



**FACULTAD DE COMUNICACIÓN**  
**GRADO EN PERIODISMO**

**La evolución de la figura de la mujer en el cine español**

Trabajo Fin de Grado presentado por D<sup>a</sup>. Sandra López Gallardo, siendo la tutora del mismo la profesora D<sup>a</sup>. María de los Ángeles Alonso González.

Vº. Bº. de la Tutora:

Alumna:

D<sup>a</sup>. María de los Ángeles Alonso González

D<sup>a</sup>. Sandra López Gallardo

Sevilla, junio de 2018

## ÍNDICE

1. Resumen	2
2. Palabras-clave	3
3. Introducción	4-5
4. Objetivos y metodología	6
5. La historiografía femenina como contexto	7-12
6. La figura de la mujer en el cine español	13-57
6.1. Evolución de la mujer en el cine español	13-23
6.1.1. Representaciones de género	23-36
6.1.2. Un caso excepcional: la mirada de Pedro Almodóvar	36-41
6.2. Directoras de cine: de Helena Cortesina a Carla Simón	42
6.2.1. Contexto: directoras de cine a nivel internacional	42-48
6.2.2. La mujer española como directora de cine	48-53
6.3. Premios cinematográficos como reflejo de la situación actual	53-57
7. Conclusiones	58-59
8. Referencias bibliográficas	60-62
9. Anexo	63

## 1. Resumen

La última gala de los Premios Goya galardonó a la directora Carla Simón con el Goya a la mejor dirección novel y propuso *Verano 1993* para optar al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. No obstante, esto parece ser la excepción que confirma la regla.

En un año marcado por las reivindicaciones feministas en el que el panorama cinematográfico, parecía pertinente realizar un trabajo centrado en la evolución de la figura de la mujer en el cine español.

Un repaso teórico por la historia de la mujer en el cine delante y detrás de las cámaras. Por tanto, el objetivo es conocer su evolución y comprobar también cuánta información encontramos acerca de la mujer española en el cine.

A través de los diferentes epígrafes, hemos creado un mapa de la historia de la mujer en el cine español como figura representada y como profesional del sector. En una historia marcada por las dificultades y la invisibilización, el periodo de la Transición supuso un punto de inflexión en el que la mujer comenzó a lograr cierta relevancia en el mundo audiovisual y a apartarse paulatinamente de las representaciones tradicionales.

No obstante, comprobamos que pese a la gran evolución que ha experimentado la figura de la mujer, las continuas reivindicaciones de organizaciones feministas como CIMA demuestran que aún queda mucho camino por recorrer.

## 2. Palabras clave

Cine; Feminismo; España; Mujeres; CIMA

### 3. Introducción

Cuando tenía 6 años, la cineasta española Carla Simón perdió a su madre por el virus del VIH y se vio obligada a mudarse a vivir con sus tíos. Este suceso la inspiró para filmar *Verano 1993*. “Quería mostrar que a los 6 años, un niño puede entender que la muerte es algo irreversible y universal” explicó en una entrevista con la web eCartelera (2017). Además de ganar el premio a la mejor ópera prima en el festival de cine de Berlín, *Verano 1993* ha hecho las delicias de la crítica, ha ganado el Goya 2018 a la mejor dirección novel y fue propuesta por la academia para representar a España en la candidatura de *Mejor película de habla no inglesa* en los Oscars.

Aunque pueda parecerlo, este dato no es fútil en absoluto y supone un reflejo del recorrido y la lucha de la mujer por ser incluida en la industria cinematográfica. Una película sencilla, personal e incluso poética dirigida y guionizada por una mujer se ha convertido en todo un éxito a nivel europeo, algo que parecía impensable hace apenas unas décadas.

En el contexto de un año marcado por las reivindicaciones feministas, se han aprovechado los festivales de cine para reclamar mayor presencia femenina en el mundo cinematográfico. “Es un principio, es el inicio, se habla de ello, y el cine es una industria históricamente muy masculina, como todo en realidad, pero no se ha acabado, queda mucho trabajo. Aquí queda bastante”, afirmó Carla Simón en una entrevista con *El Español* (2018).

Las mujeres ocupan, actualmente, sólo el 26% de los puestos directivos del panorama cinematográfico nacional, según el estudio anual realizado por la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA, 2016). En este estudio aparecen algunas profesiones en las que el porcentaje se invierte, como ocurre con Diseño de Vestuario o Maquillaje y Peluquería. Es decir, quizá la clave de la cuestión no se encuentre sólo en el porcentaje de mujeres que trabajan en la industria del cine, sino también en los puestos que ostentan dentro de ella.

En general, el cine español ha experimentado un desarrollo tardío en muchos aspectos, debido a la fuerte censura que sufrió durante los cuarenta años de represión franquista. Además, durante mucho tiempo ha sido un producto poco valorado a nivel europeo e incluso nacional. Pero en los últimos años, una nueva generación de directores está revalorizando nuestro cine y, lentamente, las mujeres están pasando a formar cada vez más parte de este mundo.

No obstante, la figura de la mujer en el cine español está lejos de alcanzar la representación, el poder y el prestigio que envuelve a la figura masculina, tanto dentro como fuera de escena. Al hablar de la mujer en el cine, no sólo es importante conocer cómo se ha

representado su figura frente a las cámaras, también qué avances ha ido consiguiendo detrás de ellas.

Crearemos, por tanto, un mapa que englobe la presencia de la mujer en los diferentes ámbitos de la industria audiovisual, partiendo desde los inicios hasta la actualidad. Una visión global que nos servirá también como reflejo de la evolución de la figura femenina en la sociedad española. Se trata de reflexionar sobre cómo se representa a la mujer en el cine nacional, quien crea esas representaciones y por qué.

#### 4. Objetivos y metodología

En el contexto de un año marcado por las reivindicaciones feministas, se han aprovechado los festivales de cine para reclamar mayor presencia femenina en el mundo cinematográfico, el objetivo de este trabajo es realizar una línea temporal teórica de la evolución de la figura de la mujer en el cine español a partir de una revisión bibliografía del tema.

En este sentido, como objetivos secundarios nos hemos marcado los siguientes:

- Conocer la forma en la que han sido representadas las mujeres en el cine español.
- Determinar las características del cine español dirigido por mujeres.

Para la consecución de dichos objetivos hemos utilizado una metodología de carácter deductivo centrada en el repaso teórico de la historia de la mujer en el cine español, para ello, nos hemos basado en documentos escritos, digitales y audiovisuales.

Todo ello lo hemos completado con una investigación de carácter diacrónico, que es aquella que toma como punto de referencia hechos históricos, es decir no comienza desde un punto de partida sin base, sino que puede retomar situaciones del pasado. Con objeto de estudiar los cambios producidos en un largo periodo de tiempo hemos procedido a su variedad descriptiva la cual nos ha permitido llevar un control y un registro detallado de manera sistemática.

## 5. La historiografía femenina como contexto

Antes de adentrarnos en las profundidades del cine y su relación con la mujer, es necesario realizar una breve contextualización de la historia de la mujer para conocer el caldo de cultivo en el que nacen los productos audiovisuales sobre los que reflexionaremos posteriormente. La mujer, como sujeto histórico y como creadora de productos culturales, ha estado mucho tiempo relegada a un segundo plano e incluso invisibilizada. Por eso resulta importante incluir este epígrafe, en el que realizaremos un repaso de cómo nace y se desarrolla la historiografía femenina.

Los primeros intentos de reivindicar la igualdad de género se remontan a los siglos XV y XVIII, cuando intelectuales de diversos puntos de Europa alzaron la voz para reclamar para la mujer la categoría de ciudadana y su acceso a la Universidad. Entre ellos, encontramos nombres célebres como las escritoras Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, el matemático y político marqués de Condorcet o el filósofo cartesiano François Poullain de la Barre, afirma M<sup>a</sup> Concepción Martínez Tejedor en su obra *Mujeres al otro lado de la cámara*.

Las grandes reivindicaciones sociales de origen obrero llegan en el siglo XIX, siendo Marx y Engels los teóricos de cabecera. En este contexto de protesta surge también el movimiento feminista, con el sufragismo inglés como máxima expresión.

En este sentido, en la misma obra, afirma Martínez Tejedor que:

“La escritora inglesa Virginia Woolf y la francesa Simone de Beauvoir son dos figuras destacadas, previas a la incursión de la filosofía académica en el feminismo entre los años 60 y 80; desde el feminismo cultural al post-estructuralismo se preguntarán por la posibilidad o no de definir el ‘concepto de mujer’” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.318).

También M. Tejedor cita a la historiadora y crítica Griselda Pollock para apuntar, en esta línea, que no existe una teoría feminista única, como tampoco una única historia del arte feminista, “sino múltiples lecturas feministas encarnadas en diversas subjetividades” (2007-2008:318).

En este contexto, resulta muy interesante la lectura de la autora Teresa De Lauretis (1984), que en su obra *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* añade una idea revolucionaria a esa polémica: la femineidad no es una característica inherente a la mujer. Es decir, la femineidad desligada de la biología y de la tradición, de manera que se subjetiviza ese concepto inamovible que nos venía dado a las mujeres y al que toda fémica debía obedecer.

A este respecto, De Lauretis afirmaba que:

“También a nosotras nos han dicho que somos todas iguales y que deberíamos “haber acabado a los siete años”; nosotras también hemos sido educadas, como nos habían



enseñado, y hemos hecho cumplidos e intentado entablar conversación solo para que nos dijeran que “no teníamos más cerebro que un mosquito”; nos hemos sentido confundidas también al ver que tomaban nuestras sencillas preguntas por acertijos, y hemos asentido a las respuestas que nos daban “por no provocar una discusión”. Sabemos también que el lenguaje, sobre el que no tenemos ningún dominio, pues es verdad que está poblado de las intenciones de los otros, es, en el fondo, mucho más que un juego (De Lauretis, 1984:15).

En su obra, Teresa De Lauretis se plantea el cine como una de las herramientas a partir de las cuales se construye el imaginario colectivo. El lenguaje cinematográfico, al igual que el resto de producciones culturales, está cargado de intencionalidad. Por tanto, es solo a partir del análisis como podemos desentrañar lo que se esconde tras la representación de las mujeres.

La autora plantea que el cine ha negado a la mujer el papel de creadora de cultura y sujeto, relegándola a ser simplemente objeto representado. Es el sujeto masculino quien define la representación de la mujer convirtiéndola en “un lugar no representado, no simbolizado, y así robado a la representación subjetiva (o a la auto-representación)”. (De Lauretis, 1984:10).

Al hilo de Teresa de Lauretis, y siguiendo a Martínez Tejedor, debemos resaltar un texto publicado por Linda Nochlin, precursora de los estudios de género, que bajo el título *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* (1971), lanza una pregunta que surge abrigada por los movimientos alternativos del momento.

Este texto supone un punto de no retorno para que historiadoras, críticas y artistas comiencen a adentrarse en el gran vacío de obras femeninas de los libros de arte publicados hasta el momento. Es entonces, a lo largo de la década de los 70 y los 80, cuando comienzan a publicarse más obras relacionadas con el tema. Es el caso de Nochlin y Ann Sutherland Harris organizan una exposición en 1974, a partir de la cual, Eleanor Tufts publica el catálogo *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*.

Esta obra, publicada en Nueva York en 1974, supone un gran avance en la recuperación de la cultura de la mujer. Un catálogo, al que resulta difícil acceder actualmente, que recopila en más de doscientas páginas cinco siglos de obras de arte realizadas por mujeres y supone una de las recopilaciones más completas publicadas hasta el momento.

En lo concerniente a la cultura cinematográfica, destaca la obra *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey (1975), que trata de usar el psicoanálisis freudiano para analizar cómo el cine clásico hollywoodense se alimenta del modelo social establecido para perpetuar e incluso reforzar las visiones misóginas de la diferencia sexual, explica M<sup>a</sup> Concepción Martínez Tejedor (*op. cit.*, p.319).

Laura Mulvey abrió el camino a la crítica feminista del cine clásico de Hollywood y fue Teresa de Lauretis quien lo continuó en los 80 en su estudio del género en el ámbito cinematográfico con el objetivo de crear una teoría filmica feminista.

Al hilo de esta idea afirma Martínez Tejedor en *Mujeres al otro lado de la cámara* que:

“A partir de esos estudios comienza a ponerse de manifiesto la diversidad de la mirada femenina, mediatizada no sólo por el género (definido como la construcción social del sexo) sino por otros parámetros habitualmente soslayados, incluso por las propias mujeres, tales como la raza, la clase social, la identidad y preferencias sexuales, etc. Lauretis, en la citada obra *Alicia ya no...*, distingue entre ‘Mujer’ y ‘mujeres’, la primera aludiendo a los personajes-estereotipos que se dibujan en la pantalla (madre, esposa, prostituta, mujer fatal, etc.) y la segunda a los sujetos reales que pueblan el mundo, que no son inspiración para el cine clásico pero que sí contemplan a éste como modelo (y aspiración): es decir, el cine no toma como modelo a las mujeres reales, pero éstas sí toman como modelo al cine” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.319).

Estamos ante el momento en el que la sociedad, mayormente el sector femenino, comienza a analizar décadas de una desigualdad implícita en los productos culturales e históricos. Es decir, comienza a cuestionarse el hasta entonces incuestionable sistema patriarcal que establece un canon a seguir. Es el germen de la aún actual búsqueda de un cambio en el imaginario colectivo.

Por su parte, la andadura de la historiografía feminista española comienza a finales de la década de los 70, más tarde que en el resto de países europeos, según explica María Castejón Leorza al inicio de su obra *Fotogramas de género* (2013), en la que indica que nace influenciada por la historia social y con la urgente necesidad de recuperar el protagonismo de las mujeres en la historia del país.

Esta urgencia se debió, especialmente en el caso de España, a los cuarenta años de represión y censura franquista. Son las propias mujeres, quienes, fruto de sus movimientos de lucha y de su capacitación y formación se convierten en agentes de conocimiento. El feminismo logra acceder así a la Academia y en palabras textuales de la autora, “articula un paradigma analítico basado en la categoría de género” (Castejón Leorza, 2013:17). Nace así el feminismo académico que ha aportado un fuerte rigor científico y solidez conceptual a la historia de la mujer.

No obstante, estas aportaciones han sido históricamente menospreciadas y tachadas de subjetivas, como afirma la autora en el siguiente fragmento:

“A pesar de sus logros, de sus aportaciones, de conseguir que conceptos como la desigualdad, exclusión o diferencia sexual se conviertan en objetos de la investigación

histórica, se ha acusado y tachado a la historia de las mujeres de ser subjetiva y acientífica, de formar un gueto. La historiadora Isabel Morant explica cómo una de las razones del escaso impacto de la historia de las mujeres en España es la creencia de que es una historia hecha por mujeres y para las mujeres: “su alcance es limitado; en general se consideran como estudios específicos, practicados básicamente por mujeres y que atraen a un público reducido -normalmente mujeres- que se interesarían por ellos por motivos ideológicos, cuando no sentimentales”.

Pero existe otra razón para explicar la escasa influencia en la historiografía general. La historia de género cuestiona las bases epistemológicas desde las que se ha construido la historia oficial -androcéntrica y patriarcal- y este hecho hace que sea una historia incómoda. Su carácter subversivo y rompedor es evidente.

Sandra Harding estima que el feminismo ha cuestionado los fundamentos del saber:

“En sus análisis de la influencia del simbolismo de género, de la división de trabajo según el género y de la construcción de la identidad individual de género en la historia y la filosofía de la ciencia, las pensadoras feministas han cuestionado los mismos fundamentos de los órdenes intelectual y social” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.24).

El principal objetivo de la historia de la mujer pasa por visibilizar aquellos nombres que cayeron en el olvido histórico y su protagonismo en la evolución social, política y cultural. En resumen, comenzar a considerar a la mujer como sujeto histórico. Además, pretende luchar contra las desigualdades de poder entre hombres y mujeres.

Es a partir de los años 80 y especialmente en los 90, debido a su acceso a la Universidad y a los espacios académicos en general, cuando la historia de las mujeres amplía su objeto de análisis y suaviza el discurso ideológico en pro de lograr mayor rigor científico y académico. Sin embargo, es necesario aclarar que la historia de las mujeres es feminista en tanto en cuanto busca detectar las desigualdades y elaborar así un discurso igualitario.

No se trata, por tanto, de elaborar un discurso compensatorio o revanchista. Utiliza elementos comunes a otras ramas historiográficas añadiendo otros propios como la categoría de género que trata de romper con el análisis tradicional.

Castejón Leorza recurre a la obra de Joan Kelly *¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?* para explicar este concepto y en este sentido recoge que:

“Una de las tareas de la historia de la mujer es cuestionar los esquemas de periodización aceptados. Tomar la emancipación de las mujeres como punto de partida significa descubrir que los acontecimientos que promovieron el desarrollo histórico de hombres, liberándoles de las coacciones naturales, sociales o ideológicas, tienen efectos bastante diferentes, e incluso opuestos sobre las mujeres”. Sin embargo también es cierto que elaborar una periodización

propia incidiría en la desigualdad por considerar a las mujeres como un grupo al margen de la Historia. No obstante, sería deseable que la historiografía fuera más receptiva y sensible a cómo afectan las transformaciones a las mujeres, más allá -en el mejor de los casos- de apuntar de forma breve mediante un epígrafe final la situación de las mujeres en cada período. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.25).

Es decir, la historia de las mujeres nace de la invisibilización que vivieron en historiografía inicial. De ahí surge la necesidad de visibilizar ciertas figuras históricas femeninas y de aclarar que ciertos acontecimientos históricos no tuvieron el mismo efecto en hombres y en mujeres, siendo incluso al contrario.

A partir de los años 90, se dejó de hablar del concepto generalista *mujer* para empezar a hablar de mujeres. El concepto *mujer* suponía un término demasiado general para referirse a un colectivo plagado de diferencias (de raza, de etnia, de clase social, de opción sexual...), afirma Castejón Leorza (2013) siguiendo a la autora Carole S. Vance (1989).

La historiografía feminista se centró inicialmente en hechos relacionados con mujeres blancas, de clase media o alta, heterosexuales, libres de incapacidades físicas y más o menos jóvenes. De este modo, el término ‘mujer’ solía usarse como si la experiencia de este reducido grupo representase a la totalidad. Aunque siendo realistas, en historia siempre ha sido necesario generalizar y categorizar, la historiografía feminista se abrió, a partir de los años 90, a otras realidades que iban más allá de la mujer blanca heterosexual de clase media.

