



Universidad de Sevilla

Máster en Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual

Trabajo Fín de Máster

ELLAS

en la gran pantalla

Presentado por: Alicia Peis Castañeda

Tutora:

Virginia Guarinos Galán

Curso académico: 2015/2016

Resumen

La industria cinematográfica ejerce desde sus anales una importante función en la construcción del sistema sociocultural. Este poder le lleva a sumergir a todos los espectadores en innumerables historias en las que se remueven sentimientos como el dolor, la alegría, la empatía o el amor.

Por tanto, el cine, además de crear historias, conecta vidas. Groucho Marx dijo en una ocasión: “En esta industria, todos sabemos que detrás de un buen guionista hay siempre una gran mujer, y que detrás de ésta está su esposa.” Con esta premisa del actor estadounidense, damos paso a la esencia de este trabajo: la mujer en el cine español.

De siempre es sabido que la mujer ha jugado un papel de sumisión al hombre, consecuencia del machismo arraigado en la política social de todo el mundo. España no podía ser menos, ni más. Desde que se fundó la primera compañía cinematográfica en España (1928), el hombre ha supuesto el eslabón primordial para el avance y la evolución de la industria en todo el territorio español. ¿Qué papel ejercía la mujer en todo esto? Ama de casa, mujer de su marido, exenta de derechos en la sociedad, la mujer no podía aspirar a más que ser la meritoria que lleva café a su marido durante el rodaje. Más adelante, con los 40 años de dictadura que sufrió y sigue sufriendo España, la mujer no cambió en cuestiones sociales; de hecho, su tarea se volvió aún más ceñida a las labores del hogar, a la espera de que sus hombres llegaran a buena hora a casa, y al silencio desconsolado por la muerte de algún familiar. En el cine ocurría más de lo mismo; la mujer calló hasta que llegaron los años cercanos al fin de la dictadura, cuando algunas cineastas como Josefina Molina o Pilar Miró lucharon por su papel en la industria del cine en el comienzo de la década de los 80.

Este trabajo pretende crear empatía hacia la lucha de la mujer en la industria del cine español desde sus orígenes, así como la muestra de los hombres que apoyaron la causa y defendieron en una época de controversia y abstinencia verbal que la mujer estuviese valorada tanto delante de una cámara como detrás de ella.

Abstract

The film industry plays from its origin an important part in the construction of the sociocultural system. This power brings it to immerse all spectators in countless stories in which feelings such as pain, happiness, empathy or love are stirred up.

Therefore, films, as well as creating stories, connect lives. As Groucho Marx said on one occasion: "In this industry, we all know that behind a great scriptwriter there is always a great woman, and that behind her is his wife." With this premise of the American actor, we give way to the essence of this project: Women in Spanish films.

It has always been known that the woman plays a role of submission to men, consequence of the rooted sexism in the social politics of the whole world. Spain couldn't be less, or more. Since the first film company was founded in Spain (1928), men have been considered the essential step for the advance and evolution of the industry on all Spanish territory. ¿What role would the woman play in all this? Homemaker, wife of her husband, exempt of the rights of society, women couldn't aspire to more than being the unpaid intern that took coffee to her husband during the shooting of a film. Further on, with 40 years of dictatorship that Spain suffered and continues to suffer, the social situation of women didn't change; in fact, their work became even more restricted to the house, waiting for their husbands to come home early, and for the disconsoling silence of the death of a family member. In film something similar occurred; women stopped speaking until the final years of the dictatorship, when some filmmakers such as Josefina Molina or Pilar Miró fought for their role in the film industry at the beginning of the 80s.

This project intends to create empathy towards the rights that women have been through in the Spanish film industry since its origin. Also bringing attention to the men who supported and defended the cause in a controversial era of verbal abstinence that women should be valued both in front and behind the camera.

Palabras clave

Feminismo/cine español/mujeres/género

Feminism/spanish cinema/women/gender

ÍNDICE

APARTADO 1 *Comenzamos*

- 1.1 INTRODUCCIÓN
- 1.1.1 Estado de la cuestión
- 1.2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA
- 1.2.1 *Corpus*
- 1.3 FUNDAMENTOS TEÓRICOS (teorías fílmicas/bases teóricas a analizar)

APARTADO 2 *Situación de la mujer en la industria cinematográfica española*

- 2.1 MUJER E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA
- 2.1.2 A posteriori e ICAA

APARTADO 3 *Análisis*

- 3.1 LAS DIRECTORAS DE LOS 80 Y 90
- 3.2 LAS DIEZ PELÍCULAS DE NUEVE DIRECTORAS EMBLEMÁTICAS
- 3.2.1 ELLAS en el cine
- 3.3 ANÁLISIS UNA POR UNA

APARTADO 4 *ELLAS y el cine de mujeres*

- 4.1 ¿QUÉ ES EL CINE DE MUJERES?
- 4.1.2 El error conceptual

APARTADO 5 *Conclusiones*

1 APARTADO 1

Comenzamos

En este primer apartado vamos a presentar de manera sucinta el trabajo a realizar.

Para el desarrollo del proyecto es necesario hacer un breve recorrido por la historia del cine español. Aunque todo irá enfocado principalmente hacia el papel de la mujer en la industria cinematográfica y los puntos de referencia serán principalmente femeninos, haremos un breve hincapié sobre los cineastas masculinos que abogaron por la validez de la mujer en el cine. Por otro lado, a través del análisis de diez obras cinematográficas relevantes pertenecientes a 10 cineastas pioneras del panorama del cine español, se formará el esqueleto estructural de esta abogacía por la igualdad de género.

1.1 INTRODUCCIÓN

Partamos de que el cine es reconocido por muchos como un “agente socializador”. Por tanto, la industria cinematográfica es necesaria para consolidar la igualdad de género.

El análisis en profundidad sobre la situación de la mujer en la industria del cine español desde su origen, se verá reflejado a través de la recopilación de información sobre biografía y hechos de diez directoras pioneras del panorama cinematográfico español, siendo ellas: Pilar Miró, Josefina Molina, Icíar Bollaín, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Patricia Ferreira, María Ripoll, Rosa Vergés, Silvia Munt y Cecilia Bartolomé.

Pero antes de llegar a ello, cabe destacar algunos datos históricos relevantes acerca del desarrollo del cine en España. Siendo así, en los primeros años del cine en España las películas, las películas más populares eran las históricas, y esta línea temática se dio hasta la década de los 60.

Otro dato relevante como contexto histórico de este trabajo, es aquel que dista que durante la Guerra Civil Española, hubo muchísima censura en el cine español y muchos actores se vieron obligados al exilio. Fue entre los años 50 y 70 cuando el cine español se fortaleció debido a numerosas coproducciones con otros países europeos, sobre todo Italia y Francia.

Cuando acabó la dictadura franquista en el año 1975, la censura disminuyó considerablemente y surgieron cineastas que revolucionaron el panorama cinematográfico en el período conocido como *la movida*¹.

A raíz del comienzo de la democracia en España, el panorama de la industria cinematográfica evolucionó notablemente y empezó a reconocerse por sus elegantes melodramas, por el humor negro y la versatilidad. El panorama sociopolítico del país experimentó enormes cambios. Y fue por ello por lo que la España de la Transición se muestra como un país moderno, libre y plural.

Además de las mujeres cineastas mencionadas con anterioridad, el cine español de la Transición se armó de valor con los trabajos de otros directores masculinos equiparablemente emblemáticos. Surgen directores de la talla de Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, Fernando Trueba y Emilio Martínez Lázaro. En suma a estos, tras la década de los 80, emergen directores como Álex de la Iglesia, Julio Medem, Alejandro Amenábar y Santiago Segura.

Con estos antecedentes, con referencias tanto masculinas como femeninas, el cine se consagra como una industria cultural potente y libre de prejuicios en el sentido más amplio del concepto. Fue en este período cuando la mujer comienza a verse como una cineasta más, con los mismos derechos y valores que sus compañeros masculinos.

En cuanto a las líneas temáticas se refiere, los largometrajes de la época fueron variando con el paso de los años. Comenzó a verse de forma generalizada un cine más universal, donde se trataban temas como la sexualidad femenina, la maternidad, los deseos o la familia de una forma natural y constante. El hombre como papel protagonista o como director cinematográfico comenzó a perder la posición que había ocupado hasta el momento en un sistema falocentrista y excluyente de la figura de la mujer en cualquier ámbito que no fuese el hogar.

1.1.1 Estado de la cuestión

Para abordar este proyecto en su conjunto, nos ha hecho falta acudir a referencias bibliográficas de mujeres y hombres expertos en la temática. A través de sus obras, hemos podido evidenciar aspectos clave preexistentes sobre la esencia del objeto de estudio y la posterior investigación. Trinidad Núñez, en el libro *Directoras de cine español* (2013),

¹ Movimiento contracultural surgido a principios de la Transición democrática.

hace una apología al estado social y laboral que han experimentado las mujeres desde el comienzo en la industria del cine. Abarca temas tales como la escasa financiación de la que disponen las cineastas para la ejecución de sus películas en comparación con los hombres, y aporta datos escalofriantes sobre la situación del cine español en años ya pasados pero cercanos a la actualidad. Por ejemplo, dista que de 140 películas producidas en el año 2006, sólo 6 fueron dirigidas por mujeres. (Núñez, 2013)

Además de ella, Israel De Francisco con su obra *La mujer en el cine español* (2010) expone conceptos de temática que las cineastas comenzaron a abordar en sus largometrajes tras el franquismo. También especula acerca del cine propio de la Transición, confirmando que debido a los cambios sociopolíticos y culturales, en España surgirían géneros como la nueva comedia madrileña, así como que la mujer, tras la instauración de La Constitución de 1978, experimentaría cambios a mejor debido a la conversión de nuestro país en una nación “más moderna, libre y plural” (De Francisco, 2010).

En aliciente a esto, también acudimos a Amanda Castro, con la obra *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)* (2009) para constatar los arquetipos femeninos sexuales en el cine de la Transición, afirmando que en las películas de este período, la mujer está fuertemente sexualizada y estereotipada (Castro, 2009).

A modo de resumen, en estos pequeños incisos que hemos remarcado, está la esencia primaria de nuestro objeto de estudio. En principal, estas referencias bibliográficas, junto a otras más que hemos tenido en cuenta como instrumentos para nuestra investigación, hemos de especificar que tanto bibliografía como algunos enlaces web de interés, reflejan la realidad de la mujer en el panorama sociocultural y económico tanto de la Transición y como en el período posterior hasta el cambio de siglo.

Concretamente, estas obras y referencias se encargan de hacer este mismo recorrido dentro del seno cinematográfico y tejiendo de este modo en nosotros una idea preconcebida de cómo era tratada la cineasta, y cómo la mujer en escena, para posteriormente, poder sacar nuestras propias conclusiones tras el análisis propuesto.

1.2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Desde la esencia ideológica de este proyecto, se tiene presente conseguir como objetivos primordiales, en orden de preferencia personal:

- La toma de conciencia de la sociedad machista a la que la mujer se ha visto sometida a lo largo de tantos años en España.
- Enriquecimiento e interés a través del repaso histórico por la industria del cine española.
- Observar el retrato de la mujer a través de películas hechas por mujeres.

Para llevar a cabo esta serie de objetivos, lo principal es establecer una línea temporal concreta en el bagaje del cine español para la investigación. Es por esto, por lo que establecemos el estudio en el período de tiempo que abarca desde La Transición hasta el cambio de siglo.

Al reducir la investigación a esa etapa, el estudio se elabora de manera más concisa y específica. Por tanto, en una primera instancia, es necesario establecer un breve repaso histórico a grandes rasgos sobre la política sociocultural de España desde comienzos del siglo XX, centrándonos principalmente en la censura y las imposiciones del régimen de Franco.

Tras realizar este inciso en la historia de España y de la industria del cine concretamente, redirigimos el proyecto directo a cuestiones de género en el cine español y, concretamente, al papel de la mujer en el cine artísticamente y técnicamente. Y es en este apartado donde es necesario hacer hincapié en algunas de las directoras más emblemáticas hasta ahora del origen del cine plural, no discriminatorio. Inevitablemente al hacer un manifiesto acerca de las cineastas que surgieron en la Transición, surge plasmar de igual modo el apoyo a la causa por parte de los hombres directores que surgieron también en las décadas de los 80 y los 90.

Cabe destacar en el apartado anterior que uno de los aspectos más importantes que hay que tener en cuenta son las líneas temáticas que seguían las producciones cinematográficas de la época. Éstas son fruto de la evolución del cine español y, por tanto, del cine universal.

