajos escasamente remunerados, que son una prolongación del trabajo doméstico y que se realizan en los hogares. Hay más referencias a la vinculación de Elena con el espacio doméstico. En las conversaciones

que Elena y Jose mantienen a lo largo de la película, se observa en éste cierta ironía al hablar de las obligaciones de Elena: “¿qué tal va esa limpieza? ¿has hecho ya las camas? ¿has pasado la aspiradora?” Para justificar un encuentro entre los amantes la solución es decirle al marido de Elena que ha salido de compras y se ha quedado a comer en Galerías. El escaso ocio femenino de las mujeres de una clase social acomodada consiste en ir de compras.

Jose representa un modelo masculino de hombre progre que, si bien ha reivindicado la libertad política en un régimen dictatorial, su actitud respecto a las mujeres se rige por modelos de comportamiento machistas similares a los hombres de la derecha. De modo jocoso su compañero del bufete de abogados le recriminará: “cada día te pasas más a la derecha. Ya hasta querida”. El personaje muestra las contradicciones de la masculinidad de los hombres de izquierdas que mantienen los privilegios patriarcales en una sociedad en la que luchan por la libertad en el espacio público pero en el espacio privado mantienen estos mismos privilegios, ya que no consideran que la lucha por los derechos humanos de las mujeres sea una prioridad en la agenda política. En el caso de que se asuman, lo hacen como reivindicación formal, pero no llegan a transformar sus actitudes en el ámbito privado. Incluso Elena le echa en cara que nunca la haya considerado como una mujer madura.

Asignatura pendiente visibiliza una problemática común en la sociedad española: la opresión del ama de casa y su sumisión a la familia y al matrimonio y a un ideal de amor romántico. A diferencia de las películas de las cineastas analizadas, la película de Garcí apela al sentir del grupo femenino mayoritario cuyo modelo ha sido el imperante. Sin el tono drástico de ruptura de aquéllas, ofrece un retrato naturalista en la que espectadoras y espectadores pueden reconocerse. La evolución del personaje de Elena y el inmovilismo del personaje de Jose dentro de los límites establecidos, ofrece nuevas posibilidades de identificación a pesar de las pocas esperanzas que transmite la película.

3.2.2 *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), la juventud progre

Tigres de papel, ópera prima de Fernando Colomo, realiza un retrato generacional de una parte de la juventud progre madrileña que ha vivido la dictadura pero que por su edad asume sus consecuencias desde situaciones no traumáticas. Frente al sentido trágico de la existencia y desencanto que trasmiten los personajes de *Asignatura pendiente*, los y las protagonistas de *Tigres de papel* desprenden un entusiasmo propio de quien es consciente

de vivir un momento de cambio y libertad. *Tigres de papel*, película que inauguró lo que se ha dado en llamar *comedia madrileña*, en un tono lúdico, informal, intrascendente y alegre huye de cualquier intención dogmática, militante y también de la nostalgia. Destaca por el retrato cuasi documental de los usos y costumbres de un segmento de población como la juventud acomodada y combativa. Esta juventud se define por su ateísmo, inconformismo, preocupación política, social y cultural y por una toma de conciencia sobre los problemas de la convulsa realidad española, caracterizada según ellos y ellas entre otros aspectos por “una sequía cultural”. Colomo refuerza la idea de inmediatez y crítica de su obra: “siempre digo que he hecho una película de época. Tiene algo de documental, una especie de sinceridad. Está rodada en casas de amigos y no había nadie de vestuario o de decoración. Si hubiera sido en plan de mostrar a unos chicos que luchan, de hacer un retrato heroico, no aguantaría el paso del tiempo, pero como tiene un punto de vista crítico, no atacando a los personajes pero sí mostrando lo que tienen de bueno y de malo, se conserva bien”¹³⁶.

Existen más personajes masculinos que femeninos. Desde el inicio de la película se presenta a los personajes femeninos como parte activa de las acciones que los protagonistas llevan a cabo. Se observa un clima y un ambiente más propicio para el conocimiento y el entendimiento entre géneros. La acampada, las reuniones, la asistencia al mitin político, en definitiva la conquista por parte de las mujeres del espacio público, favorece una normalización de las relaciones. Las mujeres acceden al espacio público no sólo para trabajar, también para participar en los acontecimientos. Por otro lado, se aprecia un cambio de actitudes y una clara relajación de la férrea moral católica. Los hombres friegan, las mujeres estudian y trabajan, los matrimonios se rompen, las personas se relacionan entre sí con naturalidad y libertad, dando paso a la amistad entre mujeres y hombres.

El personaje femenino principal es el de Carmen (Carmen Maura). Representa el modelo de mujer progre, separada y *hippie*. Lejos de vivir su realidad como algo conflictivo, lejos de luchar por definir su identidad, como ocurría en las películas hasta el momento analizadas, Carmen vive su feminidad en un ambiente normalizado y receptivo a los cambios estructurales que está viviendo la sociedad española. A pesar de que el pro-

136 Montero, Pablo; Utrilla, David: *El Efecto Colomo* en Paisano, J. Javier (ed.). Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, D.L., 1998. Citado en Lara Martínez, María: “Fernando Colomo” [Tesis doctoral]. Director: Fernando Huertas Jiménez. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 2011, pág. 69. <<http://eprints.ucm.es/13476/1/T33164.pdf>> [Consultada en marzo 2012].

gresismo se diluya según avanza el metraje, su personaje ofrece un nuevo modelo de mujer que ha roto con la feminidad del pasado. Las mujeres españolas están aprendiendo a ser modernas, pero el camino no es fácil. La promiscuidad, una de las actitudes de la época, no llega a satisfacer a Carmen. Detrás de la fachada de mujer autónoma y libre existen claras fisuras. Como le confiesa a Alberto, Carmen tiene problemas con el sexo porque le da la impresión de que los hombres la utilizan:

“es que verás. Yo tengo muchos problemas (...) tengo problemas con el sexo. Al principio cuando me separé de Juan estaba genial. Me lo pasaba bomba. Era capaz de enamorarme de un tío en 24 horas y luego pasaba una temporada divina y se me pasaba. Pero de repente, no sé, ha ido todo a peor. Yo he empezado a sentirme mal. Y en cuanto un tío empieza a meterme mano me corta. Me da la impresión de que me utilizan, de que sólo van a acostarse conmigo y de que nadie me quiere (...) veo a todos los tíos como tigres dispuestos a lanzarse sobre la presa”. Cansada de relaciones que le resultan insatisfactorias, se confiesa: “harta de crear-me dependencias”.

Se plantea vivir sola. La soledad, es una opción válida y deseable frente a dependencias románticas que no funcionan, por lo tanto, los horizontes se ensanchan, los límites de la feminidad se dinamitan.

Carmen mantiene una relación civilizada y más que cordial con Juan (Joaquín Hinojosa), su ex marido. Juan vive solo en el domicilio conyugal y Carmen vive en casa de sus padres con el hijo que tienen en común. Se crean nuevas formas de organización familiar que implican que la maternidad ya no se vive de manera traumática y exclusiva. Las rupturas matrimoniales dejan de ser un tema tabú y se representan con una naturalidad que huye de hipocresías y de cualquier tratamiento trágico. *Tigres de papel* ofrece su particular punto de vista sobre las consecuencias de las separaciones desde una mirada cómica, de forma especial sobre la relación de los personajes de Alberto (Miguel Arribas) y María (Concha Gregory). El matrimonio que se ha separado, comparte el domicilio conyugal por semanas. El intento de afrontar las nuevas situaciones de una forma civilizada roza lo ridículo. Alberto, harto de su deambular le grita a su ex mujer: “esta es mi casa, qué cojones, el contrato está a mi nombre. Estoy harto de ir haciendo el gilipollas por ahí. Y si no te gusta, te vas, y si te vas, te denuncio por abandono del hogar”. Sus palabras desenmascaran un progresismo que esconde un machismo atávico basado en un histórico

ejercicio del poder. A pesar del tono cómico, las palabras de Alberto demuestran además de una realidad jurídica discriminatoria, una posibilidad de ejercicio autoritario del poder y una progresía, como ya ocurriera en *Asignatura pendiente*, que asume los cambios políticos en el espacio público pero no en el privado, por lo que las masculinidades son patriarcales.

Otro de los personajes femeninos destacables es el de la vecina, interpretado por Enma Cohen. La "ácrata del piso de arriba" es licenciada en Filosofía pero trabaja de *chacha*. Colomo introduce, consciente o inconscientemente, el problema de las mujeres en el mundo laboral. Su personaje participa del tono lúdico de la película. Del mismo modo que otros personajes secundarios como el personaje de Begoña (Carmen Maura) en *Gary Cooper...* ofrecen breves pinceladas sobre la realidad de las mujeres en el mundo laboral y en el ámbito social.

A pesar de la naturalidad y la creciente libertad en las relaciones entre géneros, se constatan diferentes fricciones entre feminidades y masculinidades. Estas diferencias ya no se limitan al ámbito sexual, como en las películas del destape. *Tigres de papel* y *Asignatura pendiente* inician una dialéctica de género que muestra un cambio más que significativo en las representaciones de género. Las mujeres ya no se resignan ni se callan. El personaje de Carmen interioriza y hace suyo el incipiente lenguaje feminista de la época que sin duda revela una toma de conciencia de la opresión patriarcal que se hace pública. A su ex pareja le dirá: "siempre me reprimes. Siempre tratas de cortarme para mostrar tu superioridad". El personaje de Juan le echa en cara su feminismo: "vale, pero luego no digas que te discriminó (...), Mucho hablar de comportamientos machistas y todo eso, pero cuando os dicen las cosas cara a cara no sabéis qué responder". Las masculinidades progres responden y se resisten.

La estética forma parte de la identidad de los personajes. Les infiere características de modernidad y las diferencia. El personaje de Carmen rompe con la estética habitual de la representación cinematográfica de las mujeres. Al igual que Julieta Serrano en *Vámonos, Bárbara*, y que Enma Cohen, son mujeres *hippies* y/o progres para quienes su indumentaria, su peinado, se convierte en un signo y símbolo de identidad que las distingue del resto de mujeres, en su inmensa mayoría el colectivo de amas de casa, esposas y madres. La estética masculina también se transforma. Los hombres ya no llevan traje, llevan barbas, vaqueros y sandalias. Incluso los espacios vitales en los que los personajes se mueven -en concreto la casa de Juan- están llenos de nuevas referencias; placas de calles con el nombre *Calle de libertad* y carteles que rezan *Mañana no existe* o el sorprendente *Dios*

es ella por la subversión que lleva implícito un lema que alude a la divinidad con género femenino.

Capítulo 4. Representaciones de género en la comedia española de los 80. De la comedia madrileña de Fernando Colomo y Fernando Trueba a la comedia subversiva de Pedro Almodóvar

4.1 La comedia madrileña de los 80

En la década de los 80 destaca la ciudad de Madrid en el ámbito cultural. La *movida madrileña*, para bien y para mal, marcará el panorama cultural de la década. No es el objeto de esta investigación analizar el fenómeno¹³⁷, que tendrán su reflejo cinematográfico en *Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) y en las primeras películas de Almodóvar. Interesa destacar la importancia de Madrid como epicentro cultural y político, con la permisividad y comprensión del alcalde Enrique Tierno Galván. En esta coyuntura de efervescencia creativa tres cineastas inician su andadura: Fernando Colomo, Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Los dos primeros, con sus necesarios matices, ya que ni todas sus películas son comedias, ni están rodadas en Madrid, comparten las suficientes características como para ser analizadas como un conjunto, bajo la denominación de *comedia madrileña*¹³⁸.

Fernando Colomo y Fernando Trueba comparten aspectos en sus bio-filmografías. Colomo estudió la especialidad de decoración en la Escuela Oficial de Cine. Trueba en la en la Facultad de Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid por el cierre de la EOC. Ambos tienen un interés cinéfilo que sacian leyendo revistas como *Cine Estudio* o *Film Ideal*¹³⁹ y viendo películas siempre que tienen ocasión. Sus referentes no

137 De entre la abundante bibliografía sobre la movida madrileña se recomienda consultar las obras Gallego, José Luis et al.: *Sólo se vive una vez; esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, 1991. Grijalba, Silvia; Marcos, José Miguel: *Dios salve a la movida Madrid*. Espejo de tinta, 2006. Lechado, José Manuel: *La movida: una crónica de los 80*. Madrid, Algaba, 2005 y Antonio Moreno y Alejandro Caballero: *Frenesi en la gran ciudad* [Vídeo] TVE. Emitido 21 octubre 2011. [Consultado el 8 de marzo de 2012]. Las mencionadas obras analizan en su totalidad el fenómeno musical. Destaca la escasez de mujeres en el ámbito de la movida salvo la omnipresente Alaska, la cantante Ana Curra o el grupo punk Las Vulpes con su mítico y censurado tema “Me gusta ser una zorra”.

138 Según Colomo, el término se acuñó en el Festival de San Sebastián para identificar una serie de comedias cuyos cineastas eran madrileños: “creo que son cosas que inventan los críticos porque tienen que decir algo después y en medio. Me parece que fue en un Festival de San Sebastián. Al principio debieron decir, ¿qué películas hay? una rusa, dos americanas, una francesa, una checa y dos comedias madrileñas. A Woody Allen no le dicen que haga comedia neoyorquina ni a Eric Rohmer que haga comedia parisina”. *La vida alegre* [Vídeo]. En programa *Versión Española* (TVE1), emitido el 18 de junio de 2011.

139 Para saber más sobre estas revistas, ver: Tubau, Iván: “Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años setenta”. [Tesis Doctoral]Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979. [Consultado diciembre 2012]. que posteriormente desarrolló en las publicaciones: *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta: conversaciones con Félix Martínez, Juan Cobos, José Monleón...* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983 y

son los directores de cine español de la generación precedente. Antes de dirigir largometrajes, dirigen un buen número de cortometrajes, en cuyos rodajes aprenden el oficio de cineastas. Sus primeras películas tienen un presupuesto mínimo y producciones en régimen de cooperativa o son auto producidas, hechos que marcan su estilo y les dan la libertad creativa que necesitaban. El propio Colomo dirá “teníamos una gran euforia creativa, pero no teníamos mucho dinero”¹⁴⁰. Son películas protagonizadas por actores y actrices que no eran profesionales o que estaban empezando su carrera como Carmen Maura, Concha Gregory, Marta Fernández Muro, Antonio Resines u Óscar Ladoire. Los integrantes del equipo técnico tampoco tenían experiencia en la profesión. Los personajes son reconocibles y sus vivencias y problemas cotidianos. El sonido directo, con escasa tradición en el cine español, imprime cercanía. Estas características facilitaron su conexión con el público, e hicieron que fueran películas populares y que sin apenas inversión publicitaria la gente acudiese a los cines.

La comedia madrileña transforma el género. Rompe con los esquemas anteriores y se renueva con nuevos personajes, nuevas representaciones de feminidades y masculinidades, nuevas temáticas y un notable éxito de crítica y público. Juan Carlos Ibáñez afirma que la comedia supone un espacio de ruptura: “para un determinado grupo de cineastas que debutan en la transición, como Pedro Almodóvar, Fernando Colomo o Fernando Trueba, sí parece constatable al menos que la comedia se convierte en un espacio de ruptura, tanto con los esquemas del género como con las propias formas discursivas del cine español. Y ello en la medida en la que se alimentan de un background social y cultural que poco o nada tienen que ver con lo vivido en décadas anteriores; (...) la realidad en la que se inspira la nueva comedia está muy lejos de la España miserable, reprimida y acomplejada que retratan las comedias de Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez”¹⁴¹. Ibáñez afirma también que esta ruptura permite un uso ideológico del cine, en contra de la opinión generalizada del escaso compromiso de estos cineastas: “esta comedia ‘sin pretensiones’ se convierte así pues en una opción premeditada e ideológica, en la medida en la que se trata de un género doblemente eficaz: como convención ajustada a la intención provocadora, cínica y depurativa de la nueva cultura, y como

Hollywood en Argiéllas: cine americano y crítica española. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984.