Sin embargo, la historiografía femenina es también un terreno pantanoso, pues la mujer no es sólo objeto de análisis, sino también protagonista. Es decir, la especificidad del objeto de análisis puede dar lugar a un efecto adverso, pues reivindicar la diferencia puede perpetuar la desigualdad contra la que se está intentando luchar. Para Castejón Leorza, “no se puede caer en la contradicción de descontextualizar el papel de las mujeres en la historia y reforzar lo que inicialmente se pretende superar” (2013:26).

Además, la historiografía feminista tampoco puede caer en el error de exigir a las mujeres pasadas resistirse a la opresión como lo harían las mujeres ahora, pues estaríamos proyectando la experiencia actual en el pasado como si sólo existiese la identidad femenina actual. Aunque tampoco se les debe adjudicar el papel absoluto de víctimas, evadiendo así las diferentes resistencias al poder impuesto.

Descubrimos que la historia de la mujer nace de la necesidad de visibilizar su papel en la historia y apartarla del plano secundario en el que, históricamente, había permanecido tanto tiempo. No se trata de reivindicar una historia y una cultura de, para y por las mujeres, se trata de crear una historia común que las incluya y las represente.

En este breve epígrafe, además de elaborar un contexto, la intención era resaltar la importancia del análisis de las producciones culturales e historiográficas. Conocer cómo

estas influyen directa o implícitamente en la perpetuación de la desigualdad de género, supone un gran paso para el desarrollo de una historiografía igualitaria.

En definitiva y de nuevo, en palabras de María Castejón Leorza:

“No se puede separar la historia de las mujeres de la historia de las personas, del resto de la humanidad. A pesar de la discriminación, del olvido, de la invisibilidad, las mujeres no pueden ser el único objeto de investigación, porque no son los únicos sujetos históricos. No se puede escribir historia de las mujeres sin tener en cuenta sus relaciones con los hombres. No se trata de hacer una historia paralela, comparada o compensatoria sino de hacer una historia global e integral. Josefina Cuesta habla de escribir *una historia con mujeres, es decir, una historia conjunta de hombres y mujeres*” (*op. cit.*, p.27).

## 6. La figura de la mujer en el cine español

Tras establecer en el epígrafe anterior un marco general y teórico de la evolución de la historiografía femenina, en este epígrafe profundizaremos en el tema que nos atañe abordándolo desde distintas perspectivas.

En primer lugar, construiremos una línea temporal en la que el cine supondrá un claro reflejo de la situación de la mujer española en cada periodo de la historia de España. Una vez construida esta línea, profundizaremos en los dos subepígrafes que reflejarán en primer lugar, a la mujer como sujeto representado y en segundo lugar a la mujer como directora o creadora. Para finalizar, centraremos nuestro estudio en la excepcional forma que tiene el director español Pedro Almodóvar de representar a las mujeres en su cine, al tiempo que dedicaremos una última parte a los premios cinematográficos y la presencia que la mujer ha tenido o tiene en ellos.

### 6.1. Evolución de la representación de la mujer en el cine español

El cine nacional es producto y resultado de los cambios políticos, económicos, culturales y sociales que ha experimentado España, por lo que en este epígrafe y siguiendo principalmente al escritor y director de cine Diego Galán en su documental audiovisual *Con la pata quebrada* (2013) estableceremos una línea temporal que mostrará la evolución de la situación la mujer española y su correspondiente reflejo en el cine de ese momento.

Cuando el periodo de la restauración borbónica tocó a su fin y coincidiendo con la aparición del cine sonoro, la mujer española comenzó a obtener derechos como el acceso al voto o la legalización del matrimonio civil, el divorcio y también el aborto en algunas regiones del país. Además, obtuvo el derecho a trabajar sin permiso masculino.

Otro aspecto importante de este periodo fue la liberación sexual de la mujer, como puede observarse en la película *Nuestro culpable* (1937) de Fernando Mignoni, en la que mujeres de diferentes clases sociales se ofrecen alegremente a un atractivo preso rico. Aunque actualmente, dicha escena no tendría mucho que ver con la liberación de la mujer, en aquel momento supuso admitir una verdad hasta entonces ignorada: el deseo sexual de las mujeres.

No obstante, pese a la caída de la monarquía, la institución eclesiástica aún ocupaba un puesto importante en la vida política y no aprobaba esa visión de la mujer que el cine comenzaba a mostrar. Por lo que, frente a un tipo de cine alegre y desenfadado, se extendió el melodrama que defendía los valores tradicionales.

En este contexto, comenzaron a producirse películas que mostraban a mujeres sufriendo las consecuencias de sus pecados; adúlteras repudiadas por su familia, madres solteras engañadas por señoritos o mujeres que acababan prostitutas a la fuerza, cuya precaria situación se denunciaba, a veces, en este cine.

Un claro ejemplo de este fenómeno es la película *Rinconcito madrileño* (1936) del director Luis Prendes, un melodrama costumbrista que habla de la pérdida del honor de Rosa, una joven embarazada de Mario, señorito mujeriego y castizo. También encontramos la obra de Luis Buñuel *¡Centinela, alerta!* (1937), protagonizada por Candela, que es seducida y abandonada por Arturo, que huye dejándola embarazada y regresa cinco años más tarde para intentar volver a engañarla.

Sin embargo, según Diego Galán (2013), pese a la aparición de este tipo de cine que representaba a una mujer pecadora y sufridora, prevaleció la visión de la mujer como personaje alegre y dispuesto a disfrutar de la vida.

En 1936, la llegada de la Guerra Civil supuso un paso atrás según explica el historiador y crítico cinematográfico José María Caparrós en un reportaje para *ABC*:

“La división del país en dos zonas acabaría con la naciente industria cinematográfica española –levantada por la iniciativa privada y sin ayuda de los diversos gobiernos de la II República, que la gravaron con cargas fiscales–, al imponer los intereses partidistas por encima de los artístico-culturales. El cine se pondría al servicio del conflicto bélico, y los filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios”. (*ABC*, 2011)

Algunos cineastas españoles e internacionales arriesgaron su vida para capturar imágenes de lo que estaba ocurriendo y cuando el general Franco ganó la guerra, el cine se llenó de historias que contaban lo ocurrido desde la perspectiva nacionalista.

Por ejemplo, *Rojo y negro* (1942), del director falangista Carlos Arévalo, cuenta la historia de Luisa y Miguel, una pareja que desarrolla ideas políticas diferentes. Mientras él se une a un partido izquierdista, ella se afilia a la Falange española y sus caminos se separan. Esta fue una de las únicas producciones con una definida concepción falangista y dos semanas después de su estreno fue prohibida por razones nunca aclaradas. Permaneció desaparecida hasta ser recuperada en 1996 por la Filmoteca Española (Filmaffinity).

La victoria del bando falangista trajo consecuencias inmediatas para la población, que fue privada del derecho a voto. Además, volvió a prohibirse el divorcio y el aborto y se proclamó que la mujer había sido liberada del trabajo para dedicarse por completo al hogar, según se narra en el documental de Diego Galán (2013).

Sin embargo, no cabe duda de que fue la figura de la mujer quien experimentó un mayor retroceso, como narra el profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, Manuel Ortiz Heras en el siguiente fragmento de su trabajo *Mujer y dictadura franquista*.

“La miseria de la posguerra se cebó especialmente con las mujeres. Dentro del marco de la cultura católica imperante su espacio se reducía a la familia, donde cumplirían el imprescindible papel de “proporcionar hijos a la Patria”. Se diseñó un prototipo de mujer, un

modelo expuesto desde la escuela, la propia Iglesia y los medios de comunicación: debía ir convenientemente vestida, es decir, con mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas. La ropa no podía ser corta y mucho menos transparentarse. Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia” (Ortiz Heras, 2006:3).

Ortiz Heras también alude a la importancia de no minusvalorar la represión sobre los cuerpos femeninos llevada a cabo con una especial persecución del aborto o la prohibición de los métodos anticonceptivos, así como la eliminación de cualquier tipo de información sexual que pudiera pensarse, así como del reforzamiento del carácter delictivo del adulterio que había sido establecido en el Código Penal de 1889, el cual castigaba duramente a la mujer que cometiera adulterio (la mujer casada que yace con varón que no sea su marido), mientras que en los hombres sólo era delito si se trataba de amancebamiento (que el marido tenga manceba dentro de la casa conyugal o notoriamente fuera de ella).

Así, afirma que:

“El artículo 416 del Código Penal castigaba con arresto mayor o multa a todos aquellos que indicaran, vendieran, anunciaran, suministraran o divulgaran cualquier medio o procedimiento capaz de facilitar el aborto o evitar la procreación. Sin embargo, en el caso del aborto, se contemplaba la reducción de la condena si se alegaba la deshonra que suponía para la familia una madre soltera. (Ortiz Heras, *op. cit.*, p.3)

Es decir, la mujer volvió a perder los derechos que había conseguido durante los años de la II República y volvió a ser relegada al mero papel de madre, esposa y ama de casa. Por lo que la mujer humilde que no había pertenecido al bando falangista sufrió doblemente la miseria de posguerra.

Sin embargo, en vez de mostrar esta miseria, el cine español se llenó de héroes legendarios masculinos pertenecientes a la reciente guerra o a remotas épocas de grandeza española que fueron adaptadas al presente. Las producciones cinematográficas del momento eran una forma más de extender el patriotismo que sostenía la dictadura. Es el caso de *Jeromín* (1953), de Luis Lucía, basada en la biografía de Don Juan de Austria, un héroe de Lepanto hijo del rey Carlos I. Aunque también se representó a heroínas de leyenda, como ocurre en *Alba de América* (1951) o *Agustina de Aragón* (1950), en la que se escenificó el descubrimiento de América.

Cabe hacer un paréntesis para destacar que el cine del franquismo estuvo fuertemente marcado por la censura, por la que pasaban todas las producciones antes de ser proyectadas por primera vez. Según M<sup>a</sup> Fernanda Trujillo León en, *Una aproximación a la censura en el*



*cine español durante el franquismo* (2014), esta censura fue experimentando cambios que afectaron a la representación de la mujer.

Al hilo de esta idea y a modo de introducción para nuestro paréntesis dedicado a la censura, resulta interesante incluir un fragmento de la obra de Ángel Montejo González, *Sexualidad, psiquiatría y cine* (2010):

Todos los gobernantes supieron ver inmediatamente la importancia de este medio en el adoctrinamiento político como forma de controlar, educar, desinformar e influir en el pueblo, apartándole así de ideologías contrarias a la suya y de otras formas de libertad que, a la larga, pudieran aumentar el deseo de más libertades para, en definitiva, conseguir perpetuarse en el poder. Por ello enseguida, y ya antes incluso de acabarse la guerra, Franco y sus hombres de confianza pusieron en marcha la institución de una censura eficaz del cine, cuya influencia en el pueblo juzgaban decisiva. Como botón de muestra pasamos a transcribir uno de los preámbulos de una orden para el perfeccionamiento técnico de la censura, publicada el 2 de noviembre de 1938: «Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado vigile en todos los órdenes en que haya algún riesgo de que pueda apartarse de su misión, etc.» (Montejo González, 2010:45-46)

Sin embargo, es necesario recordar que la censura ya existía antes de la llegada del franquismo. Nuevamente en palabras de Trujillo León (2014), en 1913 ya se consideraba que había que perseguir y prohibir “las cintas pornográficas, las que representen crímenes, suicidios, adulterios, amoríos vehementes, robos, aquellas en que se dé malos tratos a los niños, etc.”

Más tarde, en 1921, se ordena a los empresarios de los cines de Madrid que las salas de proyección estuvieran divididas en tres espacios separados: uno para las señoras solas, otro para los caballeros solitarios y el último para las parejas. Hasta el punto de que, en sus escritos, señala Trujillo León, que algunos miembros de la Iglesia llegan a subrayar que “no menos peligrosa es la sala de cine: su aire pútrido, su oscuridad y la mezcla de sexos”.

Siguiendo a Ángel Luis Montejo González cabe señalar que en 1936, el gobernador de Logroño, Emilio Bellod manda que las películas:

“Se acomoden al medio ambiente moral y patriótico en que vivimos [...] Mientras nuestros soldados derraman su sangre generosa en el frente de batalla defendiendo la religión y la patria no se proyecten películas de bajo nivel moral que están corrompiendo a la juventud” (Montejo González, *op. cit.*, p.48).

En 1937, se crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica en Salamanca que se ocupa de eliminar de las cintas cualquier idea contraria a la ideología franquista, y en 1939,

con la victoria de los sublevados, el país comienza a estructurarse bajo los ideales del Régimen, cuyo principal objetivo era adoctrinar a la población con todos los medios de los que disponía, entre ellos el cine. Sin embargo, la Iglesia, que jugaba un gran papel en la dictadura, fue una gran detractora de la producción audiovisual del momento. En esta línea, recoge Trujillo León las palabras del Obispo de Pamplona Monseñor Olaechea en 1939:

“Son los cines tan grandes destructores de la virilidad moral de los pueblos, que no dudamos que sería un gran bien para la Humanidad el que se incendiaran todos... En tanto llegue ese fuego bienhechor, ¡feliz el pueblo a cuya entrada rece con verdad un cartel que diga: Aquí no hay cine!” (Trujillo León, 2014:7).

No obstante, fue durante la década de los 50 cuando la censura más se endureció, sobre todo a raíz del nombramiento como Ministro de Información y Turismo de Gabriel Arias Salgado, falangista acérrimo. En 1956, en una entrevista de la revista parisina *Apologie de la Censure*, y ante las quejas del entrevistador sobre el rigor de su censura Arias Salgado llegó a comentar que: “antes de que implantásemos estas nuevas normas de orientación el noventa por ciento de los españoles iban al infierno. Ahora, gracias a nosotros, sólo se condena el veinticinco por ciento de los españoles” (Trujillo León, 2014: 9). La película *Surcos*, de J.A. Nieves Conde (1951), es un buen ejemplo de la reprobación imperante en la década.

A partir de los años 60, el incremento del turismo supuso que la censura comenzase a relajarse paulatinamente permitiendo, por ejemplo, que apareciese un bikini en la gran pantalla, con la condición de que no fuese llevado por una española sino por una extranjera.

Aunque la censura se relajase, no desapareció. En 1961, *Viridiana*, de Luis Buñuel, fue elegida para representar a España en el Festival de Cannes obteniendo el primer premio. Este *filme* contaba la historia de Viridiana, una novicia que sale del convento para visitar a su tío y este, ante el parecido con su difunta esposa, intenta violarla.

José Muñoz Fontán, en calidad de Director General de Cinematografía y Teatro, recogió el galardón pero, poco después, tras la crítica del Vaticano publicada en *L'Osservatore Romano*, que consideró a la película blasfema y violentamente anticristiana, fue destituido fulminantemente y se prohibió toda mención del premio y la película en la radio y en la prensa, siendo declarada de forma oficial como inexistente (Trujillo León, 2014).

Los años 70 están marcados por el landismo, comedias pseudoeróticas protagonizadas en su mayoría por Alfredo Landa y por el destape. De hecho, en 1975, se establecen nuevas “Normas de Calificación Cinematográfica” que toleran el desnudo “... se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía” (*Blanco y Negro*, 1975).

A partir de esta década, la censura comienza a ser cada vez menos estricta hasta que en diciembre de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez anunció la supresión total de la censura mediante el Real Decreto 3071/1977 publicado en el B.O.E.

Otro aspecto que se reflejó en el cine fue la importancia adquirida por la radio. En este sentido, afirma Diego Galán (2013) que destacan los programas especialmente dirigidos a mujeres y entre ellos, los seriales radiofónicos que tanto éxito tuvieron en aquel momento y los programas dirigidos a hombres, especialmente los programas futbolísticos.

Al mando de Pilar Primo de Rivera, se fundó también la sección femenina de Falange cuyo objetivo era formar a las mujeres como buenas patriotas, cristianas, madres y esposas, así como el Servicio Social o “mili de las mujeres”, una prestación obligatoria de entre 3-6 meses para solteras que quisieran acceder a un trabajo, obtener un título universitario, el pasaporte o el carnet de conducir.

“Se configuró como un deber nacional de las mujeres españolas de 17 a 35 años, que mientras lo cumplían se consideraban empleadas en el servicio inmediato a España, con un régimen jurídico equiparable en parte al de los varones al servicio de las armas, viniendo a cumplir, por tanto, para las mujeres una función sustitutoria del servicio militar obligatorio de los varones” (Ramírez, 2016).

El cine reflejó varias de las actividades más conocidas de esta sección. Por ejemplo, la reivindicación de los bailes regionales mostrándolos en el mundo latino. Esto, para las chicas jóvenes, significaba salir de España llevando con ellas un mensaje oficial del régimen. La película de Ladislao Vajda, *Ronda española* (1952), en la que más de cien chicas se embarcan hacia América para mostrar la riqueza del folklore nacional, reflejó este fenómeno.

Otra reconocida labor de la sección femenina de Falange fueron las llamadas cátedras ambulantes que pretendían educar a mujeres de pueblos y aldeas, especialmente a través de la religión, la alfabetización, la cocina y la artesanía. No obstante, según reflejó el cine, cuando estas mujeres abandonaban las aldeas en las que habían trabajado, seguían teniendo como máxima ilusión casarse.

En las producciones cinematográficas del momento, el amor romántico se convirtió en la bandera de la mujer, cuyo único objetivo debía ser el matrimonio. Aunque legalmente no se prohibió a la mujer acceder a la Universidad, el régimen siempre defendió que su sitio era el hogar, por lo que, solo las más privilegiadas lograron acceder a los estudios superiores, aunque fueron representadas por el cine como mujeres poco interesadas por el estudio y cuya única motivación para ir a la universidad era encontrar marido.

No obstante, la representación de la mujer cuyo único y último objetivo era encontrar marido, no correspondía con la realidad de la mujer del momento. Según se desprende del reportaje “Cien años de igualdad en la Universidad” de A.M. Plaza (2018), la mentalidad del

régimen franquista no ayuda a potenciar la llegada a la Universidad de las mujeres pero no se llega a limitar en ningún momento por ley su acceso. Según explica Rosa María Capel:

“Existe una contención” en las matriculaciones, pero “no hay un cierre” de las aulas para la mujer. Tampoco es necesaria una autorización por escrito del padre o del marido. Se entiende que una chica de 18 años si iba a la universidad es porque tenía el respaldo económico de su familia y por lo tanto su autorización” (Plaza, 2018).