Para la elaboración de este análisis, hemos tenido en cuenta principalmente obras de la teórica feminista Teresa de Lauretis, que tanto ha contribuido a los estudios de género e identidad sexual. Organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL, UBA), Carrera de Sociología (FSoc, UBA) y Centro Cultural de la Cooperación

Floreal Gorini, la teórica de procedencia italiana, ofreció en una conferencia que impartió el 29 de abril de 2014 varias estipulaciones sobre su vida y obra. En concreto, nos llamó mucho la atención para la posterior elaboración de este proyecto, cierta parte de la charla en la que Teresa hace referencia a la cuestión de género, haciendo hincapié a cómo surgieron los primeros estudios sobre la mujer, sobre la identidad sexual. Teresa contó que en los años 60 y 70, en EEUU, surgieron los movimientos socioculturales tales como el *free speech*, entre otros, y para nuestro interés, los primeros movimientos feministas. Los estudiantes universitarios se politizaron y pedían charlas de carácter informativo acerca de estos nuevos movimientos emergentes de la sociedad de la época.

«Debido a que las universidades estatales estadounidenses siguen las reglas del mercado capitalista, pronto aparecieron programas de pregrado en el estudio de la mujer: women's studies» (De Lauretis, 2014)²

La cuestión de género empezó a suscitar muchísimo interés:

«En cultura popular en estudios afroamericanos, nativos americanos, chicanos y latinos, el concepto de género fue introducido y articulado por las investigadoras feministas en varios campos disciplinarios en el marco de women's studies y fue el eje central, el elemento cohesivo, de la crítica feminista hacia el patriarcado occidental.» (De Lauretis, 2014)

Además de esta conferencia que nos asombró bastante a la hora de abordar el trabajo pudimos comprobar en otras lecturas de la autora, como *Alicia ya no* (1984) o *Tecnologías del género* (1987), que también se dedicó en sus estudios al subapartado del género en la industria cinematográfica. Y así, casi sin quererlo, recurrimos a la inevitable toma de conciencia del estado y la concepción de la mujer en esa época, en suma a la representación de la misma en el cine español o, incluso, al supuestamente justificado estado falocéntrico de nuestro país.

La Teoría Fílmica Feminista, tal como afirman Zurian y Herrero, profesores de la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad del Rey Juan Carlos de Madrid, *«es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los*

² Conferencia completa disponible en Youtube. Conferencia de Teresa de Lauretis. Género y teoría queer.

ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración». (Zurian, Herrero, noviembre 2014)³

Por tanto, y en referencia a nuestro análisis fílmico en particular, el punto de vista es obviamente el punto de mira hacia la mujer protagonista, hacia el rol de la mujer, dado que el objetivo que nos suscita interés es el hecho de comprobar cómo se veían reflejadas las mujeres de manos de ellas, las cineastas.

Existen numerosas teorías fílmicas a las que hemos recurrido para establecer los límites de lo necesario e imprescindible para la ejecución de este proyecto, y lo que no. Están las teorías basadas en el realismo, en el multiculturalismo, la teoría del Autor, la teoría del montaje y formalismo, etc.⁴ Sin embargo, básicamente, nos hemos basado en premisas conceptuales de algunos textos de Lauretis y de Zurian y Herrero para entender principalmente que el marco teórico feminista es en el que nos resultará más cómodo proceder a la elaboración del análisis.

«Género no pertenece a los hombres, género era la marca de la mujer.» (Lauretis, 2014)

A modo de cierre de este apartado, debemos concluir con el establecimiento de varias hipótesis que han servido como iniciativa para esta investigación. Siendo estas:

- La mujer ha sido maltratada en el ámbito cinematográfico español desde los anales.
- La mujer ha sido maltratada en el ámbito cinematográfico español aun con el fin de la dictadura franquista.
- Las cineastas emergentes en la etapa de la Transición y en adelante lograron una notable evolución de la mujer en el sector.

1.2.1 Corpus

Finalmente, la cuestión práctica del proyecto presenta el nombre de 9 mujeres cineastas que empezaron con aquella premisa de luchar por los derechos de la mujer en el ámbito cinematográfico; siendo estas: Pilar Miró, Josefina Molina, Iciar Bollaín, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Patricia Ferreira, Ana Belén, Silvia Munt y Cecilia Bartolomé.

³ Extracto del subepígrafe *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual* del volumen nº 14 del tomo titulado *Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual*.

⁴ Artículo titulado *Cinco condiciones, a través de cuatro teorías fílmicas*, publicado en *ET (Entretanto magazine)* y escrito por Tamara Moya Jorge.

Simultáneamente a plasmar una breve carta de presentación de cada una de ellas, hemos escogido 10 obras audiovisuales, a una por cada una de ellas, que supongan un ritual casi autobiográfico del papel de la mujer en la época. Estas películas manifiestan una forma de ver el mundo de la mujer de parte de otra mujer; una manera de concebir el cine de parte de una mujer libre; una manera de hacer cine que antes jamás se había hecho. De estas 10 producciones hay 10 fichas de investigación. Cada una de las cuales incluye distintos apartados, siendo estos: ficha técnica, argumento/sinopsis, papel de la mujer en el contenido fílmico (persona, rol, actante) y conclusión. Las películas del análisis son, en orden cronológico:

- *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de Cecilia Bartolomé.
- *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró.
- *Función de una noche* (1981) de Josefina Molina.
- *Werther* (1986) de Pilar Miró.
- *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991) de Ana Belén
- *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín.
- *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet.
- *Lalia* (1999) de Silvia Munt.
- *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) de Gracia Querejeta
- *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira.

1.3 Fundamentos teóricos (teorías fílmicas/bases teóricas a utilizar)

Para la ejecución teórica de este proyecto se ha tenido en cuenta el estudio de la teoría fílmica feminista. Fuera de radicalizar el concepto de la mujer como madre de futuros hombres y su irrefutable necesidad para crear vida y embellecer el mundo, así como aquellas teorías feministas que someten al hombre bajo la mujer, está la teoría fílmica feminista actual que hace credo del papel que debe ocupar una mujer en la industria cinematográfica si así lo desea. Sin embargo, anteriormente han existido otras teorías cinematográficas, acordes al contexto social y cultural de la época en la que datasen, que denigran a la mujer cinematográficamente hablando o, por el contrario, la convierten en un “objeto de estudio” a la hora de desempeñar distintos roles en las producciones audiovisual. La teoría fílmica feminista busca la igualdad, lejos del concepto de radicalización que se le asocia al término “feminista”, en un panorama como este, se

vuelcan este tipo de teorías como arma de lucha contra cualquier tipo de discriminación hacia la mujer como cineasta y, por supuesto, como mujer.

En aliciente a esto, en este proyecto se han tenido en cuenta numerosas obras de autores como Trinidad Núñez, psicóloga e investigadora española, Amanda Castro, profesora universitaria de EEUU o Bárbara Zecchi, profesora universitaria de EEUU y miembro honorífico del departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas. En todas estas publicaciones se procura el estudio exhaustivo de género en el cine español, destacando en algunos casos declaraciones concretas de cineastas de la época.

2 APARTADO 2

Situación de la mujer en la industria cinematográfica española

Este segundo apartado abarca, de forma más específica, el papel de la mujer en la industria cinematográfica desde el comienzo de la misma. Sin embargo, todo lo expuesto será objeto de contextualización, sin especificar en el campo laboral técnico de la mujer en esta gran industria. Para ello, hay que sintetizar de manera figurativa el rol de las mujeres en el contexto socioeconómico en el que nació el cine en España. Del mismo modo, hablaremos sobre el Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales (ICAA), que corrobora desde una política gubernamental, el derecho de la mujer para participar en las actividades cinematográficas o de cualquier índole audiovisual.

2.1 MUJER E INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN ESPAÑA.

Trinidad Núñez, en el ejemplar *Directoras de cine español* (2013) dicta un tremendo eslogan: “*La feminización de la cultura de masas es equiparable al estudio de audiencias.*” (Núñez, 2013)

Con este epílogo, la autora hace una breve alusión al espíritu de lucha que ha demostrado la mujer a lo largo de los años por adquirir un puesto merecido en el cine.

Y efectivamente, si nos remontamos a los inicios del cine español, debemos investigar cómo se regía la sociedad hasta el momento o, mejor dicho, qué papel cumplía o debía cumplir cada cual.

En los comienzos de la industria del cine en España, las mujeres, al igual que miembros de las clases populares, los ancianos, los niños y las niñas llenaron las salas de cine. Se consideraba el el más barato de los espectáculos, el más versátil en sus contenidos, el de los efectos más persuasivo (Amorós, 1991). Las personas vieron en la industria cinematográfica la plasmación de la creatividad, y se convirtió en un objeto social con un poder cultural, simbólico e ideológico inquebrantable.

En cuanto al rol que la mujer ejerció en los anales de la industria cinematográfica, sucedió como en otros ejercicios sociales como la prensa, es decir, cumplía con las tareas

tradicionalmente asociadas a las féminas. Por otra parte, el hombre es el que ha sido protagonista en la mayoría de las producciones cinematográficas, delegando papeles secundarios a las mujeres. En consecuencia, la mujer se consideraba un “adorno” en innumerables ocasiones (Aguilar, 1998; Guarinos, 2008).

Sin ir más lejos, tan sólo hace falta hacer algo de memoria histórica mundial para darse cuenta que, indudablemente, existen muchas más nombres de directores de películas que de directoras. A día de hoy, en el año 2016, son demasiado escasos los nombres de mujeres cineastas que figuran en la gran pantalla. Esto es debido a que muy pocas de ellas consiguen obtener financiación para llevar a cabo cualquier largometraje porque principalmente, si no eres conocida, es muy difícil entrar en el mercado.

Sin embargo, aun con todo este cruel panorama cinematográfico hacia la mujer, unas décadas más tarde del inicio del séptimo arte, llegaron directoras emergentes en una etapa de condiciones adversas.

Y fueron estas cineastas las que lograron cambiar aspectos como la opresión de la religión católica hacia la mujer, los clichés masculinos,... Y todo esto fue importantísimo para la evolución de la industria del cine tanto en la cuestión de contenido, como en la elegancia de la obra. Esta nueva forma de hacer cine, lejos de toda esa burbuja machista y patriarcal de la industria del cine, logró despertar la sensibilidad de aquellos que acudían al cine a observar mujeres haciendo arte y, sobre todo, mujeres protagonizando arte. (De Francisco, 2010)

Si nos remontamos a la etapa de la Transición española, cabe mencionar que hubo innumerables cambios sociales, políticos y culturales. La Constitución de 1978 trajo consigo el reconocimiento de los derechos de las mujeres y en la década de los 80, se legalizaron tanto el divorcio como el aborto. De este modo, la España de la Transición se muestra como un país moderno, libre y plural. Y en esta etapa, donde la industria del cine se sitúa en lo que se denomina “nueva comedia madrileña” surgen directores de la talla de Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, Fernando Trueba y Emilio Martínez Lázaro. Su forma de hacer cine trataba sobre todo los temas sociales más urbanos y las chicas se presentan como mujeres modernas, trabajadoras, urbanas y autosuficientes. Como aliciente, cabe mencionar que la primera etapa de la transición define al cine metafórico, que es aquel que elige la figura de la mujer como eje en torno al cual se desarrolla el resto de la historia. (Castro, 2009)

Tras la década de los 80, emergen directores como Álex de la Iglesia, Julio Medem, Alejandro Amenábar y Santiago Segura. En su forma de hacer cine la mujer ocupa un espacio concreto; por ejemplo, Álex de la Iglesia recurre al humor negro y esperpéntico. En películas como “La Comunidad” (2000) las mujeres son antiheroínas que asumen actitudes asociadas al hombre tradicionalmente.

Los primeros años de la democracia configuraron la industria del cine en aspectos como una nueva mirada sobre la mujer y su sexualidad. La cuestión de género cinematográficamente hablando, intentó convertirse en un símbolo igualitario y exento de diferencias. Esto se consiguió alejando a la mujer del rol que tradicionalmente había desempeñado en las películas y atribuyéndole algunas características que se le habían asociado al hombre hasta el momento.

Entre los recursos renacidos, se volvió a ver la figura de la *femme fatale*, que había servido durante el franquismo para contentar al hombre. El resurgimiento de esta figura se le atribuye a Pilar Miró que con la película *La Petición* (1976) en la que actuaba con el papel protagonista, logró utilizar sin pudor aquellos atributos con los que el hombre se vuelve débil y sumiso.