140 Colomo, Fernando: *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* [Vídeo]. Colección “Un país de cine”. Diario El País, nº 42, 2003.

141 Ibáñez, Juan Carlos: “Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la Transición a la democracia”. En Palacio, Manuel (ed.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pág. 108.

vehículo narrativo para comunicar en un lenguaje popular y accesible, que se construye a partir de las experiencias compartidas y del reciclaje de íconos y referencias procedentes de la cultura mediática”¹⁴². Colomo incide en la idea de cambio respecto a los referentes anteriores: “buscaba otro tipo de cine que hablara de cosas cotidianas. Teníamos la sensación de pertenecer a otra generación. Buscábamos un estilo de interpretación diferente, por lo que elegíamos a amigos en lugar de a actores profesionales para nuestros proyectos porque precisamente queríamos que no pareciera que estuvieran interpretando”¹⁴³.

La apuesta por un modelo independiente de producción, por el amor como tema central, por un estilo natural, referencias compartidas y el cuestionamiento de los referentes son los cuatro rasgos que definen la comedia madrileña¹⁴⁴. El protagonismo de los personajes femeninos, su tratamiento y el reflejo de su evolución son una de las características que definen y diferencian a estas películas del resto de películas del período. El punto de vista en la mayor parte de sus películas es masculino, pero frente a masculinidades indefinidas y a la deriva destacan las feminidades imparables y resueltas. Para Juan Carlos Ibáñez, “las chicas de las nuevas comedias son mujeres resueltas, autónomas y libres, y expresan sus necesidades y sentimientos con naturalidad, en el marco de una intimidad cotidiana y doméstica (a diferencia de la cotidianidad dislocada y excesiva en la que se mueven las heroínas de Almodóvar). Ellas dominan la situación, y deciden cuándo y cuánto distanciarse de ellos, y cuando volver o no a retomar una relación. La presión de las instituciones tradicionales (familia patriarcal, educación, matrimonio, etc.) nada cuentan ya en las grandes ciudades de la España democrática y el disfrute de la sexualidad ha dejado de ser un problema”¹⁴⁵. Para Ana C. Bugallo, para quien el amor, las relaciones heterosexuales, el adulterio y la explotación de la sexualidad siguen siendo los hilos conductores de las comedias, la gran transformación vendría de la nueva representación de los personajes femeninos y del traspaso de las relaciones de poder que este hecho supone: “la representación de la mujer como sujeto sexual que desea constituye tal vez el único gran adelanto con respecto a las comedias producidas en la época franquista”¹⁴⁶.

142 Ibídем, pág. 109.

143 Lara Martínez, María: “Fernando Colomo” [Tesis doctoral]. Director: Fernando Huertas Jiménez. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 2011, pág. 42. [Consultada en marzo 2012].

144 Ibáñez, ibídém, pp. 112-117.

145 Ibídém, pág. 113.

146 Bugallo, Ana C.: “Mujer, cuerpo y nación: la comedia cinematográfica”. En Cruz, Jacqueline; Zecchi Bárbara (eds.): *La mujer en la España actual*. Barcelona, Icaria, 2004, pág. 352.

4.1.1 Las primeras comedias de Fernando Trueba

- *Ópera prima* (1979) y *Sal gorda* (1984), en busca de la mujer perdida

Fernando Trueba rueda *Ópera prima* a finales del año 1979, tras rodar cinco cortometrajes entre 1978 y 1979. Producida por su amigo y vecino Fernando Colomo, cerca de un millón de espectadores y espectadoras vieron la película que se mantuvo en la cartelera del cine Pax de Madrid durante más de un año. Con un guión sencillo, la película ofrece un fresco de la sociedad española de la época desde el punto de vista del personaje de Matías (Óscar Ladoire). Presenta una serie de personajes femeninos que poco o nada tienen que ver con las protagonistas de las películas de Bartolomé, Miró y Molina. Esta diferencia no deja de ser significativa. Los personajes femeninos tienen menor peso cinematográfico que los masculinos, pero tienen entidad propia porque no se supeditan a la presencia de éstos.

Tres son los personajes femeninos. Violeta (Paula Molina), Zoila (Marisa Paredes) y Ana (Kity Mánver). Todas ellas son mujeres autónomas. Violeta es una joven música que retoma una relación sentimental con su primo Matías. Es una mujer independiente que está centrada en su carrera musical y vive sola. No trabaja, por lo que se intuye una desahogada situación económica familiar. Representa el nuevo estereotipo de *hippie* muy en boga en el momento como ya se ha observado en las películas *Vámonos Bárbara* y *Tigres de papel*. Sus ropas, su estética, su intención de ir de viaje a Perú a la Fiesta del Sol son buenos ejemplos de cómo asume un nuevo modelo estético que aplica a una nueva forma de entender la vida, pero que van más allá, ya que el simple hecho de plantearse un viaje fuera de España implica una nueva forma de vivir la feminidad. Mantiene una nueva actitud ante las relaciones de pareja (heterosexuales). Se relaciona con los hombres en igualdad y fuera del ámbito matrimonial. Afronta su relación con Matías sin renunciar a su libertad personal, pese a las fricciones que suponen la amistad con Nicolás (Alejandro Serna). Es ella quien controla la situación frente a Matías que es quien duda, titubea y está inseguro. Por ejemplo, para Violeta es más sencillo, fácil y natural tener la primera relación sexual con Matías. Le espera sonriente en la cama mientras él no para de hablar. Reivindica su libertad ante el control de Matías; “yo no necesito a nadie que me elija a mis amigos. Tampoco necesito a nadie que me controle y nadie que viva conmigo. Sé estar muy bien sola”. Violeta no necesita un hombre en su vida para sentirse mujer.

El personaje de Zoila es otro secundario. Zoila es directora de cine. Ofrece un nuevo modelo, el de la mujer voraz y depredadora sexual. El sexo tiene una importante influencia tanto en su obra como en su vida. Su personaje está construido desde el punto de vista masculino, pero representa un nuevo rol de mujer liberada por la sexualidad. Afirmaciones como “el sexo está en todas las partes. La pornografía dura es una de mis constantes preocupaciones, una constante en mi cine, una obsesión personal (...) penetrada por dos hombres a la vez y un consolador: es la plenitud total” son rompedoras a pesar de su excepcionalidad, ya que en esos años no existía ningún referente real de directora de cine erótico. Esta potencia sexual entusiasma en un primer momento a León (Antonio Resines), pero con posterioridad representará un problema. León se acaba agotando y asustando como confiesa ante Matías:

“estamos acabados Matías. En dos semanas he perdido 5 kilos. Para mí es el fin. Mira, mira, el animal lo que hace. Es como un tanque. Entra en la cama (...) a mí me destroza. Y lo destroza todo. Como en sus películas, pero peor, mucho peor todavía. ¿Tú te crees que es normal lo de la sábana? A mí me estruja, me aplasta, es una bestia, una bestia. Como una pitón que me envuelve, me chupa la sangre. Estoy demacrado, estoy chupado. No puedo más, de verdad. Yo de ésta muero. Además, tengo de cintura para abajo un dolor (...). Pero tú todavía estás a tiempo. Sálvate tú, vete de aquí. Toma la llave del último refugio. Vete allí, olvídalas, ¡olvídarte de todo!”.

La feminidad voraz, en última instancia deviene peligrosa.

Ana es la ex mujer de Matías. Tienen un niño y mantiene una relación cordial. El niño de ambos al que Matías malcria sistemáticamente vive con su madre y el novio de ésta. Ana se queja de la falta de responsabilidad de Matías hacia su hijo tanto a nivel económico, por el retraso en el pago de la pensión como a nivel de responsabilidades. Frases como “aguantarlo todo el día no es tan fácil” son usuales en madres que se enfrentan a paternidades ausentes e irresponsables. Por el supuesto bien del niño decide unilateralmente que durante un tiempo y hasta que Matías se centre, no vea a su hijo. La irresponsabilidad de Matías no implica que no le parezca injusta la situación, aunque la asume con resignación. Él mismo llegará a afirmar con claro tono de reproche: “compartimos los gastos, pero no comparto al niño, claro”. El personaje de Ana, como el resto de personajes femeninos, ha trascendido el espacio doméstico: trabaja, se intuye, en

algún puesto relevante y en consecuencia tiene independencia económica y todas las independencias personales que de ellas se derivan.

Todas las nuevas feminidades son peligrosas. Violeta la independiente te puede destrozar el corazón, Ana, la ex mujer, te destrozará el bolsillo y te dejará sin hijo y Zoila la mantis religiosa te destrozará físicamente con su voracidad.

Las feminidades se transforman y evolucionan. Las masculinidades se adaptan. Álvaro del Amo afirma que la comedia madrileña supuso una actualización del modelo masculino imperante de paletó o marido tradicional: “la ‘puesta al día’, digámoslo así, del personaje masculino, representado por el protagonista y su mejor amigo, que continúa la tradición de varones ensimismados y obsesionados por el sexo, en un contexto social actualizado, lejos de la literalidad del “paletó” y del marido tradicional. Los hombres no han cambiado pero cabe tratarlos de otra manera ofreciéndolos en la ficción para su empanzamiento moral”¹⁴⁷. Las masculinidades, por lo tanto se resisten al cambio.

El personaje de Matías es el protagonista absoluto de la historia. Su locuacidad excesiva, sus engaños, sus mentiras no impiden que el público sienta simpatía hacia su personaje, motivada en gran parte por su patetismo. Se da una cierta ridiculización de la masculinidad, que tiene que ver con las nuevas actitudes. Matías friega, pone la lavadora, aunque su inexperiencia sea evidente. Resulta cómico ver a Matías hacer los trabajos del hogar.

La masculinidad se presenta entre expectante, desubicada y atónita, resultando así cercana y amable. Son ellos los personajes inseguros porque no saben muy bien cómo actuar ante unas mujeres que no son como sus madres. No poseen ya la hegemonía en el ámbito privado ni en el ámbito sexual, Matías en el primer encuentro sexual con Violeta eyacula precozmente. Tampoco el dominio de las relaciones; cuando Violeta le pide que entienda su amistad con Nicolás, él se emborracha. La masculinidad tradicional está en crisis porque las certezas históricas en las que se basaba se han dinamitado y no son asumidas por todas las mujeres.

La amistad y camaradería masculina, destaca en *Ópera prima*. Matías y León de la misma manera que Natalio (Óscar Ladoire) y Chuck (Antonio Resines) en *Sal gorda* (Fernando Trueba, 1984) son amigos, camaradas y confidentes. Se juntan para hablar de sus vidas y en especial de las relaciones con las mujeres. Otra de las características de la masculinidad en estas

147 Amo, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española*. Madrid, Alianza, 2009, pp. 297- 298.

películas es la locuacidad. Álvaro del Amo afirma que “el varón ‘rompe a hablar’ como si hubiera estado largo tiempo callado, prohibida la manifestación ‘de todo lo que estaba dentro’ y no podía expresar. Las películas acogen esta necesidad imperiosa y le ofrecen generosamente secuencias enteras dedicadas en exclusiva a que se explaye”¹⁴⁸. Esta verborrea incontentada arroja luz sobre las ideas preconcebidas, erróneas y ciertamente misóginas que tienen los hombres de las mujeres. El personaje de León ilustrará a Matías sobre el comportamiento de las mujeres ante su primera relación:

“mira Matías, ser el primero con una tía es una inversión. Esa tía es tuya para siempre, para siempre. Yo no sé por qué es así, pero es así. Por ejemplo, tú vuelves al cabo de 20, 30 años con esa tía, la tía deja marido, hijos, familia, lo que sea. Se va contigo dónde a ti te dé la gana, dónde te dé la gana. A nosotros no nos pasa eso porque tú por ejemplo seguro que ni te acuerdas de la primera tía con la que estuviste. Sin embargo a ellas les marca, las marca para siempre. Tú has estado el primero con esa tía y eso es lo definitivo, completamente definitivo. No sé, es como lo de los conquistadores. El primero que llegaba a una tierra se hacía el amo. Matías, esta tierra es mía, esta tía es mía”.

Las ideas sobre las mujeres que no dejan de ser peregrinas, son una defensa de la masculinidad ante la ausencia de certezas que ya no son tales como muestran las actitudes de los personajes femeninos de la película.

En *Sal gorda*, la tercera película de Trueba, el punto de vista es masculino. Existe una clara continuidad con *Ópera prima*. El protagonismo de Ladoiro, en esta ocasión en el papel de músico, vuelve a construir un personaje neurótico, caprichoso pero con mucho encanto y de Resines, de nuevo de amigo fiel, favorecen esta identificación con su primera película. De entre los personajes femeninos destaca el personaje de Palmira (Silvia Munt). Es una profesional de la psiquiatría que tuvo una relación con Natalio pero le abandonó por su descontrol. Su relevancia en la vida de Natalio se descubre con posterioridad. No era su musa, Palmira era quien escribía las canciones. Guarda cierto resquemor hacia su ex pareja. Cuando éste le dice lo mucho que le añora, ella rápidamente se cuestiona si lo que realmente echaba en falta es que le fregara los cacharros.

148 Ibídem, pág. 322.

Otro modelo que se repite es el modelo de mujer con voracidad sexual. Obdulia (Amparo Moreno), alumna de Natalio, es una mujer que siente una sincera atracción por los hombres, por cualquiera de ellos. No duda en lanzarse sobre Natalio, ante la estupefacción de éste. Tiene una relación con Horacio (Santiago Álvarez) e intentará tener otra con Chuck, pero éste la rechaza de forma brusca mientras la llama gorda. Todas ellas se mueven en el espacio público y asumen los modelos de mujeres modernas.

Las esposas, las mujeres legítimas, se invisibilizan. No interesan mostrarlas en las comedias de ritmo frenético y se relacionan con el espacio privado. Las referencias a ellas no son positivas. Su voracidad es intrínseca, pero la voracidad no se concreta en lo sexual. Chuk dirá de las mujeres de su vida, “tengo mujer, dos hijas y a la madre de mi mujer. Cuatro hembras hambrientas”. El esquema de las mujeres santas -las esposas- y las objeto, -las otras- funciona, a pesar de las transformaciones y la modernidad y se convierten en referencias de una realidad que no interesa representar. En un ambiente de promiscuidad sexual, la infidelidad se muestra como algo natural. Horacio, el compositor al que han contratado para que acabe el trabajo de Natalio (Sergio Álvarez) ofrece los encantos de su mujer a Chuck para que él pueda disfrutar de Obdulia.

Las dos primeras películas de Trueba muestran en clave de comedia las transformaciones en los comportamientos de la ciudadanía española. Su ritmo, la cercanía y sencillez de las tramas ofrecen nuevas formas de identificación. La situación ha cambiado mucho, al menos en las formas, tanto que el personaje de Gabino (Paco Rabal), el padre de Natalio que ha vivido décadas fuera de España, se preguntará “¿las mujeres en España firman hoy también?”

- *Sé infiel y no mires con quién* (1985) comienza la guerra de sexos

Como hará Colomo pocos años más tarde, Trueba en el año 1985 adapta una exitosa obra teatral con idénticos resultados de eficiencia y resonancia popular; *Sé infiel y no mires con quién*¹⁴⁹. Se trata de la comedia más sofística de Trueba junto a *Two much* (1995). Para ello contó con la producción de Andrés Vicente Gómez quien le encargó la adaptación de la obra teatral con un presupuesto que poco tenía que ver con su cine humilde

149 *Sé infiel y no mires con quién* es el título en castellano de la obra de teatro *Not Now, Darling*, de los británicos John Chapman y Ray Cooney, estrenada en 1967. Jaime Azpilicueta tradujo y adaptó la obra al castellano, que se estrenó en Madrid en 1972. Se mantuvo más de doce años ininterrumpidos en cartelera. Se repuso en los años 1998 y 2009.

anterior. Contó con un destacable plantel de estrellas entre las que destacan las actrices. Para Trueba supuso: “un ejercicio muy curioso que era saber si era capaz de manejar el mecanismo ese de la comedia de enredo, de vodevil. En realidad es una película experimental con la mecánica de la risa y de la comedia”¹⁵⁰.

Sé infiel y no mires con quién se adapta para retratar a la nueva clase social burguesa del pelotazo. Los decorados de la casa, los estilismos de alta costura realizados para la ocasión, el diseño, el consumo de arte, muestran cómo una nueva incipiente clase alta se enriquecía y lo demostraba de manera ostentosa, no exenta de cierto *garrulismo*. El argumento no es complejo. Paco (Santiago Ramos) y Fernando (Antonio Resines), propietarios de Fantasía una editorial de libros infantiles en quiebra logran por medio del engaño y la mentira fichar a la escritora más vendida del país, Adela Mora (Chus Lampreave). Pero la noche de la firma del contrato todo se enreda por los ligues de Paco y de Carmen (Carmen Maura), la mujer de éste.

En esta comedia de enredo existen dos modelos contrapuestos de feminidad. Por un lado está el personaje de Rosa (Ana Belén), que ha renunciado a su carrera por ser ama de casa y que está perdidamente enamorada de su marido a pesar de que el sexo con él “ya no sea lo de antes”. Rosa es ama de casa por elección propia. Óscar (Guillermo Montesinos) el amigo decorador, comenta con pesar como Rosa, la mejor artista de su promoción universitaria ha abandonado su prometedora carrera por el matrimonio. Lejos de ser un personaje confinado en el espacio doméstico y de asumir el modelo de mujer sufrida, está presente en el espacio público. Su trabajo consiste en decorar su nueva casa, de acuerdo con las nuevas exigencias de clase que se convierten en toda una profesión. El modelo de ama de casa se moderniza y se construye lejos de las renuncias y exclusiva vinculación al espacio doméstico que representa el modelo tradicional. Por otro lado, el segundo modelo asume una nueva feminidad que masculiniza sus actitudes. Carmen, la mujer que no está dispuesta a divorciarse porque el matrimonio le proporciona una vida lujosa y llena de comodidades, para hacer más llevaderas las infidelidades de Paco, imita sus comportamientos. Cuando Rosa se sorprende por las infidelidades de Carmen, ésta responde tajante: “pero Rosa, tú en qué mundo vives. Hoy en día eso es normalísimo. Cualquier mujer tiene un ligue o varios”. No le importa que su ligue Eulogio (José Luis Sánchez ‘Pirri’), un joven soldado que hace la

150 *Sé infiel y no mires con quién* en programa Versión Española (TVE1) [Vídeo]. Coloquio emitido el 29 de noviembre de 2009. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-se-infiel-mires-quien/>>. [Consultado 11 enero 2011].

mili, la haya confundido con una prostituta, otro de los malentendidos fuente de equívocos. Es más, le da cierta posición de poder y cierto regusto burgués meter en su cama a alguien de una clase social inferior ya que la santa se convierte en ciertas horas en puta.

Las esposas legítimas ya no se resignan a que sus maridos les sean infieles. Interiorizan las actitudes masculinas y se lanzan a la infidelidad con alegría y buen humor. La masculinización femenina es un lugar común en muchas de las películas de la siguiente década y una gran fuente argumental. Vale la pena reproducir la conversación simultánea que mantienen Paco, Fernando y Carmen con Rosa en dos diálogos montadas en paralelo. Las características que se asocian a la masculinidad y feminidad se exageran. La guerra de sexos ha comenzado.

“Paco: en el fondo a las mujeres les gustan los hombres como yo. Se sienten orgullosas de tener un marido al que se le den bien las mujeres

Carmen: Los hombres necesitan sentir celos de vez en cuando para que se den cuenta de lo que tiene en casa

Paco: éste es el mejor sistema para mantenerla contenta. Si yo no tuviera un rollo de vez en cuando estaría amargado. Acabaría con úlcera. Así soy un hombre feliz, optimista, contento. En realidad le estoy haciendo un favor. Ella se beneficia lo mismo que yo”.

La maternidad es algo ausente. Ni se menciona, ni entra en los planes de las mujeres. Todos los personajes femeninos adquieren un rol activo en la sexualidad, bien sea en el ámbito matrimonial o bien en el ámbito extramatrimonial. Las nuevas mujeres burguesas mantienen y perpetúan el orden amoroso de pareja heterosexual.

Otro de los modelos femeninos representados es el de la prostituta. El personaje de Raquel (Bibiana Fernández) es prostituta, modelo rechazado por las protagonistas que en un ejercicio claro de doble moral la insultan y la juzgan. Ella no obstante no necesita de la aprobación femenina. Es consciente de su posición y de que su trabajo la expulsa de la sociedad oficial. Su actitud deja ver una hipocresía social por parte de las mujeres a las que no les molesta ser confundidas con prostitutas, como en el caso de Carmen, pero que en última instancia condenan a las prostitutas porque representan un modelo opuesto al de las mujeres burguesas que ellas asumen y que las prostitutas pueden llegar a poner en cuestión.

La masculinidad patriarcal la representa el personaje de Paco (Santiago Ramos). Es una masculinidad de "bragueta siempre abierta". Tiene relaciones con todas las mujeres que están a su alrededor. Con Silvia (Verónica Forqué) la secretaria de la editorial ha tenido un lío. Ella quiere seguir con él, pero Paco se la quita de encima con manidas frases como "los dos nos dejamos llevar por los sentimientos" o "fue bonito mientras duró, lo reconozco. Pero ahora debes olvidarme". Por el contrario, Fernando (Antonio Resines) asume una masculinidad que no es exclusivamente patriarcal, de forma especial porque su masculinidad es opuesta a la del personaje de Paco. Él es feliz en su matrimonio. No necesita ser infiel a su mujer para creerse más hombre.

La película visibiliza una nueva realidad, la vida de una incipiente clase alta que se entrega con fervor a gozar de la vida. La buena posición económica hace que las problemáticas se diluyan en una ambiente festivo y frívolo marcado por el amor de pareja heterosexual.

4.1.2 La cinematografía de Fernando Colomo

- *La vida alegre* (1985), *Miss Caribe* (1988) y *Bajarse al moro* (1989), nuevas formas de relaciones sentimentales

A lo largo de su trayectoria, Fernando Colomo ha mostrado un claro interés por retratar la realidad de las mujeres. Como ya se ha visto, una de sus principales aportaciones es el punto de vista desde el que están tratados los personajes femeninos. No les interesa mostrar las dificultades del acceso de las mujeres al mercado laboral ni las contradicciones y transformaciones que surgen en sus vidas familiares por este hecho.

De entre su filmografía de los 80, destaca *La vida alegre* (1987), una de las comedias más populares de la década, junto a *Sé infiel y no mires con quién* (1985) de Fernando Trueba, en la que se realiza una radiografía certera de la vida de las mujeres y los hombres en la España del pelotazo, en la España cosmopolita y a la vez *garrula* que ya formaba parte de Europa. Son los años de la abundancia, de la *beautiful people*¹⁵¹ de los españoles y españolas que se interesaban por el arte, la moda o por deportes como el tenis o especialmente por el squash.

151 Este anglicismo se utiliza para definir a un grupo social que en aquellos años gobernaba el país. Se caracteriza por su educación, su intelectualidad y un rechazo visceral a todo lo que tuviera que ver con el franquismo. El incierto origen del popular vocablo se generaliza a partir del personaje televisivo de Doña Adelaida (Rosario Gómez Miranda) en el programa previo a la exitosa telenovela *Críspol* dentro del programa de Jesús Hermida, *A mi manera* (TVE1 1989-1990) y se extiende a todas las personas que se enriquecen de forma rápida y más allá de su educación pretenden aparentar.

La trama se construye a partir de los enredos de cama que confluyen en la consulta de salud sexual de Ana, personaje interpretado por la actriz Verónica Forqué. El argumento, que se basa en las experiencias reales de Concha Colomo, hermana del director, profesional de la salud, refleja dos aspectos de la nueva realidad de las mujeres: la masiva incorporación al mercado laboral (cualificado) y los profundos cambios que se dan en las costumbres sexuales de la ciudadanía. Uno de los objetivos era presentar estas transformaciones y según Colomo, mostrar la diferencia entre la evolución de hombres y mujeres, ya que para el cineasta ellas mostrarian un mayor compromiso social con la realidad: ‘los primeros se han vuelto más pragmáticos y están tan absorbidos por el trabajo que han dejado de lado las inquietudes sociales de antaño. Ellas, en cambio, no’¹⁵².

En *La vida alegre* el protagonismo es masculino y femenino. No obstante, el personaje de Ana destaca sobre el resto. Ana es una profesional de la salud y de la medicina que representa a las nuevas profesionales que tras llegar a la educación desarrollan su actividad en diversos ámbitos. En este caso en una consulta de salud y servicios sociales cuyo objetivo es educar y prevenir sobre los riesgos de las enfermedades de transmisión sexual y el SIDA¹⁵³. El acceso de las mujeres a los estudios superiores permite alcanzar ámbitos históricamente vetados. La medicina junto a la psicología han sido un ámbito controlado por los hombres que ha posibilitado la creación de un discurso patriarcal dirigido a controlar los cuerpos y las mentes de las mujeres. Su trabajo le hace una persona independiente. Está casada con Antonio (Antonio Resines), la mano derecha del Ministro de Sanidad (Miguel Rellán). Deja claro desde el principio que a ella no le han dado el trabajo por la influencia de su marido sino por su valía. Está más presente en el espacio público que en el privado.

152 Muñoz, Diego. “Llega ‘La vida alegre’, retrato en clave de comedia sobre la generación que actualmente está en el poder”. *La Vanguardia*. 11 Abril 1987. Lara Martínez, María: “Fernando Colomo” [Tesis]. Director: Fernando Huertas Jiménez. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 2011, pág 255. <<http://eprints.ucm.es/13476/1/T33164.pdf>> [Consultada en marzo 2012]. En los mismos términos se expresará en el coloquio del programa ya citado de *Versión española* (TVE1).

153 Destaca la continua mención expresa al SIDA en un momento de gran desconocimiento sobre la enfermedad. El tono pedagógico y didáctico es obvio como afirma el propio Colomo: “en la película estábamos muy bien asesorados en ese sentido. Todo lo que era muy importante eran todos los medios de prevención de transmisión de las enfermedades sexuales. En este sentido se habla mucho del preservativo. La película también tiene una cosa pedagógica” Verónica Forqué es tajante con el tema del SIDA: “Ninguno teníamos conciencia (...) si no, no hubiéramos podido divertirnos tanto con este tema. Ni tú hubieras escrito la historia con esta soltura, porque era un tema demasiado grave para hablar de él en ese momento, así. Era una cosa de la que empezábamos a oír hablar”. *La vida alegre* [Vídeo]. En programa *Versión Española* (TVE1), emitido el 18 de junio de 2011.<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-vidaalegre/>> [Consultado marzo 2012].

Su trabajo en la clínica de prevención la coloca en una situación de poder respecto a los hombres. Además de cómica es muy simbólica la autoridad que tiene cuando reconoce a los hombres en su consulta. A éstos les resulta incómodo y violento que una mujer profesional les toque sus genitales. Es la forma que tiene de vengarse de la infidelidad de Antonio a quien humilla con el apoyo de Cata (Itziar Álvarez), insinuando el pequeño tamaño de su pene.

“Ana: ¿qué te parece?

Cata: Pues que tenías razón. La tiene muy pequeñita ¿no?

Ana: ¿verdad que no da la media de tamaño? ”.

Las relaciones matrimoniales se han transformado y se basan en el amor y la confianza. Ello no implica, sin embargo, que los hombres dejen de ser infieles, aunque las actitudes y la formas de afrontar estos problemas varía. Al personaje de Ana le ha dolido más que la infidelidad de Antonio la falta de confianza y haberse enterado de la misma siguiendo el rastro de la enfermedad venérea. Lejos de culparse o de adoptar el papel de víctima decide seguir adelante con sus proyectos y dejar a sus hijas bajo la responsabilidad de Antonio. Tampoco le guarda odio o rencor a Carolina (Ana Obregón) personaje con la que su marido le ha sido infiel y a quien no responsabiliza de la infidelidad.

Carolina (Ana Obregón) es otro personaje femenino destacable. Es bella, despampanante, joven y superficial. Representa la figura de la querida renovada y modernizada. Tener una amante atendida sigue siendo sinónimo de estatus tanto para los hombres como para las mujeres. En la España democrática además de ponerles piso, se les da trabajo aunque no estén cualificadas para ello. Eduardo, el Ministro de Sanidad le dirá sin ninguna vergüenza: “mira Carolina, si Antonio que es tu jefe no te dice nada, es porque yo te he puesto allí. Pero tienes que escribir perfectamente”.

Otro de los modelos femeninos representados es el de la cuidadora. En un momento en el que la corresponsabilidad no se plantea como estrategia familiar, el cuidado de las personas dependientes, en su mayor parte hijos e hijas, recae en las mujeres de una extracción social baja o estudiantes. Así, para que unas mujeres puedan liberarse, otras con menos recursos y formación posibilitan este hecho y mantienen el orden patriarcal¹⁵⁴.

154 Ver Carrasco, Cristina Borderías, Cristina; Torns, Teresa: *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Madrid, CIP-Ecosocial, la Catarata, 2011.

Ana vive su maternidad, por lo tanto, sin que ésta condicione ni defina su existencia. No muestra ninguna preocupación excesiva por sus hijas y éstas no supeditan sus decisiones. Se traslada a preparar las oposiciones al piso de Manolo (Guillermo Montesinos), sin ningún sentimiento de culpa o remordimiento. Mari Carmen es la responsable de cuidar de las hijas de Ana y Antonio. Comunica con sumo disgusto que deja el trabajo porque está embarazada. La identificación entre embarazo y abandono de trabajo es inmediata ya que el embarazo para ella es sinónimo de vuelta a su propio espacio doméstico que ha dejado por un breve período de tiempo. Dejará de trabajar para las familias de los demás y trabajará para la suya. Sus horizontes y posibilidades son escasos máxime con un novio que, como menciona Ana, es un cretino “y encima te casca”. La referencia a la violencia de género se da en un contexto cómico y no exento de cierto toque clasista.

La promiscuidad sexual funciona como recurso narrativo en las comedias españolas, como en el caso de *La vida alegre*. La promiscuidad de los personajes que convergen en la clínica, que tiene consecuencias en forma de enfermedades venéreas, posibilita el enredo. Además, la sexualidad posee una dimensión didáctica ya que las enfermedades venéreas, los personajes de las prostitutas, el SIDA, confiere a la película un interés por mostrar las consecuencias de una sexualidad irresponsable liberada ya de cualquier carga moral.

La galería de masculinidades se diversifica. Destaca el tratamiento de la masculinidad gay. Colomo sigue la tradición española de incluir personajes homosexuales (hombres) como recurso cómico. Pero no limita el uso de lo gay a lo ridículo, a lo marginal o como subterfugio de los hombres heterosexuales para acercarse a las mujeres. La masculinidad gay que presenta el personaje de Manolo (Guillermo Montesinos) es una masculinidad no patriarcal, muy cómplice con las mujeres. Ana y él se hacen amigos. Manolo le llena la consulta de pacientes, la acoge en su casa, como al resto de personas que considera desamparadas. Lo gay en las películas de Colomo es símbolo y sinónimo de modernidad aunque no toda la sociedad lo admite de igual manera. Las chicas son más modernas y tolerantes que los chicos, tienen menos prejuicios. Respecto al bar gay “Culeros”, la reacción de Antonio y Ana no es la misma:

“Antonio: es que este sitio es un poco raro

Ana: Antonio, es un sitio moderno, es un sitio normal”

También tienen cabida los personajes transexuales. La confusión que tienen las vecinas (Chus Lampreave y Rafaela Aparicio) entre la transexual Olga y el personaje de Ana además de cómico es útil para normalizar su representación. Otra de las masculinidades no patriarcales es la representada por el ausente marido de Rosy. Deja de lado un pasado delictivo y se dedica al trabajo del hogar y a criar a sus hijos, mientras que su mujer se prostituye. Los papeles se invierten, Rossy ofrece sexo por dinero y el marido asume el cuidado de los hijos y la intendencia doméstica.

La masculinidad patriarcal representada por los personajes de Antonio y de Eduardo está desorientada ante una realidad que les obliga a asumir unos cambios y transformaciones que no comparten. Los hombres han perdido su autoridad suprema porque las mujeres trabajan y son independientes, son libres para decidir sobre sus vidas y no necesitan la autorización ni la tutela de los hombres ni tienen una dependencia excesiva hacia el amor romántico. La masculinidad tradicional se cuestiona a través de nuevos referentes como la masculinidad que ellos mismos denominan como del *chico dudoso*. Según el personaje de Eduardo, el chico dudoso “es el personaje que acompaña a la chica de compras. Le hace confidencias. Pero al marido como chico, pues eso, dudoso, no le importa”. Los hombres aceptan que las mujeres pueden tener amigos gays como un mal menor. Además el modelo de chico dudoso es un recurso útil para ridiculizar la masculinidad patriarcal como cuando Antonio acompaña a Carolina de compras y es considerado por las dependientas como tal. Además del chico dudoso cuya masculinidad se tolera por lo que tiene de gay y poco peligroso, existe otra masculinidad, la representada por el denominado *nuevo hombre*, que pone en peligro los privilegios de la masculinidad tradicional pero que en última instancia no deja de ser más una referencia difusa que una realidad.

“Eduardo: ¿no has oído hablar del nuevo hombre? (...) nosotros, los machistas ya no tenemos nada que hacer. Ellas prefieren los tíos más suaves, menos agresivos. Claro, están más cómodas”.

Los propios hombres aceptan que su masculinidad machista no tiene nada que hacer frente a una masculinidad menos agresiva, y no necesariamente gay, con la que las mujeres se encuentran más cómodas. Antonio asume su derrota. Ante la estupefacción de Ana dirá: “es el que se lleva el gato al agua ahora. Ya se acabó el masculinismo y la prepotencia del falo. Ahora se lleva todo como suave, ambiguo. Eso es lo que triunfa”. Pero Antonio a pesar de la desventaja quiere a toda costa recuperar a Ana y está

dispuesto a todo. Incluso a hacer de ella una mujer dependiente. Como él mismo deduce,

“claro, si no contribuye no puede exigir. Esa es la solución (...) Al tener independencia económica la perderé definitivamente. Sin embargo si no la saca (la plaza) volverá. Claro, si no contribuye no puede exigir”.

Antonio, el no-nuevo hombre entiende que la independencia de su mujer viene de su trabajo y de la libertad económica que éste le da. Intercede para que no consiga la oposición a la que Ana se presenta a pesar de ser la profesional más cualificada. Pero Antonio no sólo no consigue controlar a Ana sino que provoca que busque un trabajo en las cárceles de toda la geografía española. La libertad e independencia de las mujeres es imparable.

Merece la pena detenerse en el tratamiento cinematográfico que el cineasta realiza de los personajes de las prostitutas y de las capas sociales marginales. Colomo muestra una clara preocupación, visible desde su primera película, por diferenciar entre grupos de personajes socialmente reconocidos que poseen una escasa o nula moral, como policías o políticos y en contraposición, grupos definidos como marginales como los macarras, *yonkis*, traficantes o las prostitutas que tienen su propia ética y sus propias reglas para enfrentarse a la vida. El mismo Colomo es consciente: “era el mundo al revés. Los valores considerados oficialmente como correctos en realidad eran de cierta inmoralidad. Y los personajes marginales tenían un código ético que ya hubiera querido para sí mucha gente”¹⁵⁵. De este grupo de personajes marginales destaca, por su protagonismo y su tratamiento el colectivo de las prostitutas¹⁵⁶. Juana Gallego distingue dos tipologías de prostitutas cinematográficas, la prostituta feliz y la prostituta trágica. La prostituta feliz sería la que abandona la profesión y la trágica la que acaba mal¹⁵⁷. Colomo se decanta de forma clara por las prostitutas felices, no porque abandonen su profesión como indica Gallego, sino por

155 Colomo, Fernando: *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* [Vídeo]. Colección “Un país de cine”. Diario El País, nº 42, 2003.

156 No obstante, es de destacar que a lo largo del franquismo el referente histórico más cercano, la representación de las prostitutas no fue en exceso moralizante. Como afirma Álvaro del Amo la prostituta es “un personaje habitual o casi habitual. Tratado en diferentes claves (humorística, dramática, sentimental) siempre aparece de una manera positiva, es decir, la prostituta raras veces es un personaje hostil, desagradable, que pone en peligro algo o a alguien. Sus rasgos corresponden a una visión ligeramente sardónica, pero que tiene por lo general en cuenta su condición de ser humano que merece respeto”. Amo, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española*. Madrid, Alianza, 2009, pág. 88.

157 Gallego, Juana: *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine*. Barcelona, Luces de Galibo, 2012, pág. 169.

el orgullo con el que la ejercen. Dignifica su trabajo y confiere a su labor un cariz social, y lo más destacable, no las juzga. Son mujeres respetadas, no por redimirse sino por ser lo que son. Su dignidad impide el juicio. Colomo visibiliza la parte humana de las prostitutas que se facilita por la no representación explícita de las relaciones sexuales en su trabajo.

En *La vida alegre*, Ana y Cata buscan entre las prostitutas pacientes desde un punto de vista estrictamente sanitario que no pretende redimirlas; las tratan con respeto. Como ellas mismas afirman: “nosotras no somos de Cáritas ni venimos a rehabilitarlos”. Ellas reconocen el trato. Rossy (Massiel) lo destaca:

“Uy hija, es que con vosotras... ¡Menuda diferencia! Da gusto hija, menudo trato. Es que tú no sabes. Me ha tocado a mí ir a cada consulta con vaya usted a saber qué médico. Jo, que mucho médicos pero, desde luego, de buenos modales no sabían nada”.

Existe una sensibilidad hacia su trabajo, en especial por parte de Ana quien pide a su marido una subvención para las prostitutas que no pueden trabajar por estar infectadas. Cuando Antonio le dice que no puede hacer favores personales Ana le contesta rotunda: “pero si no es un favor particular, se trata de un caso general. Hay muchísimas prostis y chaperos en su misma situación”. Para ayudarla, Ana le da trabajo a Rosy y le trasmite el cuidado de sus hijas.

El protagonismo del personaje de Rossy posibilita que espectadores y espectadoras se acerquen a una parte de su realidad. Rosy se queja del forzoso descanso que le supone estar afectada por una enfermedad de transmisión sexual y visibiliza la desprotección del colectivo. Reivindica la necesidad de su trabajo en una sociedad regida por la doble moral que por un lado las necesita pero por otro las invisibiliza y condena. Es contundente:

“Somos trabajadoras que estamos cumpliendo con una función social. Y resulta que nada. Ni seguro de desempleo, ni seguridad social, ni unas malas medicinas, ni asistencia médica ni nada. O sea, que nos ponemos malas porque nos han pegado cualquier cosa, este es mi caso ahora, ¿y qué pasa? En la puta calle y nunca mejor dicho”.

Rossy es la cabeza de familia y como tal, goza de la superioridad que le da ser la que lleva el dinero a casa. Sin complejos, sin culpas y con mucho

orgullo, trasciende la posición de ama de casa a través de la prostitución. Subvierte el orden patriarcal que asigna a las prostitutas un papel de sumisión. La siguiente conversación no deja lugar a dudas:

“Antonio: Y usted, ¿es celosa?

Rosy: yo sí. Que conste que lo hago porque me da la gana ¿eh?

Antonio: pero bueno, no lo entiendo. ¿A usted no le importa que la chuleen?

Rosy: de eso nada. La pasta se la doy yo porque quiero. Además a todas nos pasa lo mismo. Nos encanta tener un hombre en casa que nos proteja, que nos dé seguridad. Y además es que mi Paco con los niños es demasiado. Me los peina, me los lava, me los lleva al colegio, me los hace la comida. Los tiene que da gloria verlos”.

En esta misma línea se sitúa *Miss Caribe* (1988) con un argumento cuanto menos osado. Alejandra (Ana Belén) recibe en herencia de su ausente padre un barco repleto de fabada y prostitutas que bailan en *play back*. A base de comida y sexo mantienen la paz social en un país caribeño. Se trata de un proyecto con menor éxito de público, en el que lo más destacable son los números musicales capitaneados por el dúo Las Virtudes y dirigidos por Petra (Chus Lampreave), la peculiar *madame*.

Alejandra es una maestra que vive en una ciudad de provincias. Se va a casar con Juan (Juan Echanove), su novio de toda la vida. Tiene la vida organizada aunque sea evidente cierta necesidad de búsqueda de emoción. Desde el momento en el que se presenta en el Miss Caribe, el choque entre la virtuosa y en un principio pudorosa Alejandra y Petra es evidente. La primera quiere convertir el barco en una escuela, pero Petra se mantiene inflexible. La labor que hacen las prostitutas es más relevante y necesaria que la que pudiera dar una escuela. Petra asemeja su trabajo al de las misioneras: “a veces creo que somos como misioneras porque cumplimos con una misión importante”. A lo largo de la película especificará las características de su apostolado laico. Ante las continuas críticas de Alejandra, Petra reivindica la función social que cumplen las prostitutas. Según ella, la prostitución permite que las mujeres sean más libres¹⁵⁸.

158 Las actitudes de Petra y Alejandra reflejan las dos posturas principales que asume el movimiento feministas ante la prostitución. Para saber más sobre el debate y los diversos puntos de vista ante la prostitución ver Gimeno, Beatriz: *La prostitución*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011.

Los impulsos, que se suponen naturales, de los lugareños se sacian con las prostitutas. Sus mujeres al tener menos relaciones con ellos evitan embarazo:

“Petra: Nosotras cumplimos una función social. Estamos luchando por la liberación de la mujer en este lugar.

Alejandra: lo único que hacen es estimular los más bajos instintos de los hombres.

Petra: Al contrario. Los calmamos. Nosotras somos profesionales. Evitamos que las mujeres se carguen de hijos”.

Ellas no entienden de bandos ni de clases sociales, los aceptan a todos por igual:

“Nosotras no somos clasistas. No despreciamos a nadie. Nosotras hacemos el amor y no la guerra. Mantenemos el equilibrio ecológico de la zona. Si no fuera por el amor que les damos se estarían matando todos”.

La denuncia de la injusticia y la hipocresía social también son evidentes en la película *Bajarse al moro* (1989). Colomo escribió el guión, adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima, con el propio dramaturgo, José Luis Alonso de Santos y Joaquín Oristrell¹⁵⁹. Chusa (Verónica Forqué) es la protagonista absoluta. Convive con su primo Jaime (Juan Echanove), y subsiste tapicheando con hachís en el barrio de Lavapiés. Mantiene una relación con Alberto (Antonio Banderas), policía nacional. Tras una divertida temporada, a la que se incorpora Elena (Aitana Sánchez Gijón), la inocente y virginal joven a la que Chusa alecciona para bajarse al moro con ella, todo se complica a raíz del disparo involuntario que recibe Jaime de Alberto y de la detención de Chusa por traficar con hachís. Representa un modelo de mujer opuesto al resto de personajes femeninos analizados. Perteneció a una extracción social baja, a la cual las transformaciones en las feminidades no han afectado de igual manera. Los cambios democráticos no tienen la misma influencia en las capas marginales. No obstante, Chusa asume un modelo de mujer independiente y liberada que encaja en el nuevo clima de libertades. Tiene una actitud

159 José Luis Alonso Santos es uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más destacados. En 1985 escribe la obra *Bajarse al moro*. Años antes, escribiría otra obra teatral llevada al cine con igual éxito *La estanquera de Vallecas* (1981).

liberal ante el sexo. No le importa que su novio Alberto desvirgue a Elena para que pueda bajarse al moro con ella. Frases como “no soy su novia que quede claro” indican cierta pose, muy de la época, de vivir las relaciones sin excesivos compromisos en lo que a la fidelidad se refiere. La monogamia se considera una cosa del pasado. El cambio de actitud y el acceso a la información no impide que Chusa se quede embarazada. Asume su maternidad en solitario porque es consciente de que Alberto no va a reconocer al hijo como suyo. Como ella misma afirma “es mi problema” y no quiere pasar por la situación de que por su vida no tradicional dude de la paternidad; Chusa asume su desventaja frente a Elena, que representa la feminidad tradicional. Ésta última traiciona a Chusa y su amistad por el amor a Alberto. Representa un modelo femenino que por encima de cualquier compromiso hacia Chusa, que la ha acogido en su casa, es capaz de todo por conseguir un hombre, en definitiva su objetivo final. Esta actitud y este final restituye un orden social tradicional que los personajes de Chusa y Jaime subvierten.

El personaje de Alberto junto a su madre (Chus Lampreave) y la inocente y virginal Elena representan a la sociedad tradicional frente a la forma de vida de Chusa y Jaime. Alberto abandona a Chusa y comienza una vida con Elena. Abandonan también una forma de vida alternativa al modelo tradicional que los primos representan. Como afirma Jaime:

“estos ya están en el bote ¿eh? El pisito, los niños, el vídeo, el frigorífico. Como todo el mundo. Quitando tres o cuatro piraos de la vida como tú y como yo”.

Alberto elige a Elena, la virginal joven frente a Chusa, la trapichera liberal. Todavía funciona la creencia de que existen unas mujeres, las decentes, con las que casarse y otras las que no lo son, para divertirse. Tras la modernidad en las relaciones personales apuntada en películas anteriores se da una clara vuelta al tradicionalismo representado por el orden patriarcal.

Frente a la masculinidad patriarcal que representa Alberto, el personaje de Jaime asume otros comportamientos entre los que destacan la sensibilidad y el entendimiento. Uno de los ejemplos de esta nueva actitud se ve en el cambio respecto a la actitud sobre la sexualidad femenina. Del misterio y desconocimiento se pasa a un interés más que notable y a la complicidad. Jaime se presta entusiasmado a desvirgar a Elena. La tranquiliza con las siguientes palabras:

“tú no te preocunes. Si es que con la virginidad hay mucha leyenda. Que si el himen, que si el desgarro, que si la hemorragia. Cosa de los curas, que como no pueden, se dedican a fastidiar a los que si podemos (...) si la chica segregá, ningún problema”.

Al amplio registro de modelos de la década de los 80, Colomo incorpora nuevas posibilidades visibilizando desde la dignidad y el humor tipos de personajes marginales como las prostitutas y las traficantes de droga. A pesar del brusco final Chusa no se resigna ni se lamenta de su suerte. Trasciende su situación de mujer abandonada y encara con determinación un futuro en solitario más esperanzador y libre que el que representaba su vida con Alberto.

4.2 Ruptura de referentes y subversión del orden patriarcal en las comedias de Pedro Almodóvar

Resulta complicado hablar de la representación de las mujeres en el cine de Pedro Almodóvar. José Luis Sánchez Noriega subraya la cuestión: “cuesta trabajo ponerse a escribir sobre el cine de Pedro Almodóvar (...) pues se da la circunstancia de que se ha convertido en una figura de la esfera cultural -prácticamente un ícono- sobre la que existen codificaciones establecidas, de suerte que cualquier opinión tiene el riesgo de la polémica al circular en un maremágnum de convicciones, prejuicios y tomas de postura. A ello hay que añadir el hecho de que su obra ha sido muy estudiada en numerosos trabajos”¹⁶⁰. Chica almodóvar, universo almodovariano son algunos de los términos enraizados en la cultura popular de las últimas décadas del siglo XX. Tampoco se puede pasar por alto que Almodóvar se ha convertido en un referente indiscutible, de forma especial a nivel internacional. La evolución de su obra que tiene uno de sus puntos de inflexión en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) requiere de un espacio más amplio del que disponemos en estas páginas, ya que de un primer momento de subversión y ruptura, su obra ha evolucionado y caído en ciertas derivas melodramática muy discutibles en lo que a la representación de los personajes femeninos se refiere. Así, se va a fijar la atención en su primera obra cinematográfica, en las películas estrenadas entre los años 1980 y 1984: *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

160 Sánchez Noriega, José Luis: “Mujer, identidad y género en el cine de Pedro Almodóvar” en *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Alertes, 2009, pág. 59.

Aplicar la perspectiva de género al trabajo de Almodóvar resulta polémico. En primer lugar, la obra de Almodóvar suscita en el feminismo contradictorias y controvertidas opiniones¹⁶¹. Existen puntos de vista enfrentados sobre las lecturas de sus películas y se observa una evolución en cuanto a estas lecturas e interpretaciones¹⁶². Almodóvar ha mostrado desde el inicio de su carrera un interés por los personajes y por los universos femeninos. El protagonismo de las mujeres en sus películas, salvo contadas excepciones es total y absoluto; en pocas filmografías se desarrolla con esa magnitud y excesividad.

Los personajes femeninos de sus películas se caracterizan por su fortaleza y/o por su debilidad. La dureza se relaciona con mujeres de baja extracción social, como Gloria (Carmen Maura) en *Qué he hecho yo para merecer esto?* Son mujeres fuertes porque les toca vivir situaciones extremas. Es habitual en ellas que esta dureza proceda también de una infancia llena de abusos sexuales en el seno familiar. Almodóvar subvierte los códigos y referentes filmicos y la representación de la feminidad tradicional. En las películas seleccionadas los personajes femeninos rompen con el orden simbólico patriarcal. Construye mujeres que no se resignan al matrimonio, que trabajan fuera del ámbito doméstico, que subvientan la maternidad, que son sujetos sexuales y que de forma única viven otras opciones sexuales desde la feminidad. Además de este protagonismo femenino, que ya observamos en las cineastas de la Transición, existen otros temas destacables como la construcción y la importancia de la amistad femenina, la representación de las maternidades, la representación de la violencia de género y la violencia sexual, así como la representación de las masculinidades.

4.2.1 Pepi, Luci, Bom, Sexilia, otras monjas del montón y diversas movidas

En un Madrid de barrio, nocturno, poblado de lesbianas, chaperos y chulos chicas muy diferentes entre sí empiezan a vivir de acuerdo a otros códigos sociales, culturales, políticos o morales. En *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, Pepi (Carmen Maura) no tiene muy claro qué hacer con su vida. Quiere vender su virgo y termina trabajando de creativa. Luci

161 Esther Martínez Quintero denunció de forma explícita que el cine de Almodóvar es “contrario a la igualdad de género”. Periódico *E! Mundo*: Denuncian que el cine de Almodóvar es ‘contrario a la igualdad de género’. Julio 2011. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/29/castillayleon/1277819148.html>>. [Consultado, agosto 2013].

162 Isolina Ballesteros en su obra *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista* analiza las relaciones entre teoría feminista y la obra cinematográfica de Almodóvar.

(Eva Siva) es un ama de casa masoquista que tiene un lío con Boom (Olvido Gara), a su vez cantante de los Bomitonis. En *Laberinto de pasiones* la ninfómana Sexilia (Cecilia Roth) encuentra el amor entre tramas islamistas internacionales y abusos sexuales. En *Entre tinieblas* en la comunidad de las Redentoras Humilladas, un grupo de imposibles religiosas redimen a las ultimas pecadoras de la movida madrileña.

En estas tres películas Almodóvar retrata a través de su particularísima mirada el Madrid de la *movida*. Cronista consciente o no, las películas de esta época recogen la efervescencia de los cambios sociales, políticos y culturales que se estaban dando en la sociedad española. Las propias tramas de estas películas testimonian estos cambios. En la primera de ellas Pepi, tras ser violada por un policía, decide ponerse en contacto -a través de unas clases particulares de punto- con su esposa para vengarse. En *Laberinto de pasiones*, el increíble guión se basa en la relación de amor que surge entre Sexilia, una cantante ninfómana y Riza Niro (Imanol Arias), el hijo homosexual de un emperador persa. *Entre Tinieblas* -en la que las tramas comienzan a centrarse en los sentimientos- narra la historia de la cantante Yolanda Bel (Cristina S. Pascual), quien tras la muerte de su novio por un turbio asunto de drogas, ingresa en la Orden de las Redentoras Humilladas. Allí conocerá a las imposibles y ácratas monjas Madre General (Julieta Serrano), grandísima lesbiana, Sor Perdida, (Carmen Maura), que cuida de un enorme tigre como si fuera su hijo, Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), la escritora oculta de novelas rosa, Sor Estiércol (Marisa Paredes), la monja toxicómana o Sor Víbora (Lina Canalejas), quien tiene una relación casi matrimonial con el párroco. Destaca, además del indiscutible protagonismo femenino, el carácter irreverente y rompedor de estas películas.¹⁶³.

Las protagonistas son jóvenes y se caracterizan por ser radicalmente modernas. Y este aspecto es lo que las diferencia del resto de películas analizadas. Representan una feminidad subversiva, como no se había representado hasta entonces. En sus primeras películas Almodóvar altera por completo el orden patriarcal. De forma muy provocadora se presentan personajes desconocidos: mujeres jóvenes que no tienen muy claro qué

163 Las críticas de la época recogen la excepcionalidad de estas propuestas. Sobre *Pepi, Luci, Boom....* Diego Galán escribe lo siguiente: "pocas películas en la historia del cine español han llegado, como esta, a tal grado de corrosión, libertad, frescura, humor e imaginación. En pocas también han podido unirse con tanta inteligencia la caricatura de una forma de vida en decadencia con la propuesta de un nuevo concepto de las relaciones. Aquí no se perdonan nada, se cita todo, estableciéndose con el espectador una comunicación insólita que puede conducir tanto al rechazo indignado como al aplauso más incondicional. Se piense lo que se piense de la película, nadie podría discutir que estamos ante una obra sorprendente y, hasta ahora, única". Diego Galán, *El País*, 1980.

hacer con su vida excepto que no quieren ser ni esposas ni madres, esposas que suspiran por ser maltratadas y gozan cuando las mean encima, cantantes lesbianas, ninfómanas, politoxicómanas y no politoxicómanas, monjas lesbianas, drogadictas.... Más allá de la espectacularidad de estos personajes bien sea por su aspecto¹⁶⁴ o por sus actitudes, apuntan una concepción de la feminidad no patriarcal y amoral. Son mujeres decididas y audaces: viven solas como Pepi, Boom o Yolanda Bel, son mujeres que además que triunfan en el mercado laboral.

Pepi es una joven que vive sola gracias al dinero de su familia. Así es como se presenta al público como una joven con sus aspiraciones, que se materializan en el trabajo en una agencia de publicidad. No asume en ningún momento que la sociedad espere algo de ella como mujer, ya que es ella quien decide y actúa. No necesita de ningún hombre a su lado, de hecho lo romántico es algo ausente y decide vengarse por su cuenta de la agresión sexual.

Luci es una ama de casa tradicional, casada con un policía misógino. Tras conocer a Boom descubre una nueva realidad en la que le gustan las mujeres y es masoquista. Se da una rotunda vuelta de tuerca a la representación del ama de casa sufrida, presentándola como una auténtica masoquista. Ella misma se define: "hay cosas que no pueden ocultarse. Por eso me casé con él. Creí que siendo policía me iba a tratar como a una perra. Pero, que va hija, me respeta como si fuera su madre". Luci subvierte las bases del matrimonio patriarcal con su actitud. No se resigna al papel de ama de casa ejemplificada por su vecina Charito (Concha Gregory), que asume un rol pasivo. La conversación entre Luci y su marido revela un cambio en las relaciones matrimoniales:

"Policía: Ya sabes que no me gustan nada historias de mujeres independientes y demás.

Pepi: Mira, yo creo que la mujer debe organizarse ella misma. Además yo aquí en casa me aburro.

Policía (señalándose una mancha): Mira, aquí tienes un bonito caso de realización. Y para divertirte mira a ver si hace-

¹⁶⁴ La propia Carmen Maura se convierte en moderna: "yo entonces no sólo era una chica que empezaba, era además una niña bien. No había conocido nunca a nadie como Pedro ni parecido a él. Colomo y los modernos no tenían nada que ver (...). Yo entonces era una parada que no sabía qué ponerme. Y si iba de pobre era peor. Y, de repente me vestían de chica fantástica, la más moderna de Madrid". Vidal, Nuria: *E/ cine de pedro Almodóvar*. Barcelona, Destino, 1996, pp. 17-19.

mos la comida que tengo hambre y es muy tarde. No sé por qué te pones esos pantalones”.

Boom, forma parte de los grupos musicales del momento. Su personaje inicia una relación con Lucí. La cantante que fusiona flamenco y Rock, interpretado por Kity Mánver completa la galería de feminidades. Este personaje representa a todas las chicas jóvenes que dejan sus pueblos provincianos para triunfar en Madrid como cantantes o como actrices. Lejos de asumir ningún fracaso y ponerse a trabajar como prostituta, mantiene sus sueños y su dignidad por encima de todo.

Todos estos cambios de modelos no sólo los protagonizan las jóvenes. El caso más llamativo es el de la marquesa de *Entre tinieblas* (1983). En la última película de la movida¹⁶⁵, Mary Carrillo interpreta a la marquesa beneficiaria de las Redentoras Humilladas. Es una mujer liberada, como ella misma afirma, desde que su marido murió: “como marido y como padre era un monstruo. Era un fascista. Desde que se murió me siento liberada. Al fin mi vida es mía”. Como únicamente ha sido, marquesa y madre, decide estudiar para esteticén. El matrimonio se define como una institución opresora que se supera con la muerte de los maridos y adoptando nuevas actitudes. En el caso de la marquesa es ciertamente irónico que su liberación -no económica- venga por un trabajo reservado a las clases proletarias.

Una de las grandes rupturas de Almodóvar es la importancia de la sexualidad en su obra. Muestra desde sus inicios un interés muy marcado por representar a sus personajes femeninos como sujetos sexuales, con una vida sexual activa. Desvincula totalmente la sexualidad de la maternidad y la moralidad católica.

Más allá de diversas consideraciones que se abordarán cuando se analice la representación de la violencia sexual en la obra de Almodóvar, es una auténtica novedad la representación de las mujeres activas sexualmente. Existen múltiples ejemplos: Pepi ofrece su *conejito* al policía, quiere vender su virgo, la mujer barbuda es ninfómana y está insatisfecha, en la agencia de publicidad en la que comienza a trabajar Pepi se anuncian bragas que cuidadosamente enrolladas pueden hacer las funciones de un compañero. En *Laberinto de pasiones* el nombre de la protagonista femenina es Sexilia/

165 En *Entre tinieblas* la movida ya no es tan genial ni tan divertida y se muestran sus efectos. La película comienza con una muerte por sobredosis, y el ambiente es claramente decadente. Además sustituye las canciones de rock and roll y de la movida por el bolero y la tonadilla.

Sexi, una mujer ninfómana que se dedica a mirar los paquetes de los chicos o que acude a orgías. Como ya hemos apuntado tampoco podemos olvidar el personaje de Luci, su homosexualidad y su masoquismo sexual.

4.2.2 Amas de casa desesperadas, tristes y drogadictas

En *Qué he hecho yo para merecer esto?*, su cuarta película, Almodóvar deja de lado la temática de la movida madrileña y la excepcionalidad del convento de *Entre tinieblas* y entra de lleno a tratar una problemática real y cercana: la situación de las amas de casa españolas pertenecientes al lumpen, para quienes, a diferencia del resto de personajes analizados, la Transición o la democracia no han supuesto ningún cambio en sus vidas, salvo quizás un cambio de escenario; del mundo rural al mundo urbano. La trayectoria de Almodóvar influyó en la recepción inmediata de *Qué he hecho yo...*. Espectadores y espectadoras respondieron al profundo drama cotidiano con la risa, para estupefacción de la propia Carmen Maura, la protagonista principal¹⁶⁶. La risa del público condenaba al personaje de Gloria a una sumisión mayor.

En *Qué he hecho yo para merecer esto?* el personaje de Gloria es una mujer que sobrevive a duras penas en una España que va consolidando su recién estrenada democracia y en la que muchas mujeres siguen viviendo en un rol de sumisión del que les es imposible salir. Analfabetas -como se reconoce Gloria- y empobrecidas, las amas de casa del barrio madrileño de la Concepción no tienen ninguna posibilidad de cambio. Gloria y sus vecinas no tienen que enfrentarse a ninguna crisis vital ya que únicamente aspiran a sobrevivir a una rutina cruel y aburrida que las consume poco a poco. Por primera vez, Almodóvar se interesa por sus orígenes rurales a través del personaje de la abuela, interpretado por Chus Lampreave¹⁶⁷.

La crudeza del retrato de Gloria se debe al interés manifiesto de Almodóvar de retratar el universo vital del ama de casa¹⁶⁸. Almodóvar perfila un

166 Almodóvar recoge el sentir de la actriz: "la apariencia de mis películas es muy equívoca y en particular en *Qué he hecho yo...*, donde no cuenta una historia de amor sino el horror y la injusticia en la que vive una mujer. No hay la menor comedia en el papel de Carmen, que lo hace muy en serio. Cuando vió la película me dijo: '¿Qué cruel es el espectador! ¿Cómo puede reírse de todas las desgracias que rodean al personaje? Convierte al personaje en una doble víctima, porque tiene una vida difícil y además la reacción del espectador la convierte en una víctima mayor'" Strauss, F: *Pedro Almodóvar un cine visceral Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid, El País Aguilar, 1995, pág. 59.

167 "En *Qué he hecho yo...* hay una clara demostración de cuáles son mis orígenes. Yo soy una persona muy urbana, pero mi familia tiene un origen como el de ¿Qué he hecho yo...? Hacer esta película era un poco un testimonio emocionante y a la vez ético (...) Me relaciona mucho con mis orígenes, sin caer en la glorificación melodramática de las raíces". Vidal, pp. 113-114. Llama la atención la última frase ya que conforme avanza su filmografía caerá en esta glorificación.

168 "Es cierto que el mundo del ama de casa me apasionaba mucho en aquel momento. ¿Qué he

personaje de ama de casa y madre cuya rutina resulta trágica. Elementos narrativos, hábilmente utilizados, como introducir la cámara dentro de los electrodomésticos, están dirigidos a acentuar la sensación de angustia y monotonía. La estética está al servicio de retratar a Gloria y su entorno familiar, un hogar de clase urbana baja, en un barrio marginal y proletario¹⁶⁹. Esta caracterización del personaje de Gloria -al que la propia Maura no fue ajena- define a la perfección la identidad del ama de casa alienada. La cercanía de *Qué he hecho yo...* se debe en gran parte a la adopción de Almodóvar de los recursos narrativos y filmicos del género del neorrealismo¹⁷⁰. Como es habitual en el cineasta, el neorrealismo se funde con otros géneros como el melodrama, subvirtiendo así la construcción de los modelos de mujer.

Carmen está condenada a trabajar fuera de casa para contribuir a la pobre economía familiar, en un trabajo que lejos de aportarle satisfacciones se convierte en una prolongación de su trabajo en el hogar. Ignorada por todos, su marido Antonio (Ángel de Andrés López), sus dos hijos o la abuela que sólo se dirigen a ella para exigirle cosas o para trasmitirle sus tribulaciones, Gloria únicamente encuentra consuelo en las anfetaminas y en la amistad que le une a sus vecinas. Sus lamentos, que nadie escucha son una constante y el reflejo de una vida sin alicientes: “que me paso las veinticuatro del día trabajando y no me cunde nada,” “quién me mandaría a mí casarme con lo bien que estaría soltera”, “el día menos pensado me largo y a ver cómo os vais a arreglar sin mí”. Las pequeñas desgracias cotidianas, como llegar a casa cargada con la compra y tener que darle a la

hecho yo...se convirtió efectivamente en un alegato social, pero con mucho humor. (...), Del ama de casa se pueden hacer cientos de películas distintas. Es un personaje que a lo largo del día tiene posibilidades de estar en contacto con universos completamente distintos, especialmente si es asistenta (...), Me decidí por hablar en serio del tema, por mostrar el descenso a los infiernos y la parada de los monstruos de la vida cotidiana de esta mujer. Por eso me salió un ama de casa verdaderamente atribulada”. Vidal, pp. 115-116.

169 “La fealdad de la película, la falta de brillo, es un poco el reflejo de la absoluta fealdad en la que viven estos personajes y me costó tanto trabajo conseguir esa fealdad como el brillo y los colores del decorado de *Tacones lejanos*. ¿Qué he hecho yo...es mi única película en la que todo lo que se ve tiene una intención naturalista. Es la película más social que he hecho (...). Los trajes que saca Carmen Maura, que para mí son esenciales en la película, o bien pertenecen a mis hermanas, o bien a las vecinas de mi hermana. Los fui a buscar y se los quité porque me venían ideal para la película. Era importante que la ropa de Carmen Maura estuviera usada y fuera extremadamente fea”. Entrevista de Frederic Strauss en *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*, pp. 66-67.

170 En posteriores entrevistas, Almodóvar incidirá en la idea del humor negro agregado al neorrealismo y al melodrama: “¿Qué he hecho yo... dentro de la mezcla de géneros, recuperó un tipo de narración que me gusta mucho, que es el neorrealismo italiano. El neorrealismo italiano para mí es una de las subdivisiones del melodrama: se le añade al sentimiento una gran conciencia social. Además le quita al melodrama su parte más artificiosa y lo vincula a la realidad. En esta película le quito al neorrealismo sus elementos más melodramáticos y los sustituyo por humor negro” Almodóvar en Straus, pág. 60.

luz con la barbilla para descubrir que el ascensor se ha averiado, no hacen sino incidir en su infeliz existencia.

La relación con su marido está rota. Se basa en el hastío y no aporta a Gloria ningún tipo de alegría o aliciente. La frialdad entre ambos caracteriza su convivencia. Reflejo de ella es la relación sexual que mantienen, carente de cariño o afecto. Gloria ni siquiera se quita el delantal, y para ella es una obligación más para con su marido, como hacerle la cena o la cama.

La relación con sus hijos no es buena. *Kinkis* de barrio, Toni, el mayor, trapichea con drogas y Miguel el menor, se prostituye. Es una maternidad resignada y trágica. Gloria es consciente de la vida de sus hijos pero no hace nada por impedirlo. Es capaz incluso de vender a su hijo Miguel al dentista pederasta. Lejos quedará la figura de la madre coraje. Es más maternal la relación que tiene Toni con la abuela que le ayuda a hacer los deberes, o salen juntos a pasear. Incluso es más maternal la relación que mantiene Gloria con la hija de la vecina, quizás fruto de la compasión que despierta la niña ante el duro trato que le dispensa su propia madre. Se produce una subversión de roles ya que es Toni quien ofrece dinero y protección a Gloria cuando decide irse al pueblo a vivir. También le recomienda que deje de tomar pastillas.

Las relaciones de afecto que establece Gloria son con sus vecinas Cristal (Verónica Forqué) único personaje positivo de la película y Juani (Kiti Mánver), mujer resentida y cruel. Cristal, la *barbie*-prostituta un poco heroinómana, “porque la heroína adelgaza”, es el claro contrapunto al personaje de Gloria. Entre ellas existe una sincera amistad. Cristal es la única que comprende a Gloria y se hace cargo de su situación. Dirá sobre Gloria: “ella está un poco histérica. Es que lleva una vida...trabajando de asistenta y con dos hijos”. Entre ambas se establece una relación de solidaridad femenina y vecinal, un tema recurrente en Almodóvar, que les lleva a establecer estrategias de supervivencia para hacer frente a las estrecheces.

Lo verdaderamente trágico del personaje de Gloria reside en que ni siquiera con la muerte de su marido su vida tiene esperanza. Ni el artificial final con la llegada del hijo menor es capaz de mitigar el desasosiego que produce en espectadores y espectadoras ver a una Gloria que camina sola hacia su casa.

4.2.3 Maternidades diversas

La maternidad es uno de los temas constantes en la producción de Almodóvar, con la peculiaridad de que además, ha utilizado su obra para relacionarse con su propia madre¹⁷¹. La madre de Almodóvar representa a todas las madres -o abuelas- tradicionales que proceden del mundo rural. Son mujeres que han vivido en los pueblos, en este caso en la zona de La Mancha, que han conocido el machismo más atroz en sus propias carnes y que se han adaptado al ámbito urbano.

En esta línea de maternidad tradicional, destaca la abuela de *Qué he hecho yo...* que representa el modo de vida rural y tradicional que define a la generación de españoles y españolas que emigraron del campo a la ciudad a mediados del siglo XX. Son mujeres que nunca han llegado a ser felices, porque siempre han vivido en la nostalgia de un mundo rural con sus características, sus tiempos y un más que marcado universo femenino que se desenvuelve en lo privado, cuyos códigos no tienen el mismo valor en el mundo urbano proletario. Añora constantemente el pueblo en el que según ella decididamente se vive mejor, al que terminará marchándose con su nieto Toni. La abuela, adicta a las burbujas del agua de Vichy y a las magdalenas que guarda bajo llave es una abuela decididamente insumisa.

Un modelo novedoso y que se repetirá es el de las madres desnaturalizadas. Ya en *Pepi, Luci, Bom...* la madre actriz (Julieta Serrano) agrede a su hijo y lo deja en la discoteca al cuidado de las protagonistas. En *Laberinto de pasiones* la madre de la niña probeta (Eva Siva) muestra su hastío: “si tonta no es, pero me tiene hasta el coño”. En *Qué he hecho yo...* Juani, la vecina y madre de Vanesa la trata con desprecio, crueldad y resentimiento.

Son madres desnaturalizadas, egoísticas y crueles que anteponen sus circunstancias personales a la entrega y dedicación relacionada con la maternidad. Las razones pueden ser diversas: bien están resentidas porque están solas y no les dan a sus hijos e hijas el amor que de ellas se espera o bien les interesa más su autonomía. Estos aspectos son increíblemente rompedores. En la cinematografía española existen pocos precedentes

171 Francisca Caballero, Doña Paquita, madre de Pedro Almodóvar hizo apariciones estelares en películas como *Qué he hecho yo...*...como paisana de la abuela, en *Mujeres al borde...* presenta el telediario en el que se anuncia la detención de los terroristas, en *Átame*(1990) es la madre de las protagonistas, y en *Kika* (1993) es la presentadora de un programa literario. Paquita se interpreta a sí misma en el programa literario que presenta en *Kika* le dice al entrevistado “yo también soy viuda, y no puede imaginarse la soledad que es. Los días oscurísimos, las noches largas. Así que mi hijo, que dirige este programa, me ha llamado para que venga a presentarlo yo y al mismo tiempo estoy con él, disfrutándolo porque él no tiene tiempo de venir a verme”.

sobre esta representación de la maternidad. Lejos de las maternidades abnegadas y sufridas, esta galería de madres reivindica otra forma de vivir esa maternidad.

4.2.4 La amistad femenina como estrategia de supervivencia

A Almodóvar le ha interesado mostrar la amistad femenina¹⁷². Una opción cinematográfica habitual, fruto del patriarcado, ha sido presentar la rivalidad entre mujeres como forma de relación, de forma especial haciendo hincapié en la rivalidad por conseguir a los hombres. En las películas de Almodóvar en cambio se muestra la amistad femenina como algo positivo, y lo que es más relevante, como estrategia de supervivencia ante un entorno hostil.

En *Pepi, Luci, Boom...* Pepi se acerca a Luci clamando venganza por la violación de su marido, pero acaban siendo amigas. La amistad de Pepi y Boom, cierran la película ante el cambio de actitud de Luci, que se queda con su marido construyendo un esperanzador horizonte al que transitan juntas. En *Entre tinieblas* las monjas crean un universo alternativo lejos de la sociedad en la que el apoyo mutuo es clave para subsistir. En *Qué he hecho yo....* Gloria encuentra consuelo sólo con sus vecinas. En la amistad femenina, las vecinas cobran gran importancia; se ayudan, se dan apoyo, tejen una red de solidaridad fuera del universo masculino.

4.2.5 Representación de la violencia

La violencia contra las mujeres tiene una importancia fundamental en la obra de Almodóvar. Existen diferentes clases de violencia contra las mujeres: la física, la psicológica, la sexual y diferentes modos de representarla. La representación de la violencia sufre una importante transformación y evolución. En sus primeras películas se juega con la violencia tanto física como sexual y se es consciente de este juego¹⁷³. La violencia de género en el ámbito familiar de pareja se comprueba desde *Pepi, Luci, Boom...* Juan (Félix Rotaeta), el policía, maltrata a Luci su mujer. En esta ocasión existe una caricaturización y ciertas dosis de denuncia.

172 “Para mí la amistad es masculina, pero prefiero hablar de ella entre chicas, me fascina mucho más ver a dos chicas cómplices (...) el espectáculo de la amistad de dos chicas que se meten en un lavabo, a hablar de sus cosas, es una situación que adoro. La mujer ha podido dedicarse sin remilgos a la amistad por una cuestión cultural y porque ha estado condenada a vivir secretamente su intimidad y su intimidad sólo la ha manifestado con sus amigas”. En Vidal, pág. 34.

173 “Es una violencia de cómic (...) ella, lejos de sentirse víctima, disfruta. Esto es algo que está en todas mis películas. Todo lo que es negativo y te convierte en víctima, en el momento que eres tú el que lo eliges, lo controlas. Por eso mis personajes están por encima de sus problemas”. En Vidal, pág. 58.

En *Pepi, Luci, Boom...* hay dos agresiones sexuales: la inicial en la que Juan, el policía, viola a Pepi y la segunda en la que Juan viola a Charito¹⁷⁴. En *Laberinto de pasiones* el padre de Queti (Luis Ciges) la viola sistemáticamente atándola a la cama. Más allá de tono subversivo de las películas, Almodóvar humaniza a los agresores, haciendo que estos infundan lástima entre espectadores y espectadoras, y este aspecto no deja de resultarnos conflictivo.

Otro de los aspectos que debemos tener presentes a la hora de analizar la representación de la violencia en las primeras películas de Almodóvar, es que las mujeres no son únicamente víctimas¹⁷⁵. Pepi decide vengarse tras su violación. De forma especial, Gloria, utiliza la violencia para deshacerse -aunque sea de forma casual, tras una bofetada de éste al negarse a planchar una camisa- de su marido. El hecho de que su certero jamonazo lo mate accidentalmente en legítima defensa de la protagonista nos vuelve a remitir a la ruptura y a la subversión.

4.2.6 Masculinidades

Almodóvar comienza su carrera ridiculizando las masculinidades patriarciales heredadas del franquismo. Juan, el policía de *Pepi, Luci, Boom...* representa el marido patriarcal que considera a su mujer como un ser inferior y como una criada. A pesar de sus convicciones, Juan ve cómo la autoridad que emanaba directamente de una organización social, política, económica y cultural como el patriarcado es cuestionada por mujeres que no están dispuestas a someterse a su control.

La masculinidad que critica Almodóvar no estaba tan trasnochada como quiere aparentar, pero es esperanzador ver cómo los hombres observan que el férreo control al que estaban sometidas sus esposas se resquebraja. En este sentido es muy significativa la secuencia en la que Luci, le comunica su intención de hacerse *gruppie* del grupo musical de su amante Bom. Cuando el policía consulta con el abogado, la respuesta de éste último es clara:

174 Cuando ésta se encuentra en el hospital le dice a Luci: “*por lo menos no te han violado. Toda la vida guardándote de los hombres con el trabajo que da, para que luego vengan unos gamberros...*”

175 Sobre representación de la violencia en los personajes femeninos ver el artículo de María Castejón *Violencias cinematográficas de género. La justicia de las vivas*. Castejón Leorza, María: [Publicación digital]: *Violencias cinematográficas de género. La justicia de las vivas*. Revista Pikara [Revista on line], 2013. <<http://www.pikaramagazine.com/2012/11/violencias-cinematograficas-de-genero-la-justicia-de-las-vivas>>. [Consultado, junio 2013].

“no hay ninguna ley que prohíba que la mujer de un policía se vuelva *gruppie* de un grupo de rock (...) se te echaran encima todas las feministas del país. Lo siento, pero esto es lo que hay”.

Las leyes ya no van a controlar las vidas de las mujeres.

Las figuras paternas no salen muy bien paradas en las películas de Almodóvar. Son los grandes ausentes, pero su influencia es notable en las tramas. El primer padre que aparece en *Laberinto de pasiones*. El doctor dedicado a la reproducción asistida (Fernando Vivanco) es un reprimido sexual, que llega a acostarse con su hija, aunque en realidad sea Queti tras haberse realizado una imposible operación de cirugía estética. Recordamos también al padre de Queti, que la ata a la cama con la excusa de que la confunde con su mujer.

En *Qué he hecho yo...* el personaje de Antonio es un emigrante returnedo de Alemania que vive en la nostalgia de su vida pasada. Frases como: “estoy todo el día trabajando para llegar a casa y...” “no quiero que vayas a trabajar por ahí”, “sólo piensas en lujo”, “aquí el que manda soy yo y si no ya sabes dónde está la puerta”, revelan una actitud machista ante la vida y especialmente hacia su mujer, a quien responsabiliza de las carencias tanto vitales como domésticas. Representa a la perfección a la tipología de maridos que considera que su mujer no debe trabajar fuera de casa, sin asumir que la familia difícilmente puede subsistir sin el sueldo de Gloria. Sus horizontes mentales son muy limitados y su implicación y responsabilidad para con su familia, esposa, hijos y madre es nula. Considera que la mejor educación, el mejor legado que puede ofrecer a sus hijos es tener una buena letra, de hecho la única habilidad que él tiene¹⁷⁶.

Su brutalidad hacia Gloria le condena. De esta manera Almodóvar venga a su desdichada heroína. Pero pronto se comprenderá que sin nadie a quien cuidar, sin nada que limpiar, Gloria aún se siente más infeliz.

176 “Tener buena letra es una obsesión muy rural. Yo recuerdo haber oído a mi padre hablar de la buena letra como patrimonio. En la película hay una secuencia completamente autobiográfica, que recuerda a mi padre enseñándonos a tener buena letra, y el valor de la buena letra. En el mundo rural esto era un patrimonio (...) La escena en la que Ángel de Andrés enseña a su hijo a imitar letras es la más hogareña de todas las de mi cine y es una presencia paterna de pies a cabeza” En Vidal, pág. 142.

Fichas técnica de las películas analizadas¹⁷⁷

177 Fuente: Ministerio de Cultura.

Vámonos Bárbara (1977)

Sinopsis: Ana es una mujer que pertenece a la acomodada burguesía catalana. Tiene treinta y ocho años y sólo ha vivido con su marido, con el que tiene una relación fría pero aceptada por ambos. Pese a la oposición familiar y social, decide separarse e iniciar unas vacaciones acompañada de su hija Bárbara, de doce años, con el propósito de dejar atrás el pasado y empezar una vida más libre, con menos ataduras y menos convencional. En su devenir se encuentra con sus compañeras de infancia que han decidido tomar diferentes caminos, desde las mujeres complacientes con el orden social establecido, hasta las mujeres, y hombres, que deciden asumir otros parámetros vitales. Ana realiza un viaje físico y vital hacia una nueva forma de vida en la que únicamente ella decide sobre su destino.

Género: Comedia. Drama.

Directora: Cecilia Bartolomé

Ayudante de dirección: José María Ochoa

Argumento y guión: Cecilia Bartolomé, Concha Romero y Sara Azcárate

Producción: Marisol Carnicero y Carlos Boue para Incine y Jet Films S.A

Director de fotografía: José Luis Alcaine

Montaje: José Luis Matesanz

Cámara: Ramón Perdiguero

Ambientación: Josep Rosell

Música: Carlos Laporta

Intérpretes: Amparo Soler Leal, Iván Tubau, Julieta Serrano, José Ruiz Lífante, Cristina Alvarez, Josefina Tapias, José María Lana, Concha Bardem, José María Angelat, Cristina Custodio, José Luis Nogueras, Ernesto Martín, Enrique Casatmitjana, Manuel Gas, Gloria Martí, Coral Pellicer, Juan Torres, Francisco Jarque, George Rosenberg, José María Cañete, Mario Romero, Antonio Díaz del Castillo, Rosa María Espinet, Sara Grey.

Duración: 99 minutos.

Estreno: 18 octubre de 1978 en Madrid, cine Roxy B

Empresa distribuidora: In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A

Público: 147.445

Recaudación: 97.964,47 €

Empresa distribuidora: In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A

Tigres de papel (1977)

Sinopsis: Carmen, Juan, Alberto y María, pertenecientes a una nueva generación de jóvenes, se enfrentan a viejas y nuevas problemáticas en el marco social político y cultural de las primeras elecciones democráticas celebradas en el año 1977. Carmen y Juan están separados, pero mantienen una estrecha relación además de un hijo en común. Alberto y María comparten por semanas el piso conyugal tras su separación. Todos pertenecen a la nueva progresía madrileña cuyas contradicciones, limitaciones y grandezas se revelan en la película.

Género: Comedia.

Director: Fernando Colomo.

Argumento y guión: Fernando Colomo

Producción: La Salamandra Producciones Cinematográficas S.A

Música: Tomaso Albinoni.

Intérpretes: Carmen Maura, Miguel Arribas, Joaquín Hinojosa, Enma Cohen, Félix Rotaeta, Concha Gregory, Juan Lombardero.

Duración: 93 minutos

Público: 411.791

Recaudación: 266.248,53 €

Empresa distribuidora: Arte 7 Distribución Cinematográfica S.A

Asignatura pendiente (1977)

Sinopsis: Jose y Elena, que habían sido novios en su infancia, se reencuentran e inician la historia de amor que en su adolescencia no pudieron disfrutar por el ambiente represivo en el que vivían. Su clandestina historia de amor, ambos están casados, vehicula un retrato generacional marcado por el desencanto y la nostalgia de lo perdido. Son personajes que transita por una sociedad en transición marcada por un pasado lleno de limitaciones que no permite disfrutar del presente y futuro democrático.

Género: Drama.

Director: José Luis Garcí

Guión: José Luis Graci y José María González Sinde

Producción: José Luis Tafur, P.C, S.A

Música: de la Carba y Arcusa, El dúo dinámico

Intérpretes: Fiorella Faltoyano, José sacristán, Antonio Gamero, Silvia Tortosa, Simón Andreu, Héctor Alterio, Covadonga Cadenas, María Casanova y los niños José Mari González Sinde, Berta y Micaela Fraguas

Duración: 109 minutos

Estreno: 18 de abril 1977 en los cines Carlos III y Princesa de Madrid

Público: 2.305.924

Recaudación: 1.376.752,74 €

Empresa distribuidora: Arte 7 Distribución Cinematográfica S.A

Ópera prima (1979)

Sinopsis: Matías es un joven periodista desencantado con su vida; está separado, tiene un hijo al que ve poco, es un novelista frustrado que pasea su soledad por una ciudad como Madrid que despierta a una nueva realidad democrática. Su vida cambia cuando se reencuentra con Violeta una joven de dieciocho años, estudiante de violín a la que no veía desde hacía mucho tiempo. Entre ellos surge el amor y un buen número de conflictos.

Género: Comedia

Director: Fernando Trueba

Guion: Óscar Ladoire, Fernando Trueba

Argumento: Óscar Ladoire, Fernando Trueba

Producción: La Salamandra Producciones Cinematográficas S.A. Les Films Molière (Francia)

Director de Fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Fernando Ember

Intérpretes: Óscar Ladoire, Paula Molina, Antonio Resines, Luis González Regueral. Kitty Mánver, Marisa Paredes, David Thomson

Duración: 96 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 03-04-1980

Público: 1.209.737

Recaudación: 1.201.787,97 €

Gary Cooper que estás en los cielos (1980)

Sinopsis: Andrea Soriano es una mujer de cuarenta años que ha logrado labrarse una brillante carrera como realizadora de televisión. Para ello ha tenido que renunciar a su vida personal por su celosa defensa de su independencia. Una enfermedad le obliga a hacer balance de sus relaciones con el trabajo, la familia, la maternidad, las amistades o sus relaciones con los hombres que le provoca una crisis psicológica y emocional que le empuja a tomar una decisión drástica.

Género: Drama.

Directora: Pilar Miró

Argumento y guión: Pilar Miró y Antonio Larreta

Producción: Pilar Miró P.C, In-cine Cia Industrial Cinematográfica S.A, y Jet Films S.A

Director de fotografía: Carlos Suárez

Montaje: Javier Morán

Música: Antón García Abril

Intérpretes: Mercedes Sampietro, Jon Finch, Carmen Maura, Victor Valverde, Isabel Mestres, José Manuel Cervino, Amparo Soler Leal, Agustín González, Alicia Hermida, Mary Carrillo, Pedro del Río, Eduardo Calvo, Maite Blasco, Nicolás Dueñas, Miryam de Maeztu, Guillermo Montesinos, Francisco Casares, Félix Rotaeta, David Rocha.

Duración: 106 minutos

Lugares de rodaje: Madrid y Sotocalbos (Segovia)

Estreno: 24 noviembre 1980. Madrid, Proyecciones Richmond

Público: 445.713

Recaudación: 459.902,30 €

Distribuidora: In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A

Pepi, Luci Boom y otras chicas del montón (1980)

Sinopsis: Luci, un ama de casa abnegada, Pepi, su vecina moderna, y Bom, la cantante de las Bomitoní forman un grupo de mujeres inusuales en el Madrid de la Movida. Tras a violación de Luci, las tres mujeres se unen para llevar a cabo su venganza.

Género: Comedia

Director: Pedro Almodóvar

Guion: Pedro Almodóvar

Producción: Fígaro Films

Dirección de fotografía: Paco Femenía

Música: Alaska y los Pegamoides

Intérpretes: Carmen Maura, Olvido Gara “Alaska”, Eva Siva, Kiti Manver, Cecilia Roth, Julieta Serrano, Félix Rotaeta, Ricardo Franco, Concha Grégori, Pedro Almodóvar

Duración: 80

Lugares de rodaje: Madrid

Público: 216.154

Recaudación: 272.994,35

Distribuidora: ALENDÁ S.A

Función de noche (1981)

Sinopsis: La actriz Lola Herrera está representando todas las noches el monólogo de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*; a lo largo de las representaciones ha ido experimentando un proceso de identificación con Carmen Sotillo, el personaje de la función. Esté será el punto de partida del cuestionamiento importante que se plantea Lola Herrera en el que es vital la figura de su ex marido Daniel Dicenta. Encerrados en su camerino hablan y discuten mientras repasan su vida en común.

Género: Drama

Directora: Josefina Molina

Guión: Josefina Molina y José Sámano, con fragmentos de la obra teatral de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (19)

Producción: Sabre Films

Director de Fotografía: Teo Escamilla

Montaje: Nieves Martín

Música: Alejandro Masso, Luis Eduardo Aute

Intérpretes: Lola Herrera, Daniel Dicenta, Natalia Dicenta Herrera, Daniel Dicenta Herrera, Juana Ginzo, Luis Rodríguez Olivares, Margarita Forrest, Rafael de Pino, Jacinto Bravo, Francisco Terres, Santiago de las Heras, Antonio Cava, Demetrio Sánchez

Duración: 90 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 26 de octubre de 1981. Madrid, cines Pompeya y Gayarre

Público: 584.400

Recaudación: 693.9096 €

Distribuidora: C. B Films S.A

Laberinto de pasiones (1982)

Sinopsis: En el Madrid de los primeros años 80 una joven ninfómana y el hijo de un jeque árabe, viven una inusual historia de amor. Ella es integrante de un grupo musical, a él lo que más le interesa son los cosméticos y los hombres. Música, violencia, persecuciones, pasión, sexo.

Género: Comedia

Director: Pedro Almodóvar

Guion: Pedro Almodóvar

Argumento: Pedro Almodóvar

Producción: Alphaville S.A.

Director de Fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Bernardo Bonezzi, Fabio McNamara

Intérpretes: Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Liné, Marta Fernández Muro, Fernando Vivanco, Ofelia Angélica, Ángel Alcázar, Concha Gregory, Cristina Sánchez Pascual, Fany McNamara, Antonio Banderas, Luis Ciges, Agustín Almodóvar, Mari Elena Flores, Ana Trigo, Poch, Javier Pérez Grueso, Santiago Auserón, Paco Pérez Brian, José Carlos Quirós, Eva Siva, Charly Bravo, Zulema Katz, Pedro Almodóvar

Duración: 100 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 10 de febrero de 1989

Público: 358.153

Recaudación: 597.385,55 €

Distribuidora: CINEMUSSY S.L

***Entre tinieblas* (1983)**

Sinopsis: Yolanda Bell, una cantante de boleros adicta a las drogas, decide recluirse en el convento de las Redentoras *Humilladas*, tras morir su novio por una sobredosis de heroína adulterada. Ingresa en una orden cuya misión es proteger a las chicas descarriadas. Yolanda se convierte en la favorita de la Madre Superiora. En el convento viven un capellán y cuatro monjas más: Sor Estíercol, aficionada al LSD, Sor Perdida, obsesionada con la limpieza y dueña de un tigre, Sor Rata de Callejón, que se dedica a escribir novelas baratas, y Sor Vibora.

Género: Comedia

Director: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Argumento: Pedro Almodóvar

Producción: Tesauro S.A.

Director de Fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Varios

Intérpretes: Cristina S. Pascual, Julieta Serrano, Marisa Paredes, Carmen Maura, Mari Carrillo, Lina Canalejas, Manuel Zarzo, Chus Lampreave, Berta Riaza, Laura Cepeda, Marisa Tejada, Eva Siva, Cecilia Roth, Concha Gregory, Angel S. Harguindegay, Manuel Zarzo

Duración: 116 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Público: 453.472

Recaudación: 694.172,89€

Distribuidora: Alta Films S.A, Producciones Cinematográficas S.A, Empatía Media S.L

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)

Sinopsis: Gloria, un ama de casa frustrada, amargada y adicta a las anfetaminas, vive en un bloque de pisos de un barrio de clase baja con su marido, que trabaja de taxista, sus hijos y su suegra. Compagina su trabajo en su casa con la limpia en otras casas. Un hecho fortuito podría cambiar su destino...

Género: Drama

Director: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Argumento: Pedro Almodóvar

Producción: Tesauro S.A, Kaktus Producciones Cinematográficas

Director de Fotografía: Ángel Luis Fernández

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi,

Intérpretes: Carmen Maura, Verónica Forqué, Luis Hostalot, Gonzalo Suárez, Kiti Manver, Cecilia Roth, Ángel de Andrés López, Amparo Soler Leal, Chus Lampreave, Emilio Gutiérrez Caba, Javier Gurruchaga, Francisca Caballero, Pedro Almodóvar

Duración: 101 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Público: 424.559

Recaudación: 706.685,69 €

Distribuidora: Producciones Cinematográficas S.A, Empatía Media S.L

Sal gorda (1984)

Sinopsis: Natalio es un compositor de éxito en horas bajas desde que su novia Palmira le abandonó. Debe componer un disco en un tiempo record y está pasando por una separación traumática. Por fortuna, su manager Chuck Camacho, le ofrece un plazo de prórroga en el que su vida dará un vuelco. En este proceso se verá acompañado por un sinfín de personajes como su mánager, un afinador de pianos, un psiquiatra y una mujer con grandes necesidades sexuales.

Género: Comedia

Director: Fernando Trueba

Guión: Óscar Ladoire, Fernando Trueba

Argumento: Óscar Ladoire, Fernando Trueba

Producción: Ópera Films

Director de Fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Juan Pagán

Intérpretes: Óscar Ladoire, Silvia Munt, Francisco Rabal, Antonio Resines, Yelena Samaría, Amparo Moreno, Eva Lyberteren, Fernando Vivanco, Luis Ciges, Santiago Alvarez, Whit Stillman, Carmen Maura

Duración: 90 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 01-02-1984

Público: 427.465

Recanación: 644.600,19 €

Distribuidora: C. B Films S.A

Sé infiel y no mires con quién (1985)

Sinopsis: Paco y Fernando son amigos y dueños de una editorial en dificultades económicas. Consiguen convencer a Adela Mora, la escritora infantil de más éxito, para sortearlas. La noche en la que se va a firmar el contrato, Paco le pide a Fernando su casa para una cita mientras él cena con la escritora. Pero la mujer de Paco, Carmen, también le pide la casa a su amiga Rosa, la mujer de Fernando. El enredo está servido.

Género: Comedia

Director: Fernando Trueba

Guion: Fernando Trueba

Argumento: Basado en el vodevil “Move over Mrs. Markham” de Ray Connery y John Chapman

Producción: Xyz Desarrollos S.A

Director de Fotografía: Juan Amorós

Montaje: Carmen Frías

Música: Ángel Muñoz Alonso

Intérpretes: Ana Belén, Carmen Maura, Antonio Resines, Santiago Ramos, Verónica Forqué, Guillermo Montesinos, Chus Lampreave, Bibi Andersen, Pirri, Miguel Ángel Rellán, Carlos Velat, El Gran Wyoming, Lucas Martín, José María Cañete, Derek, Pedro Reyes, Angelita

Duración: 88 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 05-12-1985 Madrid: Coliseum, 09-12-1985 Barcelona: Cataluña, Bailen

Público: 1.218.677

Recaudación: 2.172.391,51 €

Distribuidora: X Y Z Desarrollos S.A

La vida alegre (1987)

Sinopsis: Ana comienza a trabajar como médica en un centro de prevención de enfermedades sexuales. Por la consulta de ana transitan una serie de personajes que proceden de diversos estratos sociales -ministros, queridas, prostitutas y *yonkis*- pero que tienen algo en común, estar infectados e infectadas por enfermedades venéreas. La película ofrece un fresco variado de la nueva sociedad española que ha dejado atrás de forma definitiva tanto la dictadura como la Transición. Las mujeres han accedido al mercado laboral creando nuevas formas de relacionarse con los hombres que asisten expectantes a los cambios sin renunciar a sus privilegios patriarcales.

Género: Comedia

Director: Fernando Colomo

Guión: Fernando Colomo

Producción: El Catalejo Producciones Cinematográficas S.A

Director de Fotografía: Javier G. Salmones

Montaje: Miguel Ángel Santamaría

Música: Suburbano

Intérpretes: Verónica Forqué, Antonio Resines, Massiel, Guillermo Montesinos, Miguel Rellán, Ana Obregón, Gloria Muñoz, José A. Navarro, Itziar Alvarez, Alicia Sanchez, Rafaela Aparicio, Chus Lampreave, El Gran Wyoming, Javier Gurruchaga, Paloma Catalán, María Elena Flores

Duración: 98 minutos

Lugares de rodaje: Madrid

Estreno: 14-04-1987 Madrid: Paz y La Vaguada , 28-04-1987 Barcelona: Club Coliseum

Público: 826.788

Recaudación: 1.560.281,81 €

Distribuidora: Iberoamericana Film Producción S.A

Miss Caribe (1988)

Sinopsis: Alejandra es la maestra de un pequeño pueblo valenciano. A punto de celebrar su boda con Jesús, el farmacéutico del pueblo recibe un telegrama que le notifica que su padre ha muerto en un país centroamericano dejándole en herencia el galeón *Miss Caribe*. A pesar de las protestas de su novio, Alejandra emprende rumbo al Caribe con intención de hacerse cargo de la herencia. Al llegar a su destino, se encuentra con la sorpresa de que el *Miss Caribe* es un barco cargado de fabada y prostitutas. Alejandra se enfrenta a Petra la madame del barco que se opone a que se convierta en una escuela.

Género: Comedia

Director: Fernando Colomo

Guion: Fernando Colomo , Fernando Trueba , Carmen Rico-Godoy

Argumento: Carmen Colomo, Fernando Trueba, Fernando Rico-Godoy

Producción: Xyz Desarrollos S.A

Director de Fotografía: Javier G. Salmones

Montaje: Miguel Ángel Santamaría

Música: Alejandro Masso

Intérpretes: Ana Belén, Santiago Ramos, Juan Echanove, Chus Lampreave, Mirtha Echarte, Soledad Mállo , Elena Martín, Buffy Dee, Rodolfo De Alexander , Robert Gwaltney, Jorge Fegan, Jorge Zepreda

Duración: 92 minutos

Lugares de rodaje: Madrid - El Escorial - Almería. México: Chiltepec - Tubesco. USA: Miami – Orlando

Estreno: 22-11-1988 Madrid: Capitol, Minicines. , 24-11-988 Barcelona: Florida 3, Astoria, Aquitania

Público: 199.043

Recaudación: 397.864,48 €

Distribuidora: X Y Z Desarrollos S.A

Bajarse al moro (1989)

Sinopsis: Chusa sobrevive del dinero que le dan los trapicheos de la venta de hachís. Vive con Jaime, su primo y tiene una relación sentimental con Alberto que es policía nacional. Un día conoce a Elena, una joven de buena familia a la que acoge y recluta para bajarse al moro, pero Elena y Alberto construirán otros planes de los que Chusa está ausente.

Género: Comedia

Director: Fernando Colomo

Guión: José Luis Alonso de Santos , Joaquín Oristrell , Fernando Colomo

Argumento: Basado en la obra teatral homónima de José Luis Alonso de Santos

Producción: Lola 2002 S.L. Ion Producciones S.A

Director de Fotografía: Javier G. Salmones

Montaje: Miguel Ángel Santamaría

Música: Pata Negra

Intérpretes: Verónica Forqué, Antonio Banderas, Juan Echanove, Aitana Sanchez-Gijon, Chus Lampreave, Miguel Rellán, Francisco Merino, Amparo Valle, Manolo Huete, Ricardo Palacios, Ofelia Angélica, María Elena Flores, Vicente Diez, Juan de Pablos, Carmelo Gómez, Luis Pérez Agua, Chema de Miguel, Pau Riba, Pata Negra

Duración: 86 minutos

Lugares de rodaje: Madrid - Algeciras. Marruecos: Chauen

Estreno: 11-04-1989 Barcelona. 05-05-1989 Madrid: Palacio de la Música, Amaya, Novedades, Aluche

Público: 414.737

Recaudación: 830.828,28 €

Empresa distribuidora: Warner Española S.L

Bibliografía

- **Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España:** *Diccionario del cine español.* Madrid, Alianza, 1998. (Edición dirigida por José Luis Borau).
- **Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores de Cine:** *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983) IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del cine.* Madrid, 2005.
- **Aguilar, Pilar:** [Publicación digital] *Una mirada crítica sobre el cine español.* Universidad de Brasilia. <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/espanha/cinepilar.htm>>. [Consultado mayo 2012].
- **Aguado, Ana; Ortega, Teresa M^a (eds.):** *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX.* Granada, Valencia, Universidad de Granada, Universitat de Valencia, 2011.
- **Amo, Álvaro del:** *La comedia cinematográfica española.* Madrid, Alianza, 2009.
- **Amelag, James S.; Nash, Mary (eds.):** *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, Editions Alfons el Magnànim-IVEI, 1990.
- **Aparici, Roberto** (coord.): *La Revolución de los medios audiovisuales.* Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- **Arranz, Fátima (dir.):** *Cine y género en España.* Madrid, Cátedra, 2010.
- **Ballesteros, Isolina:** *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista.* Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- **Bernárdez, Asunción; García, Irene; González, Soraya:** *Violencia de género en el cine español.* Madrid, Editorial Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 2008.
- **Bock, Gisela:** *La historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional.* Revista Historia Social. Valencia, Universidad Valencia, Instituto de Historia Social, 1991.

- **Borderías, Cristina (ed.):** *La historia de las mujeres: perspectivas actuales.* Barcelona, Icaria, 2009.
- **Bourdeau, Pierre:** *La dominación masculina.* Barcelona, Anagrama, 1998.
- **Burke, Peter:** *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona, Crítica, 2005.
- **Butler, Judith:** *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona, Paidos, 2001. [Publicado originalmente por Routledge en 1990].
- **Carrasco, Cristina Borderías, Cristina; Torns, Teresa:** *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas.* Madrid, CIP-Ecosocial, la Catarata, 2011.
- **Castejón Leorza, María (ed.):** [Publicación digital] *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona.* Pamplona, IPES Elkarreta, 2011. <www.muestracineymujeres.org>. [Consultado, septiembre 2012].
- **Castejón Leorza, María:** [Publicación digital]: *Violencias cinematográficas de género. La justicia de las vivas.* Revista Pikara [Revista on line], 2013. <<http://www.pikaramagazine.com/2012/11/violencias-cinematograficas-de-genero-la-justicia-de-las-vivas/>>. [Consultado, junio 2013].
- **Caparrós Lera, J, M:** *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista.* Barcelona, Anthropos, Editorial de hombre. Colección Palabra Plástica, 1992.
- **Castro García, Amanda:** *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1983).* Oviedo, KRK, 2010.
- **Chartier, Roger:** *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Barcelona, Gedisa, 1992.
- **Cerdán, Josexo; Díaz López, Marina (eds.):** *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica.* Barcelona, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, Ocho y Medio, (Colección Los Olvidados), 2001.
- **Colaizzi, Giulia (ed.):** *Feminismo y teoría filmica.* Valencia, Colección Eutopías/Mayor, 1995.

- **Cuesta, Josefina (coord.)**: *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX.* Madrid. Instituto de la Mujer, 2003. (4 Volúmenes).
- **Cruz, Jacqueline; Zecchi Bárbara (eds.)**: *La mujer en la España actual.* Barcelona, Icaria, 2004.
- **Miguel, Casilda de; Olabarri, Elena; Ituarte, Leire**: *La identidad de género en la imagen filmica.* Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.
- **Donapetry Camacho, María**: *Toda ojos.* Oviedo, KRK Ediciones, 2001.
- **Ecker, Gisela (ed.)**: *Estética feminista.* Barcelona, Icaria, 1986.
- **Esteban, Mari Luz**: *Crítica del pensamiento amoroso.* Barcelona, Bellaterra, 2011.
- **Faludi, Susan**: *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna.* Barcelona, Anagrama, 1993.
- **Folguera, Pilar (comp)**: *El feminismo en España. Dos siglos de historia.* Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988.
- **Francisco, Israel de**: *La mujer en el cine español.* Madrid, Arkadín Editores, 2010.
- **Franco Rubio, Gloria; Iriarte Goñi, Ana (eds.)**: *Nuevas rutas para Clio. El impacto de las teóricas francesas en la historiografía feminista española.* Barcelona, Icaria, 2009.
- **Friedan, Betty**: *La mística de la feminidad.* Madrid, Cátedra, 2009. [Primera edición de 1963].
- **Ferro, Marc**: *Historia contemporánea y cine.* Barcelona, Ariel, 1995.
- **Gallego, Juana**: *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine.* Barcelona, Luces de Galibro, 2012.
- **Gallego, José Luis et al.**: *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña.* Madrid, Ardora, 1991.
- **Gamba, Susana B.**: *Diccionario de estudios de género y feminismos.* Buenos Aires, Biblos, 2009.

- **Gámez Fuente, María José:** *Cinematergrafía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Valencia, Universitat Jaime I, Ellago Ediciones, Collecció Sendes, 2004.
- **Gil Carmona, Antonio:** *Historia de la violencia contra las mujeres: misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid, Cátedra, 2008.
- **Gil, Silvia L:** *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado Español*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2012
- **Gimeno, Beatriz:** *La prostitución*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011
- **Grijalba, Silvia; Marcos, José Miguel:** *Dios salve a la movida*. Madrid, Espejo de tinta, 2006.
- **Harding, Sandra:** *Ciencia y feminismo*. Madrid, Ediciones Morata, 1993.
- **Hernández Les, Juan; Gato, Miguel:** *El cine de autor en España*. Madrid, Castellote Editor, 1978.
- **Herrera Gómez, Coral:** *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid, Fundamentos, 2010.
- **Kaplan, E. Ann:** *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, Universitat de València, Institut de la mujer, 1998.
- **Kuhn, Anette:** *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid, Cátedra, 1991.
- **Lara Martínez, María:** “Fernando Colomo” [Tesis doctoral]. Director: Fernando Huertas Jiménez. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 2011. <<http://eprints.ucm.es/13476/1/T33164.pdf>> [Consultada en marzo 2012].
- **Lauretis, Teresa:** *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- **Lechado, José Manuel:** *La movida: una crónica de los 80*. Madrid, Algaraba, 2005.
- **Lechón Álvarez, Manuel:** *La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano*. Madrid, Ediciones Nuer, 2001.
- **Maqua, Javier:** *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra, 1992.

- Martínez Ten, Carmen; Gutiérrez López, Purificación; González Ruiz, Pilar (eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Ministerio de Cultura, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España: *Anuarios de cine español*. Ministerio de Cultura, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Años: 1981, 1982, 1984, 1986, 1989, Madrid.
- Ministerio de Cultura. Dirección General de Cinematografía: *Cine español 1896-1983* (Edición a cargo de Augusto M.Torres). Madrid, 1984.
- Ministerio de Cultura. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, FUNDESCO: *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*. Madrid, 1993.
- Menéndez Menéndez, M^a Isabel: *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo, Trabe, 2006.
- Mira, Alberto (ed): *La mirada homosexual*. Revista Secuencias nº 54. Valencia, Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2006.
- Molina, Josefina: *Sentada en un rincón*. 45. Semana Internacional Cine. Valladolid, 2000.
- Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la parada. 1973-1992* Barcelona, Paidós Studio, 1993.
- Monterde, José Enrique, Selva Masoliver, Marta, Solà Argimbau, Anna: *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid, Akal-Referentes, 2001.
- Murillo, Soledad: *El mito de la vida privada, de la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004.
- Oakley, Ann: *La mujer discriminada, biología y sociedad*. Madrid, Debate, Tribuna Feminista, 1977.
- Osborne, Raquel: *La construcción sexual de la realidad*. Madrid, Cátedra, 1993.

- **Oroz, Elena:** [Publicación digital] *Función de noche. Blogs and Docs.* [Revista Online]. 4 febrero de 2008. <<http://www.blogsanddocs.com/?p=132>>. [Consultado agosto 2012].
- **Palacio, Manuel (ed.):** *El cine y la transición política en España (1975-1982).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2011
- **Pérez Cantó, Pilar (ed.):** *De la democracia ateniense a la democracia paritaria.* Barcelona, Icaria, 2009.
- **Pérez Millán, Juan Antonio:** *Pilar Miró. Directora de Cine.* Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, 1992.
- **Pérez Perucha, Julio (ed.):** *Antología crítica del cine español 1906-1995 Flor en la sombra.* Madrid, Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor, 1997.
- **Perrot, Michelle:** *Mi historia de las mujeres.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- **Puigdomenench, Jordi:** *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007).* Madrid, Ediciones JC, 2007.
- **Ramblado Minero, M.Cinta (coord.):** *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos.* Alicante, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2006.
- **Ruiz Franco, Rosario:** *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo.* Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- **Ruzafa Ortega, Rafael:** *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España.* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.
- **Sánchez Biosca, Vicente:** *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites.* Madrid, Cátedra, 2006.
- **Seguin, Jean-Claude:** *Historia del Cine Español* Madrid, (4^a edición) Acento Editorial, 1999.
- **Sangro, Pedro; Plaza, Juan F.:** *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos.* Barcelona, alertes, 2010.
- **Selva, Marta, Sola, Anna (compiladoras):** *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos.* Barcelona, Paidós, 2002.

- **Siles Ojeda, Begoña:** *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006.
- **Siles Ojeda, Begoña:** *Pilar Miró, creadora audiovisual*. Madrid, Almudayna, Ediciones del Orto, 2006.
- **Strauss, Frederic:** *Pedro Almodóvar un cine visceral Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid, El País Aguilar, 1995.
- **Trenzado Romero, Manuel:** *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- **Tubau, Iván:** *Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años setenta*. [Tesis Doctoral] Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979. <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/37383/03. ITIC_3de5.pdf?sequence=3>[Consultada en marzo 2012].
- **Tubau, Iván:** *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta: conversaciones con Félix Martíalay, Juan Cobos, José Monleón...* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.
- **Tubau, Iván:** *Hollywood en Argüelles: cine americano y crítica española*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984.
- **Tubert, Silvia (ed.):** *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid, Cátedra, 2003.
- **Vance, Carole S.:** *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina (selección de textos)*. Madrid, Editorial Revolución, 1989.
- **Vidal, Nuria:** *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Destino, 1996.
- **Vilarós, Teresa M.:** *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- **Ventura, Lourdes:** *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- **Ventura Franch, Asunción:** *Las mujeres y la Constitución Española de 1978*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1999.
- **VV.AA:** *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia (El caso español)*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

- **VV.AA:** *Actas del Congreso la Transición de la dictadura franquista a la democracia*. Barcelona, Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- **VV.AA:** *Masculinitats: mites, de / construccions i mascarades*. Valencia. Universitat Jaume I. Año 2002, Número 6.
- **Wallis, Brian (ed.)**: *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001.
- **Wolf, Naomi**: *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé editores, 1991.
- **Yraola, Aitor (comp.)**: *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- **Zurian, Francisco A (ed.)**: *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual*. Secuencias, Revista de Historia del Cine., nº 34, Madrid, Maia Ediciones, UAM, 2011.

Narrativas

- **Delibes, Miguel**: *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destinolibro, 1995. [Decimonovena edición. Primera edición en editorial Destino, año 1966].
- **Delibes, Miguel; Paredes, Santiago; Sámano, José; Molina, Josefina**: *Cinco horas con Mario*. Madrid, Espasá Calpé, 1981. (Adaptación teatral)

Videoteca

- **Asignatura pendiente**. Programa Versión española TVE2 [Vídeo]. Coloquio. 5 de diciembre de 2003.
- **Colomo, Fernando**: *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* [Vídeo]. Colección Un país de cine. Diario *El País*, nº 42, 2003.
- **Función de noche. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Presentación y coloquio**. [Vídeo on line]. IPES Elkarte, 9 de junio de 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o>>. [Consultado agosto 2012].

- **Función de noche.** Programa *Versión española* (TVE2) [Vídeo]. Coloquio emitido 25 de mayo 2000.
- **La vida alegre** en programa *Versión Española* (TVE1) [Vídeo]. Coloquio emitido el 18 de junio de 2011. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-vida-alegre/>> [Consultado marzo 2012].
- **Moreno, Antonio; Caballero, Alejandro:** *Frenesi en la gran ciudad* [Vídeo on line] TVE. Emitido 21 octubre 2011. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/frenesi-gran-ciudad-movida-madrilena/1216132/>> [Consultado agosto 2012].
- **Peña, Chema de la.** *Un cine como tú en un país como éste.* [Vídeo on line]. Madrid: La voz que yo amo, 2010. <<http://www.lavozqueyoamo.com/index.php/cine/ficha/36>> [Consultado septiembre 2012]
- **Sé infiel y no mires con quién.** Programa Versión Española (TVE1) [Vídeo on line]. Coloquio emitido el 29 de noviembre de 2009. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-se-infiel-mires quien/>>. [Consultado 11 enero 2011].

Artículos de prensa y entrevistas

- **Bartolomé, Cecilia** [Entrevista por la autora]. 12 junio 2007.
- **Galán. Diego:** El País, 1980.
- **Paredes, Joaquina:** *Enfrentamientos y abandonos en las II Jornadas feministas.* Diario El País 9 diciembre de 1979. <http://elpais.com/diario/1979/12/09/espana/313542024_850215.html> [Consultado julio 2012].
- **Molina, Josefina** [Entrevista por la autora]. 9 junio 2011.
- **El Mundo:** *Denuncian que el cine de Almodóvar es ‘contrario a la igualdad de género’.* <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/29/castilla-y-leon/1277819148.html>. [Consultado, agosto 2013].

Legislación

- Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer.

Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993.
<<http://www.unhchr.ch/huridocda/huridoca.nsf/%28Symbol%29/A.RES.48.104.Sp?Opendocument>>. [Consultado junio 2012].

- Conferencia Mundial sobre la Mujer, celebrada en Pekín <<http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20S.pdf>> [Consultado junio 2012].