A Dora, que tiene 85 años, la matricularon su padre y su hermano en Químicas en 1943 aunque ella lo que quería hacer, según explica a *Rtve.es*, era Farmacia. Ella creía que era “lo más adecuado para una mujer”, pero su familia pensó que la otra carrera “tenía más porvenir”. Asegura que en su época ya había muchas mujeres en la Universidad y que “no había ningún problema” entre chicos y chicas. Dora fue después profesora de instituto. Niega que las mujeres fueran a la Universidad en busca de marido. “Sí que salían parejas pero porque estábamos mucho tiempo en el laboratorio” (Plaza, 2018).

En la España del momento, por tanto, se representaba a la mujer como individuo dependiente siempre del hombre, pese a tener otras ocupaciones el verdadero deseo de toda mujer debía ser encontrar marido. Al hilo de esto, parecen oportunas las palabras de la fallecida escritora feminista Kate Millet en su libro *Sexual's politics*:

“El amor ha sido el opio de las mujeres, cómo la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos” (Millet, 1970).

Por aquellos años, comenzó también a celebrarse el día de los enamorados, costumbre procedente de EEUU, especialmente desde que en 1959, se pusiese en marcha un plan de estabilización económica que abrió el mercado español y animó al consumo. Muchos títulos de la época reflejaron este ideal de amor romántico que debían perseguir las mujeres: *Margarita se llama mi amor* (1961), *Solo para hombres* (1960) o *Las muchachas de azul* (1957).

Como contrapunto a la mujer decente cuyo objetivo era casarse, se representaba también el perfil de la mujer que se había quedado soltera, que en el cine cómico solía aparecer caricaturizada y ridiculizada. También fueron representadas como mujeres tristes y constantemente castigadas por la sociedad y la religión por no haber encontrado pareja.

Otra opción para aquellas que no se casaban era convertirse en monjas, una realidad que continuamente fue representada en el cine con títulos como *Sor intrépida* (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952), *La hermana Alegría* (1954) o *Rosa de Lima* (1961). La religión también fue mostrada cómo salvación para aquellas mujeres que querían redimir sus pecados. Ejemplo

de ello es el filme de Luis César Amadori, *Pecado de amor* (1961), cuya protagonista, Sor Belén, tiene un pasado como cabaretera que quiere redimir entregándose a la Iglesia.

En un contexto marcado por la influencia de la iglesia, la libertad sexual femenina estaba tan mal vista que las mujeres que vivían con ella eran rechazadas por la sociedad. Las mujeres que vivían su sexualidad libremente o aquellas que se prostituían por voluntad propia eran representadas como pecadoras y seres continuamente castigados por la sociedad.

En *Fedra* (1956), Estrella es una atractiva mujer deseada por hombres y envidiada por mujeres. Un día, un armador del Norte atraca en el puerto y se enamora de ella, no obstante, es rechazado cuando le pide matrimonio, de forma que las mujeres libres eran representadas como personas malvadas y pecadoras que solían acabar siendo castigadas por la justicia divina.

También cabe destacar la figura de las mujeres extranjeras que fueron un símbolo del libertinaje para el cine del momento. No obstante, cuando el turismo se disparó durante los años 60, la moral tuvo que relajarse. Fue la reconocida actriz alemana Elke Sommer la primera en lucir un bikini en la gran pantalla española (con reticencias de la censura) abriéndose así la veda a posteriores títulos como *Tres suecas para tres Rodríguez* (1975), *Objetivo bi-ki-ni* (1968), *Novios 68* (1967) o *Un día es un día* (1968).

Desde que muriera Franco, e incluso unos años antes, las cosas cambiaron mucho en el cine nacional. Las antiguas folclóricas se fueron adaptando a la nueva época del destape y tanto las actrices de la Transición como las de la nueva generación comenzaron a mostrar sus desnudos en la gran pantalla. Sin embargo, como aún seguía vigente cierta censura, éstos debían estar justificados por exigencias del guión, es por ello que se recurrió mucho a las duchas.

Con el pasar de los años los desnudos comienzan a ser totalmente injustificados. “Nos utilizaban a las señoras guapas cómo utilizaban el fútbol o los toros, de comecocos nacional” argumentó la actriz Ágata Lys (2018) en el capítulo *Cine de destape* del programa *Dónde estabas entonces* de *La Sexta*. “Apareció un negocio en la vida financiera del cine, en el que había un fondo de machismo pesetero. Eran cosas absolutamente frívolas, ¿quién podía identificarse con personajes así?” añadía en ese mismo programa la actriz Victoria Vera, una de las grandes musas españolas del destape.

El lema de este cine del destape fue “sexo sí, política no” y en palabras de Trujillo León supuso:

“Una disminución de la calidad, de la dignidad, del buen gusto y del valor estético de este tipo de producción cinematográfica, pero que fue de gran rentabilidad. Sólo en el año 1976, casi el cincuenta por ciento de las películas producidas pertenecen al género del destape” (Trujillo León, 2014:12).

Por tanto, el cine de finales de los años 70 usaba el cuerpo de las mujeres como reclamo, aunque a la vez esto seguía siendo motivo de escándalo entre los sectores más conservadores, como se puede observar en este fragmento del libro *España en su cine: aprendiendo sociología con películas españolas*, Díaz Rodríguez afirma que:

Era inviable que la moral católica estricta coexistiese con los emergentes sectores culturales que surgieron tras la muerte de Franco. La izquierda política e intelectual puso especial acento en representar la ruptura con la cultura franquista y todos sus productos, a ello colaboró el cine y el género del cine del destape, que escandalizaba en los primeros momentos de su andadura, pero que posteriormente se consolidó como un cine exitoso y que encumbró a muchos directores, actores y productores del cine español. Cómo es lógico no sostenemos que la izquierda política estuviera interesada en el desarrollo del cine del destape, sino que se argumenta que todo producto que significase un elemento rupturista con los valores culturales asentados en la cultura tradicional franquista eran bienvenidos por la vanguardia cultural, y por añadidura, por los sectores progresistas del incipiente sistema político democrático (Díaz Rodríguez, 2015: 101).

Es decir, el llamado cine del destape supuso una forma de romper con las continuas reticencias del régimen franquista, una explosión fruto de años de represión y censura. No obstante, también fue un incipiente negocio que convirtió el cuerpo femenino en producto y reclamo. Un cine disfrazado de avance cultural, aunque se asentaba en los mismos pilares patriarcales del cine de la dictadura.

En el marco de la supremacía masculina, el cine también reflejó una lacra que sigue presente en nuestros días, el maltrato de género. El maltrato de género o el homicidio justificado por la defensa del honor masculino estaban previstos en el Código Penal de posguerra, según narra Diego Galán (2013) en su reportaje *Con la pata quebrada*. Aunque comenzó también a reflejar a mujeres que se enfrentaban finalmente a su maltratador, como ocurre en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) o *El patio de mi cárcel* (2008).

En 1975 muere Franco, implantándose una nueva constitución que organizaba España como Estado social y democrático, según el cual hombre y mujeres eran igualmente ciudadanos libres. Paulatinamente, la sociedad comenzó a evolucionar nuevamente. Por ejemplo, volvieron muchos exiliados como el icono Dolores Ibarruri, La Pasionaria.

En el cine se inició un nuevo periodo exento de censura y comenzaron a tratarse temas relacionados con la mujer que habían estado prohibidos hasta entonces. Por ejemplo, la vida de las monjas y la intimidad de la mujer comenzaron a tratarse con un tono más desenfadado y el personaje femenino empezó a empoderarse mostrando más abiertamente su descontento con el sistema patriarcal establecido.

En 1981 volvió a aprobarse el divorcio y el cine también hablaba de la problemática de las mujeres que querían abortar. Aquellas que tenían los medios necesarios podían viajar a

Londres y hacerlo de forma segura, pero algunas se vieron obligadas a abortar clandestinamente, a veces en condiciones peligrosas para su vida, como ocurre en *Aborto criminal* (1973).

En este contexto, miles de mujeres y hombres se lanzaron a la calle con el lema “Yo también he abortado” para defender el derecho al aborto legal gratuito. *Los embarazados* (1982), del director Joaquín Coll Espona, refleja la situación hipotética de que fuesen los hombres quienes quedasen embarazados y se representa la vida de cuatro hombres embarazados en distintas situaciones para reivindicar los problemas con los que tienen que lidiar las mujeres.

En los años 80, la figura de la mujer independiente y emprendedora se volvió más común, siendo un reflejo de lo que ocurría en la vida real. No obstante, en muchas de esas películas, incluso en aquellas dirigidas por mujeres, el éxito profesional no eliminaba en ellas la sensación de soledad y la necesidad de tener una relación para sentirse completas, al menos hasta que aparecieron nuevas mujeres con ideas más rotundas. Por ejemplo, el *filme* ganador de un Oscar *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar. La película habla sobre Manuela, una madre soltera que tras presenciar la accidental muerte de su hijo, decide viajar a Barcelona para buscar a su padre y su camino no está exento de obstáculos con los que lidiar.

La aparición de Almodóvar supone toda una revolución en la representación de la mujer, a la convierte en un personaje empoderado y capaz de enfrentarse a cualquier adversidad siempre envuelto en su especial universo costumbrista. No obstante, en esta particular visión profundizaremos posteriormente.

Por tanto, el final de los años noventa y los inicios del nuevo siglo suponen un punto de inflexión para la representación de la mujer en el cine español. Es entonces cuando el cine comienza a dejar atrás la imagen de la mujer como mero actor secundario y comienza a darnos personajes más elaborados y relevantes.

Sin embargo, aunque la mujer comienza a ganar relevancia y complejidad como personaje, el cine continuó perpetuando el papel de una mujer siempre responsable del hogar y los hijos. Aunque las mujeres eran ya más que parte de la vida laboral, esto no las eximió de seguir cargando con su rol de madres y amas de casa, al igual que ocurría en la sociedad del momento.

A finales de la década de los noventa, no cabe duda de que la representación de la mujer en el cine español había evolucionado notablemente. El personaje femenino había dejado de ser un mero complemento, siempre a la sombra del personaje masculino. Es decir, se comenzaron a contar historias sobre mujeres, pero sus problemas seguían siendo los mismos tanto en la gran pantalla como en la vida real.

*Solas* (1999) de Benito Zambrano, cuenta la historia de Rosa, que mientras su marido está en el hospital, pasa un tiempo viviendo con su hija Maria. Su hija malvive con trabajos

temporales y a sus casi cuarenta años, se queda embarazada de un marido que no la quiere. Su único consuelo es el alcohol. Rosa también ha pasado su vida junto a un hombre violento y distante, por lo que esta situación lleva a ambas mujeres estrechan su relación.

Este filme es un ejemplo de cómo las historias se van centrando también en la vida de las mujeres, representando sus problemas e inquietudes pero sin alejarlas de su eterno rol de madres y sufridoras. Desde entonces, el cine nacional ha seguido hablando de mujeres y reflejando los problemas a los que estas se enfrentan. En los posteriores subepígrafes profundizaremos en primer lugar las representaciones de género, para después adentrarnos en la mirada de las directoras de cine y establecer así un marco completo de la presencia de la mujer en el cine.

### *6.1.1. Representaciones de género*

Los productos audiovisuales han supuesto, y en menor medida siguen suponiendo, un espejo en el que se refleja la sociedad del momento. No obstante, también son una forma de crear representaciones e incluso modelos a seguir, por lo que en este apartado llevaremos a cabo un análisis de la representación femenina en el cine nacional.

Siguiendo principalmente a María Castejón Leorza, realizaremos un análisis de la representación que el cine nacional hizo de la mujer durante los años de transición y hasta finales de los años 80. Este periodo supone un punto de inflexión en la historia del cine, pues comienza a dejarse atrás la conservadora visión impuesta por el Régimen para dejar paso, paulatinamente, al cine contemporáneo.

Es decir, es el momento en el que la cultura nacional, que había sido frenada durante cuarenta años, comienza a desarrollarse nuevamente. Por lo que resulta interesante centrar el análisis en este período de la cinematografía nacional.

La representación cinematográfica de modelos femeninos sumisos y complacientes ha sido un poderoso mecanismo cultural para controlar a las mujeres, pues estas representaciones son una forma de transmitir pautas de comportamiento y roles sociales que acaban interiorizándose y asumiendo, según afirma la autora María Castejón Leorza en su obra *Fotogramas de género* (2013).

Las representaciones generan un imaginario sociocultural que insiste en la idea de representar a las mujeres en su papel de madre y ama de casa o de mujeres hipersexuadas. Se han lanzado mensajes -los imaginarios transmiten normas- que han incidido en la idea de maternidad y de domesticidad naturalizando esta función social o de personajes contruados a través de sus cuerpos (imposibles) para agradar a los espectadores masculinos". (Castejón Leorza, 2013:38).



En este sentido, Joan Scott es tajante:

“la cuestión no es que las representaciones como tales reflejan la realidad, sino que las representaciones nos producen una sensación de lo que significa la realidad: lo importante es la producción del significado, saber cómo se produce es significado” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.38-39).

Esta idea nos lleva a plantearnos el mecanismo por el que los roles de género han ido perpetuándose en la sociedad. La mujer que se ve continuamente representada en un rol concreto e inamovible busca encajar en él para no ser juzgada por la sociedad, por lo que los roles representados acaba encajando con la realidad. Por lo que durante mucho tiempo, la mujer ha aparecido en un segundo plano, como complemento de una historia protagonizada por el hombre.

Como hemos visto en capítulos anteriores, el protagonismo de los personajes masculinos sigue prevaleciendo. Según un estudio de Pilar Aguilar, entre los años 2000-2006, la figura del hombre sigue predominando frente a la de la mujer.

Carlos F. Heredero con anterioridad recoge también esta ausencia de personajes femeninos y su limitada adscripción a modelos muy determinados como los de prostitutas o monjas:

“No deja de ser llamativa la extraña y desequilibrada equivalencia que la radiografía social del país encuentra en las imágenes del cine español. Se producen así algunas paradojas más que sorprendentes, puesto que, si tomamos como referencia la distribución de personajes en el cine español de los últimos dos años (1997,1998), nos encontramos con que las mujeres siguen teniendo una presencia claramente minoritaria (38%) frente a la que ostentan los hombres (62%), y esto sin contar que, por asombroso que parezca, entre los personajes femeninos hay más prostitutas (7'9%) y ¡monjas! (4'5%) que dependientas (3'4%), profesoras (1'5%) o empresarias (1'5%), al mismo tiempo que las amas de casa siguen siendo, junto con las estudiantes (por primera vez mayoritarias en 1998), las ocupaciones femeninas más frecuentes” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.40).

Es decir, resulta paradójico comprobar que entre los relativamente cercanos años 1997-1998, las ocupaciones en las que se representaba a las mujeres siguen siendo similares a las que encontrábamos en el cine de guerra y posguerra. Aunque también es interesante resaltar que las estudiantes pasan a tomar protagonismo en el cine nacional, paralelamente a lo que ocurría en la sociedad del momento.

Siguiendo a Castejón Leorza (2013), dentro de la teoría feminista, también es importante destacar la separación de las esferas pública, privada y doméstica y la importancia de tener en cuenta el espacio en el que se mueve el personaje. La autora recurre a una idea de Soledad

Murillo para afirmar que mientras el espacio público será gestionado principalmente por hombres, el espacio doméstico albergará a la mujer como máximo exponente.

En palabras de la autora:

“Esta separación de espacios que establece el patriarcado se corresponde con la división sexual del trabajo. La base de esta división es asignar a las mujeres la reproducción de la especie. Mientras que las mujeres producen en el espacio doméstico sin ningún coste para el Estado, los hombres producen en el mercado laboral del trabajo remunerado”. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.43).

Es decir, el espacio doméstico se convierte para el hombre en un escenario de ocio y desconexión, mientras para la mujer el hogar no deja de ser nunca un espacio de obligaciones.

Así el cine muestra la separación de espacios y las consecuencias sociales y personales que podría tener que la mujer trascendiese del ámbito doméstico. Un mecanismo que ha ayudado, en gran medida, a mantener el modelo de familia tradicional como culmen de la moralidad y el éxito.

Por otra parte, el cuerpo y la sexualidad de la mujer también son dos aspectos destacables. Es importante determinar si el personaje se construye a partir de su físico, si la mujer tiene el control de su cuerpo y cómo se representa la sexualidad “si está ligada sólo a la interpretación patriarcal de la reproducción o si es fuente de salud, deseo, amor y placer”, añade la autora. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.44)

En muchas ocasiones, el cuerpo de la mujer es representado como objeto de deseo pasivo pero no sujeto con deseos propios. La mujer como un cuerpo atractivo, siempre dispuesto a complacer deseos ajenos.

En este aspecto, se observa una marcada vinculación de la sexualidad femenina con la maternidad pero desde el movimiento de liberación de las mujeres. Según Castejón Leorza (2013), desde el feminismo de la Segunda Ola, se puso en relieve la urgente necesidad de desvincular la sexualidad de la maternidad.

“Centrarse sólo en el placer y la gratificación deja a un lado la estructura patriarcal en la que actúan las mujeres, sin embargo, hablar sólo de la violencia y la opresión sexual deja de lado la experiencia de las mujeres en el terreno de la actuación y la elección sexual y aumenta, sin pretenderlo, el terror y el desamparo sexual con el que viven las mujeres” (Vance, 1989:9).

La mujer es representada como un ser subordinado a la sexualidad masculina, por lo que su mayor objetivo en el sexo es satisfacer al hombre y en última instancia, ser madre.

La belleza es una exigencia que se convierte en sinónimo de éxito y triunfo social, según Castejón Leorza. Al hilo de esto, la autora Naomi Wolf habla del *mito de la belleza* en un trabajo titulado con el mismo nombre y del que resulta ilustrador añadir un fragmento:

“El mito de la belleza cuenta un relato: la cualidad llamada “belleza” existe objetiva y universalmente. Las mujeres la quieren encarnar y los hombres quieren poseer a las mujeres que la encarnan. Esta encarnación es un imperativo para las mujeres y no para los hombres, cuya situación es necesaria y natural porque es biológica, sexual y evolutiva. Los hombres fuertes se pelean por las mujeres hermosas y las mujeres hermosas son mejores reproductoras. La belleza femenina está relacionada con su fertilidad; y ya que este sistema está basado en la selección sexual, resulta inevitable e inmutable” (Wolf, 1991:217).

El problema de la representación de la mujer como objeto deseado es el enfoque. En líneas generales, el cine no se ha encargado de denunciar la cosificación femenina, sino de normalizarla e incluso promoverla.