2.1.2 A posteriori e ICAA

La visión que las mujeres cineastas de la etapa de la Transición trajeron a España acerca de la industria del cine, fue de vital importancia para lograr avanzar en las dos legislaturas en las que gobernó el Partido Popular a manos de José María Aznar, debido a su ideología basada en una política liberal en el aspecto económico y una política conservadora en el ámbito social.

Una vez que el político socialista José Luis Rodríguez Zapatero llegase a gobernar España en 2004, España experimentaría un cambio primordial en cuanto a la política social, que se consideraba mucho más abierta que la que tenía su antecesor. De este gobierno surgió un compromiso fiel hacia la mujer basándose en la creación del Ministerio de Igualdad. De este modo, en la inserción laboral la mujer experimentó un cambio positivo, así como en el ámbito cinematográfico y audiovisual.

Surgió del mismo modo el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) en 1985, organismo adscrito al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,

encargado de las competencias del cine y el mundo audiovisual. Sus principales funciones son:

“- Fomentar, promocionar y ordenar las actividades cinematográficas y audiovisuales españolas en sus tres aspectos de producción, distribución y exhibición.

Recuperar, restaurar, conservar, investigar y difundir el patrimonio cinematográfico.

- Contribuir a la formación de profesionales en las distintas especialidades cinematográficas.
- Mantener relaciones con organismos e instituciones internacionales y extranjeros de fines similares.
- Cooperar con las Comunidades Autónomas en materia de cinematografía y artes audiovisuales.”

(ICAA, 1985)

En la actualidad más inmediata, el ICAA se ocupa del apoyo institucional al cine y de garantizar la diversidad de la cultura española, las películas en catalán, gallego y euskera, etc.

3 APARTADO 3

Análisis

En este apartado se tratarán los temas principales asociados a la mujer que ha experimentado el cine español desde el inicio. Del mismo modo, se procederá al análisis práctico de las diez películas escogidas a conciencia que abarcan la historia de la mujer en el cine español desde el período de la Transición hasta el cambio de siglo.

3.1 LAS DIRECTORAS DE LOS 80 Y 90

Las pioneras del cine español en la década de los 80 fueron las cineastas Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé. Su mayor lucha consistió en el logro de ensalzar el papel de la mujer que tan maltratado estaba hasta ese momento. Su forma de hacer cine consistió en la normalización de la incorporación de la mujer al sector audiovisual y, por tanto, al ámbito cinematográfico.

Fue a finales de los 80 cuando surgió la temática del cine universal, que consistió en dejar a un lado cualquier reivindicación en contra de lo falocéntrico. (De Francisco, 2010)

En cuanto a la tipología de personajes femeninos que surgieron en la etapa de La Transición, Amanda Castro, en su libro *La representación de la mujer en el cine de la transición* (2009), destaca cuatro tipos de mujeres, fuertemente sexualizadas y estereotipadas: enfermera, criada, prostituta y tía. Tres de ellos corresponden a profesiones ligadas a la mujer de toda la vida, y una de ellas, la tía, no recibe ningún tipo de remuneración económica. En aliciente a esto, la temática que se asociaba al rol de la mujer en la industria del cine durante este período y hasta comienzos de los 90 fue el de la abundancia de protagonistas femeninas, y evolucionados análisis sobre las relaciones humanas, sentimientos y sociedad.

Por otra parte, en los años 90, directoras como Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta e Icíar Bollaín quisieron apostar el hecho de dejar atrás todo el machismo cinematográfico y otorgarle a la mujer el papel protagonista que se saliese de toda asociación tradicional. Apostaron por tanto por la inauguración de un cine comercial así como por la reivindicación de la identidad femenina, centrándose sobre todo en aquellas situaciones en las que hubiese injusticia en cuestiones de género. La temática en relación

a la mujer en la industria del cine asociada a esta década fue la irrupción de la sexualidad femenina, los deseos, la familia y maternidad.

3.2 LAS DIEZ PELÍCULAS DE NUEVE DIRECTORAS EMBLEMÁTICAS.

Tras la elaboración de una tabla (1), procedemos a elaborar el análisis exhaustivo de cada una de las películas escogidas, siendo estas, por orden cronológico:

- *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de Cecilia Bartolomé.
- *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró.
- *Función de una noche* (1981) de Josefina Molina.
- *Werther* (1986) de Pilar Miró.
- *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991) de Ana Belén.
- *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín.
- *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet.
- *Lalia* (1999) de Silvia Munt.
- *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) de Gracia Querejeta.
- *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira.

3.2.1 ELLAS en el cine

En la película documental de Silvia Munt titulada “Lalia”, que data del año 1999, la niña protagonista, que tiene el mismo nombre que el título del largometraje, parafrasea una de sus reflexiones provocando una ternura inmediata en el espectador: *«Tan grande como el mar, tan tierno como cuando el sol le hace cosquillas»*.

Y es ésta misma, la que sirve de prólogo para tratar el tema esencial de esta investigación: el cine. Se puede decir que el cine puede compararse con el mar por su enorme globalización, y que las mil y una historias que manifiesta, son el síntoma más coherente de la evocación de emociones.

Sin embargo, aun a riesgo de desviar el tema del objetivo principal, no hemos venido aquí a hablar de cine en su ámbito más estructural y ambiguo, como séptimo arte, como instrumento de entretenimiento; sino que estamos aquí para hacer una comparación explícita sobre la heterogeneidad conceptual que existe entre el cine denominado cine de

mujeres, y aquello que las cineastas de nuestro análisis han querido alegar a lo largo de las décadas al respecto.

Por otra parte, conociendo el inicio de la industria del cine, tal y como se ha mencionado con anterioridad y con el fin de no resultar demasiado redundante, cabe destacar que la mujer siempre ha sido claramente reprimida, extraída, manipulada, en el ámbito cinematográfico. Y es por ello, por lo que el objeto de estudio del análisis se torna tan interesante. ¿Por qué ellas? ¿Cómo han luchado? ¿Cuál ha sido el trofeo?

«*La mujer en el cine de la Transición es una mujer en constitución, se está haciendo.*» (Guarinos, 2008)⁵ Tal y como expresa en esta cita Virginia Guarinos, profesora de la Universidad de Sevilla, la mujer en el cine de la Transición estuvo construyéndose a sí misma hasta el cambio de siglo (e incluso a día de hoy sigue buscando algunos matices perdidos de su papel como mujer en el ámbito cinematográfico). En el inicio del cine español, al igual que en la sociedad que lo circundaba, coexistía con el hombre que todo lo merece y puede, una mujer sumisa y jefa de su casa (a ratos, hasta que el marido llegaba). El cine español plasmaba esta realidad, y no fue hasta la muerte de Franco de 1975 y la consecuente etapa de Transición hasta la democracia, cuando el cine, junto con los cineastas que lo determinaban, evolucionó de forma notable.

El punto de vista del cine hasta entonces había sido de tipo falocéntrico, patriarcal, exclusivamente de hombres. Sin embargo, en ese momento en el que el contexto social del país comenzó a experimentar cambios, el cine también lo hizo.

Surgió lo denominado como *punto de vista de género*⁶, concepto que atiende a la necesidad de dejar de tomar el cine protagonizado por mujeres como un cine nacido de una mirada femenina. «*Asumir y aceptar el término mirada femenina, resta relevancia al trabajo de las cineastas. La que mira únicamente observa.*» (María Castejón Lorza, 2013) Por tanto, cuando surgió el punto de vista de género como referencia a la forma de creación del cine, se acabó con ese falocentrismo perjudicial, con ese estado de patriarcado de todas las cosas que rodeaban el mundo español de diario. De ese modo, las mujeres del cine dejaron de representarse como los estereotipos costumbristas del momento, y plantearon una evolución más moderna.

⁵ Artículo que escribió Virginia Guarinos en 2008 para la revista de *Quaderns de Cine*.

⁶ Extraído de un artículo que escribió María Castejón Lorza para la revista digital "Pikara" en el año 2013. El título es: *Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género.*

De todos modos, el punto de vista de género no solo hace referencia a la forma de crear cine, sino también parte de la base esencial del director o directora del largometraje a desarrollar. Es decir, cada cual tiene una forma de desnaturalizar la desigualdad de género que hubo hasta el momento, y eso es parte primordial de un producto cinematográfico u otro.

Es en este contexto, y tras esta pequeña introducción al concepto de punto de vista de género, donde cabe hacer alusión a las pioneras, por antonomasia, del “cine evolucionado”. Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé fueron las primeras luchadoras de esta causa, fueron las primeras cineastas que abogaron por un cine moderno, lejos de discriminaciones y ataduras de género. Con una formación amplia en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, las tres cineastas se erigen a día de hoy como esencia indiscutible de la forma de hacer cine de la actualidad.

Una forma clara de poner de manifiesto lo que hicieron estas tres mujeres, es hablar acerca de sus largometrajes más emblemáticos. Aunque para este análisis, en el caso de Pilar Miró, se han escogido dos largometrajes, tal y como se puede apreciar con anterioridad, en esta ocasión, la que supone mayor núcleo de introspección de la cineasta es, sin duda, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1981). De hecho, hay numerosas críticas al respecto que determinan que este largometraje se relacionaba directamente con un autorretrato de la propia cineasta⁷. En este caso, la película protagonizada por Mercedes Sampietro en el papel de Andrea Soriano refleja la realidad de las mujeres postfranquistas, que intentaban erguirse poco a poco como mujeres ajenas a la sumisión y a todo aquel rol social que se les atribuía tradicionalmente por el yugo de Franco.

Las mujeres protagonistas de los tres largometrajes mencionados, suponen el ejemplo de aquellas que debieron enfrentarse a la crisis de identidad (¿qué hago ahora sin marido y siendo mujer?), a la vida profesional y familiar, la lucha por el divorcio diplomático e incluso tuvieron que enfrentarse a sí mismas para autodeclararse “válidas para”.

«Son mujeres que en sus personajes solicitan igualdad sexual, toman sus propias decisiones, protestan ante lo impuesto, no se conforman con el statu quo, y ven más allá del noviazgo y el matrimonio otros modos de vida, como el divorcio o la relación sin

⁷ “Su protagonista tiene tantos puntos de contacto con la realizadora que se impone la idea de que ésta ha articulado sus propias vivencias, desde la experiencia hasta la frustración, a través del film.” (FILMIN, 2016)

compromiso, la de amigos con derechos carnales: una crisis completa de la moral católica y la institución familiar.» (Guarinos, 2008)

Uno de los aspectos que llaman más la atención del largometraje *Función de noche* de Josefina Molina, además de la historia, basada en una katarsis real de la ex pareja (Lola Herrera y Daniel Dicenta) es la propia reflexión que hacen acerca del contexto educativo y social en el que ambos se han criado. Tanto Lola como Daniel justifican su superyó⁸ como producto de la educación a la que han sido sometidos desde la infancia. En una etapa recién empezada de postfranquismo, con tantos tabúes provenientes de la incansable dictadura de 40 años de duración, Josefina Molina “se atreve” a contemplar al hombre y a la mujer como dos personas iguales, dentro de las adversidades que los personajes se confiesan. Ergo Daniel supone un instrumento de globalización de la igualdad. Qué suponía en esa época que un hombre reflexionase acerca del machismo del que era hijo, o el sistema patriarcal del que había sido partícipe. Para Ellas, lo suponía todo.

Como aliciente a esta marca temática, Pilar Miró nos deleita en el año 1986 con la película *Werther*, en la que muestra a un profesor enormemente cualificado (Eusebio Poncela), cayendo inevitablemente enamorado de una mujer fuerte e independiente (Mercedes Sampietro). En estos casos, lo que suscita una gran curiosidad y lo que más sorprende, es aquello que averiguamos tras atender principalmente al momento en el que se desarrolló la película, en este caso, justo después de la Transición, etapa en la que el papel de la mujer debía estar más respetado en España, y mostrarla como “objeto” fuerte e independiente por el que el hombre perdiese la cabeza, estaba bien visto e incluso, la elevaba en su propia lucha individual.

Más adelante, en la década de los 90, el cine en España se convertía en un elemento más de la cultura moderna. La cultura del pop, del hip hop, de las Spice Girls, del internet, fueron acontecimientos más llamativos para la sociedad que el hecho de consumir cine. Por el contrario, las cineastas no se quedaron quietas, y siguieron apostando por un cine no discriminatorio, por un cine que, lejos del cinismo de que ya no existía machismo cinematográfico, se mantuviese con vida y realmente escapase de este lastre de realidad.