También la representación del amor ha supuesto una forma de mostrar a las mujeres que el máximo objetivo femenino debe ser casarse. Según afirma Coral Herrera en su obra *La construcción sociocultural del amor romántico*, “El amor de pareja impregnado por el romanticismo es el gran tema de todos los productos culturales de una sociedad de masas de carácter ya planetario, y podemos afirmar que esta inundación emocional comenzó con el inicio de la industria cinematográfica estadounidense” (Herrera, 2010:77). Afirmación que tiene mucha relación con las palabras de Kate Miller citadas en el epígrafe anterior y que describen el amor como el opio de las mujeres.

Existía un mensaje implícito en la representación de la mujer; encontrar el amor y casarse es el destino lógico de toda mujer y no lograrlo antes de cierta edad te convierte en menos válida.

Por otra parte, no podemos olvidar la representación de la violencia de género. Lo primero que es necesario determinar es si se naturaliza o se denuncia.

“Existe una tendencia social a identificar violencia contra las mujeres con la violencia doméstica, con los golpes o con la violencia sexual. Pero más allá de la violencia física contra las mujeres se ejerce una violencia estructural y violencia simbólica más invisible y menos obvia, pero no por ello menos real y preocupante” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.49).

Según Castejón Leorza (2013), *Vámonos Bárbara* (1977) de la directora Cecilia Bartolomé es considerada por los estudios académicos la primera película feminista de nuestro país. El filme rompe con los cánones patriarcales anteriores y adopta una clara postura de denuncia.

*Vámonos Bárbara* habla del viaje vital de Ana, que se convierte en la metafórica ruptura con sus ideas, educación social y religiosa en busca de una nueva identidad. Este personaje representa un nuevo modelo femenino que trata de romper con el anterior: Ana es una mujer que no acepta la doble moral de aceptar a un marido ausente e infiel a cambio de guardar las apariencias y mantener una seguridad económica.

La trama planteada disecciona una coreografía femenina de personajes que radiografía las actitudes y mentalidades de la época.

“Por un lado se encuentran los personajes que recriminan a la protagonista su decisión, reflejo de la España conservadora, católica y reaccionaria, que se resiste a los cambios. Por otro, los personajes que representan un nuevo modelo de vida alternativo, que poco tienen que ver con el pasado más inmediato” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.58).

Cuando Ana deja a su marido, este cancela todas las cuentas y la deja sin dinero, lo que “refleja la indefensión femenina ante la ausencia de personalidad jurídica propia” (Castejón Leorza, 2013:58). No es un detalle casual que el marido no aparezca nunca en la película, pues no está presente físicamente en la vida de su mujer pero aun así es capaz de controlarla.

Posteriormente, Ana conoce a Iván, un hombre más joven al que acaba también dejando porque se da cuenta de que esa relación reproduce los patrones patriarcales de los que estaba intentando huir.

“Yo no estaba de acuerdo con el final de la película de Scorsese porque la solución para la mujer no es encontrar al príncipe azul cuando lo que ella quiere es encontrarse a sí misma y no repetir la historia que había tenido con su marido. Y lo cambié”, afirmó la directora en una entrevista con *El País* (Galán, 2016).

Así, este personaje rompe con todo lo anterior y se proclama libre. El cine comienza a mostrar a mujeres que no necesitan a los hombres, lo que resultó una idea revolucionaria.

“*Vámonos Bárbara* es un claro ejemplo de referencia para un público necesitado de nuevos modelos de mujeres que luchan por romper las imposiciones patriarcales que en este caso se basan en someter a las mujeres a matrimonios rotos llenos de infidelidades, de ausencias y de silencios”. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.62)

La directora crea un personaje fuerte, que pese a la posibilidad de refugiarse nuevamente en un hombre decide despojarse de cualquier dependencia y seguir adelante solo con su hija. Una idea sencilla, la mujer no necesita al hombre, que hasta entonces pocos se habían atrevido a contar en voz alta.

*Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró es un filme intimista que cuenta la historia de Andrea, joven y exitosa directora de televisión, que tiene que ser operada de urgencia por que ha desarrollado un cáncer de útero durante el embarazo. Aunque es una mujer de éxito, se siente sola sentimentalmente y no puede evitar recordar al gran amor de su vida, Gary Cooper.

Andrea es un personaje frío y complejo que se enfrenta a una realidad que no le gusta. Es un retrato de la realidad que vivían las mujeres profesionales en el ámbito de la televisión. Por una parte, refleja la dificultad de la mujer para compaginar la vida laboral y seguir llevando toda la carga del hogar y por otra, denuncia lo complicado que resulta para las mujeres dirigir una película, proyecto que la protagonista lleva años ambicionando: “Mis planes de futuro no los cambia nada. Hace diez años que tengo los mismos, dirigir una película” afirma Andrea en un fragmento del filme.

También resulta interesante destacar que muchas de las películas de las directoras femeninas del momento, como ocurre aún actualmente con películas como *Verano 1993*, tienen un poderoso componente autobiográfico.

A este respecto, afirma el crítico de cine y realizador Fernando Méndez en el programa de RTVE *Historia de nuestro cine* que:

“Andrea es muy cómo era Pilar Miró. Es por un lado una profesional brillante y muy sentimental, que se relaciona de una manera muy directa con sus compañeros y subordinados, pero al mismo tiempo una tiránica, un poco caprichosa. Es decir, todos esos aspectos que estaban en su personalidad, están reflejados en la personalidad de Andrea” (Méndez, 2016).

Aunque se acaba quedando embarazada, la protagonista había renunciado a la maternidad, defendiendo su autonomía personal como opción igualmente válida. “Pilar representa el modelo de progre y acomodada feminista que aspira a sacar de la opresión a las obreras o amas de casa del proletariado pero que en su vida privada se enfada porque su pareja no pide la anulación de su matrimonio. Las contradicciones son abundantes” (Castejón Leorza, 2013:63). Es decir, a Andrea le resulta más fácil exponer su discurso feminista en público, que llevarlo a la práctica en su vida privada.

Andrea no es sumisa ni complaciente con los hombres, por lo que también rompe con la representación tradicional femenina que se había hecho hasta el momento. “A mí me interesa contar problemas de relaciones personales o problemas vitales. Nuestro punto de vista ahora mismo al contar este tipo de problemas es reflejar la problema de nuestro país en este momento”, declaró Pilar Miró en una entrevista con *La 2* que se reprodujo en el programa de RTVE *Historia de nuestro cine*.

También es interesante la nueva forma en que la directora muestra el desnudo de la mujer:

“En un cine en el que abunda el desnudo femenino y un uso más que consciente de mostrar el cuerpo femenino para deleite del público, en Gary Cooper... el cuerpo se muestra como un campo de batalla. Miró fragmenta el cuerpo de su protagonista para hacer más visible la enfermedad de Andrea, su cáncer de útero, su embarazo extrauterino”. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.65)

*Gary Cooper que estás en los cielos* muestra duramente lo difícil que resultaba a las mujeres del momento compaginar la vida profesional con la doméstica. Andrea representa un nuevo modelo femenino, la mujer que quiere trascender los límites de lo impuesto enfrentándose incluso a sí misma y a las convicciones que la sociedad tradicional le ha enseñado. Según Castejón Leorza (2013), la película de Miró llega en un momento en el que las mujeres necesitan nuevos referentes para mostrarles una realidad difícil.

Pilar Miró logra así adelantarse a un cambio que ocurriría años más tarde y muestra un modelo de mujer adelantada a su tiempo, lo que convierte a *Gary Cooper que estás en los cielos* en una película con una gran fuerza social. Al igual que durante años la representación de la mujer tradicional caló en el imaginario colectivo, también los productos culturales rompedores ayudan a destruir ideas socialmente arraigadas.

*Función de noche* (1981) de Josefina Molina, a medio camino entre la realidad y la ficción, es un retrato de toda una generación y resulta ser el único documental de la Transición que habla del franquismo desde un punto de vista de género, según Castejón Leorza (2013).

“Es la historia de una mujer que en cierto punto hacía balance de su vida y se le caía todo encima porque no estaba contenta con lo que había hecho. Eso era la historia de una generación”, afirmó la directora en la *25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Esta especial adaptación del libro de Miguel Delibes habla de las mujeres que vivieron su juventud durante la dictadura franquista y a las que llegada de la Transición las obliga a cambiar su forma de ver las cosas. Es el retrato de una difícil ruptura con lo anterior.

Mientras la protagonista, una actriz de teatro llamada Lola, representa el monólogo *Cinco horas con Mario* de Delibes, acaba sintiéndose identificada con la protagonista y decide enfrentarse a su marido, también actor, en el camerino del teatro.

“Lola Herrera: yo necesito confesarte cosas. Tú me has engañado, me has puesto los cuernos todos los días o casi todos. Pero puede que ese engaño sea más pequeño que el que yo te he hecho. Yo soy una mujer que no he sentido un orgasmo en mi vida. Yo me casé virgen con los azahares y con las historias esas... yo quería descubrir el mundo a través del hombre al que yo amase. Nuestro matrimonio tardó en consumarse. Yo no tenía conocimiento, no tenía una información. Yo no quería que nadie me contase su noche de bodas, que es lo que hacían las

amigas. Que la única información directa que había era esa. Yo quería descubrir el mundo del amor a través del hombre con el que yo conociese el amor. Aquella Nochevieja que nos casamos (...) yo estaba haciendo una función y pensando que iba a descubrir el mundo aquella noche. ¿Qué pasó aquella noche?” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.71)

A partir de esto, comienza una conversación en la que Lola muestra los cánones a los que se ha visto obligada a responder durante su vida: ser buena madre y ama de casa, ser sumisa y decorosa, pasar por alto los deslices de su marido... y Daniel representa los cánones a los que tenían que responder los hombres: ser capaz de ocultar los sentimientos, ser padre para perpetuar la estirpe, la responsabilidad de mantener a la familia... En definitiva, se muestra que a pesar de la superioridad del hombre, la sociedad patriarcal tiene consecuencias negativas para ambos sexos.

La película tuvo gran repercusión en la sociedad del momento, que aun seguía arrastrando el ideario tradicional impuesto por el Régimen. La directora Josefina Molina habló de la repercusión de la película en la *Muestra internacional de cine y mujeres de Pamplona* como cita Castejón Leorza en su obra.

“Tengo una maleta entera llena de cartas de mujeres de todas las edades que me hacían confesiones totales. Se volcaban y me contaban su vida, sus problemas, muy identificadas con lo que yo hablaba en la película. (...) recibí también algunas cartas de hombres, ¡Eran tan distintas las cartas de los hombres! habían entendido de una forma tan distinta lo que pasaba... no todos pero sí la inmensa mayoría. Eso contrastaba con lo más próximo. Recibí un palo muy fuerte de gente muy cercana que me censuró violentamente. Desde tacharme de exhibicionista hasta todo lo que queráis. Hubo gente que me retiró el saludo. Eso fue muy duro pasarlo en el momento. La factura inmediata fue durísima. Pero eso me fortaleció mucho y me hizo fuerte para siempre. Fue muy positivo” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.75-76).

Y es que como la propia Herrera afirma, *Función de noche* es una película que no está hecha desde el dolor sino desde la necesidad.

Por tanto, estas películas dirigidas durante la Transición son un ejemplo del tipo del cine que comenzaron a hacer las mujeres. Un cine intimista que se desarrolla principalmente en el ámbito doméstico y que habla de problemas femeninos silenciados durante mucho tiempo. Las mujeres dejan de ser meros objetos de deseo para convertirse en personajes complejos y profundos.

Aunque se haría demasiado extenso comentar todas las películas producidas por mujeres durante la Transición, las nombradas son un gran reflejo del valiente trabajo que las directoras llevaron a cabo durante aquel periodo de cambio. En un momento en el que las mujeres necesitaban nuevos referentes, directoras como Pilar Miró o Cecilia Bartolomé supieron

representar un nuevo modelo femenino adelantado a su tiempo, personajes fuertes y sinceros que inspiraron a las mujeres españolas del momento.

No obstante, también los directores masculinos comenzaron a dar un giro a las representaciones femeninas. *Asignatura pendiente* (1977) es la primera película dirigida por José Luis Garci y se convirtió en un fenómeno sociológico “por su inmediatez, por su temática -recoge hechos y sucesos políticos, sociales y culturales de los que estaba pendiente todo el país (muerte de Franco, presos políticos, amnistía)-, por su tono bondadoso y por la necesidad del público de referentes en los que reflejarse” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.77).

*Asignatura pendiente* cuenta la historia de José y Elena, dos antiguos novios que se reencuentran años más tarde y recordando su relación recuerdan que dejaron algo pendiente, nunca mantuvieron relaciones sexuales debido a la estricta moral que reinaba en la década de los 50.

Ambos están casados con otras personas, pero comienzan una relación adúltera en el contexto de la Transición. Elena se ha vuelto un ama de casa resignada, atrapada en una vida monótona y llena de obligaciones. Al principio, Elena entiende la relación con José como una vía de escape pero con el tiempo, esa relación también acaba reproduciendo los mismos cánones patriarcales: un hombre ausente al que ella debe esperar con paciencia y abnegación. Cuando la relación con su amante llega a su fin, Elena describe lo que significa ser mujer en la España en este fragmento:

“Yo también me agarré a ti como un clavo ardiendo, pero por otras razones. Yo soy una mujer que siempre es algo mucho peor en este país. Me enamoré de Paco, me casé, luego las dos niñas, la casa, los sábados al cine. Y pasa el tiempo y llegas a pensar que la vida es así. Si yo hubiera tenido más cosas que mi marido y mis hijas... ¡pero las mujeres, al menos la mayoría, tenemos tan poco!” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.78)

En un contexto de cambios sociales y políticos, *Asignatura pendiente* visibiliza una problemática muy extendida en la sociedad española del momento, “la opresión del ama de casa y su sumisión a la familia y al matrimonio y a un ideal de amor romántico” (Castejón Leorza, 2013:79). Elena representa a las mujeres que sin asumirse feministas, buscan romper con las normas morales que han tenido que asumir y que les han impedido evolucionar. En definitiva, en palabras de Castejón Leorza, esta película refleja una modernización controlada. Aunque existe una evolución en la situación de las mujeres, la estructura social patriarcal es difícil de modificar.

*Tigres de papel* (1977), de Fernando Colomo, describe la situación de los jóvenes progres de Madrid que han vivido los últimos años de la dictadura, pero esta no les ha afectado tan profundamente debido a su edad. En el contexto de las elecciones de junio de 1977, Carmen y



Juan son un matrimonio separado con un hijo que sigue manteniendo la relación cordial y estrecha.

Mientras las directoras afrontan la problemática femenina desde un punto de vista introspectivo e intimista, también algunos directores masculinos comenzaron a visibilizar en sus historias a mujeres diferentes, que no se conforman con lo establecido y deciden revelarse. Estas películas son el reflejo de una sociedad confusa y aún recelosa de las nuevas libertades que trata de adaptarse a los cambios. “Por ejemplo, la necesidad de fumar porros aunque no sepas como tragarte el humo. La película te está hablando de un grupo de personas que quieren estar a la última pero aún no saben muy bien qué significa”, afirma el historiador de cine Luis E. Pares en el capítulo de *Historia de nuestro cine* (RTVE, 2017) dedicado a *Tigres de papel*.

Colomo inauguró la comedia madrileña con este filme, que supone un relato casi documental de una juventud combativa y acomodada. La protagonista, tras separarse, se libera sexualmente y comienza a mantener relaciones con otros hombres. No obstante, la promiscuidad, una de las actitudes de la época, no llega a satisfacer a Carmen. “Detrás de la fachada de mujer autónoma y libre existen claras fisuras. Como le confiesa a Alberto, Carmen tiene problemas con el sexo porque le da la impresión de que los hombres la utilizan”. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.81). Está cansada de “crearse dependencias” y se plantea alejarse de las relaciones por un tiempo.

La película muestra, en tono cómico, la dificultad que supone para la mujer deshacerse de la inseguridad y la culpa y ser plenamente libre. Además, también normaliza la separación conyugal, que comienza a dejar de ser un tabú.

El género de la comedia madrileña, que nació a partir de esta película, rompe con los esquemas establecidos y renueva los personajes, incorporando nuevas representaciones de lo masculino y lo femenino, nuevos temas y un gran éxito entre la crítica y el público.

“Las chicas de las nuevas comedias son mujeres resueltas, autónomas y libres, y expresan sus necesidades y sentimientos con naturalidad, en el marco de una intimidad cotidiana y doméstica (a diferencia de la cotidianidad dislocada y excesiva en la que se mueven las heroínas de Almodóvar). Ellas dominan la situación, y deciden cuándo y cuánto distanciarse de ellos, y cuando volver o no a retomar una relación. La presión de las instituciones tradicionales (familia patriarcal, educación, matrimonio, etc.) nada cuentan ya en las grandes ciudades de la España democrática y el disfrute de la sexualidad ha dejado de ser un problema” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.87).

Cabe destacar que el director Fernando Colomo mostró, durante toda su carrera, un gran interés por mostrar la realidad de las mujeres españolas. Una de las grandes aportaciones al cine nacional es la perspectiva desde la que están tratados sus personajes femeninos, según Castejón Leorza (2013). *Tigres de papel* no era tanto una película, que también, como la

perfecta descripción de un estado de ánimo. El nuestro. Era graciosa porque, en efecto, “no hay drama sin comedia...”, afirma Luis Martínez en un artículo para *El Mundo* (2018).

Siguiendo a Castejón Leorza (2013), *La vida de alegre* (1987) de Colomo, al igual que ocurre con la posteriormente tratada *Ópera prima* (1980) de Trueba, habla de un segmento de la sociedad económicamente desahogado, que se dedica a disfrutar de los placeres que ofrece la vida. El argumento se centra en los enredos sexuales que confluyen en la consulta de salud sexual de Ana, cuyo objetivo es educar y prevenir acerca del SIDA.

Ana es una mujer independiente y culta que ya no es representada únicamente en el ámbito doméstico, su vida se desarrolla mayormente en el ámbito público. Está casada con el ministro de sanidad, Antonio, un marido infiel. No obstante, no se victimiza por ello pues la institución del matrimonio está cambiando.

“Las relaciones matrimoniales se han transformado y se basan en el amor y la confianza. Ello no implica, sin embargo, que los hombres dejen de ser infieles, aunque las actitudes y la formas de afrontar estos problemas varía. Al personaje de Ana le ha dolido más que la infidelidad de Antonio la falta de confianza y haberse enterado de la misma siguiendo el rastro de la enfermedad venérea. Lejos de culparse o de adoptar el papel de víctima decide seguir adelante con sus proyectos y dejar a sus hijas bajo la responsabilidad de Antonio. Tampoco le guarda odio o rencor a Carolina (Ana Obregón) personaje con la que su marido le ha sido infiel y a quien no responsabiliza de la infidelidad” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.97).

El personaje de Ana muestra que la mujer puede ser madre y esposa sin que ello condicione su vida o se convierta en la única preocupación posible. No obstante, frente a la figura de Ana: independiente, económicamente desahogada y segura de sí misma, aparece Mari Carmen, encargada de cuidar de los hijos de Ana y Antonio. Cuando Mari Carmen queda embarazada, decide dejar el trabajo y volver al entorno doméstico. “Sus horizontes y posibilidades son escasos máxime con un novio que, como menciona Ana, es un cretino “y encima te casca”. La referencia a la violencia de género se da en un contexto cómico y no exento de cierto toque clasista” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.98).

La promiscuidad es una gran fuente argumental en las comedias españolas, como ocurre con *La vida alegre*. La promiscuidad de los personajes que visitan a Ana posibilita el enredo. Además, en esta película, la sexualidad “posee una dimensión didáctica ya que las enfermedades venéreas, los personajes de las prostitutas, el SIDA, confiere a la película un interés por mostrar las consecuencias de una sexualidad irresponsable liberada ya de cualquier carga moral”. (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.98)

En esta película, la figura de la prostituta adquiere también una nueva perspectiva. En la consulta de Ana, se las trata con respeto, sin juzgar su profesión y sin la intención de rehabilitarlas, simplemente de tratarlas. Ana, concienciada con su situación, pide a Antonio

una subvención para aquellas que han contraído alguna enfermedad que les impide trabajar. Ante la negativa de su marido, decide ayudar a una de ellas, Rosy y la contrata como nueva cuidadora de sus hijos.

Es decir, también comienza a mostrarse una especie de hermanamiento entre mujeres, que en estas películas no se muestran como meras rivales, sino como víctimas de una misma sociedad patriarcal a las que ayudar y tratar como iguales.

También la representación de las masculinidades se abre a nuevos horizontes, incluyendo personajes homosexuales como recurso cómico o como personaje incondicionalmente aliado de la mujer. En las películas de Colomo, “lo gay es sinónimo de moderno”, menciona Castejón Leorza (2013).

También se normaliza el personaje transexual y aparece la figura del llamado *nuevo hombre*, como podemos ver en este fragmento de *La vida alegre* que Castejón Leorza incluye en su obra: “Eduardo: ¿no has oído hablar del nuevo hombre? (...) nosotros, los machistas ya no tenemos nada que hacer. Ellas prefieren los tíos más suaves, menos agresivos. Claro, están más cómodas”.

El protagonismo del personaje de Rosy posibilita que espectadores y espectadoras se acerquen a una parte de su realidad.

“Rosy se queja del forzoso descanso que le supone estar afectada por una enfermedad de transmisión sexual y visibiliza la desprotección del colectivo. Reivindica la necesidad de su trabajo en una sociedad regida por la doble moral que por un lado las necesita pero por otro las invisibiliza y condena” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.101).

*Bajarse al moro* (1989) y *Miss Caribe* (1988) siguen también una línea similar. En *Miss Caribe*, Alejandra, una maestra a punto de casarse con su novio de toda la vida, recibe como herencia de su padre un barco repleto de fabada y prostitutas que bailan en *play back*. La protagonista no descubre el contenido del barco hasta que viaja al *Caribe* para descubrirlo. Alejandra quiere convertir el barco en una escuela, pero Petra se niega alegando que cumplen una función social: “Nosotras no somos clasistas. No despreciamos a nadie. Nosotras hacemos el amor y no la guerra. Mantenemos el equilibrio ecológico de la zona. Si no fuera por el amor que les damos se estarían matando todos” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.103).

*Ópera prima* (1980), de Fernando Trueba, está protagonizada por Violeta, que vive centrada en su carrera musical y representa el nuevo estereotipo de hippie, y que comienza a mantener una relación amorosa con su primo Matías. No obstante, Violeta se aleja de cualquier atadura y su relación no la hace renunciar a su libertad. También aparece como personaje secundario Zoila, una directora de cine erótica que representa a un nuevo modelo de mujer voraz y totalmente liberada sexualmente.

Matías aparece como principal protagonista de la película y representa la perplejidad con la que los personajes masculinos se enfrentan ahora a las nuevas feminidades.

El personaje de Matías es el protagonista absoluto de la historia. Su locuacidad excesiva, sus engaños, sus mentiras no impiden que el público sienta simpatía hacia su personaje, motivada en gran parte por su patetismo.

“Se da una cierta ridiculización de la masculinidad, que tiene que ver con las nuevas actitudes. Matías friega, pone la lavadora, aunque su inexperiencia sea evidente. Resulta cómico ver a Matías hacer los trabajos del hogar. La masculinidad se presenta entre expectante, desubicada y atónita, resultando así cercana y amable. Son ellos los personajes inseguros porque no saben muy bien cómo actuar ante unas mujeres que no son como sus madres” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.90).

Las dos primeras películas dirigidas por Trueba, *Ópera prima* y *Mientras el cuerpo aguante*, muestran cómicamente las transformaciones que comienza a sufrir la sociedad española. Sencillez, cercanía y ritmo se unen para mostrar los pormenores de una sociedad en pleno cambio, según Castejón Leorza (2013).

Posteriormente, también dirigió *Sé infiel y no mires con quién* (1985), una película que retrata a la nueva clase social burguesa. Paco y Fernando son propietarios de una editorial en quiebra que consigue por medio de artimañas hacer un contrato con una exitosa escritora nacional, Adela Mora. Pero todo acaba enredándose debido a los ligues de Paco y Carmen, su mujer.

Tanto Paco como Carmen, una pareja económicamente acomodada, mantienen relaciones adúlteras, ya que en esta película de Trueba se retrata la nueva clase burguesa, liberada e incluso hipócrita. “Pero Rosa, tú en qué mundo vives. Hoy en día eso es normalísimo. Cualquier mujer tiene un ligue o varios”, responde Carmen cuando su amiga se sorprende de sus infidelidades.

Según explica Castejón Leorza (2013), las mujeres han dejado de resignarse a las infidelidades masculinas y comienzan a imitar su comportamiento. La masculinización femenina se convierte en una característica común en las películas de la siguiente década. Comienzan a exagerarse las características asociadas a cada género y empieza una guerra de sexos. Atrás quedaron aquellos personajes femeninos relegados al hogar y la maternidad.

“La maternidad es algo ausente. Ni se menciona, ni entra en los planes de las mujeres. Todos los personajes femeninos adquieren un rol activo en la sexualidad, bien sea en el ámbito matrimonial o bien en el ámbito extramatrimonial. Las nuevas mujeres burguesas mantienen y perpetúan el orden amoroso de pareja heterosexual” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.94).

*Sé infiel y no mires con quién* muestra la realidad de una incipiente clase alta cuyo objetivo es disfrutar de la vida. El desahogo económico disminuye sus problemáticas y coloca el argumento en un ambiente “festivo y frívolo”, según Castejón Leorza (2013).

El Cine de la Transición se llenó de mujeres que entre el drama y la comedia mostraron una realidad hasta entonces silenciada. El sexo, el divorcio, el aborto, la frustración y la libertad de un nuevo modelo de mujer que quería dejar atrás la visión femenina tradicional.

Como hemos comentado a lo largo del trabajo, el cine es el espejo de la sociedad y en el caso del periodo de la Transición, el cine se adelantó a la realidad abriendo nuevas puertas. Por tanto, podemos afirmar que la Transición fue el momento más importante para la mujer en la industria cinematográfica debido a que las directoras comenzaron a abrirse hueco y el nuevo cine rompió con los estereotipos femeninos anteriores para lanzar el claro mensaje de que las cosas estaban cambiando.

A través de las películas de estos seis directores puede observarse cómo se amplía el registro de modelos representados durante la década de los 80. Principalmente a través del humor se visibilizan los nuevos modelos masculinos y femeninos y cómo se enfrentan a una sociedad en proceso de cambio. No obstante, aunque pertenece al mismo periodo, es necesario dedicar un apartado especial a Pedro Almodóvar, cuya peculiar visión de la mujer ha marcado la historia del cine español y ha traspasado las fronteras nacionales.

#### *6.1.2. Un caso excepcional: la mirada de Pedro Almodóvar*

En un trabajo que se centra en la figura de la mujer en el cine español resulta imprescindible incluir un epígrafe dedicado exclusivamente al director Pedro Almodóvar. Aunque fueron las directoras femeninas quienes rompieron con los estereotipos de mujer tradicional, no fueron las únicas que se centraron en mostrar la problemática de las mujeres.

En este contexto, el director Pedro Almodóvar sea posiblemente uno de los pocos directores masculinos que ha centrado su carrera en desentrañar la problemática femenina, tema que le fascina, como ha declarado en numerosas entrevistas.

“Pero no hace falta un conocimiento especial, hace falta tener curiosidad. Y nada más. Un padre al cual puede abandonarle un hijo, el dolor ha de ser igualmente inmenso, pero el modo de reaccionar es absolutamente distinto, es más espectacular el de la mujer. Es más dinámico y más cinematográfico. La mujer tiene menos sentido del ridículo para luchar por las cosas que quiere, no teme ponerse en evidencia. Y eso es muy rico. Yo creo que los hombres, sobre todo los latinos, hay una especie de pudor masculino que es mucho más aburrido” (Scholz, 2016).

El universo Almodóvar se ha convertido en todo un icono de la cultura de finales del siglo XX, por lo que resulta complicado hablar de su cine. José Luis Sánchez Noriega subraya la cuestión:

“Cuesta trabajo ponerse a escribir sobre el cine de Pedro Almodóvar (...) pues se da la circunstancia de que se ha convertido en una figura de la esfera cultural -prácticamente un icono- sobre la que existen codificaciones establecidas, de suerte que cualquier opinión tiene el riesgo de la polémica al circular en un maremágnum de convicciones, prejuicios y tomas de postura” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.105).

Además, no podemos obviar que el director se ha convertido en todo un referente a nivel internacional. Sin duda, su obra tiene un punto de inflexión en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que ganó 5 Goyas y fue nominada al Oscar y al Globo de Oro como mejor película de habla no inglesa.

Resulta polémico analizar la obra de Almodóvar desde el punto de vista de género pues el director siempre ha suscitado opiniones contradictorias en el colectivo feminista. En 2010, según publicó *El Mundo*, la directora del Centro de Estudios de la Mujer y profesora titular de la Universidad de Salamanca, Esther Martínez denunció que el cine de Pedro Almodóvar es “contrario a la igualdad o a la perspectiva de género”.

Para Martínez Quintero (2010), películas como *Átame* o *Hable con ella*, de Almodóvar, “hacen apología del secuestro”, ya que, en su opinión, en lo que concierne al trato de la mujer “puede ser un cine (el del director manchego) de contradiscurso”, aunque, según, ha apostillado, “no creo que intente hacerlo, sino que le sale”. A su juicio, “no se puede decir que una mujer sea seducida por un secuestro o que una mujer que está en coma puede ser violada y de esa manera curarse” que es lo que “se sugiere”.

Almodóvar siempre ha mostrado un especial interés por la representación de personajes femeninos y por su universo. En la mayoría de sus producciones, el protagonismo de las mujeres es completo: “en pocas filmografías se desarrolla con esa magnitud y excesividad”, afirma Martínez Leorza (2013:105). La autora añade que los personajes femeninos de Almodóvar se caracterizan por su fortaleza o por su debilidad.

La fortaleza se relaciona con mujeres de baja clase social, como ocurre con Raimunda en *Volver* (2006). Mujeres fuertes porque les toca enfrentarse a situaciones difíciles e incluso extremas, dramáticos escenarios que el director trata de una forma única.

“Es habitual en ellas que esta dureza proceda también de una infancia llena de abusos sexuales en el seno familiar. Almodóvar subvierte los códigos y referentes filmicos y la representación de la feminidad tradicional. (...) Construye mujeres que no se resignan al matrimonio, que trabajan fuera del ámbito doméstico, que subvierten la maternidad, que son sujetos sexuales y que de forma única viven otras opciones sexuales desde la feminidad.

Además de este protagonismo femenino, que ya observamos en las cineastas de la Transición, existen otros temas destacables como la construcción y la importancia de la amistad femenina, la representación de las maternidades, la representación de la violencia de género y la violencia sexual, así como la representación de las masculinidades” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.106).

La película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) se desarrolla en un Madrid que empieza a albergar nuevos códigos sociales, culturales, políticos o morales. Pepi quiere vender su virginidad y Luci es un ama de casa masoquista que tiene un *affaire* con Bom, cantante del grupo “Bomitonis”.

*Laberinto de pasiones* (1982) es protagonizada por Sexilia, una mujer ninfómana que “encuentra el amor entre tramas islamistas internacionales y abusos sexuales” y *Entre tinieblas* (1983) habla de la comunidad religiosa de las Redentoras Humilladas, que se dedican a redimir a las últimas pecadoras de la movida madrileña, según Castejón Leorza (2013). A través de estas tres películas, Almodóvar muestra su visión particular del Madrid de La Movida.

En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pepi es violada por un policía y decide contactar con su mujer para vengarse. *Laberinto de pasiones* habla de la relación amorosa entre Sexilia y el hijo homosexual de un emperador persa y *Entre tinieblas* cuenta la historia de Yolanda que, tras la muerte de su novio por problemas de drogas, decide ingresar en la orden religiosa de las Redentoras Humilladas, dónde conocerá a personajes tan variopintos como Sor Rata de Callejón o Sor Víbora, que mantiene una estrecha relación con el cura.

Es decir, sus películas no solo se centran en representar a mujeres, sino que lo hacen de forma totalmente rompedora. Estos tres títulos muestran a mujeres jóvenes y modernas, que representan un modelo femenino hasta entonces casi desconocido.

*Pepi, Luci, y Bom y otras chicas del montón* comenzó siendo el pequeño proyecto de un corto que el director rodaba los fines de semana para convertirse en una película española de culto. No solo rompió con los cánones patriarcales establecidos, sino que puso del revés el panorama cinematográfico del momento.

Pepi es una joven publicista que vive sola y hace lo que quiere. Cuando es agredida sexualmente, decide vengarse personalmente; Luci es un ama de casa tradicional casada con el policía misógino que violó a Pepi y tras conocer a Bom, descubre que es masoquista y le gustan las mujeres. Pepi parece ser la representación de mujer tradicional, pero en el fondo no lo es en absoluto.

“Hay cosas que no pueden ocultarse. Por eso me casé con él. Creí que siendo policía me iba a tratar como a una perra. Pero, que va hija, me respeta como si fuera su madre”, narra Castejón Leorza (2013) citando un diálogo de Pepi.

Por último, Bom es integrante de uno de los grupos de música de moda. Este personaje representa a todas esas chicas que salieron de sus pueblos para triunfar en Madrid.

Es película supone un catálogo de nuevas feminidades que se alejan de la representación tradicional. Mujeres que no ocultan sus deseos y aspiraciones y no dudan en luchar para conseguirlos.

No obstante, este modelo de mujer no refleja sólo a jóvenes, en *Entre tinieblas* (1983), uno de los personajes es una marquesa benefactora de las Redentoras Humilladas, una mujer que se siente liberada desde que su marido murió. Este personaje, que ha dedicado toda su vida a su marido, decide convertirse en esteticén. Por tanto, según Castejón Leorza (2013), en las películas de Almodóvar el matrimonio es representado como una institución opresora que supera con la muerte de los maridos.

Otro gran rasgo del cine de Almodóvar que podemos observar en este filme es la importancia de la sexualidad femenina. El deseo sexual de la mujer deja de ser un tabú para convertirse en una parte esencial del argumento desvinculando el sexo de la maternidad, la moralidad religiosa y la satisfacción masculina.

Existen múltiples ejemplos:

“Pepi ofrece su conejito al policía, quiere vender su virgo, la mujer barbuda es ninfómana y está insatisfecha, en la agencia de publicidad en la que comienza a trabajar Pepi se anuncian bragas que cuidadosamente enrolladas pueden hacer las funciones de un compañero. En *Laberinto de pasiones* el nombre de la protagonista femenina es Sexilia/Sexi, una mujer ninfómana que se dedica a mirar los paquetes de los chicos o que acude a orgías. Como ya hemos apuntado tampoco podemos olvidar el personaje de Luci, su homosexualidad y su masoquismo sexual” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.109-110).

En su cuarta película, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Almodóvar se aleja de la movida madrileña y del genuino convento de *Entre Tinieblas* para tratar un tema real y cercano: las amas de casa del lumpenproletariado, para quienes la Transición no ha supuesto un gran cambio en sus vidas. Gloria sobrevive a duras penas en el contexto de la recién estrenada democracia, en la que muchas mujeres siguen manteniendo la situación en la que vivían durante el Régimen. Analfabetas y pobres, Gloria y sus vecinas no se enfrentan a la crisis vital de la que hemos hablado en títulos anteriores, pues su única preocupación es sobrevivir.



Almodóvar, cuya principal musa es su madre, una mujer hecha a sí misma, tiene un especial interés por mostrar el universo cotidiano de las amas de casa desde su peculiar perspectiva.

“Elementos narrativos, hábilmente utilizados, como introducir la cámara dentro de los electrodomésticos, están dirigidos a acentuar la sensación de angustia y monotonía. La estética está al servicio de retratar a Gloria y su entorno familiar, un hogar de clase urbana baja, en un barrio marginal y proletario” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.111).

Gloria también se ve obligada a trabajar fuera de casa en un empleo que lejos de satisfacerla, no es más que una prolongación de sus labores del hogar. Su familia la ignora, su marido Antonio, sus hijos y la abuela solo se dirigen a ella para sus intereses. En esta situación, la única válvula de escape de Gloria son sus vecinas y las anfetaminas.

La fría relación que Gloria mantiene con su marido se refleja en la escena de sexo, en la que ni siquiera se quita el delantal pues para ella no es más que otra obligación para con su marido. Por otra parte, uno de sus hijos, vende droga y el menor, se prostituye. Gloria está al corriente de la situación pero no hace nada por impedirlo.

En este caso, ni siquiera la muerte de su marido saca a Gloria de su hastío vital, pues sigue atrapada en una situación económica y familiar de la que le resulta difícil escapar. Almodóvar muestra así otra realidad en este contexto de mujeres liberadas: algunas mujeres no pueden liberarse pese al cambio de los tiempos. La realidad de muchas mujeres que se sienten prisioneras de sus propias vidas.