Directoras cinematográficas de la época como Isabel Coixet, Icíar Bollaín o Patricia Ferreira, realizaban cine en un supuesto ambiente igualitario del hombre y la mujer, y

⁸ “El superyó es la parte que contrarresta al Ello, representa los pensamientos morales y éticos adquiridos y aprendidos por la cultura.” (Ello, Yo y Superyó, 2016)

rechazaban absolutamente la idea de que su forma de hacer cine fuese lo denominado cine de mujeres. La gran mayoría de ellas consideraban que el cine de mujeres no era, sin más preámbulo, que otra forma de discriminación de manera encubierta.

En el caso de las directoras de esta década, el punto de referencia esencial para la elaboración de sus obras cinematográficas, iba más vinculado al cine de directores de su generación, en el que el punto de vista protagonista era el masculino. Cabe destacar, que estas cineastas no tenían sentimientos tan arraigados como las anteriores a la etapa franquista, luego la temática de sus largometrajes recogía más bien casos cotidianos de los jóvenes, así como los temas familiares. Según María Castejón Leorza, doctora en Historia, el cine de ellas de la década de los 90 destilaba cierto “sentimiento de orfandad” (2013).

La esencia de esta temática se puede observar en películas como la de “Hola, estás sola?” del año 1995, primer largometraje de la directora Icíar Bollaín. Fue nominada a la categoría de mejor director novel de la academia de los Goya por esta película, y así a grandes rasgos, sin introducir demasiado el desarrollo de la misma, Niña (Silke) y Trini (Candela Peña) son dos amigas de veintitantos que deciden irse a la aventura con un único deseo: hacerse ricas. Esta trama principal sumerge al espectador en una vorágine visceral de sucesos catastróficos y no tanto en el propósito de las dos muchachas. Juntas, conocerán el amor, la fuerza de la amistad, del desengaño, y el desamparo de una madre. Todos estos elementos conllevan a que el largometraje ensalce el papel de la mujer libre, actual y contemporánea, representado por dos mujeres jóvenes y dicharacheras.

Por otra parte, otro tema muy usual en los largometrajes de las cineastas de los 90 es el de las relaciones de pareja. El tema varía según la película obviamente, pero en general enfrenta el papel de un hombre que debe asumir cada vez más responsabilidades, y el de una mujer que por fin puede acceder libremente y sin prejuicios a una educación y al mercado laboral y, sobre todo, a una mujer que puede declararse independiente.

En este caso, resulta necesario destacar que la película *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet refleja la lucha de una mujer, Ann (Lili Taylor), por escapar de su dependencia hacia su ex pareja, y la reflexión casi autoinducida a la que llega Don (Andrew McCarthy) por conquistarla. Existe por tanto un intercambio de papeles en el que la mujer joven e independiente lucha consigo misma porque puede hacerlo, y el hombre lucha contra sí mismo por su deseo ante el hecho de poder estar con Ann. Dicho

así, tal vez suene enrevesado, pero la realidad no va mucho más lejos. Y eso pretendió Isabel Coixet al realizar la película; que se notase el intercambio de papeles, quién era el “sumiso” y quién la “independiente”, para de este modo, crear una atmósfera de igualdad de forma subliminal a la que todo el mundo pudiese acceder.

Como aliciente a esta forma de representar el rol de la mujer por parte de las cineastas de las 90, cabe hacer una breve alusión a la película *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira. Siendo ésta la película más contemporánea del análisis, en este caso la mujer protagonista, Paloma (Ana Fernández), psiquiatra implicada en su trabajo, se encarga de tratar a su paciente, Mario (Luis Tosar), que padece la extraña enfermedad de Korsakoff (pérdida de memoria) y emprenden juntos una historia que mezcla miedo y seducción. Esta película resulta interesante de analizar partiendo de la esencia de esta investigación, dado que partimos de una mujer protagonista libre de cualquier tipo de represión o yugo; digamos que es la más parecida a la mujer de la actualidad. Tiene una profesión tradicionalmente impensable para que la ejerciese una mujer, y sobre todo, posee una característica primordial que las mujeres de antaño no tenían: independencia.

Y para mujeres protagonistas, todas aquellas que conforman la plantilla dramática de Gracia Querejeta en su película *Cuando vuelvas a mi lado* de 1999. La mujer carga con todo el desarrollo cinematográfico de este largometraje y, por aliciente, tal y como se mencionó con anterioridad, en esta película, la esencia temática corresponde a los problemas familiares. Como dato adjunto, es casi de carácter necesario añadir un factor que es imprescindible tanto para la directora, Gracia Querejeta, como para nosotros visualmente hablando: la vegetación y el agua. Ambos elementos son símbolos icónicos del largometraje.

Así mismo, los problemas familiares también resultan la temática principal de la primera película de la cantante y actriz Ana Belén titulada *Cómo ser mujer y no morir en el intento* que data del año 1996. Como se puede observar, el mismo título de la película hace jerga a la desigualdad de género que la mujer ha tenido que vivir durante generaciones y generaciones en nuestro país. El largometraje va sobre un matrimonio de clase media alta de los años noventa. La mujer, llamada Carmen (Carmen Maura), está divorciada y se casa por tercera vez con Antonio (Antonio Resines), quien tiene un hijo de una relación anterior. Carmen se ocupa de la casa, de sus hijos y de su marido, además de trabajar como periodista.

En este caso en concreto, lo que más llama la atención es que la directora, Ana Belén, hace una comedia de un tema muy serio por antonomasia. Sin embargo, en la época en la que se realiza el largometraje, resulta muy acertado el humor de la directora, dado que de este modo, se consigue escapar de toda esa discriminación previa, y subraya de algún modo, el hecho de que la mujer ya no es ni está considerada como la que era. Y menos mal.

En ese mismo año, 1999, Juana M. Gila Ordoñez y Ana Guil Bozal, profesoras del Departamento de Psicología Social de la Universidad de Sevilla, publicaron un artículo denominado “La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos”, en el que confirmaban que las mujeres, aun a las puertas del cambio de siglo, se seguían sintiendo en parte atadas a la cultura de la que provenían: *«las mujeres no se deciden a abandonar su papel tradicional de madres y cuidadoras del bienestar de sus hogares. Y las que lo han empezado a hacer sienten una gran ambigüedad. Parece que advirtieran que con ello están perdiendo su identidad en aras de otra mucho más difusa con la que no terminan de comulgar»* (Guil, 1990; 1993).

Por tanto, la mujer debía superar esta pérdida de identidad frente a lo que realmente les correspondía por la lucha de sus derechos y, de este modo, hacerse partícipes de la evolución.

En este aspecto, todas las cineastas españolas hasta ahora mencionadas, fueron clave en este período de reconstrucción de la identidad de la mujer y, por tanto, luchadoras de constituirse en la sociedad como seres iguales a los hombres por derecho.

3.3 ANÁLISIS UNA POR UNA

En este punto, vamos a plasmar el análisis realizado tras el visionado de las diez películas mencionadas con anterioridad. Dicho así, cabe mencionar que las películas procederán a mencionarse una por una y en orden cronológico. Para la ejecución del análisis, tal y como se menciona con anterioridad, se ha utilizado la tabla situada en el anexo (1), para que sea más fácil obtener una investigación concisa. Asimismo, en aliciente, hay que destacar que las referencias biográficas de las cineastas, han sido estudiadas a través del ejemplar de Trinidad Núñez titulado *Directoras de cine español* (2013).

- *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de Cecilia Bartolomé.

Cecilia Bartolomé comenzó a trabajar como actriz y realizadora durante la etapa en la que estuvo viviendo en África y Guinea Ecuatorial. Al principio, se dedicó a ello en la radio y en los teatros locales. Más adelante, estudió Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Junto a Josefina Molina y Pilar Miró, Cecilia Bartolomé es conocida como una de las primeras mujeres directoras de este país. (Núñez, 2013)

En sus primeros años ejerciendo de directora, se dedicó a la construcción de personajes femeninos elaborados, desapegándose de todo a lo que estaba acostumbrado el panorama cinematográfico español, en la que la mujer siempre había sido alma de un personaje simple y plano.

« (...) que no fueran los habituales de la loca, la puta o la perfecta ama de casa, tan vigentes en aquellos años. La mujer estaba entonces demasiado estereotipada por la mayoría de los directores, que pintaban personajes masculinos mucho más ricos y complejos. (Oliveira, *Diario de Noticias*, 16 de junio de 2007) (...)» (Castro, 2009)⁹

El largometraje *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de la directora, supuso una revolución y creó



1 Fotograma película *¡vámonos, bárbara!* (1978)

una inmensa polémica debido a que la sociedad española venía de una dictadura muy reciente, y el contenido de la película no se acogió con facilidad. (Castro, 2009)

Esta película cuenta la historia de una mujer de 40 años, Ana (Amparo Soler Leal), que se siente una mujer acabada y necesita renacer. Para ello, abandona a su marido, y se marcha con su hija, Bárbara (Cristina Álvarez), a recorrer varios lugares en busca de sí misma.

En el largometraje se tratan temas como la discrepancia ante el conservadurismo católico, la homosexualidad, el divorcio de Ana con su marido,... Temas que, en la época en la que está rodada la película, creaban la gran polémica que mencionamos con anterioridad.

⁹ Castro, Amanda. La representación de la mujer en el cine de la transición. En: *KRK Ediciones*. 2009

Ana representa por tanto esa mujer que directoras como Cecilia Bartolomé, querían que saliese a la luz. Mujeres independientes, mujeres en busca de su propia integridad, celosas de toda esa libertad que le ha sido privada tiempo atrás.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de Cecilia Bartolomé son los siguientes:

- Ana. Protagonista femenina. Personaje principal del análisis. En ella discurre toda la subtrama ideológica de la película. Toda esa crisis existencialista que encarna Ana, no es más que un claro síntoma que la sociedad española, en concreto la figura de la mujer, padecía en la época del largometraje, escasos años después del fin del franquismo.
- Bárbara. Hija de Ana. Rebelde y con carácter. Bárbara es la confidente más inesperada de Ana. Una chica joven e inocente, es la fiel escudera de Ana durante todo el largometraje.
- Tía Remedios (Josefina Tapias). Tía de Ana. Ésta y Bárbara acuden a ella en una de sus travesías y se hospedan en la masía donde vive. La tía Remedios es una mujer con carácter, independiente, le gusta estar sola y cuidar de la masía por su cuenta.
- Paula (Julieta Serrano). Mujer que conocen Ana y Bárbara en uno de sus viajes. Modelo de mujer alternativa, y característica de cierta marginación social. Para Ana, Paula supone el escapismo hasta otro mundo totalmente desconocido para ella.

Conclusiones

Esta película perteneciente a la etapa de la Transición tiene, aun sin parecerlo, muchísimo peso sociológico. Román Gubern calificó a esta película como la primera feminista en el cine español (Castro, 2009) y no le faltó razón. Cecilia Bartolomé crea concienzudamente pero de forma sutil y elegante, una comedia absolutamente feminista, en la que presenta a una mujer que hace un viaje físico y emocional en el que intenta descubrirse a sí misma y liberarse de todo aquello a lo que ha estado ligada por tradición, por costumbre, y simplemente, por machismo.

«Vámonos, Bárbara era, realmente, una comedia y yo creo que de alguna forma se adelantó a su momento. Lo cierto es que yo no quería hacer Alicia ya no vive aquí, que era bastante rosácea porque terminaba con ella encontrando a un señor maravilloso que en realidad era su príncipe azul, con lo que acababan siendo felices y comiendo perdices. Yo lo que necesitaba contar era, precisamente, todo lo contrario: que la crisis de una pareja a los cuarenta años va a repetir los esquemas, que la relación de pareja es algo muy complejo, que los príncipes azules no existen y que todo es mucho más difícil que todo eso. Por eso termina con que ella abandona a su príncipe azul en la carretera y decide seguir sola su camino con su hija de la mano. Pero esta película, que era muy divertida y muy esperpéntica, pero con final muy agrio, desconcertó mucho a la gente. Diez años después se pasó en un ciclo de mujeres que organizaba la Directora General del Instituto de la Mujer, Carlota Bustelo, y ella misma decía que la película era impactante y que se había adelantado a su tiempo. ¡Claro, una comedia que termina de forma tan agria no era normal!» (Bartolomé, 2009)¹⁰

- Gary Cooper, que estás en los cielos (1980) de Pilar Miró.

Pilar Miró estudió periodismo y derecho, y posteriormente se graduó en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, en la que fue profesora también. Fue Directora General de Cinematografía e impulsó el Festival de Cine de San Sebastián. Falleció a los 57 años de edad, dejando más de 200 producciones para el cine y la televisión española. (Núñez, 2013)

El largometraje de la directora titulado *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) es interpretado por muchos como una especie de autobiografía de la cineasta.¹¹



2 fotograma película Gary Cooper, que estás en los cielos

«Pero cada vez que veía una película de Gary Cooper el mundo cambiaba. Sólo él podía llegar en el último momento y, tendiéndome la mano, subirme a la grupa de su caballo. Sólo él era lo suficientemente íntegro para acabar con una mirada con el miedo que me

¹⁰ GREGORI, Antonio, El cine español según sus directores, Madrid, 2009, Cátedra, pp. 957-958

¹¹ Película *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) en FOTOGRAMAS.

producían mi padre, las monjas y las amígdalas ». (Miró, 1980)¹²

Tal como se puede observar en la imagen anterior, que no es sino un fotograma de la película, Gary Cooper es contenido esencial del largometraje. Y si a esto, le sumamos las declaraciones de Pilar Miró en los días del estreno de su película, todo esto concluye con el hecho de que la película tenía mucho que ver con la propia historia de vida de la cineasta.

El largometraje cuenta la historia de Andrea Soriano (Mercedes Sampietro), cineasta reconocida y fracasada absolutamente con los hombres. Con una primera impresión de mujer fuerte e inquebrantable, el desarrollo de la película va desnudando al personaje de Andrea, en el fondo frágil y triste. A las puertas de someterse a una operación quirúrgica de gravedad, Andrea inicia reflexiones espontáneas acerca de su propia vida, de sus historias de amor. La película cuenta, a grandes rasgos, el camino hacia la soledad por parte de la protagonista, la independencia añorada de la que creía ser dueña.

Pilar Miró apuesta en este largometraje por el ejercicio de confesarse a sí misma y en público su propia vida. La película muestra a una Andrea nostálgica, errante de sí misma. Aun habiendo alcanzado el éxito profesional en un mundo de hombres, y considerarse, desde fuera, como una mujer madura e independiente, Miró nos muestra el lado subjetivo de la protagonista y percibimos, como espectadores, que su supuesta independencia solo concluye con una dependencia emocional y solitaria de la que no sabe cómo escapar.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró son los siguientes:

- Andrea Soriano. Mujer madura, que realiza una autorreflexión acerca de su vida justo cuando se entera que debe ser intervenido quirúrgicamente con urgencia. En la industria del cine español, Andrea supone el personaje femenino libre de represiones, un personaje profundo y sensible, fuera de ser la mujer objeto o nada

¹² Artículo *Estreno de "Gary Cooper, que estás en los cielos"*, de Pilar Miró del diario EL PAÍS (28 de noviembre de 1980)

parecido. Se produce una evocación de emociones a través de ella y su héroe romántico por excelencia, Gary Cooper.

Conclusiones

Pilar Miró crea a un personaje femenino extraditado a sus sentimientos. Un tipo de introspección así de un personaje femenino no se había visto con anterioridad en el cine español. Ni siquiera el personaje de Ana (Amparo Soler Leal) de la película de su compañera y cineasta Cecilia Bartolomé, de la que hablamos con anterioridad, es capaz de llegar tan “lejos” con la historia de las propias vivencias y sensaciones personales. Andrea no es solo una mujer triste y solitaria, sino un ejemplo de todas aquellas mujeres que calladas y asustadas por una educación y cultura anteriores, y en la actualidad del largometraje inmersas en un intento de superación de sí mismas, reflexionan sobre su papel como mujer y acerca del paradero de sus vidas.

«Pilar Miró, pese a declararse siempre antifeminista, plasmó en sus películas la realidad problemática de una mujer teóricamente liberada que tuvo que enfrentarse a las contradicciones de la reciente democracia en un mundo laboral y afecto aún mayoritariamente masculino. Las dificultades para conciliar los deseos de maternidad y éxito laboral aparecen en su tercer film: Gary Cooper que estás en los cielos (1980)» (Castro, 2009)

- *Función de una noche* (1981) de Josefina Molina

Fue la primera mujer que se diplomó en Dirección en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Fue realizadora de TVE y ayudante de Pilar Miró. Poco después de convirtió en documentalista. Sus inicios como realizadora en TVE estuvieron marcados por obras con alta creatividad. (BUSCABIOGRAFIAS, 2016)

Para la propia cineasta, el largometraje supone «*”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 feminismo en los años de la Transición.”* (Molina, 2000:89)» (Castro, 2009)



3 FOTOGRAMA PELÍCULA FUNCIÓN DE NOCHE (1981)

La película está protagonizada por la actriz Lola Herrera, y se basa en la catarsis de la propia actriz con su ex marido, el también actor Daniel Dicenta. La historia se desarrolla en el propio camerino de la actriz, durante los descansos de la función que ella misma protagoniza, titulada *Cinco horas con Mario*, también de la propia Josefina Molina.

Lola (Lola Herrera) y Daniel (Daniel Dicenta) reflexionan sobre su propia relación pasada, sobre los daños colaterales en las relaciones de pareja de la etapa franquista recién pasada y, en conjunto, sobre las diferencias del uno con el otro.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Función de noche* (1981) de Josefina Molina son los siguientes:

- Lola. Mujer protagonista única. Lola hace una regresión a su pasado y su educación, para justificarle a su ya ex marido Daniel, acerca del por qué ella es así en su actualidad más inmediata. Tras todas las reflexiones en voz alta, Lola se conforma como una mujer espontánea, por fin desinhibida de su pasado tradicional.

Conclusiones

La conclusión principal que se saca de este largometraje es que se hace visible totalmente el dolor, la represión, el trastorno tanto emocional y físico que la etapa franquista supuso en las mujeres. Lola es otra de esas muchas mujeres, que gracias a la conversación de sinceridad plena que tiene con su ex marido Daniel en el camerino, logra deshacerse de todo ese maltratado pasado y yugo que les hizo mal en su relación como pareja, y en su caso, como mujer en el mundo. Una de las frases más sobrecogedoras que dice Lola en el largometraje es: “*Yo nunca los escogí. Ellos siempre me eligieron a mí.*”

La falta de privacidad, de independencia, de respeto, es lo que Lola grita metafóricamente en este largometraje y lo que le otorga a la obra de Josefina Molina tanta fuerza reivindicativa.

- *Werther* (1986) de Pilar Miró

Dado que se puede ver con anterioridad una pequeña biografía repasando los datos más relevantes de la cineasta Pilar Miró, en este caso, procederemos al análisis fílmico directamente.

Basada en la obra de Goethe con la que comparte título, la película de Pilar Miró representa para muchos una extraña mezcla entre tristeza y melancolía socavada, hasta elegancia y felicidad en estado puro. (EL PAÍS, 1986)¹³

Roberto Pugliese, crítico italiano cinematográfico, hizo una crítica concluyente y concisa de la película de Miró el mismo año del estreno de la misma:

«Los encuentros amorosos entre los actores Eusebio Poncela y Mercedes Sampietro son de una elegancia elíptica extraordinaria, mientras el erotismo y la melancolía nacen y crecen progresivamente con la ayuda de la música. Y el suicidio final de Werther - prosigue- preparado con impresionante tranquilidad, es una secuencia que pasará a la historia del cine por la elección del tempo y el trabajo sobre el espacio a través del encuadre». (EL PAÍS, 1986)



4 FOTOGRAMA PELÍCULA WERTHER (1986)

Tal y como Goethe escribió en su novela, Pilar Miró construye desde la humildad a Werther, profundo y enigmático. El largometraje sitúa la historia en una ciudad costera del norte de España. Werther (Eusebio Poncela) es un profesor de griego de un colegio importante en la zona. Vive en la casa de sus antepasados, en soledad y exento de demasiadas comodidades. Al tener demasiado

¹³ Extraco del artículo *La crítica y "Werther"* del diario EL PAÍS (10 de septiembre de 1986)

tiempo libre, Werther decide aceptar el hecho de dar clases particulares al niño introvertido y problemático de Carlota (Mercedes Sampietro) y su marido, un rico armador. A raíz de esta decisión, la trama se vuelca en la trama trágico amorosa de Werther con Carlota, una mujer independiente y segura de sí misma que, tras un idilio entre ambos, decidirá proseguir con su vida matrimonial. Werther concluye quitándose la vida al final del largometraje.

Resulta interesante destacar el dato del suicidio de Werther, dado que, quizás al igual que en la película de *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de la misma directora, la muerte no es sino un símbolo de derrota melancólica y síntoma de la crisis existencialista.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Werther* (1986) de Josefina Molina son los siguientes:

- Carlota. Mujer protagonista única. Carlota es la mujer ideal por excelencia. Sensible, profunda, enamorada de la vida, e independiente y fuerte. Werther ve en ella todo aquello que anhela del amor.

Resulta también interesante destacar el personaje de Werther en este largometraje. Él evoca las emociones más profundas. Él transmite al espectador las sensaciones más profundas del ser humano, del amor y de la tristeza.

Conclusiones

Definitivamente, esta película representa el amor en su estado más puro y libre. Carlota es una mujer con su propia profesión, capaz de tomar sus propias decisiones, ajena a cualquier hombre de su alrededor. Werther despierta en ella las ínfulas de un amor verdadero pero, sin embargo, no es suficiente para que ella quiera alejarse de la vida que tiene junto a su marido y su hijo. Se puede decir que Werther se enamora de ella por ser así, una mujer exenta de sumisión y conformismo, sino plena de vida y, como ya destacamos con anterioridad, totalmente independiente.

*«(...)Pilar Miró también nos ofrece en sus películas unas y unos protagonistas que se comprometen a ser honestos, sacrificando en el empeño la propia felicidad. Así nos los pinta en *El pájaro de la felicidad*, *Werther*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *Hablamos esta noche*. Hasta hacen gala de ser unos deslenguados, y esta falta es el resultado de un malestar ante la vida que causa su propia caída. Nos hacen confrontar*

nuestros propios temores. Por ejemplo, el recelo de encontrarse en el trabajo entre conocidos que no le comprenden en absoluto a uno y colegas que entierran el puñal por la espalda (Gary, Werther)(...)» (C.Mabrey)¹⁴

- *Cómo ser mujer y no morir en el intento* de Ana Belén (1991)

Ana Belén, actriz y cantante española. Se dio a conocer en un concurso de la radio de cantantes infantiles. Más adelante, y sin intención alguna de abandonar la canción, estudió arte dramático e hizo algunas obras de renombre. Fue en los años 90 cuando se lanzó y creó una productora propia, conocida como Ion Films, y a raíz de ella, fue la directora de dos largometrajes: *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), y la comedia musical *Mi bella Elena* (1995)¹⁵



5 FOTOGRAMA PELÍCULA CÓMO SER MUJER Y NO MORIR EN EL INTENTO (1991)

Su primer largometraje *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (1991), se trata de una comedia satírica acerca de la lucha de identidad de la mujer en los 90.

Basada en el best seller de Carmen Rico Godoy, la película narra las experiencias de un matrimonio de clase media alta, como es el de Carmen (Carmen Maura) y Antonio (Antonio Resines). Carmen desempeña el papel de ama de casa y

trabajadora cualificada en un periódico, y se siente poco valorada en ocasiones por su marido, Antonio, que trabaja como productor discográfico con un reconocido éxito.

¹⁴ Artículo Pilar Miró y Ricardo Franco: *Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta* de María Cristina C.Mabrey, profesora de la Universidad del Sur de Carolina.

¹⁵ Biografía de Ana Belén en la página web *Biografías y Vidas*. En línea: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/belen.htm>

Una característica curiosa del largometraje es que, al igual que el libro, la historia se divide en las distintas estaciones del año. Con el desarrollo de la película se llegan a escuchar expresiones como “Mujer tenía que ser” entre otras. Hay una escena en concreto, en un bar, que nos ha llamado mucho la atención: Carmen entra con un compañero de trabajo, están charlando acerca de la infidelidad de él con su mujer, y su incompreensión ante el hecho de que su mujer quiera dejarlo; Carmen se pide una bebida alcohólica y él un vaso de leche templada. El camarero, por inercia, sirve las bebidas del revés.

Estos micromachismos intrusos en la película, son la causa por la que Carmen va revelándose cada vez más, con su marido e incluso con sus hijos. Ella se marcha sola finalmente, a vivir a casa de su hermana, siendo una mujer valiente e independiente.

La reflexión a la que te lleva la película desde un principio, es al hecho de que Antonio finalmente, aun con todos los atributos que tiene por ser un hombre, socialmente hablando, resulta ser más dependiente de Carmen que ella de cualquier otra cosa.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991) de Ana Belén son los siguientes:

- Carmen. Aun con todas las desavenencias de su vida, Carmen se muestra desde un principio como una mujer con carácter e inconformista con el entorno que le ha tocado vivir. En cierto punto se puede oír cómo juega incluso con su marido, casi mofándose de él, desprendiéndose de todo aquel propio de la sociedad. Divorciada tres veces, Carmen es la antiheroína a la que acuden las demás mujeres para preguntarle acerca de cómo abordar a los hombres.

Conclusiones

El largometraje de Ana Belén es provocativo y evocador. Es un homenaje a la figura de la mujer, ama de casa de toda la vida, madre y trabajadora y una llamada de atención a todos los hombres en su totalidad. Ana Belén propone una toma de conciencia de la estupidez que una sociedad retrógrada, absurda y recalca la independencia necesaria de ambos roles.

- *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín.

Icíar Bollaín comenzó la carrera de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Estuvo compaginando estudios y el trabajo como actriz, hasta que finalmente decidió dedicarse por completo al mundo del cine. Además de ser directora de varias películas, ha debutado como actriz en una veintena de películas. Es necesario mencionar que es socia fundadora de la Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual, CIMA. (Núñez, 2013)

«Tal y como ocurre con esta sencilla (que no simple) historia sobre el universo femenino y el tránsito de la juventud a la madurez rodada con mano firme y mucho oficio por una debutante Icíar Bollaín, que contó con la fortuna de contar en los papeles principales con dos actrices de la talla de Silke y Candela Peña para interpretar a la Niña y Trini, respectivamente.» (Caveda, 2014)¹⁶

El largometraje se basa en la historia de amistad de Trini (Candela Peña) y La Niña (Silke), dos jóvenes veinteañeras que deciden buscarse la vida por distintos parajes de España. Su objetivo principal es ser ricas, pero el verdadero anhelo por parte de ambas,



es la independencia y sensación de libertad de su entorno más cercano.

Durante su viaje, experimentarán el amor con un ruso llamado Olaf (Arcadi Levin) y la decepción con la madre de La Niña, Mariló (Elena Irureta), por la que Trini

creará cierta dependencia. Dos chicas con una pasada carencia afectiva, y con ese espíritu emprendedor y rebelde que les caracteriza, aprenderán fuertes valores sobre la vida y, sobre todo, que la buena amistad siempre prevalece. De hecho, al final del largometraje, tras una serie de catastróficas desdichas, Trini y La Niña acaban donde empezaron: juntas.

¹⁶ **Extracto titulado Icíar Bollaín: "Hola, ¿estás sola?" de Alejandro Caveda el 9 de marzo de 2014 en la referencia web ESENCIACINE**

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín son los siguientes:

- La Niña. Se enamora de Olaf. Abandonada por su madre desde que era pequeña, el reencuentro con su madre no le gusta demasiado. Es una chica fuerte e inconformista.
- Trini. Es el corazón de las dos chicas. La ternura es su mayor característica. En numerosas ocasiones, es la que le transmite calma a La Niña. Establece una relación de dependencia con Mariló, la madre de La Niña, dado que ella nunca tuvo ese tipo de amor.
- Mariló. Mujer mayor e independiente. No le hace especial ilusión reencontrarse con su hija. La termina utilizando para sus fines económicos. Desapegada del amor absolutamente. Egoísta y pasota.

Conclusiones

A través de los ojos de La Niña y Trini, el espectador puede ver el alma inconformista y valiente de la juventud. Ciertamente, estas dos chicas representan el estado de la independencia tal cual, así como la naturaleza pura de sentimientos como el amor de madre o de pareja.

«Quería hablar de estas dos chavalas, de dos chicas de 20 años de la manera más fresca y más realista posible y lo más cercana a la verdad posible; no a la verdad, sino a mi realidad, la que yo conozco. Y quería que la gente se encariñara con ellas y que las quisiera conocer y seguir y es lo que ha ocurrido.» (Bollaín, El Mundo)

- *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet.

Empezó a hacer películas a partir de que le regalasen por su comunión una cámara de 8mm. Más adelante se dedicó a la publicidad y redacción de anuncios y, debido a la calidad de sus spots, galardonados algunos de ellos, decidió montar su propia productora en 2000, titulada *Miss Wasabi Films* y a raíz de ahí, fue realizando como directora de cine, numerosos largometrajes y documentales conocidos hasta el día de hoy.

«Arriesgada, fresca, desinhibida e irreverente radiografía de la soledad y la derrota (...) Maravillosa Lili Taylor» (Morales, El País)¹⁷

El largometraje *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet, galardonado con varios premios cinematográficos, se basa en la anatomía de una historia de amor.

La historia cuenta cómo Ann (Lili Taylor), dependiente de una tienda de fotografía, se



6 FOTOGRAMA PELÍCULA COSAS QUE NUNCA TE DIJE (1996)

muda a una ciudad nueva con el fin de estar cerca de Bob, su novio hasta el momento, y al que ama con locura. Un día, sin más, él la llama para decirle que no la quiere y que desea cortar con ella. Al colgar el teléfono, Ann intenta suicidarse ingiriendo acetona. Poco después Ann decide llamar a un servicio llamado el “teléfono de la esperanza”, donde le atiende Don Henderson (Andrew McCarthy), y en

él desahoga sus penas. A partir de este momento, entre ambos surge lo que parece una historia de amor tierna y sutil.

Una de las partes más curiosas del largometraje es ese conjunto de escenas que recogen la vídeo-confesión que Ann idea, compuesta por cintas dirigidas a Bob, como método de descarga de todos sus sentimientos.

Ann, aparentemente una mujer frágil e inhibida, comienza, también con la ayuda de Don, a construir un afán de superación de enorme magnitud.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet son los siguientes:

- Ann. Aunque aparecen más personajes femeninos en el largometraje este es, sin duda, el protagonista por excelencia. Tras la ruptura con Bob y el posterior intento de suicidio, Ann representa el hecho de renacer de nuevo, de construir tu propio

¹⁷ Extracto de la sección de Críticas de FILMAFFINITY sobre la película *Cosas que nunca te dije* de Isabel Coixet.

fue interno con valor y coraje, el lograr a base de esfuerzo y perseverancia la independencia no solo de la otra persona, sino de ti misma y contigo misma.

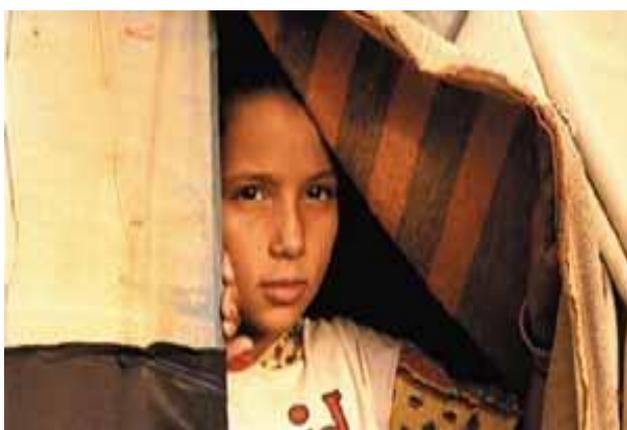
Conclusiones

Cercanos al cambio de siglo, al 2000, Isabel Coixet nos muestra con este largometraje la fuerte dependencia que una persona puede llegar a desarrollar hacia el ser amado, y, por contraposición, la valentía para superar el mal momento. En esta película, no solo vemos a una mujer intentando superarse a sí misma y sus circunstancias, sino a una clara conexión con el otro personaje masculino que conoce a lo largo de este proceso, y que es un claro apoyo sustancial para conseguir esto. Por tanto, se está hablando de una relación sana y coherente entre hombre y mujer, lejos de todo el machismo mundano, y de las diferencias de identidad.

“Finalmente, tuvo que producir ella misma Cosas que nunca te dije, la película a la que más cariño tiene, porque «se hizo contra todo y contra todos»” (EUROPA PRESS, 2015)¹⁸

- *Lalia* (1999) de Silvia Munt.

Actriz y directora de cine española. Comenzó haciendo ballet clásico y contemporáneo, y más adelante continuó en teatro infantil, radio, televisión y cine. Tras debutar como actriz en varias obras audiovisuales, pasó a la dirección cinematográfica con varios cortometrajes, entre ellos, el de este estudio, *Lalia* (1999). (Núñez, 2013)



7 FOTOGRAMA CORTOMETRAJE LALIA (1999)

Lalia es una niña pequeña que vive en un campo de refugiados de Argelia. A través de la voz en off, Lalia narra al espectador todas aquellas fantasías y sueños que tiene, haciendo frente a la cruda realidad en la que está inmersa. «Tan grande como el mar, tan tierno como cuando el sol le hace cosquillas». Así es como Lalia

¹⁸ Extracto del artículo *Isabel Coixet confiesa que estuvo a punto de dejar el cine tras leer una crítica del diario La Voz de Galicia* (20 de octubre de 2015)

concibe su hogar en el desierto. Su hermano está ingresado en el hospital sin anestesia, y ella sueña con escapar de esa realidad. Y poder volver a su país pronto, muy pronto.

«*Lalia*, cortometraje rodado por la conocida actriz Silvia Munt, se adentra en las inquietudes de una niña saharauí que plantea desde su jaima una visión idealizada de su país, el Sáhara, y comprueba, al salir de su tienda, que la dura realidad del desierto argelino dista mucho de su idílica visión.» (Morales, 2000)¹⁹

Personajes

Los personajes principales femeninos en el cortometraje *Lalia* (1999) de Silvia Munt son los siguientes:

- Lalia. Es una niña pequeña con corazón y mente adulta, soñadora y muy madura. Cuenta la realidad de su mundo cubriéndola con sueños inocentes y ajenos a su mundo exterior.

Conclusiones

Principalmente, Silvia Munt nos muestra la realidad más cruel del mundo saharauí a través de los ojos de Lalia. Sin embargo, a la vez que tristemente realista, el cortometraje inspira esperanza. Lalia es una chica fuerte y valiente, capaz de superar con la mente las adversidades que tiene en su día a día. Gracias a los sueños y los anhelos, Lalia es capaz de enternecer al espectador

- *Cuando vuelvas a mi lado* de Gracia Querejeta (1999)

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid, Gracia Querejeta coescribió y dirigió su primer cortometraje titulado *Tres en la marca* de 1987. Trabajó para el medio del cine, de la televisión y publicidad. (Núñez, 2013)

¹⁹ Extracto del artículo titulado '*La noche + corta*' dedica un especial a los ganadores de los Premios Goya del diario EL PAÍS (20 de febrero de 2000)

En el largometraje *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) Gloria narra la historia del viaje de tres hermanas, Gloria (Mercedes Sampietro), Ana (Adriana Ozores) y Lidia (Rosa Mariscal), que al recoger las cenizas de su madre, hacen un recorrido hacia el pasado debido al testamento que ésta deja especificando dónde quiere que echen sus cenizas. De



8 FOTOGRAMA PELICULA CUANDO VUELVAS A MI LADO (1999)

este modo, las tres hermanas se adentran en todos los problemas familiares que las rodean desde su infancia. También experimentan el regreso a casa, y

todos los sentimientos encontrados que eso conlleva.

El final de la película es escalofriante. Gloria, la hermana mayor, descubre una serie de secretos que envolvían la trágica historia de la muerte de su padre, Joao (Jorge Perugorría), a manos de su madre, Adela (Marta Belaustegui). Sin embargo, decide no contárselo nunca a sus hermanas y allegados, y permanecer en silencio, tranquila por haber conocido realmente los hechos que acontecieron.

«En Cuando vuelvas a mi lado, título y comienzo de película coinciden en la canción, el bolero que sirve para introducir a Gloria y lo heredado de su padre: su afición a la música y su ritmo; la canción une a los tres personajes claves de la historia: Gloria y sus padres, también ellos la bailan el día de su boda.» (Cortés, UNED Albacete)²⁰

Por tanto, puede decirse que el personaje de unión más representativo durante el largometraje es el de la hermana mayor, Gloria, en la que desemboca toda la trama principal y las distintas subtramas de sus hermanas. Ella representa el hilo conductor del desarrollo de la historia.

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) de Gracia Querejeta son los siguientes:

²⁰ Extracto de artículo titulado *El cine de Gracia Querejeta* escrito por Emilia Cortés Ibáñez

Gloria. La hermana mayor de las tres. Tal y como se mencionó con anterioridad, Gloria supone el hilo conductor de la trama principal, tanto de la retrospectiva del pasado que experimenta con sus hermanas, como del caso de sus padres.

Lidia. Es la hermana pequeña. Embarazada sin estar casada siquiera, Lidia representa la conformidad de una chica joven pero dispuesta y valiente, confirmándose a sí misma que no necesita hombres que la ayuden a ser madre.

Ana. La hermana mediana. Prostituta a los 40. Es aquella más rebelde desde pequeña. No calla las cosas y es muy sincera cuando habla. La única de las tres que aporta un atisbo de humor a la situación por la que están pasando. Aparentemente, luchadora e independiente.

Adela. Es la madre de ellas. Totalmente inestable emocionalmente. Desarrolla celos enfermizos hacia su primogénita, que terminan convirtiéndola en una mujer posesiva, triste y maniática. Finalmente, acaba con la vida de su marido.

Tía Rafaela (Julieta Serrano). La confidente de Adela. Tiene un rol muy difícil en la trama. Consciente de la locura de Adela, injustificada, decide guardar el secreto de la muerte de Joao, y mentirle a las hermanas diciéndole que su padre se marchó. Mantiene la mentira siempre.

Conclusiones

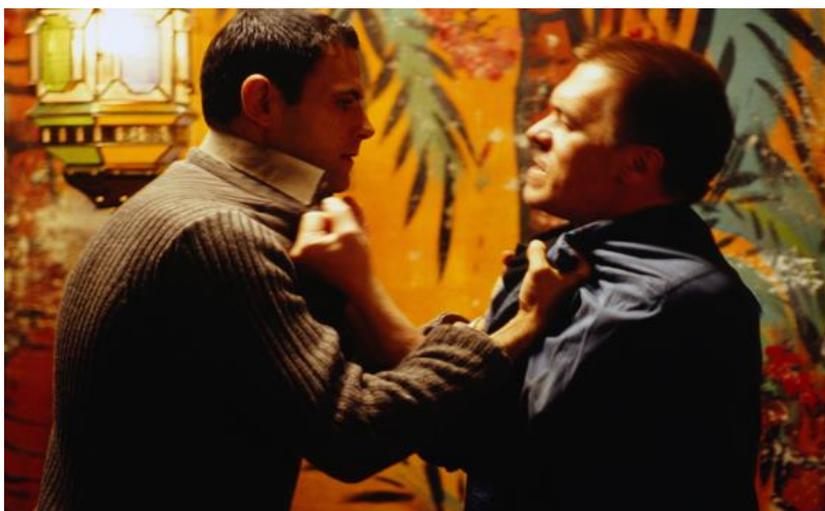
El largometraje de Gracia Querejeta muestra distintos tipos de mujer, ninguna de ellas estereotipada. Todas ellas conforman distintos personajes complejos. La mujer que nos presenta Gracia, es aquella que es dueña de sí misma, de sus circunstancias y de su modo de vida. En ningún momento durante el largometraje se tiene la sensación de que los personajes femeninos dependen de una figura masculina, ni siquiera Adela, que acaba con la vida de Joao por celos.

«Gracia Querejeta dirige con garra, con lirismo, con potencia dramática una historia de reencuentros muy comedida, sin efectismos y también sin maniqueísmos, que tiende un puente entre la España de la dictadura de Franco y la de nuestros días para tratar asuntos como el paso del tiempo, la muerte, la frustración vital, el machismo, la hipocresía social, la represión de una sociedad que por suerte ya ha desaparecido (la del mencionado franquismo), el amor y el desamor, la soledad, la imposibilidad de dejar

atrás el pasado u olvidarlo y las relaciones familiares de toda clase (en especial las relaciones entre hermanas).» (CINEMAGNIFICUS, 2015)²¹

- *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira.

Licenciada en Ciencias de la Imagen y Periodismo, Patricia Ferreira, comenzó a trabajar como crítica de cine y ha desarrollado una amplia carrera como directora, realizadora, guionista,... Además de todo esto, imparte clase de dirección de actores en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. (Núñez, 2013)



9 fotograma *sé quien eres* (2000)

En el largometraje *Sé quién eres* de la cineasta, Paloma (Ana Fernández), una joven psiquiatra apasionada por su trabajo, llega a un centro de Galicia para tratar casos del día a día. Aquí, conoce a Mario (Miguel Ángel Solá),

ex legionario, muy misterioso, que padece una extraña enfermedad denominada el síndrome de Korsakof (alteración de la memoria). Debido a esta enfermedad, Mario es incapaz de recordar su presente más inmediato, así como el pasado de sus últimos 22 años. Poco a poco, la doctora se va encariñando de él y terminan teniendo un idilio entre ambos. Sin embargo, conforme el tratamiento avanza, Paloma descubre un inquietante secreto del pasado de Mario, ligado al pasado histórico de España. Finalmente, Paloma averigua que Mario pertenecía a un grupo de extrema izquierda, que atentó contra la vida de ultraderechas en una reunión de un cumpleaños.

«Desafortunadamente, su investigación la llevará a descubrir la participación de Mario en actos terroristas organizados secretamente por militares descontentos en un intento

²¹ Extracto del artículo *Cuando vuelvas a mi lado* de Gracia Querejeta de la referencia web CINEMAGNIFICUS (10 de septiembre de 2015)

para desestabilizar el sistema democrático en España durante los primeros años de la transición.» (Criado, redELE)²²

Personajes

Los personajes principales femeninos en la película *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira son los siguientes:

Paloma. Paloma representa el papel de una mujer independiente y con un respetado trabajo, que se adentra en el misterio de la historia de un paciente complicado, con el afán de superarse y averiguar por sí misma lo que sucede.

Conclusiones

Este largometraje muestra, a través de los ojos de Paloma, el pasado más duro y cruel de la memoria histórica en España. A través del caso de Mario en concreto, Patricia Ferreira nos transporta al pasado de nuestro país, concienciando para el presente y el futuro, y así no volver a cometer los mismos errores. Lo sorprendente del largometraje, es que Ferreira “use” a Paloma para llegar a esto. Puede ser incluso de carácter paradójico, utilizar a una mujer para desdeñar los errores que cometieron un grupo de hombres en el pasado.

« (...) comprensión profunda tanto del difícil proceso que ha significado la transición a la democracia en España como la necesidad de que los/as ciudadanos/as participen activamente en el mantenimiento de los valores democráticos.(...)» (Criado, redELE)

²² Extracto artículo *El cine de mujeres como recurso didáctico en la enseñanza de la cultura española contemporánea en el aula de ELE* para la revista electrónica de didáctica *redELE* escrito por Myriam Criado.

4 APARTADO 4

ELLAS y el cine de mujeres

En este apartado se abordará el concepto del cine de mujeres, que ha supuesto una dualidad significativa entre aquellos que consideran que esta etiqueta beneficiaba el nuevo resurgir de las mujeres cineastas en la industria del cine, frente a otros que consideraban que volvía a discriminarse a la mujer al atribuir tal designación al ámbito cinematográfico.

4.1 ¿QUÉ ES EL CINE DE MUJERES?

En la revista de estudios de la mujer denominada “Aljaba”, concretamente en el volumen XII que data de 2008, Nélide Bonaccorsi y Daniela Dietrich, procedentes del Centro Interdisciplinario de estudios de género, hablan sobre el concepto de mujeres como un ente liberador, buscador de la igualdad.

« (...) cine de mujeres pensado como liberador que conduce a un cambio, a desprenderse de la cultura hegemónica, lo podríamos definir como un contra-cine, una herramienta más de expresión de la visión del mundo. Puesto que somos seres sexuados y socialmente diferentes, hablamos y pensamos desde lugares diferenciados de los varones y esto nos determina al momento de expresarnos y de crear.» (Bonaccorsi y Dietrich, 2008)

De esta forma, la instauración del concepto de cine de mujeres, como aquel dotado de la mirada de las cineastas, no resulta perjudicial ni retrógrado en la presente para ellas. De hecho, utilizan la denominación para diferenciarse paradójicamente, del cine hecho por hombres, tratando incluso de banalizarlo por encontrarlo exento de la sensibilidad que tiene el “cine dirigido por mujeres”. En este volumen, se considera que el cine realizado por mujeres es el que consigue la imagen de una mujer protagonista totalmente ajena a los estereotipos que se le atribuye desde tiempos inmemoriales.

Por otra parte, además del concepto referente exclusivamente al ámbito cinematográfico, la denominación cine de mujeres, es un arma de doble filo; con esto, Bonaccorsi y Dietrich alegan que *«un cine de mujeres comprometido con la lucha contra las estructuras sociales dominadas por los varones es lo que se denomina cine feminista.»* (Bonaccorsi y Dietrich, 2008)

De este modo, el cine de mujeres se convierte en el dogma principal de la teoría feminista, en cuanto al ámbito cinematográfico se refiere. De este modo, el cine pasa a ser considerado como un objeto de estudio de carácter cultural esencial, digno de análisis por parte de diversas teorías.

Annete Khun definía el “feminismo” como « (...) *un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modelos dominantes de la producción (como el capitalismo) y/ o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino*». (1991)

Y dentro de este supuesto con el que comulgaba esta crítica feminista, fue ella quien enunció una de las primeras definiciones sobre el cine de mujeres. Kuhn defendía que para introducir una obra cinematográfica dentro de la definición de cine de mujeres, debía cumplir dos requisitos básicos: que el protagonismo del largometraje lo lleven las mujeres y que a su misma vez, sean «*tratadas con simpatía*».²³

Hubo otras personas que definieron a grosso modo qué era el cine de mujeres. María Camí Vela, profesora de español de la Universidad de Florida, mencionó que el cine de mujeres correspondía a aquel cine de carácter intimista, freudiano, y que retrataba las emociones.

24

Tanto hombres como mujeres del panorama cinematográfico o interesados en él, trataron de hacer sus propias definiciones sobre cine de mujeres y, por tanto, quedó más reflejada la existencia de esta tipología en el cine. Considerado un género cinematográfico, el cine de mujeres tiene tres características esenciales: que el protagonismo lo lleven las mujeres, que los temas afecten a las mujeres y que la obra esté dirigida especialmente a un público femenino. (Castejón Leorza, 2013)

Las obras que pertenecen a este género cinematográfico forman parte de una consolidada operación de marketing y publicidad entre las propias mujeres; es decir, este cine está pensado, como se mencionó con anterioridad, únicamente y exclusivamente a todas

²³ KUHN, Annette (1991) Cine de Mujeres. Feminismo y cine, Madrid, Cátedra.

²⁴ Una nueva configuración de la cultura: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona en [www.audiovisualcat.net , op.cit, pág. 87.]

aquellas mujeres que lo deseen. Sin ánimo de resultar discriminatorio, hay que atenerse a la realidad, y un hombre no va a ver una película expresamente para mujeres, al menos no basándonos en un genérico estudiado.

Sin embargo, tal y como se ha dejado caer, este concepto, en ocasiones, puede tergiversarse y ser concebido de la forma menos indicada: como un elemento discriminatorio respecto al hombre.

4.1.2. El error conceptual

«Las mujeres son monedas de cambio. Las mochilas que más pesan en el mundo no suelen llevarlas los hombres. Aunque mi cine no es de mujeres, los personajes masculinos también tienen fuerza.» (Coixet, 2006)

Durante la promoción de su película *La vida secreta de las palabras*, en 2005, Isabel Coixet realizó una pequeña entrevista para el periódico de Aragón en la que hacía declaraciones como la anterior. Coixet especifica que su cine “no es de mujeres” y, por tanto, cabe hacerse una pregunta en particular: ¿es malo que una directora enuncie que su película está dentro del género cinematográfico conocido como cine de mujeres?

En este caso, la cuestión surge debido al hecho de que Isabel Coixet es una de las directoras emblemáticas del análisis y, por tanto, una de tantas que ha luchado por crear una atmósfera elocuente por derecho, para el trabajo de la mujer en el ámbito cinematográfico. Entonces, ¿por qué no clasifica así sus películas?

Nunca ha existido el término *cine de hombres*. Partiendo de esta premisa, el concepto cine de mujeres resulta discriminatorio en cuestión de género, alejándose del cine mayoritario y, por tanto, creando una desigualdad por sí mismo.

Por tanto, es lógico que directoras como Isabel Coixet y otras cineastas huyan del término, porque consideren que esto es perjudicial para sí mismas y el trabajo que desempeñan.

Por otro lado, cabe destacar el hecho de que, según María Castejón Leorza, el cine de mujeres no suele trascender el público de mujeres (2013) y, por tanto, tiende a crear temas desde un punto de vista que deja a la protagonista en universos propios de la cotidianidad. Entonces, estos personajes no evolucionan, no suponen un elemento transgresor, como sucede en la temática de las películas de directores.

En suma a todo esto, también perjudica mucho representar cinematográficamente a las mujeres como víctimas. Esto entra dentro del aspecto de la cotidianidad, característica propia del cine de mujeres, tal y como dijimos con anterioridad; sin embargo, aunque bien es cierto que las mujeres son aún a día de hoy atacadas tanto en el ámbito social, cultural, religioso y económico, y este cine lo que pretende es representar esto, si se hace de manera continuada, esto no es sino un aliciente más para que se banalice esta forma de hacer cine y la figura de la mujer, ya no solo en el ámbito cinematográfico, sino en otros aspectos generales.

5 APARTADO 5

Conclusiones

En este apartado se explicitan las conclusiones a las que hemos llegado con el desarrollo de este proyecto. Tanto de carácter personal como técnico y objetivo, las conclusiones resuelven el trabajo elaborado, tanto en análisis como en el marco teórico.

En los inicios de este proyecto, comentamos que el cine se establece como un “agente socializador”. Esto quiere decir que es un potentísimo configurador de la realidad social, y que por tanto, puede perseverar en la cuestión de discriminación de género.

Siendo conocedores de este dato esencial, cabe mencionar que además de conocer la realidad del cine español en una determinada época, atendiendo al estudio del papel de la mujer en la industria, esta investigación también comprueba si esta concepción del cine como elemento configurador de la realidad social es real, o no.

Efectivamente, tras realizar el análisis de las diez películas escogidas concienzudamente de las nueve cineastas emblemáticas del cine español, hemos podido comprobar varias cuestiones. Además de cumplir a ciencia cierta tanto con los objetivos, como con las hipótesis que se plantearon al comienzo de este proyecto, se recalca la cruda realidad: la mujer es objeto de una falta de respeto abismal ya no solo por la academia del cine, sino por el propio espectador.

En el libro de Trinidad Núñez y otras coautoras acerca de esta cuestión, titulado *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos* (2013), se realiza un pequeño análisis para manifestar la regularidad con que las mujeres realizan películas en relación con los hombres. Basándose en los datos de la Academia de Cine (Goya) y la base de datos de largometrajes confiscados por el Ministerio de Cultura, analizan los nominados y nominadas a Mejor Director Novel desde el año 90, cuando fue incorporada esta categoría. Fue en el desarrollo del análisis, cuando se descubrieron los siguientes datos: Tras una nominación, un hombre realiza una película cada 4'47 años, mientras que una mujer lo hace cada 6'35 años. Y si finalmente el hombre gana el premio, realiza un largometraje cada 3'65 años, mientras que una mujer cada 5'44 años.

Y desgraciadamente, estos datos se corresponden con la realidad del cine español que muestran estas nueve cineastas del análisis. Qué duda cabe que la realidad sociopolítica

de Pilar Miró, Cecilia Bartolomé o Josefina Molina, era muy complicada de combatir en el ámbito de la industria del cine dado que, tal como hemos podido comprobar en el desarrollo del trabajo, ellas mismas fueron unas renegadas de su campo; deshicieron cualquier estructura de patriarcado y atmósfera postfranquista; y decidieron romper con todos esos prejuicios machistas y discriminatorios de la realidad española de la época.

En líneas generales, las películas analizadas en este proyecto muestran a una mujer desinhibida, ajena al papel asociado tradicionalmente. Del mismo modo, en aliciente a esta cuestión, las películas también muestran a una mujer experimentando una crisis existencialista, con un fuerte desconocimiento acerca de su nuevo papel en el mundo tras la muerte de la dictadura en España, una mujer con miedo. Sin embargo, la evolución de la mujer en la realidad social del país a lo largo de los años, se ve claramente plasmada en el análisis ejercido.

¿Esto qué quiere decir? Que efectivamente, el cine es un claro reflejo de la realidad social, y estas cineastas, se aprovecharon de ello. Es decir, tanto Isabel Coixet, como Silvia Munt o Patricia Ferreira, entre otras, se apoderaron del medio y lo utilizaron como “grito de guerra”. Esta es la conclusión principal que se extrae de la investigación, esa lucha intrínseca y constante de la mujer por hacerse ver como mujer libre en la industria del cine. Incluso en ocasiones, las cineastas utilizaron el avance de la concepción de la mujer en la industria, para denunciar la involución de la sociedad española de Franco.

Aun con todo esto, lo que está más que claro es que estas directoras ayudaron a crear la noción de una mujer libre y evolucionada.

Y sin embargo, aún queda mucho trabajo por hacer.

«El cine es territorio de hombres. Al menos en España, donde las mujeres representan el 26 % de su estructura laboral, frente al 74 % de los hombres, según un estudio de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) referente a los estrenos de 2015.» (Tsanis, La Vanguardia, 2015)²⁵

²⁵ Extracto del artículo *El cine español discrimina a las mujeres* escrito por Magdalena Tshanis el 17 de marzo de 2016

Bibliografía

LIBROS y REVISTAS:

- Arranz, F (dir.) [et al.]. 2010. *Cine y género en España*. 1ª ed. Madrid: Editorial Cátedra : Universitat de València.

- Bonaccorsi, N. y Dietrich, D.2008. “Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer”. En: *ALJABA*. [Consultado el 23 de abril] Volumen XII (2008), pp. 85-95, disponible en:
<http://www.scielo.org.ar/pdf/aljaba/v12/v12a06.pdf>

- Castejón, M. 2013. “Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género”. En: *Pikara Magazine*. [en línea] Consultado el 23 de abril. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2013/07/directoras-de-cine-entre-el-cine-de-mujeres-y-el-punto-de-vista-de-genero/>

- Castro, A. 2009. *La representación de la mujer en el cine de la transición*. 1ª ed. Asturias: KRK Ediciones.

- Castro, M. 2002. “Feminismo y teoría cinematográfica”. En: *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. [en línea] Consultado el 7 de abril. Núm. 25 (2002), pp. 23-48, disponible en:
<http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0532/ricalde.pdf>

- Criado, M. “El cine de mujeres como recurso didáctico en la enseñanza de la cultura española contemporánea en el aula de ELE”. En: *redELE*. [en línea] Consultado el 15 de marzo. Núm 16. Hanover College, disponible en:
http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2009_16/2009_redELE_16_02Criado.pdf?documentId=0901e72b80dd738a

- De Francisco, I., Planes, J., Pérez Romero E. (ed.).2010. *La mujer en el cine español*. 1ª ed. Madrid: Arkadin Ediciones.

- Gila, J. y Guil, A. 1999. “La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos”. En: *Comunicar*. [en línea] Consultado el 12 de abril. Núm 12 (1999), pp 89-93, disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801213>

- Guarinos, V. 2007. “Mujer en Constitución. La Mujer Española en el Cine de la Transición”. En: *Quaderns de Cine: Cine y Transició (1975-1982)*. [en línea] Consultado el 7 de abril. Núm. 2. (2008), Universidad de Alicante pp. 51-62, disponible en: https://www.intec.edu.do/downloads/pdf/biblioteca/004-biblioteca_harvard_estilo.pdf

- Gregori, A. 2009. *El cine español según sus directores*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Kuhn, A. 1991. *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

- Moya, T. 2013. “Cinco condiciones, a través de cuatro teorías filmicas”. En: *entretanto magazine*. Consultado el 20 de mayo, disponible en: <http://www.entretantomagazine.com/2013/07/20/cinco-condiciones-a-traves-de-cuatro-teorias-filmicas/>

- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M., y Vera Balanza, M. (Coords). 2012. *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*.1ª ed. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.

- Ovejero Rodríguez, J. 2015. “Reseña de *Gary Cooper que estás en los cielos*”. En: *Gynocine: A History of Spanish Women's Cinema*. [en línea] Consultado el 18 de abril de 2016. Disponible en: www.umass.edu/gynocine/

- Zecchi, B. 2014. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria Editorial, 2014.

- Zurián, F.A. (Coord.). 2015. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Zurián, F.A y Herrero, B. 2014. “Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual” En *Área Abierta*. [en línea] Consultado el 27 de abril. Volumen 14. Núm. 3 (2014), disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/46357/44209>

Webgrafía

- (1980) *Estreno de "Gary Cooper, que estás en los cielos" de Pilar Miró*. Consultado el 3 de mayo. [en línea] El País:
http://elpais.com/diario/1980/11/25/cultura/343954812_850215.html
- (1986) *La crítica y 'Werther'*. Consultado el 3 de mayo. [en línea] El País:
http://elpais.com/diario/1986/09/10/cultura/526687201_850215.html
- Bollaín, I., (2005) Entrevista en El Mundo, España, (n.d.)
<http://www.elmundo.es/larevista/num85/textos/boll1.html>
- De Lauretis, T., (2014) "Conferencia de Teresa de Lauretis, Género y teoría queer". Organizado por Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL, UBA); Carrera de Sociología (FSoc, UBA) y Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Consultado el 17 de mayo. [en línea] Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=SY_5x0BdIFk
- (2006) *Isabel Coixet: "Mi cine no es de mujeres; los papeles masculinos tienen fuerza"*. Consultado el 3 de mayo. [en línea] El periódico de Aragón:
http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/isabel-coixet-mi-cine-no-es-mujeres-papeles-masculinos-tienen-fuerza_228887.html
- (2015) *Isabel Coixet confiesa que estuvo a punto de dejar el cine tras leer una crítica*. Consultado el 4 de mayo. [en línea] La Voz de Galicia:
<http://www.lavozdegalicia.es/noticia/cine/2015/10/20/isabelcoixet-confiesa-estuvo-punto-dejar-cine-tras-leer-critica/00031445370928162746751.htm>
- (2015) *Cuando vuelvas a mi lado de Gracia Querejeta-1999* Consultado el 5 de mayo. [en línea] Cinemagnificus:
<http://cinemagnificus.blogspot.com.es/2015/09/cuando-vuelvas-mi-lado-de-gracia.html>

- (2016) *Qué es el ICAA*. Consultado el 2 de enero. [en línea] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/el-icaa.html>

- (n.d.) *Historia del cine en España*. Consultado el 30 de febrero. [en línea] donQuijote: <http://www.donquijote.org/cultura/espana/cine/historia-del-cine-espanol>

- (n.d.) *Ello, yo y superyó. Las tres dimensiones de la realidad*. Consultado el 2 de enero. [en línea] Ello, Yo y Superyó: <http://ello.es/ello-yo-y-superyo/>

- (n.d.) *Gary Cooper, que estás en los cielos*. Consultado el 3 de mayo. [en línea] FOTOGRAMAS: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Gary-Cooper-que-estas-en-los-cielos>

- (n.d.) *Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta*. Consultado el 3 de mayo. [en línea] lehman.cuny.edu: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>

- (n.d.) *Ana Belén*. Consultado el 5 de mayo. [en línea] Biografías y Vidas: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/belen.htm>

- (n.d.) *El cine de Gracia Querejeta* Consultado el 5 de mayo. [en línea] webs.ono: <http://webs.ono.com/garoz/G5cortesibanez.htm>

- (n.d.) *Josefina Molina*. Consultado el 5 de mayo. [en línea] Buscabiografías: <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5485/Josefina%20Molina>

- (n.d.) *Cosas que nunca te dije*. Consultado el 4 de mayo. [en línea] Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/film126068.html>

Filmografía

- *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) Película dirigida por Cecilia Bartolomé, España , Incine Compañía Industrial Cinematográfica / Jet Films (DVD)
- *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró, España, Pilar Miró P.C. / Incine / Jet Films (DVD)
- *Función de noche* (1981) de Josefina Molina, España, Sabre Films (DVD)
- *Werther* (1986) de Pilar Miró, España, Pilar Miró P.C. (DVD)
- *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991) de Ana Belén, España, Atrium Productions / Idea / Iberoamericana Films (DVD)
- *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín, España, La Iguana Films / Fernando Colomo PC (DVD)
- *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet, España, Coproducción España-USA; Eddie Saeta / Carbo Films (DVD)
- *Lalia* (1999) de Silvia Munt, España, Bausan Films (DVD)
- *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) de Gracia Querejeta, Sogetel (DVD)
- *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira, España, Coproducción España-Argentina; Continental Producciones S.A. / Tornasol Films S.A. / Zarlek Producciones (DVD)

Anexo

(1) Tabla de análisis.

ESQUEMA ANÁLISIS.

- Biografía breve sobre la directora.
- Resumen del porqué de la elección del largometraje.
- Palabras clave.
- Ficha técnica y artística

Dirección	
Guión	
Script	
Música	
Montaje	
Fotografía	
Producción	
Duración	
Fecha de estreno	
Coste	

- Argumento/Sinopsis.
- Papel de la mujer en el contenido filmico. Estereotipos.
- Conclusión.