Gloria solo tiene una relación de afecto con sus vecinas Juani y Cristal, una prostituta adicta a la heroína “porque adelgaza” que aparece como contrapunto al personaje de Gloria, según Castejón Leorza (2013). Entre ambas se establece una relación de solidaridad femenina, un rasgo que podemos observar en la mayoría de los trabajos de Almodóvar.

Durante toda su trayectoria, Almodóvar ha roto con la recurrente opción de mostrar la rivalidad femenina como relación natural, especialmente para conseguir al hombre. En los trabajos de Almodóvar se muestra la hermandad entre mujeres como forma de “sobrevivir a un entorno hostil”, dice Castejón Leorza (2013:114).

Películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1983), *Todo sobre mi madre* (1999), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Los abrazos rotos* (2009), *Entre tinieblas* (1983) o *Volver* (2006) son grandes ejemplos de este recurso argumental que el director ha mantenido a lo largo de su trayectoria.

También la maternidad es un tema profundo en el trabajo de Almodóvar, para quien todas las madres de las películas representan a su propia madre. En este contexto de mujer tradicional, destaca el personaje de la abuela que representa al segmento de la sociedad

española que emigró del campo a la ciudad a mediados del SXX. Mujeres que, como el personaje de la abuela, viven añorando la tranquilidad de vivir en el campo y que nunca entenderán del todo los cambios sociales posteriores al Régimen.

Almodóvar también muestra el concepto de madre desnaturalizada a través de personajes como la madre actriz de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que agrede a su hijo y lo deja en la discoteca al cuidado de las protagonistas. O una de las vecinas que aparecen en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Juani, que trata a su hija con desprecio y resentimiento.

“En la cinematografía española existen pocos precedentes sobre esta representación de la maternidad. Lejos de las maternidades abnegadas y sufridas, esta galería de madres reivindica otra forma de vivir esa maternidad”, añade Castejón Leorza (*op. cit.*, p.114).

Otro importante recurso en el trabajo del director es la representación de la violencia de género, en la que se puede observar una gran evolución a lo largo de sus trabajos, como explica Castejón Leorza en este fragmento de su libro *Fotogramas de género*.

“En sus primeras películas se juega con la violencia tanto física como sexual y se es consciente de este juego. La violencia de género en el ámbito familiar de pareja se comprueba desde *Pepi, Luci, Bom...* Juan (Félix Rotaeta), el policía, maltrata a Luci su mujer. En esta ocasión existe una caricaturización y ciertas dosis de denuncia. En *Pepi, Luci, Bom...* hay dos agresiones sexuales: la inicial en la que Juan, el policía, viola a Pepi y la segunda en la que Juan viola a Charito. En “*Laberinto de pasiones*” el padre de Queti (Luis Ciges) la viola sistemáticamente atándola a la cama. Más allá de tono subversivo de las películas, Almodóvar humaniza a los agresores, haciendo que estos infundan lástima entre espectadores y espectadoras, y este aspecto no deja de resultarnos conflictivo” (Castejón Leorza, *op. cit.*, p.115).

También cabe destacar que en el trabajo de Almodóvar, la mujer no es solo víctima. Por ejemplo, Pepi se venga después de ser agredida sexualmente y Gloria usa la violencia para deshacerse, accidentalmente de su marido.

Aunque en ocasiones, su cine ha sido criticado y tachado de poco feminista, no podemos negar que Almodóvar deconstruye los estereotipos de género para mostrar la problemática femenina desde un punto de vista distinto. Un cine costumbrista cuyo principal argumento son los deseos y preocupaciones de las mujeres.

## 6.2. Directoras de cine: de Helena Cortesina a Carla Simón

“Si en España la población femenina es un poco superior en número a la masculina, ¿cómo puede ser que solo el 20% de las películas españolas estén encabezadas por una directora y solo el 12% estén escritas por una mujer?” (Gregorio Belinchón, 2017).

Desde que Helena Cortesina en 1921 se convirtiese en la primera mujer española en dirigir un filme con *Flor de España* o *La leyenda de un torero*, hasta que la directora Carla Simón fuese propuesta para optar a la categoría de mejor película de habla no inglesa por *Verano 1993*, la figura de la mujer como directora de cine ha experimentado una gran evolución.

### 6.2.1. Contexto: directoras de cine a nivel internacional

La mujer española como directora de cine siempre ha estado ligada al cine independiente y debido al periodo de la dictadura franquista, su evolución se vio gravemente ralentizada. Por lo que, para contextualizar y comprender mejor su evolución, comenzaremos este epígrafe desde una perspectiva internacional para centrarnos posteriormente en la figura de la directora de cine española.

Tras haber realizado un esbozo de varias teorías feministas en el epígrafe cinco, resulta complicado afirmar si el cine hecho por mujeres tiene o debería características propias que lo diferencien del cine realizado por hombres. María Concepción Martínez Tejedor comienza el tercer epígrafe de su obra *Mujeres al otro lado de la cámara* haciéndose esta pregunta “¿Qué diferencia al cine hecho por mujeres?”. En este sentido afirma que:

“Aunque en algunos casos es evidente que se trata de preocupaciones específicamente femeninas, en otros sería más complicado dilucidar si algunas temáticas son consecuencia de su género o más bien de su conciencia de formar parte de un ‘segundo grupo’ (entendido éste como minoritario y a menudo menospreciado) con respecto al cine masculino; es decir, las características del cine femenino ¿son resultado del género de las directoras o de su ‘casi’ marginalidad? ¿O quizá en este caso ambas cosas tienden a fundirse en una sola?” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.320).

Aunque siempre habrá excepciones, Tejedor afirma que al dirigir películas, las mujeres suelen ocuparse de asuntos feministas dando así a su obra un toque reivindicativo y buscando dar visibilidad a los problemas de las mujeres. Además, suelen ocuparse de temas que el cine hecho por hombres suele tratar superficialmente: la maternidad, la sexualidad de la mujer, la violación, la violencia machista, la menopausia o la relación entre las mujeres. Por tanto, no llama la atención que las primeras películas dirigidas por mujeres tuviesen una inspiración autobiográfica, un aire que tiende a la introspección y al ámbito familiar o íntimo.

Por tanto, generalmente, suelen tener un tono serio o con escaso tono humorístico y en palabras de Martínez Tejedor (*op. cit.*, p.320) “cuando el humor aparece en estas películas, suele ir teñido de mordacidad o de un claro sentido de denuncia”. Sin embargo, pese al clima pesimista, en general hay una tendencia a mostrar que aún estamos a tiempo de cambiar las cosas.

En el cine realizado por mujeres resulta frecuente encontrar una marcada preocupación por otras culturales, grupos marginales y ámbitos geográficos poco representados como Asia, África o América Latina, según Martínez Tejedor (2007). La autora también destaca el esfuerzo por abrirse camino de directoras afroamericanas, africanas y latinoamericanas y reseña la escasa presencia de las orientales.

Por otra parte, en cuanto a géneros relacionados con la mujer, el cine lésbico es casi específicamente femenino. A este respecto, Martínez Tejedor (2007) resalta que resulta llamativo que la primera película de este tipo se grabase en Alemania en 1931, *Chicas en uniforme*, codirigida por Leontine Sagan y Carl Froelich.

Pero al igual que en el cine realizado por hombres, no podemos establecer unos rasgos generales y únicos que caractericen al cine femenino:

“También en el cine realizado por mujeres existen las ‘rarezas’, y de vez en cuando se encuentran nombres de directoras que se apartan, total u ocasionalmente, de estas pautas generales y que se inclinan por géneros en los que han dominado los directores, por ejemplo, por la dirección de westerns (la ya citada Alice Guy, una vez más pionera; Ruth Ann Baldwin, primera mujer que dirige westerns en el cine mudo; Maggie Greenwald), cine de animación (Lotte Reiniger, la primera en trabajar ese género con *Las aventuras del príncipe Ahmed*; Vera Neubauer), infantil (Mary Field), terror (Mary Lambert, *El cementerio viviente*, I y II; Rachel Talalay, *Pesadilla final: la muerte de Freddy*), ciencia ficción (género que también trata Talalay), comedia comercial (Susan Seidelman; Amy Heckerling) o cine documental (Leni Riefenstahl)” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.321).

Sin duda, un aspecto que todas las directoras tienen en común es la dificultad para encontrar financiación. Por lo que, si esto aún sigue resultando un verdadero obstáculo, cuesta imaginar lo difícil que le resultaría a una mujer producir una película hace unas décadas. Según Martínez Tejedor (*op. cit.*, p.322) esto llevó a muchas de ellas a buscar sus propios medios de producción: crearon sus propias productoras, como hicieron Alice Guy, Ida Lupino o Agnès Varda); codirigiendo las películas con otras directoras, o más comúnmente, con otros directores; llevando a cabo otros trabajos que costearan la producción de sus películas o con el apoyo de sus maridos o compañeros directores.

Debido a estas dificultades económicas, muchas mujeres cineastas son polifacéticas y suelen llevar a cabo actividades paralelas, normalmente relacionadas también con el cine o la

actuación. Es común encontrar directoras que son también escritoras, pertenezcan a compañías de teatro o ejerzan de profesoras en escuelas de cine, según Tejedor (2007).

Esto no es de extrañar dado que su formación y desarrollo profesional son bastante heterogéneos:

“Desde los comienzos en otras disciplinas (danza, literatura, artes plásticas...) a su llegada a la cámara desde profesiones vinculadas a ella (ayudante de dirección, ayudante de cámara, guionista, actriz, montadora, coloreadora de películas). Típico, a pesar de ser el primero, fue el caso de Alice Guy, a quien Léon Gaumont (por entonces, dueño de una empresa de aparatos fotográficos y, gracias a la labor de Alice, posterior propietario de la productora cinematográfica que llevó su nombre) autorizó a tomar la cámara al constatar que su capacidad creativa estaba muy por encima de su puesto de secretaria de la empresa; Dorothy Arzner, por su parte, tuvo un prestigio como montadora que le permitió pasar al campo de la realización (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.322).

En este aspecto y siguiendo nuevamente a Martínez Tejedor (2007), en cuanto a la profesionalización existen dos tipos de directoras de cine: las profesionales plenamente dedicadas a producir cine debido a la previa consecución de cierto estatus y las diletantes, que son autoras de varias películas pero siguen dedicándose a otra actividad, como la actuación.

Es decir, en el aspecto cinematográfico como en tantos otros aspectos, la mujer ha tenido doblemente difícil abrirse camino y sus producciones han estado generalmente relegadas a un segundo plano. Al hilo de lo cual, resulta interesante realizar un pequeño repaso por la historia internacional de la mujer como directora antes de centrarnos en el caso de España.

El surgimiento del cine como tal se atribuye a la primera proyección pública que realizaron los hermanos Lumière en 1895 en París. Sin embargo, es al cineasta e ilusionista francés Georges Méliès a quien se considera fundador del cine narrativo y por tanto, primer cineasta. No obstante, siguiendo a Martínez Tejedor (2007) gracias a ciertos estudios feministas, también aparece el nombre de Alice Guy, que trabajando para la empresa de fotografía Gaumont dirigió la considerada primera película con argumento: *La Fée aux choux* (*El hada de las coles*).

Aunque la aparición del nombre de Alice Guy creó bastante controversia, se tiende a considerarla la primera realizadora de la historia del cine porque su primera película precede unas semanas a la de Méliès.

“Guy empleó trucos cinematográficos, como la doble impresión del negativo (*La Navidad de Pierrot*) o la reproducción hacia atrás (*Una casa demolida y reconstruida*), que han sido habitualmente atribuidos a aquél. A lo largo de sus más de veinticinco años de carrera dirigió, produjo y coordinó varios centenares de películas. Olvidada por la historia oficial, a pesar de que en 1953 recibió la Legión de Honor francesa, hoy en día se conoce menos de la

mitad de su filmografía, y se sospecha que buena parte de ella sea ya irrecuperable” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.325).

Tras la cineasta Alice Guy y dentro del ámbito del cine mudo, cronológicamente encontramos a la italiana Elvira Notari que trabajó con su marido Nicola. Según Martínez Tejedor (2007), esta cineasta se centró en mostrar la cara desfavorecida de Italia intentando contrarrestar con realismo la visión romántica y artística que se ofrecía del país. Esto hizo que se ganase la animadversión del régimen fascista, que hizo desaparecer su cine de la historia cinematográfica italiana, a pesar de que Notari bien podría considerarse la precursora del Neorrealismo.

Las dos primeras décadas del siglo XX resultaron decisivos para el afianzamiento de la industria cinematográfica y fueron a su vez un periodo muy experimental: el cine se vinculó con los movimientos de vanguardia, comenzaron a colorearse las películas y a buscar formas de incluir sonido. La primera película sonora fue *The Jazz singer* en 1931, aunque la transición total al cine sonoro se hizo esperar unos años más, según Martínez Tejedor (2007).

Nuevamente siguiendo a Martínez Tejedor, esta transición del cine mudo al sonoro, relegaron al olvido a muchos directores y actores que no supieron adaptarse a los nuevos tiempos. Por ejemplo, la cineasta estadounidense Lois Weber, pionera del cine mudo quedó en el olvido cuando comenzaron a normalizarse las películas sonoras. Sus filmes habían sido siempre controvertidos debido a que trataban temas tan relevantes socialmente como el control de natalidad, la prostitución o el aborto, con la película antiabortista *¿Dónde están mis hijos?*

En el periodo en el que las películas sonoras comenzaron a dejar atrás al cine mudo, surgieron multitud de nuevos directores de cine, entre los que destacan también algunos nombres femeninos como: la norteamericana Dorothy Arzner, que dirigió más de veinte películas en Hollywood; la pionera del cine feminista Germaine Dulac, cuya obra más destacada fue *La coquille et le clergyman* (1928), un filme surrealista en que arremete contra el comportamiento sexual masculino; la alemana Thea von Harbou, que con anterioridad había sido una exitosa novelista próxima al ideario nacionalsocialista y que a pesar de defender el papel tradicional de la mujer, defendió la legalización del aborto; la ucraniana Esther Shub, que fue pionera del documental histórico con *La caída de la dinastía Romanov*.

Posteriormente, según Martínez Tejedor (2007), las décadas de los años treinta y cuarenta fueron un periodo menos próspero para la producción cinematográfica, debido en parte a la profunda crisis económica procedente del crash de la Bolsa de Wall Street y de la II Guerra Mundial.

No obstante, en este contexto comenzaron a aparecer las primeras directoras de cine sonoro españolas, como Rosario Pí o Ana Mariscal. La directora europea más destacada es la

alemana Leni Riefenstahl, que se estrenó en 1932 con *La luz azul* como directora, actriz y productora. Este filme hizo las delicias de Adolf Hitler, que le encargó el rodaje de los congresos del Partido Nacional Socialista. A partir de entonces, la confianza y financiación que el partido nazi depositó en ella, la vincularon siempre al partido y la convirtieron en su símbolo cinematográfico.

Según Martínez Tejedor (2007) podríamos añadir a este elenco a las norteamericanas Maya Deren y Marie Menken que, junto a Willard Maas, marido de ésta, forman el núcleo del cine experimental e independiente de los años 40.

Tras las crisis que precedieron a ambas guerras mundiales, la década de los cincuenta supone un resurgimiento para la industria cinematográfica del momento, en la que podemos destacar a la española Margarita Alexandre con películas como *Puebla de las mujeres* (1953). En este periodo podemos destacar nombres internacionales como el de la norteamericana Ida Lupino, la francesa Agnès Varda, la húngara Márta Mészáros, la estadounidense Shirley Clark, la georgiana Lana Gogoberidze, la canadiense Joyce Wieland o las inglesas Wendy Toye y Muriel Box.

En las posteriores décadas, años sesenta y sobre todo sesenta, comienzan a aparecer más nombres femeninos en el panorama internacional, aunque no llegan a igualar mínimamente a los masculinos, según Martínez Tejedor (2007). Es un periodo en el que se afianza el cine femenino en los países en los que ya existía y también nacen directores en países en los que no había. Por ejemplo, las húngaras Judit Elek, Judit Ember y Livia Gyarmathy, las checas Drahomira Vihanova y Vera Chytilová o la rumana Cristiana Nicolae.

Sin embargo, las directoras más destacadas nacen en países en los que ya existía una desarrollada industria cinematográfica. Cabe destacar a la italiana Liliana Cavani, que mostró una fuerte inclinación hacia el cine político. Su obra *Portero de noche* (1974), “plantea de forma conjunta varios temas ‘incómodos’: los campos de concentración nazis, el sometimiento de las mujeres y una relación sadomasoquista; la película, a pesar de todo, fue repetidamente premiada” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.329).

A partir de los años 70, y a lo largo de tres décadas largas, encontramos un notable incremento de la presencia de mujeres tras la cámara; predominan las realizadoras de los países donde el cine es un medio artístico plenamente asentado o lo empieza a ser (Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia, España, etc.), pero surgen poco a poco también de otros ámbitos tradicionalmente apartados del cine, como los países del Este de Europa, que contaban con pocas directoras conocidas, Latinoamérica y, con bastantes más obstáculos, Extremo Oriente (caso de la china Clara Law), Oriente Medio, África y el Magreb.

En estas últimas zonas del planeta, de economía precaria en muchos casos, a la penuria económica hay que sumar la relegación de la mujer a un plano secundario por la propia

idiosincrasia machista (caso de América Latina) y por las leyes que restringen las libertades de las mujeres (singularmente, los países musulmanes).

A menudo, estas mujeres han podido desarrollar sus carreras vinculándose a América del Norte o a países europeos, como en los casos de Gurinder Chadha (Quiero *ser como Beckham*, 2002; *Bodas y prejuicios*, 2004) y Pratibha Parmar (que en sus ya numerosas películas trata desde la opresión de las mujeres africanas, cuya manifestación más atroz es la ablación del clítoris, a la homosexualidad femenina), ambas nacidas en Kenia pero de origen indio y británicas de adopción; o como en los casos de la marroquí Farida Benlyazid (*La vida perra de Juanita Narboni*, 2005), vinculada a Francia desde su juventud, y las franco-tunecinas Nadia el Fani (*Bedwin Hacker*, 2003) y Moufida Tlatli (*Los silencios del palacio*, 1994).

Un caso aparte, por su éxito en Occidente, es el de la realizadora india Deepa Mehta, respaldada por productoras de diferente procedencia (EEUU, India o Canadá). Su conocida trilogía *Fuego, Tierra, Agua* muestra la situación de reclusión social que sufren sus compatriotas, según Martínez Tejedor (2007). También destaca la documentalista pakistani Sabiha Sumar con obras como *El silencio del agua* (2003), en la que habla del enfrentamiento social pakistani originado por el integrismo islámico y su repercusión en la vida de las mujeres.

Por otra parte, durante el siglo XX en Latinoamérica también existe cierta producción cinematográfica femenina, aunque bastante pobre debido a la precariedad económica y a los continuos conflictos políticos que persisten en la actualidad. Cabe destacar especialmente México, Brasil y Argentina, países en los que la industria cinematográfica sigue dos vertientes similares a las del resto:

“Un cine más comercial que intenta imitar la línea de Hollywood, y otro de talante más reivindicativo, de carácter social y político, teniendo el género documental mayor peso que en otros lugares, precisamente porque el cine se considera un medio adecuado para denunciar situaciones de injusticia social y opresión política” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.331).

En general, siguiendo nuevamente a Martínez Tejedor (2007), el cine latinoamericano no ha tenido nunca mucha repercusión a nivel internacional debido a que los temas sociales que trata no interesan a las grandes distribuidoras. Por tanto, es un cine que no tiene demasiadas posibilidades de traspasar sus propias fronteras, especialmente para el escaso producido por mujeres. Sin embargo, desde inicios del siglo XX podemos destacar nombres femeninos como: las argentinas Emilia Saleny y María V. de Celestina, las brasileñas Cléo de Verbenera y Gilda Abreu o las mexicanas Cándida Beltrán, Mimí Derba, Adela Sequeyro y Eva Limiñana.



La primera mujer latinoamericana considerada directora es la mexicana Matilde Landeta, cuyo objetivo fue cuestionar la representación de la mujer como mero objeto sexual que el cine mexicano había construido.

En suma, la producción de estas realizadoras así como de otras que no se citan, de estas y otras nacionalidades, tiene como centro problemas relacionados con la marginación de la población indígena, la dificultad de supervivencia que origina el carecer de medios de producción, la represión política, la emigración y el exilio, quedando todo ello agravado en el caso de las mujeres, que suelen cargar con buen número de hijos, ser trabajadoras en el hogar y fuera de él y sufrir la violencia por parte de los hombres, los cercanos y los que ejercen el poder político y militar, por eso, afirma Martínez-Tejedor (*op. cit.*, p.333) que “irremediamente, ha de ser un cine social y reivindicativo, como manifestación de las sociedades desestructuradas de las que nace”.

Es decir, en Latinoamérica resulta especialmente difícil el desarrollo de la mujer como directora, no solo por los obstáculos que encuentra la mujer debido a su propia condición, sino también a las condiciones del país que impiden un pleno desarrollo cultural.

Tras realizar este repaso por la historia de las directoras de cine, resulta evidente que la dificultad de la mujer por acceder a esta industria viene de lejos. Históricamente, la mujer ha tenido profundas dificultades para producir películas debido a la falta de financiación y a la falta de reconocimiento. Como hemos visto, el cine producido por mujeres suele recurrir a temáticas sociales y adopta en muchos casos una perspectiva intimista e incluso costumbrista.

Estos datos nos llevan a preguntarnos por qué las mujeres suelen adoptar esta visión en sus obras cinematográficas. La frustración e invisibilización de la cultura producida por mujeres las lleva a crear obras que visibilicen sus puntos de vista y su problemática. Sin embargo, este tipo de producciones no tiene tanta repercusión como otro tipo de productos comerciales, por lo que es difícil encontrar una financiación que les proporcione verdadera repercusión. Por tanto, la invisibilización persiste y sus obras siguen manteniendo constantemente ese tono intimista, social y a veces, reivindicativo.

### 6.2.2. La mujer española como directora de cine

Desde que Helena Cortesina en 1921 se convirtiese en la primera mujer española en dirigir una película con *Flor de España* o *La leyenda de un torero*, hasta que la directora Carla Simón fuese propuesta para optar a la categoría de mejor película de habla no inglesa en los Oscars por *Verano 1993*, la figura de la mujer como directora de cine ha experimentado una gran evolución.

En 1896, cuando la directora Alice Guy estrenó su primera película y Méliès comenzó a rodar las suyas, España recibió la visita de un representante comercial de los hermanos

Lumière para hacer una primera demostración del cinematógrafo. Comenzó así la primera etapa del cine español, la del cine mudo, que terminará cuando en 1932 en Barcelona se abrió el periodo del cine sonoro. Esta etapa inicial se desarrolló en un contexto de inestabilidad política y económica.

Esta primera fase, que va paralela a una España políticamente inestable, de población mayoritariamente rural e iletrada, económicamente lastrada por una interminable guerra en el norte de África, queda bien definida en las siguientes palabras de Julio Pérez Perucha:

“En el caso de nuestro cine, sin embargo, la lentitud, cuando no parálisis, que impregna los primeros años de su devenir explica el abismal retraso evolutivo que lo va separando progresivamente de los restantes cinemas occidentales, como también justifica el interminable pionerismo que exhibe durante la inicial década del presente siglo [XX]. (...) Así, mientras los cinemas europeos (primero Francia e Inglaterra, desde 1906 Dinamarca e Italia) y, poco después, el norteamericano, van edificando auténticos imperios cinematográficos, el cinema español (barcelonés por el momento, y en muy segundo termino valenciano) acumula una debilidad crónica que le hace perder casi todas las batallas (...) con la potente producción extranjera” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.334).

Es en este complejo contexto aparece el nombre de la mencionada valenciana directora femenina, Helena Cortesina, a la que podríamos considerar pionera española del cine mudo. Esta directora que fue primero bailarina clásica, después de music-hall y también actriz, acabó fundando una productora.

Exceptuando la incursión de Helena Cortesina en el año 1921, la siguiente directora femenina no aparece hasta el periodo del cine sonoro, sería la barcelonesa Rosario Pi, que fundó la productora *Star films* con el mexicano Emilio Gutiérrez y el director español Pedro Ladrón de Guevara. En 1936, dirige *El gato montés* y *Molinos de viento* (1937).

Esta directora barcelonesa es una de las figuras más importantes en la historia de la mujer como directora de cine, por lo que profundizaremos un poco más en su figura y para ello, resulta interesante incluir este fragmento del trabajo de Olvido Andújar Molina “Rosario Pi: una narradora pionera e invisibilizada”.

Rosario Pi se integró en un cine coincidente con la llegada e instauración del sonoro. No solo esto, sino también con la realización de un cine popular que perseguía casi con exclusividad unos objetivos meramente comerciales. Es en este contexto en el que surgen, entre otros, los nombres de los reconocidos Florián Rey, Benito Perojo, Luis Buñuel, Luis Marquina y José Luis Sáenz de Heredia. Nombres que respondían, casi siempre, a artistas hombres. Cabe preguntarse por qué la mujer, que como hemos apuntado, está ocupando en estos años una esfera pública y, podríamos aventurarnos a decir que también jugando un papel primordial en ámbitos tan dispares como la política, la educación y la literatura, sin embargo, no encuentra un hueco de importancia en el cine. Al menos, no está en papeles de responsabilidad. Son anecdóticas las experiencias de dirección, producción o guión. Tanto es

así que, hasta los años noventa, sólo se contaban los nombres de once mujeres directoras en la cinematografía española (Andújar Molina, 2014:4).

Según Martínez Tejedor (2007), el director Edgar Neville, autor del primer filme de la productora Star films, se asombraba de la iniciativa y fuerza de Rosario Pi. Esta directora pasó del negocio de la confección a la industria cinematográfica para terminar sus días en el negocio de la hostelería, tras haber pasado un periodo de la guerra y la posguerra en el exilio. “Cuenta Neville que estaba dotada de un especial talento para conseguir financiación y apoyo para la realización de sus proyectos, así como proyectores, negativos y personal técnico, logrando además que los actores participaran en sus películas por pura afición, sin remuneración alguna” (Martínez Tejedor *op. cit.*, p.336).

Posteriormente, la realizadora Ana Mariscal comenzó su carrera en 1945 con el documental *Misa en Compostela*, que supuso un gran éxito. No obstante, una de sus obras más reconocidas es la adaptación de la novela de Miguel Delibes *El camino* en 1963. “Encontrada en los parámetros neorrealistas y autocomplacientes del cine de época franquista, ha sido injustamente olvidada tras su muerte por ambas razones: por ser mujer y por sus simpatías políticas” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.336).

Coetáneamente destaca a la directora leonesa Margarita Alexandre, que codirigió tres películas con su marido Rafael Torrecilla. Una de estas producciones, *La gata* (1956), fue la primera película española en incluir sonido estereofónico, lo que supuso un gran avance para el cine nacional. No obstante, debido a la revolución castrista, en 1959 se vio obligada a trasladarse a Cuba, donde colaboró con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Años más tarde, en 2007, la Filmoteca de Catalunya le entregó la Medalla de Honor en reconocimiento a su carrera cinematográfica.

Resulta curioso comprobar que las directoras de cine nombradas hasta el momento ya centraban sus obras en el costumbrismo, la silenciada problemática a la que tenían que enfrentarse las mujeres y la denuncia social. Por ejemplo, *La ciudad perdida* (1955), de Margarita Alexandre, narra la historia de un ex combatiente republicano que vuelve del exilio para intentar contra el régimen franquista y que tras fracasar decide secuestrar a una dama de la alta sociedad de la que acaba enamorándose. En un contexto en el que los personajes republicanos se representaban como seres abatidos y arrepentidos, esta película supuso toda una provocación y no tardó en ser censurada.

La alicantina Cecilia Bartolomé supuso una incipiente renovación del cine español a partir de mediados de los 60, a la cual seguirán las directoras Josefina Molina y Pilar Miró. Bartolomé fue la primera mujer que estudió en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, ya que hasta entonces las directoras lo habían sido de forma autodidacta. Esta directora tuvo un carácter contestatario desde el inicio de su carrera, pues en 1970 su mediometraje *Margarita y el lobo* fue censurado y no pudo volver a dirigir hasta 1977, cuando

dirige su primer largometraje, *¡Vámonos Bárbara!*, que habla del divorcio. Por otra parte, los documentales *No se os puede dejar solos* (1981) y *Atado y bien atado* (1981) suponen una dura crítica a la España de la dictadura y la transición.

Otra figura relevante del momento fue la cordobesa Josefina Molina, la primera mujer diplomada en dirección cinematográfica en la Escuela Oficial. Tras ser ayudante de realización de Claudio Guerra y Pilar Miró, dirigió documentales, largometrajes, multitud de producciones para la televisión y obras de teatro.

“Molina se ha decantado (...) por el cine histórico y literario, destacando en la recreación de épocas y personajes; en este sentido, se pueden citar la serie sobre Santa Teresa de Jesús (1982-83) y el largometraje sobre el Motín de Esquilache (1988), aunque también ha realizado incursiones en el cine más tradicional y comercial (La Lola se va a los puertos, Lo más natural)” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.337).

La directora Pilar Miró, que ocupó cargos públicos en los años 80, inicialmente como Directora General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, y luego de Radiotelevisión Española, medio al que estuvo vinculada gran parte de su carrera. Aunque obtuvo gran popularidad, en su obra *El crimen de Cuenca* (1979) denunció casos de corrupción y un error judicial. Sin embargo, Miró también realizó películas de tinte autobiográfico como *Gary Cooper que estás en los cielos* o adaptaciones literarias como Werther, *Tu nombre envenena mis sueños*, *Beltenebros* o *El perro del hortelano*.

A partir de la década de los 80, el cine español comienza a albergar más nombres femeninos, momento en el que inician su carrera cinematográfica varias directoras noveles. Entre ellas, cabe destacar a la directora sevillana Pilar Távora, cuyo origen marca sus obras con una temática folklórica andaluza pero adoptando una visión crítica respecto a los tópicos andaluces. “Destacan en su obra los documentales centrados en asuntos como la religiosidad y la música de Andalucía, así como la adaptación literaria de las obras lorquianas *Yerma* (1998) y *Bodas de sangre*, siendo éste su primer largometraje, que ella denominará *Nanas de espinas*” (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.337).

Posteriormente, en los años 90 surgen nombres femeninos que comienzan a adquirir una relevancia similar a la de sus compañeros directores. No obstante, esto no significa que los igualen mínimamente en número sino que su obra comienza a ser valorada en una medida similar.

No significa eso que igualen, ni siquiera que se acerquen, en cuanto a número de directores, pero sí que su obra es valorada en similar medida, sin tener en cuenta si se trata de producciones femeninas o no, valorando tan sólo su dimensión artística que, en numerosos casos, va acompañada de un enfoque social y muchas veces feminista.

Sólo por mencionarlas, y teniendo en cuenta que algunas se dedican en exclusiva a esta profesión y otras son realizadoras ocasionales —con frecuencia, actrices—, traemos a colación los nombres de Isabel Coixet (*Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras*), Iciar Bollain (*Hola, ¿estás sola?*, *Flores de otro mundo*, *Te doy mis ojos*), Ana Díez (*Ander eta Yul*, *Todo está oscuro*), Cristina Andréu (*Brumal*), Chus Gutiérrez (*Sublet*, *Sexo oral*, *Insomnio*), Gracia Querejeta (*Héctor*, *Una estación de paso*, *El último viaje de Robert Rylands*), Rosa Vergés (*Boom, boom y Souvenir*), Ana Belén (*Cómo ser mujer y no morir en el intento*), Helena Taberna (*Yoyes*), Mónica Laguna (*Tengo una casa*), Patricia Ferreira (*Para que no me olvides*, *El alquimista impaciente*), Yolanda García Serrano (*Km. 0*, *Hasta aquí hemos llegado*).

El origen profesional de estas directoras es muy diverso. Por ejemplo, Ana Belén comienza en el mundo cinematográfico desde que se convierte en actriz infantil; Iciar Bollain tiene unos inicios similares; Yolanda García Serrano es autora de numerosos guiones para obras ajenas e Isabel Coixet había desarrollado previamente una carrera en publicidad. También algunas de ellas son actrices ocasionales, apareciendo en las películas de sus compañeras.

En este contexto, en 2007, se creó la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales con el objetivo de apoyar las condiciones de igualdad de las mujeres en la cinematografía española. Esta asociación está formada por más de cien mujeres cineastas; directoras, guionistas, productoras, realizadoras de televisión e incluso directoras de empresas del sector cinematográfico. “La asociación indica que sólo el 9 % de las películas realizadas actualmente en España tienen a una mujer tras la cámara y que, en lo referente a guión y producción, las cintas que conllevan participación femenina están por debajo del 19%”. (Martínez Tejedor, *op. cit.*, p.338)

Por otra parte, *TVE* también intenta promover la producción cinematográfica femenina o el cine vinculado al universo de la mujer. Por lo que la cadena ha creado el premio *Otra Mirada* en el marco del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, cuyo objetivo es destacar la producción relacionada con el mundo femenino, independientemente del sexo de su director.

Pese a que las mujeres están logrando incorporarse cada vez más a la industria del cine y se está consiguiendo recuperar nombres femeninos olvidados, las directoras de cine siguen encontrando un gran obstáculo en el desarrollo de su carrera, la financiación de sus proyectos. Las productoras de cine suelen producir filmes dirigidos por hombres porque la mujer como directora aún no ha logrado un reconocimiento relevante.

Como hemos visto en epígrafes anteriores, la mujer como directora de cine suele recurrir a temas femeninos, situaciones costumbristas o reivindicaciones sociales, lo que hace que en muchas ocasiones su cine no sea rentable para las grandes productoras y se vean obligadas a buscar otras vías de financiación.

En este sentido, afirma la directora Josefina Molina en una entrevista con la cadena de radiofónica *M80* (2015).

“Parece que todo está resuelto, hablas con colegas que te dicen ‘¿pero de qué os quejáis las mujeres?, si la igualdad ya existe’ pero no es verdad porque seguimos sin tener los mismos sueldos, las mismas oportunidades ni los mismos presupuestos, que siempre son menores porque al fin y al cabo van a arrinconar la película en el *cine de mujeres*”.

Tras haber realizado un repaso por los nombres de estas mujeres, cabe destacar que este epígrafe probablemente no incluya a todas las directoras que han realizado cine en España. Sin embargo, esta afluencia de información supone un reflejo del gran avance que ha experimentado la historiografía femenina en los últimos años y de la cantidad de nombres femeninos que están siendo rescatados del olvido en el ámbito cultural.

### 6.3. Premios cinematográficos como reflejo de la situación actual

Los premios cinematográficos pueden considerarse un reflejo de la situación del cine, por lo que tras realizar un repaso por la representación de la mujer en el cine nacional, dedicaremos este epígrafe a analizar brevemente la aparición femenina en los premios más relevantes.

En 1985, cuando reinaba la incertidumbre sobre el futuro del cine nacional, el productor Alfredo Matas reunió a un grupo de reconocidas personalidades del panorama para debatir sobre los problemas que les preocupaban y buscar soluciones. Participaron Luis García Berlanga, Carlos Saura, Tedy Villalba, José Sacristán y Charo López, entre otros.

Esta reunión, que contó con la participación de una única mujer, dio lugar al posterior nacimiento de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, que en 1987 convocó los primeros premios independientes de cinematografía nacional, los *Goya*. (En 1980, el Ministerio de Cultura ya había entregado el primer Premio Nacional de Cinematografía).

Desde entonces, estos premios llevan 32 ediciones galardonando a profesionales del cine y denunciando en sus galas los problemas a los que se enfrenta la industria. La gala de los *Premios Goya 2018*, al igual que la gala de los Oscar, ha sido una forma de reivindicar la presencia femenina en el cine.

“Este año de 135 nominados, solo 30 son mujeres; de esas 30 casi la mitad están nominadas como actrices (...) No hay mujeres en arte, en música, en animación, en sonido, en efectos... y si las hubiera creo que no estarían nominadas” contó la cantante, actriz y cómica Pepa Charro en dicha gala. “Aunque otra opción es que ya haya tantas mujeres como hombres talentosos pero que por el mero hecho de ser mujeres no están nominadas y se las valora

menos. Es normal que no haya chicas porque muchas tiran la toalla cuando se enteran de que cobramos un 40% menos que los hombres” añadió.

Una gala marcada por el discurso femenino y los abanicos rojos con el eslogan + Mujeres fue fiel reflejo del descontento y la desigualdad de género que aún reina en el panorama cinematográfico español. “Pero no más mujeres para *putearlas*, no más mujeres en las brigadas de limpieza que esta noche dejarán esto como una patena cuando nos vayamos, más mujeres en el poder” sentenció la directora Isabel Coixet cuando le preguntaban por los abanicos rojos de la organización CIMA en una entrevista previa a la gala. (RTVE, 2018)

Al hilo de esto, cabe destacar que la *Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales* (CIMA) fue creada en 2006 con el firme objetivo de reivindicar la igualdad de género y la visibilización de la mujer en el ámbito audiovisual español, como puede leerse en su propia página web. Además de realizar una gran labor de apoyo, concienciación y visibilización del trabajo audiovisual hecho por mujeres, CIMA se encarga de ilustrar con cifras la situación de la mujer en la industria.

En su último informe, *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español* (2016), concluyeron que el sector cinematográfico nacional es un espacio profundamente masculinizado en cuanto a cargos de responsabilidad, ocupados en un 74% por hombres. “Las áreas feminizadas dentro del sector cinematográfico son Maquillaje y Peluquería y Diseño de Vestuario cuya presencia de mujeres es del 75% y 83% respectivamente.

El siguiente cargo con más representatividad de mujeres coincide con la Dirección de Producción y Dirección Artística con un 44% en ambos casos” concluyen en el informe y añaden que “a medida que vamos escalando y acercándonos a los puestos de poder, el número de mujeres desciende vertiginosamente hasta encontrar en el grupo que ejerce el liderazgo cinematográfico un 26% de mujeres en Producción, 16% en Dirección y un 17% en Guión”. (CIMA, 2006:54)

En el informe también se habla de una segregación que muestra que las mujeres están generalmente vinculadas a puestos poco relacionados con la toma de decisiones y “sus oficios más representados están vinculados a las características de género asignadas a los valores (tradicionalmente) femeninos” (CIMA, *op. cit.*, p.54)

Por tanto, la reducida presencia de la figura femenina en el panorama cinematográfico se refleja en la desigualdad de nominaciones en los premios de cine nacionales. Siguiendo los datos recogidos en el informe CIMA, encontramos tres tipos de reconocimientos públicos: Premios nacionales, Festivales nacionales y Festivales celebrados en el extranjero (Ver Anexo 1).

En primer lugar, el Premio Nacional de Cinematografía nació en 1980 y hasta 2016 han sido reconocidas las labores de 45 personas, de las cuales 9 han sido mujeres, lo que supone un 20%.

La primera presencia femenina en estos premios aparece en el año 1988 reconociendo la labor de la actriz Carmen Maura. Hay que resaltar que el premio de ese año tiene protagonismo compartido con un hombre, es decir, se premió a dos personas. Esto mismo ocurrió con las dos siguientes presencias femeninas en los premios de los años 1991 y 1992 que reconoce a las actrices Rafaela Aparicio y María Luisa Ponte. Es decir, las primeras representatividades de las mujeres en estos premios fueron compartidas con el sexo masculino, tuvieron que esperar hasta el 1996 para que una mujer ostentase el reconocimiento de manera individual en cuyo caso fue otorgado a la también actriz Marisa Paredes (CIMA, *op. cit.*, p.44).

Además, cabe destacar que de los 36 premiados, 21 de ellos han sido reconocidos por varios oficios cinematográficos y 15 por una ocupación única. Sin embargo, las 9 premiadas tienen una ocupación única (7 son actrices), según el informe CIMA 2016.

Por otra parte, en 31 años de entrega, el Goya de Honor ha galardonado a 31 profesionales de la industria, de los cuales 26 son hombres y 5 mujeres, lo que supone un 85% de hombres frente al 16% de mujeres, según el estudio.

El primer Goya de Honor concedido a una mujer, se entrega en la segunda celebración de estos premios en 1988, fecha que coincide con el primer Premio Nacional de Cinematografía conseguido también por una mujer. Este primer Goya de Honor recae sobre la actriz Rafaela Aparicio y un año después es recibido por la también actriz Imperio Argentina. Tendrán que pasar veintidós años para que, de nuevo, este premio vuelva a recaer sobre una mujer. En 2012 se reconoce la aportación de Josefina Molina por su labor como directora y guionista, en 2013 se reconoce a la actriz Concha Velasco y en 2017 a Ana Belén. Señalar, que movimientos asociativos como CIMA, que fue creado en 2006, han facilitado a través de la incidencia de su trabajo en la línea de la visibilidad y reconocimiento de las mujeres del sector, a que éstas estén presentes también en los premios de carácter nacional. (CIMA, *op. cit.*, p.45)

La Medalla de Oro lleva entregándose 26 años a un total de 72 profesionales del sector. Aunque se entrega una anualmente, en 1996, debido al centenario del cine, se entregaron 46 premios de forma excepcional. En este caso, 20 de los galardones fueron ganados por mujeres, es decir, un 28% del total.

Hemos de fijarnos, en el cargo de reconocimiento de las mujeres que, de nuevo, coincide con su labor como actrices mientras que, el reconocimiento a los hombres ofrece una amplia gama de áreas profesionales. La única excepción la encontramos cuando se entregan las 46



Medallas adicionales donde, de 11 premiadas, encontramos alusión en una ocasión al área de peluquería, tres al montaje y una a la labor de representante. Es decir, nos encontramos que, de las 20 mujeres reconocidas a lo largo de la historia, el 74% son exclusivamente actrices y el 24% desarrollan otros oficios o el oficio de actriz es compatibilizado con otra área. (CIMA, *op. cit.*, p.46)

Según los datos globales recogidos por CIMA, en cómputo desde 1980 hasta 2016, se han concedido en total 148 reconocimientos públicos, de los que 34 han sido recibidos por mujeres, lo que supone el 23% frente al 77% masculino.

Aunque el nivel de representatividad sigue siendo bajo, se observa que en los últimos años la presencia de la mujer es cada vez más frecuente, “lo que da cuenta de que la presencia de las mujeres en este sector comienza a visibilizarse y va adquiriendo protagonismo, entre otras causas por la presión que ejercen los movimientos de mujeres del sector, como es CIMA” (CIMA, *op. cit.*, p.47).

No obstante, como se ha apuntado anteriormente, no sólo son relevantes las cifras de representación femenina, sino de qué forma y debido a qué labores profesionales son premiadas.

Por lo que resulta importante incluir este fragmento, en el que se afirma que:

El 82% de las mujeres que han recibido un reconocimiento público ha sido por el desempeño del trabajo actoral: 27 de las 34 mujeres premiadas son actrices, 26 de ellas en exclusiva y una de ellas compartiendo reconocimiento por su labor en otra área. Si centramos la atención dentro de la muestra de mujeres obtenemos, por tanto, que dos de las 34 mujeres han sido reconocidas por cargos de liderazgo cinematográfico. Es decir sólo un 6% de entre las mujeres premiadas han sido reconocidas por sus aportes en producción, dirección o guión (CIMA, *op. cit.*, p.47).

Es decir, la importancia de la mujer en el mundo audiovisual sigue relacionándose en gran parte con el mundo de la interpretación y en menor medida con el ámbito de la pre- y postproducción.

Por otra parte, en los festivales de cine celebrados en territorio nacional e internacional, “la representatividad de mujeres directoras y guionistas en los festivales seleccionados es de un 14% mientras que los hombres representan el 86%” (CIMA, *op. cit.*, p.47).

En este caso, “la representatividad de las mujeres directoras y guionistas en los festivales seleccionados es de un 14% mientras que los hombres representan el 86%. Si estos datos los ponemos en relación con la representatividad total de mujeres y hombres en dichos cargos obtenemos lo siguiente: 71 de las 595 mujeres que trabajan en el sector

cinematográfico ejercen los cargos de dirección y/o guión”. Lo que se traduce en que, “una representatividad del 12% en estos cargos de responsabilidad” (CIMA, *op. cit.*, p.47).

En definitiva, se observa una gran desigualdad de género en los premios cinematográficos nacionales y lo más ilustrador es que no solo ocurre en relación a las cifras, sino también en relación a los cargos de poder que ostenta la mujer.

## 7. Conclusiones

El cine es un reflejo de la sociedad, no cabe duda. Tras realizar un superficial repaso por la evolución de la figura femenina en el cine español no es difícil llegar a la conclusión de que el periodo del Régimen franquista supuso un gran paréntesis en la evolución de la industria cinematográfica, de la cultura y en general, de la sociedad española.

Resulta curioso observar cómo este periodo histórico, mediante una estricta censura, acabó con los pequeños pasos que la II República había dado hacia el progreso, así como con cualquier representación cultural que no coincidiese mínimamente con sus estrictos ideales. De forma que durante esa etapa se ralentizó en muchos sentidos el desarrollo de la cultura, algo que aún no se ha recuperado por completo de aquella interrupción de cuatro décadas.

Este retraso en el desarrollo de todo el país afectó directamente a la figura de la mujer, que fue relegada a un segundo plano, privada del derecho al aborto o al divorcio y apartada del ámbito laboral. La mujer que no cumpliera los cánones femeninos tradicionales sería juzgada e incluso rechazada por el resto de la sociedad. Así lo mostró el cine.

Durante esta etapa, el cine se convirtió en un método más de control y se encargó de perpetuar los roles tradicionales. Es decir, el cine no se desarrolló como producto cultural durante este tiempo, sino que fue convertido en herramienta ideológica.

El periodo más importante para la figura de la mujer en el cine español fue la Transición, un momento en el que comenzaron a representarse nuevos modelos de mujer que rompían con los roles tradicionalmente asignados. También las directoras empiezan a encontrar un hueco en la industria cinematográfica.

La Transición supone una ruptura con el régimen anterior y trajo movimientos tan emblemáticos como la movida madrileña. Un punto de inflexión que supuso que el cine comenzase a fluir libremente sin ataduras o censura y en el que la mujer era algo más que un personaje secundario. Podemos decir que uno de los avances más importantes es precisamente que la mujer deja de ser un personaje plano y secundario, deja de ser un adorno para convertirse en un personaje interesante y complejo, cuyas verdaderas preocupaciones merecen ser representadas.

Al hilo de la mujer como creadora de contenido audiovisual, otra de las importantes conclusiones es que la mujer introdujo una nueva mirada: historias intimistas, domésticas e introspectivas que visibilizaron los problemas a los que se enfrentaban. Mujeres hablando de mujeres.

Curiosamente, estas características del cine femenino que observamos en las producciones de la Transición siguen presentes en las películas actuales producidas por mujeres. Ejemplo de ello son las directoras Isabel Coixet o Carla Simón, mujeres que siguen necesitando visibilizar sus preocupaciones y problemas a través de sus obras.

Cómo hemos visto, las mujeres que quieren producir cine no lo tienen fácil, debido a que sus obras no son rentables para las productoras, su trabajo se valora en menor medida e incluso se invisibiliza. Sin embargo, están logrando abrirse camino en cierto modo, tal y como evidencia el hecho de que la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica ha aumentado y movimientos como CIMA, que reivindican su visibilización, está siendo de gran ayuda. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer, pues sólo el 16% de la estructura total son mujeres directoras.

En un trabajo cuyo objetivo era hablar de la evolución de la figura de la mujer en el cine español, hemos llenado páginas con mujeres olvidadas, silenciadas, representaciones de género encorsetadas y, en general, mujeres a las que acceder a la industria no les ha resultado fácil. Pero también hemos encontrado mujeres pioneras y reivindicativas que se enfrentaron a un sistema que no las comprendía.

Actualmente, no es difícil encontrar a mujeres jóvenes que quieren dedicarse a la interpretación pero no lo es tanto si pensamos en mujeres que quieran ser directores o guionistas. La industria cinematográfica sigue lanzando la idea de que la figura de la mujer no encaja en los puestos de liderazgo y aunque los ideales feministas comienzan a hacer mella en el imaginario colectivo, la mujer aún guarda un inconsciente miedo al rechazo.

Al hilo de esta idea, resulta acertado incluir las palabras de la directora Carla Simón: “Creo que lo que estamos haciendo mal y deberíamos cambiar es que no nos atrevemos lo suficiente. La igualdad no está, eso es un hecho, pero que hay menos proyectos presentados por mujeres, también lo es. Hay que luchar sobre todo para que eso cambie” (Grazia, 2017).

En definitiva, el camino de la mujer en el cine sigue estando plagado de obstáculos. Sin embargo, el avance es innegable y, como hemos visto, las profesionales del sector no cesan en su lucha por la igualdad de género.

## 8. Bibliografía

### 8.1 Libros

DÍAZ RODRÍGUEZ, A. (2015). *España en su cine: aprendiendo sociología con películas españolas*. Dykinson: Sevilla.

DE LAURETIS, T. (1984). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra: Madrid.

CASTEJÓN LEORZA, M. (2013). *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Siníndice: La Rioja.

HERRERA GÓMEZ, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Fundamentos: Madrid

MONTEJO GONZÁLEZ, A.L. (2010). *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Glosa: Barcelona

MILLETT, K. (1970). *Política sexual*. Cátedra: Madrid

WOLF, N. (1991). *El mito de la belleza*. Emecé Editores: Barcelona

HERRERA GÓMEZ, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Fundamentos: Madrid

VANCE, Carole (1989). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Talasa: Madrid.

### 8.2. Documentos cibernéticos

BELINCHÓN, G. (2017). “Hacia un cine sin directoras”. *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/07/04/actualidad/1499176349\\_216512.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/04/actualidad/1499176349_216512.html)

CUENCA SUAREZ, S. (2016). “Informe CIMA 2016: La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español”. CIMA. Disponible en: <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2018/01/INFORME-FINAL-ESTUDIO-2016.pdf>

EFE (2010). “Denuncian que el cine Almodóvar es contrario a la ‘igualdad de género’”. *El Mundo*. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/29/castillayleon/1277819148.html>

GALÁN, D. (2016). “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”. *El País*. Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Pedro-Almodovar-deseos-mantiene-vivo\\_0\\_Vkkd-Y6N-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Pedro-Almodovar-deseos-mantiene-vivo_0_Vkkd-Y6N-.html)

GUERRA, S. (2017). “Carla Simón (‘Verano 1993’): Mi verano fue muy distinto”. eCartelera. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=x-2yS1t\\_tZ0&t=364s](https://www.youtube.com/watch?v=x-2yS1t_tZ0&t=364s)

MARTINEZ, L. (2018). “Fernando Colomo: Antes había mucha menos gente opinando”. *El Mundo*. Disponible en: [http://www.elmundo.es/internacional.html?intcmp=MENUHOM24801&s\\_kw=internacional](http://www.elmundo.es/internacional.html?intcmp=MENUHOM24801&s_kw=internacional)

MARTINEZ TEJEDOR, M.C. (2007). “Mujeres al otro lado de la cámara (¿dónde están las directoras de cine?)”. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1013&dsID=Documento.pdf>

RAMÍREZ, M. (2016). “El servicio Social de Franco computará para la jubilación de las mujeres”. *El Español*. Disponible en: [https://www.elespanol.com/espana/20161026/165984230\\_0.html](https://www.elespanol.com/espana/20161026/165984230_0.html)

ORTIZ HERAS, M. (2006). “Mujer y dictadura franquista”. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2470250>

SCHOLZ, P. (2016). “Pedro Almodóvar: Los deseos te mantienen vivo”. *Clarín*. Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Pedro-Almodovar-deseos-mantienen-vivo\\_0\\_Vkkd-Y6N-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Pedro-Almodovar-deseos-mantienen-vivo_0_Vkkd-Y6N-.html)

### 8.3 Filmografía y documentales

CAPARRÓS LERA, J.M. (2011). “El cine español durante la guerra” (*ABC*). Disponible en: <http://www.abc.es/especiales/guerra-civil/reportajes/cine.asp>

GALÁN, D. (2013). “Con la pata quebrada” (*RTVE*). Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-pata-quebrada/4516178/>

PASTOR, A. (2018). *¿Dónde estabas entonces?: El cine del 'destape' tras el fin de la censura franquista, “un negocio financiero con un fondo de machismo pesetero” (La Sexta)*. Disponible en: [http://www.lasexta.com/programas/donde-estabas-entonces/mejores-momentos/el-cine-del-destape-tras-el-fin-de-la-censura-franquista-un-negocio-financiero-con-un-fondo-de-machismo-pesetero-ana-pastor\\_201711235a1741f40cf232e79ce6a511.html](http://www.lasexta.com/programas/donde-estabas-entonces/mejores-momentos/el-cine-del-destape-tras-el-fin-de-la-censura-franquista-un-negocio-financiero-con-un-fondo-de-machismo-pesetero-ana-pastor_201711235a1741f40cf232e79ce6a511.html)

PENEDO, J. “Josefina Molina: la primera directora de cine en España”. *M80*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CyyCHQUX8kg>

PLAZA, A.A. (2018). “Cien años de igualdad en la Universidad” (RTVE). Disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/dia-internacional-mujer/universidad/>

SÁNCHEZ, E. (2016). *Historia de nuestro cine: Gary Cooper que estás en los cielos (presentación)*. RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/historia-de-nuestro-cine/hncine-gary-cooper-100316-pre/3518407/>

SÁNCHEZ, E. (2017). *Historia de nuestro cine: Tigres de papel (presentación)*. RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-tigres-papel-presentacion/4023680/>

## 9. Anexo

### 9.1 Anexo 1

Premios nacionales analizados son:

Premio Nacional de Cinematografía, Goya de Honor y Medalla de Oro de la Academia de Cine.

Festivales celebrados en España:

Festival Internacional de Cine de Gijón.

Festival de Málaga Cine Español.

Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Festival de Cine Europeo de Sevilla.

Festival de Cine de Sitges y Semana Internacional de Cine de Valladolid o La Seminci.

Festivales celebrados en el extranjero:

Festival Internacional de Cine de Berlín/Internationale Filmfestspiele Berlin.

Festival Internacional de Cine de Venecia/Venice Film Festival.

Festival Internacional de Cine de Busan/Busan International Film Festival.

Festival de Cine de Sundance/Sundance Film Festival.

Festival de Cine de Mar de Plata.

Festival de Cine de Tokio/Tokyo International Film Festival.

Festival de Cannes.

Festival Internacional de Cine de Toronto/Toronto International Film Festival.

Festival Internacional de Cine de Locarno.

Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy/ Festival International du Film d'Animation d'Annecy.

Festival Internacional de Cine de Róterdam/Rotterdam International Film Festival.

Festival de Cine del Mundo de Ámsterdam/ World Cinema Ámsterdam Festival.

Festival internacional de cine de Miami/ Miami International Film Festival y Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary.