

ÉRASE UNA VEZ LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA: UN NUEVO RELATO A TRAVÉS DEL
ANÁLISIS FÍLMICO FEMINISTA DEL CINE DE CECILIA BARTOLOMÉ.

María de las Nieves González Fuentes

A dissertation submitted to the faculty at the University of North Carolina at Chapel Hill in
partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department
of Romance Studies (Spanish).

Chapel Hill
2020

Approved by:

Benjamin Fraser

Irene Gómez Castellano

Jorge Marí

Oswaldo Estrada

Samuel Amago

© 2020
María de las Nieves González Fuentes
ALL RIGHTS RESERVED

RESUMEN

María de las Nieves González Fuentes: Érase una vez la Transición española: un nuevo relato a través del análisis fílmico feminista del cine de Cecilia Bartolomé.
(Under the direction of Samuel Amago)

Esta disertación examina, mediante un análisis diegético y formal, la enunciación fílmica innovadora, discrepante, irreverente y transgresora, que, desde una posición marginal y a contracorriente, articula y utiliza la directora de cine Cecilia Bartolomé en la Transición española (*sensu lato* décadas 1960-1980). Con sus elecciones narrativas y estéticas, expone, reta, problematiza y cuestiona toda una industria y práctica cinematográfica androcéntrica hegemónica que explotó el cuerpo de las mujeres, llegando a naturalizar la violencia verbal y física hacia ellas, y que creó y distribuyó una identidad de las mujeres interesada y política, construyendo un relato limitado y unidireccional del periodo transicional que, desde la perspectiva exclusiva de los hombres, impuso una mirada patriarcal que excluyó a la mitad de la población. Esta tesis es heredera de y está en deuda con la teoría y práctica feminista que realizó una crítica cultural de los símbolos que se utilizan para representar a las mujeres en la imagen y en el lenguaje como parte de las necesarias transformaciones sociales y políticas. A partir del estudio de dos obras realizadas por Bartolomé, demuestro cómo esta desestabiliza un sistema de valores, como es el patriarcado, que propone al hombre como lo universal, lo neutro y lo normativo, y proyecta unas mujeres protagonistas alternativas a las imágenes dominantes y las inserta en el devenir histórico español. Utilizando el feminismo, la teoría fílmica feminista y una perspectiva de género como marco teórico, con autoras como Pilar Aguilar, Barbara Zecchi,

Celia Amoros y Amelia Valcárcel, entre otras muchas, expongo la necesidad de incluir esas teorías en los análisis de los sistemas de significación que impregnan nuestro imaginario individual y social y que perpetúan las desigualdades de género. Ya que, por su demostrada capacidad de subvertir interpretaciones privilegiadas desde el punto de vista patriarcal, son herramientas válidas para desarrollar una actitud crítica de estas narrativas que se imponen sobre cualquier acontecimiento histórico o hecho cultural.

AGRADECIMIENTOS

Quiero añadir unas líneas para agradecer a las personas que me han acompañado en el transcurso de estos últimos tres años y han hecho posible la elaboración de esta tesis. En primer lugar, quisiera dar las gracias a mi director Samuel Amago, sobre todo, por su paciencia y comprensión, pero, también, por su dedicación y disponibilidad para escuchar y dialogar. Asimismo, tengo que reconocer su labor en haber hecho posible que la biblioteca de la universidad tenga una gran colección de películas españolas del periodo de la Transición, ya que sin ellas mi trabajo hubiera sido prácticamente imposible o mucho más limitado. En este sentido, debo reconocer el esfuerzo e implicación en el proyecto de la bibliotecaria para estudios latinos y de la Península Ibérica, Teresa Chapa, quien no ha cejado hasta conseguir los materiales que le pedía cuando eran difíciles de conseguir. Jordi Mari también se merece una mención especial por encontrar siempre un sitio para mí y quiero reconocer su apoyo con consejos y comentarios que me han ayudado a mejorar. Además, quisiera dar las gracias al resto de los miembros del comité, Benjamin Fraser, Oswaldo Estrada e Irene Gómez Castellano, por su colaboración y aportaciones desinteresadas. Por último, para ser justa, no puedo dejar fuera de esta sección a mi pareja, Eduardo Leorri, quien no ha tenido escapatoria del duro y estresante proceso que supone escribir una tesis doctoral y a quien le debo haber terminado cuerda, pero sobre todo haber sido capaz de acabar. Para ti, mis disculpas por las dificultades y también todo mi cariño y gratitud por ser tú.

TABLA DE CONTENIDOS

LISTA DE FOTOGRAMAS Y FIGURAS	IX
INTRODUCCIÓN	1
Historia de una tesis anunciada	1
Mi aproximación contra el olvido, la simplificación, la cohesión narrativa y el patriarcado	6
La organización de mi propuesta	10
Explicaciones varias sobre las decisiones tomadas	12
De dónde venimos ya dónde vamos con un matiz de género	15
El feminismo español: elemento integrante indisoluble de la Transición	20
Los productos culturales como reflejo de tensiones sociales y luchas de poder	22
La trayectoria del cine español	25
Historia de la teoría fílmica feminista	31
Mi propuesta de considerar el género como factor intrínseco de la Historia para que las mujeres no nos convirtamos en invisibles	37
CAPÍTULO 1: “LAS MUJERES SOMOS SUPERIORES A LOS HOMBRES”	41
CAPÍTULO 2: AL FIN SOLAS Y CON UN FINAL ABIERTO ANTE NOSOTRAS PARA INVENTARNOS	68
Una primera aproximación a <i>Margarita y el lobo</i> (1969): ¿Por qué es tan incómoda esta práctica de una estudiante de cine?	68
Una forma diferente de acercarse a un film con las gafas del feminismo	80
Y sin más dilaciones, pasen y vean	83

El principio ya establece el tono del film	83
Margarita enfrenta su primera batalla: su separación ante un tribunal eclesiástico	91
Margarita y la madre de Lorenzo: dos formas de ser, pensar y comportarse	107
Modernidad y capitalismo <i>versus</i> tradición de género	115
Margarita mira a cámara y reta su representación	126
La lucha contra el lobo feroz en 5 partes	139
1ª parte	139
2ª parte	149
3ª parte	156
4ª parte	162
5ª parte	165
Conclusiones	170
CAPÍTULO 3: “NO HIJA, ESTA VEZ NO”	184
Ana: la necesidad de pensar políticamente la vida personal y cotidiana de las mujeres	184
Españolas, Franco ha muerto: nosotras miramos, nosotras dirigimos, nosotras existimos	203
Desafío a géneros, estructuras, discursos, cuentos, imágenes, relaciones, división de esferas y espacios que nos definen de forma equivocada	203
1. El título ya problematiza con su “Vámonos”	203
2. Espejito, espejito	207
3. Rebelión contra el cine hegemónico dominante	212
3.1 <i>El placer es nuestro, caballero</i>	215
3.2 <i>Espejito, espejito</i>	229
3.3 <i>A Ana le da por hablar de su sexualidad</i>	239

3.4 <i>¡Adúltera!</i>	245
3.5 <i>Una actitud irreverente frente la separación de esferas y espacios</i>	248
La historia de una decisión	252
Con el patriarcado hemos topado	262
<i>Vámonos Bárbara</i> : la creación de un “nosotras” a través de una relación madre-hija	272
Primer largometraje feminista español y primera <i>road movie</i> dirigida por una mujer de la historia del cine occidental: un cuestionamiento de las convenciones genéricas sobre el movimiento	283
Rebeldes con causa: ¿pero hacia dónde vamos?	306
La respuesta no está ni en el pasado ni en la modernidad	306
El cuerpo de las mujeres como espacio de contestación	327
La Transición: proceso sexuado sin final feliz para las mujeres	344
Conclusiones	348
CONCLUSIONES FINALES	354
ANEXO 1: TRANSCRIPCIONES DE <i>MARGARITA Y EL LOBO Y VÁMONOS BÁRBARA</i>	365
ANEXO 2: CORPUS FÍLMICO ANALIZADO	376
BIBLIOGRAFÍA	389

LISTA DE FOTOGRAMAS Y FIGURAS

Fotograma 1.1	51
Fotogramas 2.1 y 2.2	78
Fotogramas 2.3 y 2.4.....	87
Fotograma 2.5	89
Fotograma 2.6	93
Fotogramas 2.7 y 2.8	107
Fotogramas 2.9 y 2.10	132
Figuras 1-3	148
Fotogramas 2.11 y 2.12	153
Fotogramas 2.13-2.19	161
Fotogramas 2.20-2.22	166
Fotograma 2.23	173
Fotogramas 3.1 y 3.2.....	220
Fotograma 3.3	221
Fotogramas 3.4-3.6	229
Fotograma 3.7	231
Fotogramas 3.8-3.12	237
Fotograma 3.13	238
Fotogramas 3.14-3.16	239
Fotograma 3.17	239
Fotogramas 3.18-3.21	241
Fotogramas 3.22 y 3.23	251
Fotogramas 3.24-3.26	255

Fotogramas 3.27 y 3.28	258
Fotograma 3.29	259
Fotogramas 3.30-3.35	260
Fotograma 3.36	266
Fotogramas 3.37 y 3.38	267
Fotograma 3.39	269
Fotogramas 3.40-3.43	269
Fotogramas 3.44-3.46	269
Fotogramas 3.47-3.49	274
Fotograma 3.50	294
Fotograma 3.51	303
Fotograma 3.52	308
Fotogramas 3.53-3.55	313
Fotograma 3.56	320
Fotograma 3.57	330
Fotogramas 3.58 y 3.59	332
Fotogramas 3.60-3.62	334
Fotograma 3.63	337
Fotogramas 3.64-3.66	337
Fotogramas 3.67-3.74	339
Fotogramas 3.75 y 376	340
Fotogramas 3.77 y 3.78	342
Fotograma 3.79	343

Fotograma 3.80 346

INTRODUCCIÓN

La memoria colectiva es una construcción social. Son las personas quienes recuerdan...El control de la memoria representa un capital de poder. La memoria dominante da legitimidad a los actores políticos, sólo si esos actores consiguen implantar su propia lectura del pasado en la mente de las personas, por encima de otras lecturas posibles. El poder de la memoria opera astutamente y su éxito radica en hacerlo sin que los individuos tomen conciencia de la reconstrucción subjetiva del pasado...Es, por tanto, un frente más en el que se hace necesario defender la existencia de planteamientos y experiencias específicamente de género, en la lucha por la igualdad de derechos.
Escario *et al.*, *Lo personal es político* (21-22).

Las estanterías de nuestra cinematografía están también prácticamente huérfanas de estudios feministas con una perspectiva sociológica o política, así como en el campo de la teoría y crítica fílmica feminista.
Arranz, “La igualdad de género en la práctica cinematográfica española” (39).

Historia de una tesis anunciada.

Esta tesis es el resultado de un largo proceso de desarrollo vital que comienza un siete de julio de 1969 y transcurre en un periodo, la Transición española,¹ que se consideró sinónimo de progreso, modernidad, consenso y libertad. Mi realización como ser humano y ciudadana estuvo marcada por toda una serie de instituciones que estructuraron un relato muy restrictivo, sesgado,

¹ No hay acuerdo entre los académicos a la hora de concretar los acontecimientos claves que marcaron el principio y el final de este periodo histórico. Por ejemplo, algunos, como María Castejón Leorza, consideran que la Transición empieza con la muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y termina, en 1982, con la mayoría absoluta obtenida por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales y tras haber sobrevivido la joven democracia al intento de golpe de estado perpetrado por el teniente coronel de las fuerzas armadas Antonio Tejero el 23 de febrero de 1981 (*Fotogramas de género* 51). Sin embargo, otros hablan ya de Transición desde los últimos años de la dictadura, etapa conocida como tardofranquismo (1969-1975) en la que se acentuó la ruptura entre los inmovilistas y los aperturistas, fracasando la postura de continuismo defendida por los primeros: se produjo una cierta apertura del régimen, un cambio en las costumbres y hábitos de las españolas y los españoles, se dejó atrás la autarquía económica, surgió una sociedad de consumo de masas, hubo un crecimiento de la población y un intenso proceso de urbanización que provocó un éxodo rural, apareció una nueva clase media y obrera, se permitió una relativa y restrictiva incorporación de la mujer al mercado de trabajo y a algunos niveles superiores de la enseñanza y salieron a la superficie luchas sociales y políticas. Por otro lado, Teresa M. Vilarós extiende la Transición desde el atentado contra el almirante Luis Carrero Blanco, realizado por la organización terrorista nacionalista vasca ETA (Euskadi Ta Askatasuna) el 23 de diciembre de 1973, hasta el tratado de Maastricht (1993) y la definitiva incorporación de España a Europa (1-4).

homogéneo, con un claro sujeto (el hombre) y que me reiteraba continuamente cómo debía ser y comportarme de acuerdo con una rígida división de género. En primer lugar, la estructura familiar, sobre todo a través de las mujeres de mi familia, me presentó un horizonte tan desalentador y determinado, por ser mujer, que me atemorizaba en extremo. También, mi reacción contra la religión católica, en el colegio religioso al que iba, me llevó, en numerosas ocasiones, al despacho de la directora porque yo no entendía qué aportaba a mi educación la clase de costura y hacer vainica en una mantelería que, supuestamente, iba a formar parte de mi ajuar en mi futura boda a la que estaba abocada sin remedio. Además, mi entorno, a menudo, me catalogaba de “chicazo” o “marimacho” porque mis actitudes y gustos no encajaban con los considerados como “normales” para una “señorita”. Por último, las instituciones académicas españolas nos transmitieron el conocimiento, sobre todo, con libros de “la alta cultura”: ² textos canónicos escritos predominantemente por hombres sobre varones que habían sido decisivos en la Historia o en cualquier tipo de expresión artística o cultural de mi país. Una construcción y transmisión de una narración que, ya entonces, provocaba mi extrañeza al ver que no incluía apenas gente como yo, es decir, mujeres.

El malestar provocado por este contexto, al que yo todavía no ponía nombre, se reforzaba por las imágenes y representaciones que yo recibía de los medios de comunicación de masas.

Crecí escuchando el programa radiofónico El Consultorio de Elena Francis³ y viendo, en la

² A este respecto, el libro *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain* de Stephanie Sieburth niega la distinción de alta y baja cultura que considera una dicotomía artificial derivada de profundas tensiones culturales, económicas y psicológicas. Su análisis revela que esa división refuerza otro tipo de separaciones, entre clases sociales o entre hombres y mujeres, queridas por las élites, pero amenazadas por el progreso. La autora muestra cómo esta tensión es especialmente evidente en España: donde la modernización ha sido un proceso contradictorio e inconsistente, raramente acompañado por una libertad política, y el consumismo y la cultura de masas han coexistido con modos de vida más antiguos.

³ Programa de radio que se emitió en España desde 1947 hasta 1984. Lo que empezó siendo un inofensivo programa para publicitar productos de belleza, convirtió a Elena Francis en uno de los personajes más populares e importantes de la radio española durante el franquismo. Fue un consultorio que emitía la ideología del régimen para reeducar a las mujeres tras la Segunda República. En plena Transición, quedó como un ejemplo más del proceso híbrido que

televisión, las primeras telenovelas latinoamericanas que, en los años ochenta, empezaron a emitirse en España como *Los ricos también lloran* (1986) o *Cristal* (1989). Asumí, por las mujeres que aparecían en la pantalla televisiva, que éramos “hermosos bustos parlantes” a los que solo se nos pedía ser guapas y no tener grandes aspiraciones profesionales (Vindicación feminista “El Bunker” 58).⁴ A través de los productos de estos medios de comunicación, recibí unos modelos de personas muy condicionados y delimitados por el hecho de tener unos determinados órganos sexuales. Estereotipos que se reforzaban en mi vida cotidiana con los referentes anteriormente citados: mis padres nos dejaron bien claro, a mi hermana y a mí, que mi padre, por ser hombre, no podía ni debía realizar ninguna tarea doméstica; mis abuelas y tías me aconsejaron ser sumisa con mis parejas para conseguir que se casaran conmigo; la educación recibida me recordaba, continuamente, mi condición de mujer como adjetivo significativo de muchos conceptos que no me dejaban ser yo misma y se negaba, concienzudamente, a incluir, en

fue el periodo transicional en el que convivió una ideología nacionalcatólica franquista respecto a las mujeres junto con extensos y profundos cambios políticos, jurídicos, sociales y culturales. El personaje ficticio de Elena Francis respondía a miles de cartas que las españolas le mandaban. Las cuestiones tratadas eran de lo más variopinto: desde temas nimios, como la distribución de los alimentos en la nevera, hasta casos más íntimos y profundos, como las relaciones matrimoniales y, en los ochenta, se incluyeron violaciones y adulterios. Las respuestas proporcionadas reforzaban los viejos estereotipos de género: la realización plena y la felicidad para ellas pasaba por ser madre y esposa, debían aceptar el sacrificio y la sumisión en nombre de la autoridad del varón, la limpieza moral y corporal eran la esencia “femenina”, la identidad de la mujer era entendida como algo rígidamente prestablecido y se identificaba, para ellas, el amor con el matrimonio y la maternidad. Gérard Imbert, con su libro *Elena Francis, un consultorio para la Transición*, ofrece un detallado análisis de la estructura del programa y sus implicaciones ideológicas y Armand Balsebre y Rosario Fontova, en *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*, analizan 100.000 cartas que fueron encontradas en un almacén en 2005. Para escuchar directamente dos ejemplos de programas completos se puede consultar las siguientes páginas webs: www.youtube.com/watch?v=9PfUbrztjk0 y www.youtube.com/watch?v=cDOqZAI2VKY. En la emisora de radio clandestina *La Pirenaica (Radio España Independiente)*, la única que daba voz a los vencidos, se creó, en 1961, otro programa, llamado *Página de la mujer*, en el que se reivindicaba todo lo contrario para las mujeres.

⁴ Por ejemplo, durante la Transición, se le negó a Josefina Molina la posibilidad de emitir una serie que había realizado sobre temas relacionados con las mujeres y desde la perspectiva de las mujeres. A los dirigentes hombres del medio no les pareció oportuno que, en ese momento, las mujeres hablaran de su placer en las relaciones sexuales, de una maternidad responsable o de su educación. Entre los argumentos para rechazar el proyecto estaban los que relacionaban las protestas de las mujeres con su insatisfacción (es decir, que se arreglaban con un revolcón) y argüían que si una mujer hablaba de frigidez qué iba a decir el marido. Finalmente, se cambió este programa por otro que era también sobre mujeres, pero dirigido por un hombre. Se titulaba *Mujeres Famosas* y, con biografías de reinas, monjas y mujeres célebres de la Historia, siguió alimentando el mito de lo femenino inventado por el patriarcado (Montero “Josefina” 59).

los contenidos de las clases, referencias a la mitad de la población y sus aportaciones.

Durante mi adolescencia y juventud, recuerdo que, igual que las protagonistas de Cecilia Bartolomé (parte central de esta tesis, pero inexistentes en el cine de la época), muchas veces me cuestioné mi propia identidad por no adaptarse a lo que se esperaba de mí, pensando que no era una “verdadera o buena mujer”, por preferir hacer actividades deportivas en vez de jugar con las muñecas y por vestir con pantalones en vez de con faldas y vestidos. Me preguntaba por qué toda mi felicidad debía girar en torno a encontrar a un hombre y esa relación, automáticamente, tenía que derivar en boda, hijos y en mí cuidando de todo eso. Me irritaba que mi madre, con los argumentos de “no te enfades, es tu padre” o “cómo va a hacerlo él, es un hombre”, no me ayudara o apoyara nunca para cambiar esa dinámica familiar en la que nosotras nos encargábamos de todo a pesar de llegar muerta a casa a las diez de la noche de mis clases. Creía firmemente que tenían que existir otras formas de ser y actuar y, finalmente, me preguntaba si solo los hombres (salvo unas pocas y raras excepciones) habían participado activamente en la Historia y la cultura de mi país.

Ahora puede sonar a excusa, pero en aquel momento los argumentos que me llegaban eran como verdaderos barrotes de una prisión que me empequeñecían, acallaban mis quejas y me impedían ver un futuro más esperanzador. Yo desconocía que ya existía una cantidad ingente de mujeres que, en diferentes épocas y campos, se habían revelado y empezado a derribar esos obstáculos y que yo podía haber utilizado sus ejemplos como respuesta y, también, para entenderme mejor a mí misma. En las décadas de 1970, 1980 y a principios de los años 1990, cuando yo me formé académicamente, el flujo de la información estaba limitado y controlado por los poderes fácticos y la sociedad patriarcal, con lo que se eliminaba la diversidad de ideas. Hay que entender que en esa época no existía el mismo acceso que hoy a la información digital y

los textos disponibles en las bibliotecas reflejaban la ideología dominante. En la década de 1970, muchas jóvenes, huérfanas de los referentes de mujeres anteriores a la guerra, herederas de una rancia socialización familiar y escolar y con unas madres que les inculcaban la necesidad, ante todo, de llegar virgen al matrimonio y ser buenas esposas y madres, llegaron a la universidad donde, por primera vez, pudieron leer libros que solo se conseguían en la trastienda de algunas librerías o que ellas mismas traían del extranjero cuando empezaron a viajar (Martínez Ten y Gutiérrez López 7-10).

Ha sido posteriormente, guiada por mi interés personal y gracias a mi entrada en el mundo universitario estadounidense, cuando empecé a estudiar el feminismo en general y en España en particular, me abrí a explorar fuentes pertenecientes a la cultura popular y de masas, comencé a analizar los libros, como diría Celia Amorós, con una actitud crítica, de sospecha y escéptica (*Hacia una crítica* 74) (que he descubierto como feminismo) y aprendí a leer los textos fílmicos, no como un reflejo neutro de la realidad, sino como una tecnología de género y una práctica discursiva histórica, social y cultural generadora de significados que construyen identidades y juegan un rol determinante a la hora de perpetuar las desigualdades de género. En resumidas cuentas, emprendí la apasionante y, a la vez, frustrante aventura de ser consciente de que la imagen que me querían inculcar es una construcción artificial, realizada por una estructura patriarcal que crea categorías mediante las que organizamos e interpretamos el mundo que nos rodea.

De todos estos comienzos, ha surgido mi tesis, que además de ser un trabajo académico me ha servido de catarsis personal y para entender un poco mejor a las mujeres de mi familia. También, la he escrito para contribuir a la ingente labor que están haciendo las mujeres de recuperar la voz, acciones y obras de nuestras antecesoras e integrarlas en la Historia para que las

jóvenes, cuando accedan a los relatos que narran cualquier proceso o momento histórico o sobre actividades relacionadas con la cultura, tengan referentes menos unidireccionales, homogéneos y machistas que los que tuve yo: porque peor que la infravaloración, el desprecio y los insultos, solo por ser mujeres, es la falta de referentes y de tradición (Woolf 55), ya que, como me pasó a mí, sin modelos es muy difícil configurar un proyecto personal de vida (Valcárcel *Rebeldes* 90).

Mi aproximación contra el olvido, la simplificación, la cohesión narrativa y el patriarcado.

Género, contexto histórico, identidad, malestar, ausencia de referentes, cultura, representaciones y medios de comunicación: todos estos motivos tan heterogéneos se reflejan en la manera de establecer mis argumentos a la hora de desarrollar mi discurso en esta tesis, ya que, como afirma Paula Bonet, todo el mundo crea a partir de su propia biografía y experiencia (Jabois). La lectora o lector encontrará que este proyecto entreteje numerosas y variadas disciplinas para crear un complejo y multidisciplinar entramado teórico con el objetivo de crear una perspectiva que permita exponer las lagunas, omisiones y debilidades en las que se han caído y repetido al abordar el estudio del periodo transicional. En este trabajo, Transición española, tradición feminista en España, cine, productos culturales con sujetos creadores mujeres que retan asunciones esencialistas sobre ellas, teoría fílmica feminista y Estudios Culturales comparten un mismo escenario y dialogan en lo que, al final, se ha convertido en una mirada novedosa y transversal de la visión homogénea y unilateral de la Historia que me contaron.

Perspectiva que planteo para construir un relato más integrador y exacto del periodo transicional y de un país que vendía modernidad, desarrollo y bienestar, pero mantenía otro discurso más tradicional y retrógrado para la mitad de su población: las mujeres. Mi aproximación hace hincapié en que la cultura es un producto ideológico y una construcción social que influye en la creación del imaginario e identidad individual y social. Elaboración que,

como recalca Pilar Escario y otras autoras españolas en la cita que encabeza esta introducción, acaba imponiendo su interpretación sobre otras, perdiendo su subjetividad y otorgando legitimidad a quienes se la apropian. De hecho, “el sujeto subalterno se ha forjado históricamente en su lucha por el reconocimiento” en medio de unas prácticas sociales y políticas que han generado “una historia social de la experiencia genérica tanto en lo público como en lo privado” (Ramos y Vera 7-8).

En consecuencia, este proyecto examina las estrategias narrativas y formales que la directora de cine Cecilia Bartolomé (1943-) utiliza en dos de sus trabajos realizados en el contexto de la Transición española: el medimetraje *Margarita y el lobo* (1969) y el film *Vámonos Bárbara* (1978). En este sentido, he concedido especial atención a los aspectos estéticos con los que Bartolomé envuelve la trama porque adquieren una especial relevancia como detonantes de significados invisibles de los que, muy a menudo, no somos conscientes. Los films son artefactos complejos compuestos por una amplia variedad de elementos que, más allá de una simple representación de personajes, incluyen rasgos técnicos y estéticos que conforman y articulan, a través de la estructura narrativa, la trama, el punto de vista y la construcción y proyección de roles y relaciones de género, por lo que la crítica feminista debe reconocer y analizar todos estos aspectos para entender cómo un film presenta una ideología de género (Freeland 572-73). Annette Kuhn incide en que, para no quedarse en una interpretación superficial, además de la trama y los personajes, hay que examinar el funcionamiento de los significantes específicos del lenguaje cinematográfico (*Cine de mujeres* 20-21). La puesta en escena es un lenguaje formal para la construcción de un film y los diferentes y variados elementos que entran dentro de esta categoría conforman un código expresivo que contribuye a diseñar una determinada atmósfera, proponer motivos y reforzar ciertos temas, convirtiéndose en

agentes eficaces e integrados en la elaboración de significado. Incluso, a veces, siendo más eficaces en este cometido que los diálogos o comentarios de los personajes, llegando incluso a convertirse en un discurso semántico autónomo (Elsaesser 49-51).⁵

También he relacionado los films con el contexto histórico, social, cultural y político en el que fueron realizados, incorporando la tradición feminista española, y con otros productos culturales que tienen como sujetos creadores mujeres para resaltar la existencia de un *continuum* histórico que destruya el mito patriarcal de que una siempre es la pionera,⁶ una excepción y una rareza cuando se inmiscuye en los campos reclamados para sí por los hombres, demostrando que sí hay una tradición de mujeres que han creado espacios desde los que han retado imposiciones ideológicas que convertían al varón en el referente natural, lo neutro y lo general. A lo largo de mi estudio, analizo, en profundidad, cómo Cecilia Bartolomé confeccionó su propia enunciación cinematográfica con una forma particular de mirar, interpretar y representar la identidad y el rol de las mujeres en el proceso transicional y que posición ocupó en el contexto estudiado. Su perspectiva difiere radicalmente del cine hegemónico de su tiempo dirigido por hombres, lo que la convirtió en una directora incómoda que cuestionó y subvirtió géneros cinematográficos, imágenes y representaciones distorsionadas de las mujeres y la imposición de una identidad fija para ellas basada en esencialismos biológicos y ofreció un relato más preciso de la situación de las españolas. Propongo la necesidad, urgencia y validez de legitimar el uso de productos cinematográficos dirigidos por mujeres como textos arqueológicos como parte de “la lucha por el

⁵ La puesta en escena o *mise-en-scène* abarca elementos tan heterogéneos como la caracterización de los personajes, su ubicación y forma de interpretar, los movimientos de la cámara, el tipo de lente y de película, el ritmo, los decorados, el sonido, la música, la iluminación y el montaje.

⁶ La idea de falta de referentes mujeres es un error que se está corrigiendo. Por ejemplo, las directoras de la Transición creían no tener historia y ser las primeras en su campo (Molina “Punto y seguido” 78), pero las directoras del boom cinematográfico español de la década de 1990 sí conocen y agradecen la labor realizada por sus antecesoras (Zecchi *La pantalla* 128).

poder interpretativo” (Franco 11). Debemos aprender a desaprender lo que está profunda y ampliamente arraigado en nuestro tejido social para ser capaces de buscar alternativas fuera de la lógica y del imaginario patriarcal y poder deconstruir relatos interesados e inexactos que promueven una versión que pasa por inocua, natural e invariable y se impone obviando, silenciando y marginalizando a la mitad de la población española y sus contribuciones en el devenir histórico y cultural de su país. Mi propuesta es novedosa porque, aunque recientemente se está empezando a reivindicar la valía y a estudiar productos culturales que abren grietas en el discurso hegemónico patriarcal desde áreas como la literatura o la Historia, no se ha hecho con el cine y mucho menos con el dirigido por una mujer. En este sentido, mi trabajo es heredero del término de *ginocrítica*,⁷ acuñado por Elaine Showalter a principios de la década de 1980 y que nació bajo la influencia de la segunda ola del feminismo.⁸ Por último, utilizo la teoría fílmica feminista como marco teórico de análisis ante el vacío existente de trabajos sobre el cine español desde ese campo. Sobre todo, he incorporado teorías de autoras anglosajonas destacadas de la crítica fílmica cinematográfica, aunque también he incluido las incipientes aportaciones en este campo de investigadoras españolas. Mi objetivo es reflejar el significado cultural de los films de Cecilia Bartolomé con la finalidad de obtener otra perspectiva sobre la representación de la

⁷ Virginia Woolf, en su obra *Una habitación propia* (1929), ya puso de manifiesto la necesidad de conocer a las mujeres a través de obras escritas por ellas y no por medio de textos de autoría masculina. Influenciada por ella, Elaine Showalter propuso una alternativa a la crítica feminista de su época que abogaba por la denuncia del sexismo en obras realizadas por hombres. Para ella, esta postura impedía aprender sobre lo que las mujeres habían experimentado y sentido y mostraba lo que los hombres habían concebido que las mujeres debían ser. Showalter abogó por dejar de intentar encajar a las mujeres en la tradición de los varones y defendió la creación de un marco teórico para el análisis de la literatura escrita por mujeres que se basara en el estudio de su propia experiencia en vez de amoldarse a los modelos y teorías masculinas (130-31).

⁸ Aunque yo voy a seguir la clasificación del feminismo realizada desde los estudios feministas anglosajones que datan la primera ola feminista en 1848, con la Declaración de Seneca Falls, la segunda en la década de 1960 y la tercera a comienzos de los años 1990, quiero hacer un inciso aquí para reflejar que autoras españolas como Amelia Valcárcel o Celia Amorós retan esta división. Estas filósofas sitúan la primera ola del feminismo en la Revolución Francesa (1789) con el feminismo ilustrado de mujeres, como Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, que desarrollaron un pensamiento feminista crítico en los márgenes de la Ilustración. La segunda ola empezaría en 1848 y, en la década de 1960, ellas hablan de la tercera ola.

mujer en el cine de la Transición diferente a la que construían y transmitían los directores hombres y para ver cómo ella visualizó, a través del aparato cinematográfico, el contexto cultural, social y político que le tocó vivir y las relaciones de poder que se establecían en base al género bajo unas condiciones de marginalización en una sociedad machista y patriarcal que todavía limitaba la identidad de las mujeres y en la que los hombres dominaban los centros de poder político y económico y la producción cultural.

La organización de mi propuesta.

El trabajo lo he estructurado en tres capítulos y dos anexos. El primer capítulo es un preciso e incisivo recorrido por la vida personal y profesional de Cecilia Bartolomé para enmarcar y comprender mejor su mirada detrás de la cámara y sirve de antesala, en cuanto al contenido, a los dos posteriores. He incluido ciertos datos relevantes de su infancia y juventud, ya que ella misma reconoce que es por estos hechos biográficos que es quien es, se ha dedicado al cine y ha adoptado una postura rebelde y contestaria. En cuanto a su trabajo, hago una especial mención a sus prácticas en la Escuela Oficial de Cine (EOC)⁹ porque nos ayudan a entender cómo fue forjando su carácter como una directora que pone a las mujeres en el centro de la narración y como sujetos activos protagonistas y trata temas que nos afectan directamente por lo que han sido, tradicionalmente, relegados a un segundo plano u omitidos.

En el segundo capítulo, realizo un análisis en profundidad tanto de la diégesis como de la puesta en escena de *Margarita y el lobo*, la práctica que realizó para su último año en la escuela de cine. Explico los rasgos que definen el medimetro y que hacen de él un caso incómodo en

⁹ La EOC fue una institución educativa dedicada a la formación de cineastas. Se creó en 1947, bajo la dictadura franquista, con el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Denominación que cambió en 1961 a Escuela Oficial de Cine de España.

la España del desarrollismo. Estéticamente rompe moldes: desbarata la clásica estructura de principio, desarrollo y desenlace, desdibuja los límites entre géneros cinematográficos y propone una actitud activa por parte de la audiencia. Diegéticamente, el medimetraje presenta como personaje principal a una mujer, que es sujeto de su propia historia y del momento histórico en el que se inserta la trama, con lo que conocemos su perspectiva sin la necesidad o interferencias de una voz masculina; altera conceptualizaciones tradicionales sobre “el amor” y las relaciones de género; refleja la heterogeneidad de la identidad de las mujeres, cuestionando lo que significa ser mujer; e incluye temas relevantes para las españolas como la influencia de la Iglesia Católica en sus asuntos íntimos, la familia y la sexualidad. La mezcla de todo ello produce un espacio desde el que subvertir el orden simbólico patriarcal, enfrentar un discurso hegemónico que se transmitía desde las pantallas cinematográficas, hacer reflexionar, proponer nuevos referentes mujeres positivos y fuertes y gritar a los cuatro vientos la máxima feminista de que lo personal es político.

En el tercer capítulo, abordo el estudio del film *Vámonos Bárbara*. A pesar de la diferencia temporal con *Margarita y el lobo*, que supuso el paso de una dictadura a una democracia, los temas y problemas de las mujeres reflejados son prácticamente los mismos: la desigualdad de género, la imposición a las mujeres de una identidad artificial, el amor romántico y la institución matrimonial. En resumen, el enfrentamiento de las mujeres con el patriarcado continúa. Cecilia Bartolomé, desde lo cotidiano y creando un “nosotras”, lo rebate, en la película, desafiando géneros cinematográficos, estructuras, imágenes, cuentos, divisiones de esferas y espacios, discursos y relaciones de género. Para finalizar, he incluido dos anexos. El primero incluye la transcripción de siete diálogos extraídos de los dos trabajos incluidos en esta tesis que, por su contundencia, he decidido poner por escrito, proporcionando información extra que

permitirá a la lectora y al lector tener una comprensión más profunda y detallada del análisis que hago de ciertas escenas. El segundo anexo es una recopilación ordenada cronológicamente de los films representantes del cine hegemónico visionados y analizados para este trabajo que ofrece el contexto cinematográfico que rodeó a Bartolomé.

Explicaciones varias sobre las decisiones tomadas.

La elección de Cecilia Bartolomé responde a su personalidad detrás de la cámara y al ostracismo y posterior olvido que sufrió por ello.¹⁰ Injusticia que he podido constatar por mí misma y que la convierte en un referente excepcional en relación con las otras dos únicas directoras de la Transición española: Josefina Molina y Pilar Miró. En primer lugar, su carácter innovador y feminista hizo que repitiera el segundo curso en la EOC porque su cortometraje *Carmen de Carabanchel* (1965) resultó ser raro, amenazante y demasiado provocador para sus profesores. Posteriormente, el medimetraje *Margarita y el lobo* fue secuestrado, censurado y lo intentaron destruir. El gobierno franquista le abrió un expediente y la incluyó en la lista negra de la censura,¹¹ por lo que no pudo dirigir su primer film (*Vámonos Bárbara*) hasta 1978, ya en democracia. Las fuentes consultadas, además de resaltar su feminismo y rebeldía, destacan su marginalidad, no solo en la historia del cine español sino también en el de mujeres. Fue la que asumió una postura más rotunda de protesta y enfrentamiento abierto y frontal al sistema de

¹⁰ Josetxo Cerdán y Marina Díaz López le dedican un conjunto de textos bajo el título de *El encanto de la lógica* dentro de una colección con el esclarecedor título de *Los olvidados* (2001). Augusto Torres la incluye dentro de su libro *Directores españoles malditos* (2004). La omisión de la directora y su obra se refleja en que, en el transcurso de mi investigación, no estaba incluida en la Biblioteca de la Academia de Cine y ha sido solo hace “dos días” que se la ha incorporado. Susan Martin-Márquez no la estudia en su libro *Feminist Discourse in Spanish Cinema* (1999). Isolina Ballesteros en su libro *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista* (2001) se centra en Pilar Miró y en Josefina Molina dentro de su primer capítulo dedicado a la mirada de las mujeres en el cine de la Transición y relega a Cecilia Bartolomé a un pie de página de tres líneas.

¹¹ Posteriormente, como veremos en el siguiente capítulo sobre la directora y su obra, en la década de 1980, también su documental sobre la Transición fue censurado.

valores patriarcales, denunciando la misoginia de su tiempo con un marcado discurso feminista.

Su gran contribución e innovación es que organiza un discurso fílmico de la Transición española desde una perspectiva de género por primera vez en la historia del cine español, mostrando las incongruencias y limitaciones de este periodo histórico en el que España se articuló como un país democrático y se incorporó al capitalismo y la modernidad. Cambios que no tuvieron su parangón en los derechos de las mujeres ni en su representación en las pantallas cinematográficas. El patriarcado continuó extendiendo sus tentáculos en lo cotidiano, las conductas, los deseos y formas de pensar y de sentir de las españolas con unas estrategias supuestamente universales y neutras a través de la proyección de una construcción simbólica de la imagen e identidad de las mujeres y será desde lo habitual, las acciones, sentimientos y aspiraciones de sus protagonistas como Cecilia Bartolomé va a subvertir esa lógica que quería naturalizarse. Además, su cine no solo expone y cuestiona las estrategias que existen detrás de esta fabricación, ni presenta únicamente los problemas y obstáculos que las mujeres sufrían, ni las presenta como víctimas indefensas, sino que, también, crea modelos alternativos fuertes y presenta a mujeres con agencia que actúan para superar esos impedimentos.

En cuanto a los trabajos elegidos para esta tesis, las complicadas circunstancias que, como explico en el primer capítulo, rodearon la realización de *Margarita y el lobo* y las tremendas consecuencias profesionales que tuvo para la directora el atrevimiento de presentarla, me hicieron presagiar, y se ha cumplido, un trabajo rebelde, inconformista y contestatario, y es lo que me llevó a decantarme por él. La elección del film, *Vámonos Bárbara*, vino generada porque las críticas en periódicos de la época lo clasificaban como feminista. Este rasgo lo convierte en un ejemplo único a tener en cuenta, en una época en la que muy pocas españolas eran conscientes de la necesidad del feminismo porque no tenían conocimiento de sus derechos ni de

su represión. Para ellas, todavía era una teoría y una práctica minoritaria, mal vista, poco entendida y minimizada por considerarla egoísta e irrelevante. Por otro lado, ambos trabajos me permiten analizar los cambios ocurridos entre el tardofranquismo y el inicio de la democracia, ya que, por los años de su realización, proporcionan una perspectiva temporal única como hilo narrativo conductor de la situación de las españolas bajo una dictadura y un régimen democrático y los asuntos relevantes para ellas en cada periodo. Además, he considerado necesario y enriquecedor ver su obra en relación, sobre todo, con otros dos films, *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró 1980) y *Función de noche* (Josefina Molina 1981), por ser coetáneas y por su coincidencia con Cecilia Bartolomé a la hora de centrarse en mujeres y sus problemas y retos en la época de la Transición. Finalmente, para dar un amplio contexto cinematográfico que revaloriza y pone en perspectiva la inmensa tarea de Bartolomé, he analizado 210 películas desde la década de 1950 a la de 1980: representantes del cine hegemónico y que forman un extenso corpus fílmico (anexo 2) que proporciona una representación de las mujeres contra la que se posicionó Cecilia Bartolomé.

En las páginas que siguen, explico, brevemente, los pilares que sustentan todo lo expuesto hasta ahora y lo contextualizan para su mejor comprensión. Doy respuesta al porqué he decidido realizar un trabajo académico que se centra en la Transición desde los Estudios Culturales y una perspectiva de género que entiende el feminismo español como parte integrante de su narración, explico la elección del cine como soporte lícito de análisis del periodo transicional y, por último, razono el uso de la teoría fílmica feminista y la diferencia sexual como posiciones políticas. Para empezar, voy a proporcionar datos sobre el contexto histórico en el que se desarrolla mi trabajo y su significación y señalar las carencias de los estudios actuales sobre ese periodo, pero sin olvidar de donde partíamos las mujeres para poner en perspectiva y valorar

el esfuerzo sobrehumano que realizaron las que tuvieron que enfrentarse no solo a los hombres, sino también a muchas españolas que habían sido adoctrinadas, durante casi cuarenta años, por una educación y un discurso extremadamente machista, católico y tradicional. Esta influencia no podía borrarse en un día y las mujeres fueron descubriendo poco a poco los derechos que tenían y que sus problemas no eran temas privados que les pasaban solo a ellas y debían quedar en el ámbito privado del hogar y familiar.

De dónde venimos y hacia dónde vamos con un matiz de género.

Desde el principio, la dictadura nos convirtió en un cuerpo alegórico de la nación y fue constante su utilización metafórica en el discurso político. El franquismo se empeñó en controlar y disciplinar los cuerpos de las mujeres, poniéndolos al servicio de sus ideales nacionales y católicos. La ideología nacionalcatólica fomentó lo que denominó una “auténtica feminidad católica”, basada en los manuales de conducta de los siglos XV y XVI, e impulsó las virtudes del Siglo de Oro como la devoción, la pureza y la domesticidad (Morcillo Gómez *En cuerpo* 7-21). También borró y demonizó encarecidamente a las mujeres de la República y el tipo de mujer que se preconizaba desde este gobierno y ridiculizó y negó la aportación innegable de las mujeres a la sociedad: Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Clara Campoamor, Federica Montseny, Victoria Kent, María Zambrano, Dolores Ibárruri y María Lejárraga, entre otras muchas, pasaron a ser ejemplos opuestos a lo que significaba ser realmente una mujer española.¹²

¹² En este aspecto, quiero incluir la aportación de Josefina Molina en la entrevista que tuvo a bien concederme, el 4 de julio de 2018, para este trabajo. Ella se lamenta enormemente de su falta de conocimiento de mujeres relevantes en sus años escolares (bachillerato y preuniversitario). Reconoce que no conocía a Clara Campoamor y que no habría sabido nada de ella sino hubiera sido por su interés e iniciativa personal por ampliar su educación, leyendo obras de la política feminista como *El voto femenino y yo: Mi pecado mortal* (1939). Esta disposición fue el inicio, también, del descubrimiento de autoras feministas que desconocía como Simone de Beauvoir. Como cineasta, tampoco tuvo contacto con el trabajo de Ana Mariscal y no sabía de la existencia de Rosario Pi. “Se las había borrado del mapa, no teníamos tradición, no conocíamos, que manera de engañarnos, que manera de tergiversar la realidad, que pobreza de información y de educación, pero a dónde vamos a parar, cada día te enardecías más ...”

Con la muerte del dictador, España inicia una carrera hacia adelante con significantes ambiguos de libertad y modernidad, forzando un olvido, un perdón y un consenso ficticios que marcaron la Transición. Fue un periodo de claroscuros en el que lo viejo no terminaba de desaparecer y lo nuevo no acababa de nacer. Sucedió numerosos acontecimientos que no se sabía con certeza hacía dónde se dirigían ni cómo iban a desarrollarse. Al final, se produjo una reforma dentro de la continuidad que no contentó a unos por excesiva ni a otros por insuficiente. El rey Juan Carlos (impuesto por el dictador y un completo enigma para la mayoría de los españoles), en su discurso ante las Cortes, el 22 de noviembre de 1975, juró guardar lealtad a los principios del Movimiento Nacional, recordó a Franco con gratitud y respeto por haber asumido la pesada carga y responsabilidad de gobernar el Estado (RTVE “Somos Documentales”).¹³ Unas palabras que animó a los continuistas y desalentó a la oposición democrática. Su paso siguiente fue designar como nuevo presidente a Adolfo Suárez, quien había sido ministro-secretario general del Movimiento en la dictadura. Olvidar, borrar y no mencionar van a ser las acciones que describen la Transición y que van a suponer la desintegración de los proyectos utópicos de la izquierda. Teresa M. Vilarós la define como una:

“... fisura sin fondo, boca y agujero negro que tal como vomita sus entrañas en los primeros momentos del fin de la dictadura pasa muy pronto a invertir la dirección del flujo de desecho... la transición española se instala en el cuerpo español, en nuestro cuerpo, como quiste canceroso e invasivo, como ancestral serpiente o antiguo vampiro que en un eterno retorno de lo mismo, regurgita y chupa, chupa y regurgita”. (13-14)

Sentencias como “A una mujer se la puede matar, pero no pegar” (*Después de... No se os*

son algunas de las palabras que utiliza Josefina Molina para referirse a la situación de las mujeres en relación con la cultura y a su desconocimiento de la existencia de mujeres en diferentes campos artísticos y culturales.

¹³ Minutos 00:02:37-00:04:50.

puede dejar solos)¹⁴ por parte de las instancias jurídicas de la Transición provocaron que el desencanto con el nuevo régimen también se trasladará a las mujeres, después de comprobar que la libertad y la modernidad se detenían ante problemas que las afectaban a ellas directamente, que se las excluía de los foros donde se tomaban las decisiones políticas y que las leyes continuaban siendo profundamente machistas. El colectivo de abogadas feministas admitía que la situación era mejor, pero únicamente en cuanto a expectativas o deseos de la gente de cambiar y denunciaba que, en la práctica de cada día, las cosas seguían igual. Por ejemplo, la asociación se lamentaba y señalaba como un problema que no había habido cambios profundos y que los puestos claves desde los que se tomaban las decisiones legales seguían ocupados por la misma gente de siempre. Por último, se quejaba de que todo iba lentísimo y exponía que había temas que se consideraban prioritarios, pero no los de las mujeres porque se estimaba que atañían a la vida cotidiana y que, por lo tanto, eran secundarios (*Después de... No se os puede dejar solos*).¹⁵

La Transición fue un momento crucial porque España abordó la creación de una nueva identidad como nación y de un estado moderno. Sin embargo, el camino emprendido no fue en la dirección deseada y esperada durante tanto tiempo. Muerto el dictador, el país se quedó huérfano sin saber muy bien a quien recurrir en busca de respuestas, siendo la búsqueda de identidad uno de los componentes comunes a todas las prácticas políticas y culturales de la época. Las mujeres querían encontrar su propio lugar en el nuevo orden nacional, pero los hombres que encabezaban el cambio y los padres de la Constitución se empeñaban en definir el rol de las mujeres en el proceso como secundario y complementario. Como defiende Stephanie Sieburth, la ansiedad producida por la amenaza de las reivindicaciones feministas, los profundos cambios que se

¹⁴ Minuto 00:46:43.

¹⁵ Minutos 00:45:38-00:48:37.

estaban dando en relación con las mujeres y su, cada vez, mayor protagonismo hizo que se reforzara la separación de género tradicional y se intentara perpetuar los “roles femeninos” anteriores como modelos para la nueva nación. La autora no solo ve coincidencias entre la reacción de los últimos años del franquismo y el inicio de la Transición, sino que afirma que ambos tienen mucho en común con finales del siglo XIX (*Inventing High* 23-24).

En cuanto al estudio de este periodo, a pesar del gran número de productos culturales sobre el paso de la dictadura a la democracia parlamentaria, su investigación está todavía llena de lagunas, silencios incómodos, tabúes, discursos oficiales, versiones demasiado politizadas e institucionalizadas, narraciones con muy pocas variaciones, relatos artificiales con información velada e interesada, análisis que silencian las cuestiones de género que subyacen en los cambios políticos y rechazo a admitir diferentes actores con miradas divergentes, pero igualmente válidas. Debido a estas pautas que han marcado la investigación sobre la Transición, los trabajos desde los que se trata este periodo histórico se han caracterizado por conceder un carácter oficial a ciertas interpretaciones en perjuicio de otras que fueron silenciadas o desacreditadas; por una simplificación de los relatos que ha tendido a interpretaciones sencillas y claras; y, por último, por una mitificación de los resultados que atribuye a la democracia todos los cambios que se produjeron (Pérez Serrano 68-85). Paradigma que ha llevado a Guillem Martínez a hablar de la Cultura de la Transición como un “tapón” y una “aberración” cultural que supone una restricción de la libertad (11-12), ya que ha constituido una cultura vertical y consensuada que, desde los años ochenta, ha funcionado como el único marco posible de la realidad.

Dentro de la crítica a la transmisión de la crónica de la Transición, Gregorio Morán habla de una manipulación que ha impedido afrontar la realidad porque se consideraba como un elemento desestabilizador, acusando a los textos sobre esta época de justificar la Transición, de

ser manuales llenos de metáforas políticas y alegatos ideológicos y ofrecer una versión maniquea y simple de pretendida validez universal. Por ello, en su opinión, es necesario iniciar un análisis nuevo y distinto de la Transición (11-31).¹⁶ Desde los años setenta, la historiografía (todavía de forma muy incipiente) está reescribiendo la Historia cuestionando el sujeto de la misma, lo que implica incluir la categoría de género, ampliar lo que se considera política, reconsiderar el poder más allá de los espacios institucionales, mirar desde perspectivas multidisciplinares y valorar las experiencias personales e íntimas de las personas (Ramos y Vera 7). Sin embargo, todavía queda mucho por hacer para cambiar el silencio que el relato histórico sobre la Transición ha mantenido sobre la participación del feminismo en el proceso y para que, en consecuencia, se haga realidad que “Never again will a single story be told as though it were the only one” (Berger G 133).

¹⁶ Algunos textos que inician esta nueva historiografía de la Transición son los siguientes. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición* de Alberto Medina Domínguez. El autor realiza un acercamiento interdisciplinar que revela las estrategias de resistencia y discrepancia de textos filosóficos, fílmicos, literarios y políticos que son contra-discursos que se enfrentan a la superficialidad y a la uniformidad narrativa de la Transición. Lo estético y lo político se relacionan para presentar una nueva lectura del período transicional como un proceso híbrido, complejo y lleno de paradojas y contradicciones. Su texto es una crítica cultural a la representación simbólica que se ha llevado a cabo de la Transición, que ha propuesto el olvido histórico y el consenso como únicas fórmulas para la convivencia, y lo expone como una farsa que ha provocado el desencanto de los españoles hacia un proceso, que considera, ha quedado vacío de contenido. Su construcción de un nuevo relato se basa en la idea de una doble pérdida en el contexto de la posmodernidad: no solo la del franquismo sino también la del proyecto moderno que pretendía sustituirlo. En *El relato de la Transición / la Transición como relato*, de José Luis Calvo Carilla *et al.*, se congregan doce estudios con el propósito de seguir investigando la compleja naturaleza de la Transición. La mayoría de ellos tienen como base productos literarios, pero también incluyen el cine, la canción popular y los medios de comunicación. Los autores rehúyen la simplificación y adoptan una actitud crítica, desmitificadora y sin prejuicios para atender otras facetas menos institucionalizadas que son, normalmente, olvidadas en la mayoría de los estudios sobre la Transición. Como novedad, quiero resaltar que hay dos capítulos centrados en las mujeres, escritos por mujeres: Carmen Peña Ardid, en “El (menospreciado) voto de la esposa del “señor Cayo”, la sombra patriarcal del franquismo en *El disputado voto del señor Cayo*, una novela de la Transición y un filme de la democracia”, incorpora el feminismo y Lourdes Ortiz, en “Imágenes de mujer”, habla sobre las representaciones de las mujeres en la pintura, la escultura y el cine, destacando la importancia de este último para las mujeres de su generación nacida en la posguerra. Por último, hay que destacar el libro editado por María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, en el que se resalta un acercamiento sentimental a los procesos históricos que conformaron la Transición y defiende una aproximación desde la pluralidad de miradas. También aquí y de nuevo una mujer, Claudia Jareño, hace un breve recorrido por la Transición desde un punto de vista feminista, centrándose en el destape y la supuesta revolución sexual que nos vendieron a las mujeres durante la Transición.

El feminismo español: elemento integrante indisoluble de la Transición.¹⁷

Si escarbamos un poco la superficie de la Historia hegemónica, aprendemos que entre el 6 y el 8 de diciembre de 1975, tan solo quince días después de la muerte de Franco, las feministas celebraron, de forma clandestina, las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en Madrid. Más tarde, del 27 al 30 de mayo de 1976, celebraron las Jornadas Catalanas de la Dona en Barcelona. Por último, en 1979, celebraron las Jornadas Feministas en Granada. También, llevaron a cabo numerosas y variadas intervenciones públicas: reclamaron que las amnistías para los delitos políticos incluyeran a las mujeres encarceladas por motivos “de mujeres” que se consideraban personales y no de índole política; se lanzaron a la calle para protestar por los juicios a Inmaculada Benito y María Ángeles Muñoz acusadas de adúlteras y evitar que fueran a la cárcel y sus acciones llevaron a la derogación de una ley de adulterio discriminatoria contra las mujeres; y reivindicaron el aborto libre y gratuito y pidieron la libertad de once mujeres encarceladas (conocidas como las once de Bilbao) por realizar prácticas abortivas y que obligó a Felipe González, a pesar de la presión de la Iglesia y los sectores más tradicionales, a elaborar la primera ley del aborto (Ley Orgánica 9/1985) en democracia que lo despenalizó y fue aprobada el 5 de julio de 1985.

La situación de las mujeres españolas al comienzo de la Transición era de absoluto desamparo y desigualdad: su papel fundamental seguía siendo el reproductor, el matrimonio todavía se veía como su finalidad última y natural, la soltería se percibía como una minusvalía que ocasionaba la crítica y la sospecha y su situación legal era deplorable. Sin embargo, las

¹⁷ Rasgo que, sin embargo, no se incluye, tradicionalmente, en los libros, documentales o series de televisión que repasan la Transición. La feminista Lidia Falcón, en una entrevista que le realicé, en su casa, el 3 de julio del 2019, es especialmente crítica (denominándolo de mortal) con el documental de Victoria Prego, quien en los trece capítulos que lo componen, según ella analiza todo lo que pasó a nivel institucional, pero deja fuera las luchas feministas (RTVE Archivo) y tampoco comparte la imagen que se proyecta en la serie, emitida en RTVE, *Cuéntame* por la que, me dice, tiene que discutir con profesoras en las universidades cada vez que viene a Estados Unidos, donde se ha difundido de una manera vertiginosa y se utiliza como ejemplo.

feministas no se enfrentaron solo a las estructuras de poder que habían suprimido los derechos de las mujeres, sino también a prejuicios, representaciones y discursos sexistas que durante años habían hegemonizado el imaginario cultural (Guillamón Carrasco *Desafíos* 15). El movimiento feminista español, desde el principio, también se encontró con la dificultad de difundir sus ideas. A partir de 1976, algunas editoriales, como Lumen, Aguilar, Anagrama, Granica, Plaza y Janés, Pléyade, Siglo XXI, Noguer y Debate, se hicieron eco de su ideario y apoyaron la causa. Sin embargo, esta ayuda fue insuficiente por su falta de presencia en los medios de comunicación de masas (Larumbe *Las que* 161-63).

El feminismo español que se desarrolló durante las décadas de 1960 y 1970 se definió con unas características propias. Tuvo una estrecha relación con los grupos de resistencia al franquismo. Abarcó un inmenso y variado número de acciones debido a la precariedad de los derechos de las mujeres. Su reaparición fue obra, fundamentalmente, de mujeres jóvenes, ya que se había producido un brusco parón del feminismo de principios del siglo XX. Como consecuencia, ninguna de las organizaciones de la época sobrevivió y las principales dirigentes habían muerto o estaban en el exilio. Fue un árbol de muchas ramas formado de centenares de asociaciones muy diversas en cuanto a tamaño, orientación y fines. En su lucha, utilizaron métodos tradicionales junto a nuevas tácticas como la creación de pequeños grupos de concienciación para dialogar con las mujeres y crear en ellas una conciencia política (Larumbe “El feminismo” 13).

Junto a esta diversidad, otro rasgo del feminismo español fue la falta de estructuras y de organización, siendo una constante los interminables debates sobre cuestiones teóricas, los enfrentamientos y rupturas internas. La espontaneidad, la falta de jerarquías, la libertad, la ausencia de autoridad y de representación, que las llevaba a no tener líderes ni portavoces, fueron

algunas de las consecuencias de esa desorganización que obstaculizaron su estabilidad, desarrollo y continuidad. También hay que destacar la correlación de lo personal con la lucha política y el sentimiento de grupo. Luchaban a la vez por los derechos de las mujeres y las libertades democráticas. Tuvieron una agenda muy radical que denunció a la familia como institución clave del patriarcado, reclamó la sexualidad de las mujeres, defendió el aborto y organizó centros de planificación familiar (Alberdi 87-93). Por último, los lemas y símbolos tuvieron un papel fundamental en incentivar la acción colectiva para conseguir influir en la política y sensibilizar a la opinión pública (Verdugo Martí 277). A partir de 1979, se fue produciendo la ruptura y un declive del movimiento feminista español que culminó en las Jornadas de Granada. En sus sesiones, se vio la polarización entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia y el acto marcó el final de una etapa histórica en el feminismo español. A partir de 1983, con la creación del Instituto de la Mujer, la institucionalización del feminismo fue una realidad y las más radicales lo criticaron porque pensaban que era una rendición ante el poder (Larumbe *Las que* 105).

Los productos culturales como reflejo de tensiones sociales y luchas de poder.

La inestabilidad política que existía en España en los años setenta concedió a los medios de comunicación de masas un rol singular. Había una fuerte necesidad de proporcionar una imagen pública a los nuevos sujetos sociales y políticos y, como ya he señalado, una gran preocupación por buscar una identidad y los medios se constituyeron como un agente socializador más importante que otros más tradicionales como la familia o la escuela, que ya no podían ofrecer referentes válidos. Por lo tanto, la socialización y la transmisión de nuevos modelos (de comportamiento, de relaciones, estéticos, éticos, políticos, etc.) se va a realizar

desde los medios de comunicación pública y algunos grupos primarios no oficiales como asociaciones culturales o de vecinos (Trenzado Romero 28-31).

Esta característica hace que los Estudios Culturales sean un marco teórico idóneo para el estudio de la Transición, ya que:

Concibe los productos de la cultura como sintomáticos de coyunturas y tensiones sociales entre diferentes grupos que luchan por establecer y legitimar su posición. Por lo tanto, el interés se centra en el estudio del producto cultural en términos de “práctica” y en su relación con el poder. De ahí que el análisis haya de ir asociado al contexto económico, social y político en el que se produce. En este sentido no es de extrañar, por un lado, la importancia que cobran conceptos tales como resistencia, dominación, ideología y hegemonía y, por otro, el interés sobre los medios de comunicación social, ya que la cultura de masas es precisamente uno de los espacios por excelencia que articula las tensiones entre mecanismos de dominación y resistencia entre lo hegemónico y los márgenes. (Gámez Fuentes *Cinematografía* 19-20)

Cada vez son más las voces que defienden el uso de los Estudios Culturales como una herramienta de trabajo que permite plantear y analizar el rol fundamental que las manifestaciones culturales juegan en la construcción de las identidades nacionales y la necesidad de investigar los procedimientos que las legitiman. También, son cada vez más los que ponen de manifiesto y critican la falta de uso de este campo de investigación en España y su escaso y lento desarrollo como disciplina (Helen Graham y Jo Labany 1-19). Por lo que pueden aportar a la comprensión y conocimiento de la Transición y su casi nula incorporación en los estudios académicos españoles (Zurian Hernández y Herrero Jiménez 8-9), he decidido enmarcar mi tesis en los nuevos paradigmas interpretativos de la Transición que se están realizando de forma incipiente

desde el campo de los Estudios Culturales como resultado de la influencia de los movimientos sociales del 15M, producidos en España en 2011 (Naval “Introducción” 13). Lecturas que denuncian las limitaciones del estudio hecho hasta ahora de este relevante periodo histórico en el que el país no solo construyó su democracia y su modernización, sino que también asignó a las mujeres un determinado lugar y rol. Pero incluso dentro de esta nueva narrativa sigue siendo necesario estar alerta, sospechar y tener una actitud escéptica y crítica para exigir una memoria histórica que incluya a las mujeres. Esta exigencia se hace patente cuando, en los movimientos citados anteriormente, se despliega una pancarta con el lema “La revolución será feminista o no será” y se rechaza con pitidos y se destroza con gestos machistas.¹⁸

Este campo de investigación, de carácter multidisciplinar que explora la producción y transmisión de significados audiovisuales dentro de una sociedad, es esencial porque nuestra cultura es esencialmente visual y vivimos rodeados de imágenes en todas las etapas de nuestra vida. Se tiende a subestimar el papel que los medios de comunicación de masas tienen en la formación de las naciones modernas. Sin embargo, los nuevos soportes mediáticos (revistas, el cine o la televisión), que se ofrecen únicamente como supuestas formas de entretenimiento y distracción, han jugado un papel tan significativo en la configuración de la escena política de algunos países (incluyendo España) como los más represivos empeños de los departamentos de información y propaganda gubernamentales (Morcillo Gómez *En cuerpo* 10): “tod@s nos construimos mediante relatos” que influyen enormemente en nuestra educación sentimental y

¹⁸ María Martínez, dentro de un contexto más amplio de la relación entre “los feminismos” y “mixed spaces” como partidos políticos, sindicatos, organizaciones no gubernamentales y movimientos sociales, indaga en la relación entre los feminismos y el 15 M en un capítulo titulado “La revolución será feminista, o no será. Reflections on feminisms and the 15M”, dentro del libro *Crisis and Social Mobilization in Contemporary Spain. The 15M Movement*. La autora reconoce que es necesario investigar más sobre cómo influye la presencia del movimiento feminista en España en los colectivos sociales y argumenta que, aunque el 15M ha supuesto grandes cambios en contra de los desahucios y el racismo, todavía queda mucho por hacer en cuanto a cuestiones de género (73-94).

emocional, nos muestran que temas son los relevantes y nos proporcionan modelos que a su vez nos sirven para relacionarnos con lo que nos rodea y ese relato, en el mundo contemporáneo, está monopolizado casi exclusivamente por la forma audiovisual (P. Aguilar “Cine” 67-71) con una amplia oferta caracterizada por un ritmo excesivo y caos, que consumimos sin reflexionar, y por productos audiovisuales homogéneos, que son tan importantes en nuestra formación como la escuela o la familia (Vergés 115-116).¹⁹

La trayectoria del cine español.

Mi decisión de centrarme en el cine viene provocada por relatos como el de la escritora Lourdes Ortiz quien afirma que su generación, la nacida después de la Guerra Civil, creció y se formó con el cine, que se convirtió casi en la única forma de entretenimiento junto con la música y los tebeos. Los libros, sin embargo, eran todavía un privilegio en una España en la que dominaba el analfabetismo y la lectura se restringía a una minoría privilegiada que pudo terminar sus estudios e ir a la universidad. Ortiz resalta que con el cine podían imaginarse que eran posibles otras formas de ser, vivir y relacionarse. Ahora bien, cuando habla de mujeres fuertes, activas, valientes, seguras y que trabajan que le servían de modelos para imitar se refiere únicamente a ejemplos extranjeros como Audrey Hepburn o Katharine Hepburn (285-94). El régimen se encargaba de controlar estos films por medio de la censura, el doblaje y de echar por tierra las representaciones tan poco españolas de ser mujer: por ejemplo, el hecho de que Marlene Dietrich fumara en la pantalla se recriminó con el argumento de que a los hombres no

¹⁹ Respecto a la construcción de relatos homogéneos que proponen un cierto modelo de realidad distinto al que las mujeres plantean, recomiendo leer el artículo de Alicia Cerezo “Esfinges, tribunas y feitas: Mujeres trabajadoras en imágenes y textos del fin de siglo español” en el que explora las contradicciones en la producción de conocimiento a través de una gráfica contraposición de la representación de mujeres trabajadoras durante finales del siglo XIX y principios del XX hecha por textos de escritoras españolas y la reflejada por las imágenes realizadas por un dibujante o grabador hombre.

les gustaba que las mujeres fumasen y que el cigarrillo era una característica de las que quieren llamar la atención y son facilonas (Martín Gaité *Usos* 98-99).

Por su parte, las y los jóvenes ya sabían que las películas españolas les iban a contar historias sobre héroes de los libros de texto o enaltecer un amor puro, honrado y abnegado (Martín Gaité *Usos* 20). Durante los años cuarenta, el cine representó una feminidad patriótica al servicio de la regeneración y la grandeza de la patria a través de una mujer madre, esposa católica y dedicada al hogar y a la familia (Rincón 41-64). Durante las décadas de 1940 y 1950, las películas de enredo fueron las más demandadas por el público de posguerra, aunque el franquismo no las veía con buenos ojos por su parecido, en la diégesis y en lo formal, a las películas estadounidenses del momento y a las realizadas durante la República. Sus protagonistas se alejaban del ideal de mujer defendido por la Sección Femenina. Soñaban con el amor romántico y el matrimonio, pero eran de clase social alta, se preocupaban por temas irrelevantes, como la moda, y llevaban una vida frívola llena de lujos y fiestas, coqueteando y asistiendo a actos sociales. Los espacios cosmopolitas y urbanos, la opulencia, los bailes, el juego y la comicidad junto con las tramas de temas íntimos de pareja contradecían el mensaje de recato, austeridad y docilidad que el régimen defendía y estas películas se revelaron como un medio desde el que construir otro tipo de mujer, otras formas de relaciones amorosas y otro tipo de comportamiento (Rincón 78-81). El cine español no debía imitar a lo extranjero, sino que debía mantener su propia personalidad y estar orgulloso de ser, como en todo, diferente: metáfora que en realidad significaba falta de libertad y atraso. Se entiende la falta de alusiones de Lourdes Ortiz al cine español en busca de referentes positivos para las mujeres, ya que después de mi análisis de 210 películas, que comprenden desde la década de 1950 a la de 1980 desde una perspectiva de género, el resultado es desolador en cuanto a la representación de las mujeres.

Aunque incluyo ejemplos y explicaciones más detalladas en los capítulos posteriores, he podido inferir unos rasgos generales sobre la representación de las mujeres en los films estudiados para esta tesis: las historias son contadas y protagonizadas por hombres y desde el punto de vista de un varón, por lo tanto, los personajes mujeres son secundarios y complementarios siempre al personaje principal hombre y a su historia; la finalidad más repetida para las mujeres es encontrar el amor, y si ya lo tiene, debe estar dispuesta a cualquier cosa para defenderlo; la familia y la maternidad son la solución a todos los problemas y el bien máspreciado para una mujer; se produce una cosificación del cuerpo de la mujer que se desnuda sin razón en situaciones grotescas bajo la mirada masculina que incluso a veces tiene un cómplice dentro del film; se banaliza la violencia verbal y física contra las mujeres, la violación se muestra como algo divertido, un medio que se puede usar para cazar a un marido o algo que desean y agradecen las mujeres consideradas poco agraciadas por el patriarcado y las que no se ajustan a este canon de belleza son vejadas e insultadas; las mujeres son enemigas entre sí y se pelean entre ellas por conseguir a un hombre; también suelen aparecer divididas en dos polos opuestos irreconciliables (la buena decente y la mala que corrompe a los hombres, la española y la extranjera, la guapa y la fea); y, por último, aparentemente, solo somos aptas para realizar unas cuatro actividades laborales (secretarias, dependientas de grandes almacenes, chicas del servicio y cantantes), pero solo como un entretenimiento hasta que nos casemos, con lo que nunca se destacan las cualidades y valía como profesionales sino nuestra belleza y simpatía.

Durante los años cincuenta, se desarrolló una importante tendencia de cine social que empezaba, con diferentes grados, a basarse en el realismo cinematográfico. Este grupo extenso y variado de películas se denominó “cine disidente” y la mayoría se oponía a una representación idealista de la realidad española. Las Conversaciones de Salamanca (1955), la influencia de

corrientes extranjeras y los nuevos graduados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas favorecieron el nacimiento de este modelo realista. Desde 1959 hasta finales de la década de 1960, se produce en España un nuevo y moderno modelo cinematográfico frente al lenguaje clásico de las dos décadas anteriores. Esta manera diferente de hacer cine se conoce como el Nuevo Cine Español. El cambio no se produjo solamente en los temas y en las tramas, sino que también supuso una ruptura en el estilo, la estética y la representación. La nueva generación de cineastas consideraba el viejo modelo cinematográfico como anticuado y decrepito y lo acusaban de carecer de cualquier crítica social al ser un mero instrumento del poder, proponiendo un cine que fuera un verdadero testimonio de los problemas que ocurrían en España (Deltell Escolar 107-08).

La década de 1960 mantuvo el punto de vista crítico y utilizó nuevas formas como la comedia grotesca y esperpéntica que se puede incluso clasificar como un subgénero: “comedias llenas de humor negro y tinte corrosivo que harían uso de elementos grotescos y esperpénticos para representar la realidad con una clara función crítica” (Gimeno Ugalde 227-28). Frente al cine oficial (conservador, que hacía continuas referencias históricas y que se basaba en musicales folklóricos y comedias a la española), el Nuevo Cine Español intentó modernizar el cine nacional introduciendo, primero, el neorrealismo italiano y, posteriormente, la *nouvelle vogue* francesa junto con la crítica sistemática al franquismo (Medina Domínguez 107). Uno de los cineastas que seguirá esta tendencia es Luis García Berlanga, a quien Bartolomé considera su maestro (26^a Mostra),²⁰ y que tiene una gran influencia en ella sobre todo en el uso del esperpento que este director utiliza magistralmente en películas como *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952) y *El verdugo* (1963). Por su parte, el cine oficial, en cuanto a la imagen de las mujeres, se centraba en

²⁰ Minuto 00:15:00.

la representación de una feliz ama de casa y madre que se beneficiaba del desarrollo económico y un incipiente capitalismo. Se buscaba mantener la identidad nacional frente al turismo y tuvo un marcado significado de género: la española casta y sacrificada frente a la extranjera. Por otro lado, la defensa del poder seductor y conquistador y virilidad del español con la figura del macho ibérico, que tuvo su expresión en el *landismo* y la figura del Rodríguez, defendía la idea de que las españolas debían transigir un poco ante la libertad sexual de sus esposos y permitirse ciertas licencias sexuales dentro del matrimonio con la finalidad de no poner en peligro la vida matrimonial. Además, tenían que aguantar, hacer la vista goda y perdonar todo para conservar a los maridos.

Durante el franquismo, la principal característica del cine español fue que estuvo supeditado a los proyectos y objetivos del poder. No hubo una política concreta y seria destinada a la industria cinematográfica, sino que fue un medio utilizado por el régimen para asegurar la homogeneidad dentro del país y conseguir un cierto prestigio internacional. El férreo control franquista se llevó sobre todo por medio de tres estrategias: la censura, el proteccionismo y un sistema de premios o ayudas que se otorgaban descaradamente a aquellos films que servían a la ideología y los intereses dominantes (Monterde 9-14). Después de la muerte de Franco, los cambios en el cine no se produjeron como un proceso ni inmediato, ni simple y las características del cine del franquismo continuaron al principio de la democracia (Castro García 32). Lo que sí se produjo fue un acercamiento a lo que estaba sucediendo en otros países.

En la década de los años setenta, se pueden identificar tres vías cinematográficas: un cine popular y comercial de puro entretenimiento y destape (primera vía), otro de cine de autor de oposición al franquismo (segunda vía) y una tercera vía formada por un cine que pretendía abrirse camino fuera de España y que trataba temas del momento sin extremismos ideológicos ni

estéticos con obras de calidad para una clase media que no estaba interesada por ninguna de las otras dos (Guarinos 54)²¹ y para un público urbano cada vez más culto, pero que no llegaba al nivel de la minoría interesada en la segunda categoría (Monterde 55). A pesar de los cambios, durante la Transición, los estereotipos básicos que se habían representado tradicionalmente siguieron en mayor o menor medida (Guarinos 55). La mayoría de los films producidos en este periodo, con pocas excepciones, proyectaron “figuras femeninas estereotipadas con una gran carga sexual, que contribuyen a perpetuar en el imaginario masculino la figura de la mujer como objeto de deseo” (Castro García 337). El cine de la Transición va a continuar con la tipología de finales de los años sesenta y no genera una representación diferente de las mujeres: mantiene estereotipos antiguos a la vez que crea nuevos perfiles que terminarán por convertirse en nuevos estereotipos que serán ejemplos de comportamiento a los que tenderán las mujeres españolas (Guarinos 51-52).

Para encontrar textos fílmicos que se centren en personajes mujeres dándoles un protagonismo inédito hasta entonces y que presenten nuevos modelos hay que acudir a las tres únicas directoras de la Transición: Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró. Estudiar sus trabajos nos proporciona una mirada totalmente opuesta a lo que he podido observar en el extenso corpus fílmico que he analizado: no fraccionan ni objetivizan el cuerpo de las mujeres, al contrario, es un espacio de lucha y empoderamiento; incluyen temas relacionados con problemáticas contemporáneas que tenían que afrontar las españolas como el divorcio; tratan cuestiones desde el punto de vista de las mujeres y de una forma crítica como la maternidad o la institución matrimonial y familiar; se hacen eco de las dificultades del momento para ganar

²¹ En los textos consultados para este trabajo, los autores solo coinciden en el último grupo de esta división, por ejemplo, Amanda Castro García habla de un cine de subgéneros (donde incluye cine de terror, el thriller policiaco, la comedia sexy, el drama erótico y la vertiente dramática) y un cine metafórico en referencia a los dos primeros (39-41) y José Enrique Monterde los denomina cine de interés sociológico y cine metafórico (31-34).

derechos y libertades de las que carecían la mitad de la población, es decir ponen en frente de sus protagonistas a un férreo patriarcado al que estas heroínas encaran; reflexionan sobre la identidad de las mujeres y las relaciones entre ellas; y lo más importante lo sitúan dentro del transcurso de la Historia del país como parte integrante esencial de ella.

Historia de la teoría fílmica feminista.

Como ya he mencionado, para analizar los films, he utilizado la teoría fílmica feminista, cuyas características resumo a continuación dentro del contexto del feminismo. Esta corriente teórica nace al calor de la segunda ola del movimiento feminista que comprende desde principio de la década de 1960, con la publicación de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963), hasta el comienzo de los años noventa y que reclama derechos para las mujeres que van más allá de su participación en política y su derecho al voto.²² En su libro, Friedan denunció las falaces interpretaciones de Freud sobre las mujeres y realizó una crítica devastadora de la mistificación que, durante años, se había realizado del ama de casa, describiendo el problema de muchas mujeres que eran esposas y madres dedicadas a las labores de hogar, pero que no eran felices a pesar de cumplir el rol y ocupar el lugar que la sociedad les asignaba de acuerdo a su naturaleza femenina. En 1966, formó la primera organización feminista de esta época: la *National Organization of Women* (NOW). Sin embargo, sus objetivos eran muy moderados y sus tácticas se inclinaban más hacia la reforma institucional que al enfrentamiento: por ejemplo, no cuestionaba la institución matrimonial, defendía compartir las responsabilidades del hogar y el cuidado de los hijos con los hombres y quería influir en la sociedad y sus instituciones para

²² Las mujeres que participaron en la Convención de Seneca Falls se centraron en eliminar las desigualdades legales de género, como que las mujeres no tuvieran derecho a la propiedad, y en denunciar las restricciones políticas que sufrían las mujeres, ya que no podían votar, ni presentarse a las elecciones, ni ocupar cargos públicos, ni afiliarse a organizaciones políticas.

mejorar la posición de las mujeres y conseguir cambiar la imagen que se proyectaba de ellas.

En el contexto de la lucha por los derechos civiles y las protestas del mundo estudiantil que se oponía a ir a la guerra de Vietnam, las mujeres que participaban en las organizaciones y las manifestaciones públicas notaron que desempeñaban, frente al varón, el mismo papel secundario y auxiliar que en la sociedad. Será entonces, a finales de los años sesenta, cuando estas mujeres, decepcionadas por el rol al que se las relegaba, tomaron la decisión política de separarse de las organizaciones formadas por hombres y constituyeron las suyas propias. Así surge el *Women's Liberation Movement* que llevaría a una radicalización de los planteamientos teóricos del feminismo y las formas de actuación. A partir de 1968, surge el feminismo radical con grupos como *Redstockings*, *New York Radical Women*, *The Feminists* o *New York Radical Feminists* y se publicaron obras fundacionales del movimiento como *Política sexual* (Kate Millet 1970) y *La dialéctica del sexo* (Shulamith Firestone 1970). Las radicales acuñaron conceptos fundamentales para el posterior análisis feminista como patriarcado o género y bajo el lema de “lo personal es político” identificaron como centros de dominación patriarcal esferas de la vida que hasta entonces se habían considerado privadas como el hogar, la familia, la sexualidad y la reproducción, analizando las relaciones de poder que las estructuraban. Por último, empezaron a resaltar el carácter ideológico y el valor significativo de los factores culturales en las representaciones que se hacían de las mujeres y que acababan por convertirse en dominantes en la sociedad, interviniendo de manera significativa en la construcción, mantenimiento y difusión del sistema sexo / género. Esta toma de conciencia hizo posible que la “lucha cultural” pasara a ser una posibilidad política (Kuhn *Cine* 18-19).

Los primeros acercamientos entre la teoría y crítica feminista y el cine comenzaron a desarrollarse a principios de la década de 1970 en el mundo anglosajón, sobre todo en Reino

Unido y Estados Unidos casi de forma simultánea, pero independiente. Dos espacios geográficos que personificaban dos posturas teóricas opuestas. La principal diferencia entre ambas es que mientras la crítica británica era más analítica y se basaba en una serie de teorías y métodos que se estaban desarrollando en los estudios sobre el cine como el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis, la estadounidense siguió una aproximación más sociocultural e histórica. Aquí debo indicar que yo he seguido más la escuela estadounidense y he evitado el análisis meramente estructuralista sin una contextualización específica porque presupone un supuesto carácter neutral de las representaciones culturales y, también, he descartado una lectura basada en el psicoanálisis que olvida que las subjetividades son socialmente construidas y contextualizadas.²³

En Estados Unidos, nacen las revistas *Women and Film*, *Camera Obscura*, *The Velvet Light Trap* y *Jump Cut* y, con una postura más descriptiva, las estadounidenses, como Marjorie Rosen, con su libro *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973), Molly Haskell, en *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974), y Joan Mellen, con *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974), examinaban el cine clásico de Hollywood y sacaban conclusiones de sus observaciones. Sus trabajos se caracterizaban por la idea de que el cine era un vehículo que transmitía significados que ya existían en la realidad (Kuhn *Cine* 88-90) y realizaban un análisis crítico del cine hegemónico. También comienzan a indagar en la Historia con el objetivo de rescatar a mujeres que habían trabajado en la industria

²³ El psicoanálisis, como marco teórico para el análisis fílmico feminista, ha sido criticado y rechazado por diferentes teóricas y teóricos. Noël Carroll, ya en los años 1990, consideró que tenía muchos fallos y carencias e incluso puso en duda que fuera un método científico, con lo que, para él, no proporcionaba una metodología de análisis sólida (349-50). Más recientemente, Kate Ince no encuentra que la incursión del psicoanálisis (Freud y Lacan) en la teoría fílmica feminista sea pertinente porque no ha sido capaz de aportar una explicación satisfactoria de la identidad de las mujeres (3). También, Elena del Río critica la fuerte influencia que tuvieron, al principio, la semiótica y el psicoanálisis en los modelos teóricos fílmicos feministas. Explica que esta aproximación no previó la desigualdad que iba a crear por la forma en la que trataba el cuerpo de las mujeres, ya que no supo verlo como una posibilidad de provocar acciones y de crear significados que convivieran o, incluso, sustituyeran a los marcados socialmente (11-12). Por último, Cynthia A. Freeland, en el marco de las películas de horror, rebate el uso del psicoanálisis por considerarlo un marco teórico muy limitado, débil y reduccionista (563-71).

cinematográfica para crear una genealogía propia.

En Europa, aparecieron revistas como *Frauen and Film* en Alemania, *Cahiers du Cinéma* en Francia y *Screen* en Reino Unido y las británicas, como Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook, Christine Gledhill y Annette Kuhn, criticaron la premisa de que el cine era un simple medio transmisor de unos significados que se crean en el mundo real y defendían que estos se generaban a través de diferentes mecanismos dentro de los mismos textos cinematográficos que tienen sus propios códigos y lenguaje, dando lugar al llamado *análisis textual* (Arranz 33). Este enfoque teórico hizo posible que se pudiera entender la imagen de la mujer como una construcción originada por los textos fílmicos que bajo una estética realista ocultan la producción de significados. En este sentido, Christine Gledhill, en 1978, afirmaba que no podemos entender o cambiar las imágenes sexistas de las mujeres por unas más progresistas sin considerar cómo las operaciones narrativas, de género, iluminación y la puesta en escena funcionan para construir tales imágenes y sus significados (“Recent Developments” 460). Claire Johnston en su trascendental artículo de 1973 “Notes on Women’s Cinema” desarrolló el concepto de “cine de mujeres” como una estrategia válida y necesaria y lo define como “contra-cine”.²⁴

Hacia mediados de los años setenta, las diferencias entre los posicionamientos de las británicas y estadounidenses sobre el estudio del cine empezaron a diluirse. En 1976, un grupo de mujeres, que había trabajado en la desaparecida revista *Women and Film*, publicó en Berkeley, California, el primer número de *Camera Obscura*, adoptando, desde una postura feminista, algunos aspectos del estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis y, para finales de

²⁴ La noción de contra-cine fue propuesta por la teórica fílmica feminista Claire Johnston en la década de 1970. Lo define como un cine que quiere exponer el funcionamiento de la ideología en los textos fílmicos. Johnston demostró que los modelos de feminidad que propone el cine clásico son repetitivos, rígidos y busca presentarlos como prototipos ahistóricos, naturales y, en consecuencia, no susceptibles al cambio. El contra-cine surge de la necesidad de enfrentarse con los modelos narrativos y de feminidad establecidos para desnaturalizarlos y lo hace mostrando su naturaleza construida y artificial y que es producto de un sistema con unos intereses económicos e ideológicos determinados (Colaizzi *La pasión* 80).

los años setenta, aunque todavía eran numerosas las aproximaciones de tipo sociológico y periodístico, la teoría fílmica feminista empezó a incluir temas planteados desde el enfoque europeo en ambos lados del Atlántico (Kuhn *Cine* 92). El paso de la década de 1970 a la de 1980 viene marcado, desde el punto de vista teórico, por el artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo” (1975), en el que trata los temas del placer y la recepción fílmica, adoptando el psicoanálisis y conceptos de Freud y Lacan (escopofilia y voyerismo) como arma política para revelar cómo las estructuras patriarcales forman la imagen y representaciones cinematográficas de la mujer y determinan los modos de verlas, y por el libro de Teresa de Lauretis *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1992), donde relaciona la producción cinematográfica con su contexto histórico, social y cultural (Castejón Leorza “Mujeres y cine” 307).

La teoría se desarrolla rápidamente, haciendo más hincapié en la deconstrucción de la estructura narrativa del texto fílmico y de la mirada y menos en hacer visible lo invisible. En la década de 1980, se produce un desarrollo del discurso psicoanalítico y semiótico aplicado al estudio del cine, con autoras como Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane y Kaja Silverman. La llegada de los ochenta, con un giro hacia la posmodernidad y la tercera ola del feminismo, supuso un cambio desde el punto de vista teórico que va del reconocimiento de la diferencia sexual como parte esencial en el imaginario social en los setenta a “la deconstrucción del género como representación”. Se llevaron a cabo análisis de películas realizadas por mujeres para recuperar su trabajo y ver si se podían analizar desde los parámetros ya existentes o si retaban a la “economía escópica, a los modelos hegemónicos de narración y de género” (Colaizzi *La pasión* 15-16). Con el paso de los ochenta a los noventa, se afianza y se ahonda el debate teórico en torno al concepto de género, fomentado por textos teóricos como *Technologies of Gender* (Teresa de Lauretis 1987). Cambio que supone entender a la mujer como sujeto múltiple

(constituido a través de las representaciones culturales, el lenguaje y diversos factores como raza, clase social, religión, sexualidad, etc.) y lleva a concebir la noción de género como un concepto que va más allá de la diferencia sexual que establece un binarismo sexual.

El objeto de estudio de la teoría fílmica feminista se ha centrado, tradicionalmente, en la filmografía anglosajona y los pocos estudios fuera de ese ámbito se han reducido a Europa occidental, sobre todo Francia, Italia y Alemania. En general, el cine español no ha sido estudiado por las más destacadas teóricas fílmicas feministas y, en España, tampoco se ha desarrollado ni practicado una teoría fílmica feminista por parte de las críticas y los críticos de cine y, solo recientemente y poco a poco, se ha empezado a incluir los temas relacionados con el género en los libros y revistas sobre el cine español (Martin-Márquez *Feminist* 10). En 2014, todavía se incide en que el uso de la teoría fílmica feminista en España es un fenómeno embrionario y casi desconocido, pero, a la vez, se admite que, aunque despacio y visto con desconfianza desde una tradición que se centra más en estudios de carácter historicista o de análisis textual, cada vez más se está introduciendo los estudios de género en el mundo académico español, para investigar la comunicación audiovisual, y en el contenido de las publicaciones científicas (Zurian Hernández y Herrero Jiménez 6-10).

A pesar de esta escasez y precariedad, tanto en el campo teórico como práctico, calificativos compartidos por numerosos autores, como Begoña Siles Ojeda (41-46), María Castejón Leorza (“Mujeres y cine” 310) o Fátima Arranz (39-40), ya se pueden vislumbrar algunos ejemplos que empiezan a analizar la filmografía española desde la perspectiva de la teoría fílmica feminista y que he incluido en este proyecto. Sin embargo, la mayoría de las investigadoras, aunque sean de origen español, se han formado y / o trabajan en instituciones académicas extranjeras. Rasgo que refleja el atraso que sufre la incorporación del pensamiento

feminista en la investigación en España (Arranz 40). Por ejemplo, Pilar Aguilar, formada en Francia, centra sus trabajos en la manipulación machista y patriarcal de la representación cinematográfica en el cine dirigido por hombres y muestra su preocupación por educar a las y los adolescentes en saber leer y reflexionar sobre cómo el cine crea sus propios significados. María Camí-Vela (profesora de la Universidad de Carolina del Norte en Wilmington, EE.UU.) utiliza los Estudios Culturales para entender el trabajo de directoras españolas. Otras investigadoras que apuestan por una perspectiva feminista para estudiar el cine español son María Castejón Leorza, María Donapetry, Anna Solà, Marta Selva e Isolina Ballesteros. Sin embargo, ninguna de las autoras mencionadas se enfoca en los inicios de la cinematografía española ni en la Transición, sino que se dedican casi exclusivamente a las directoras que comienzan su andadura en la década de 1980. Solamente algunos ejemplos, como Silvia Guillamón Carrasco, Virginia Guarinos e Isolina Ballesteros, empiezan a romper esta tendencia.

Mi propuesta de considerar el género como factor intrínseco de la Historia para que las mujeres no nos convirtamos en invisibles.

Dentro de la heterogeneidad de las propuestas de la teoría fílmica feminista, yo he optado por las que asumen “la experiencia de la diferencia sexual”²⁵ como un factor que domina la articulación de la representación, pero no como una expresión y una diferencia biológica esencial binaria sino como un producto social y cultural que implica unas relaciones de poder y una

²⁵ Dentro de la teoría fílmica feminista existen diferentes corrientes respecto a este punto: Teresa de Lauretis se posiciona en contra de la idea de una mujer universal, ya que es un obstáculo para ser conscientes de las diferencias entre las mujeres. Sugiere que el cine de mujeres debe considerar el cine como una tecnología social que reconozca una mujer sujeto social que ha sido creado por múltiples facetas como clase, edad, raza, sexualidad, etc. (*Technologies* 1-2) y cuestiona la existencia de una estética femenina (*Technologies* 131). Para Alison Butler, el cine de mujeres es “cine menor” y no lo ve como un cine de oposición, ni alternativo y su carácter diferenciador no se basa en una concepción esencialista de la subjetividad de género, sino en la posición de las mujeres en la cultura (22) y se posiciona, igual que de Lauretis, contra la idea de universalización respecto a la identidad de las mujeres porque no permite reconocer sus diferencias culturales y desigualdades (89).

posición determinada en la estructura social porque la diferencia sexual es todavía un concepto esencial en la organización social y por ello tiene que ser tomada en cuenta en el análisis cultural (Colaizzi “Cine” 44).²⁶ Posición política decisiva para exponer, denunciar y deconstruir un discurso impuesto y re-escribirlo.²⁷ Yo la he utilizado con la finalidad de demostrar que las narraciones que se centran en el periodo de la Transición española han naturalizado una perspectiva masculina e invisibilizado la existencia de aportaciones y puntos de vista que problematizan el género, cerrando la posibilidad de considerar su dimensión genérica.²⁸

He considerado el género como una categoría analítica válida siguiendo la línea marcada por Joan Wallach Scott, que defiende la relevancia del género como una manera de mirar la Historia y para el análisis de cualquier acontecimiento social, cultural o histórico, entendiéndolo como un elemento sobre el que se crean relaciones sociales basadas en diferencias entre los sexos que establecen relaciones de poder (“Gender: A Useful” 1067). Entendidos como una

²⁶ Las mujeres han empezado a reclamar que se supere la ceguera de género que inunda todas las disciplinas del conocimiento y que se incorpore el género para construir una identidad cultural más realista. Yo he podido constatar como la ideología patriarcal está tan profundamente insertada en el tejido social que determina nuestra mirada del mundo sin que seamos conscientes. En una clase en la universidad, discutiendo el documental *O mestre e o Divino*, dirigido por un hombre (Tiago Torres 2013), a nadie le pareció extraño que el intento de narrar la Historia de una forma más veraz y ajustada a la realidad desde el punto de vista de los pueblos indígenas no incluyese a ninguna mujer en el relato ni en su construcción. Todos los comentarios fueron sobre la conquista del hombre occidental de los indígenas de Brasil, pero la colonización de género pasó inadvertida. Los sujetos de la Historia eran el director, el colonizador y el indígena que quería invertir la imagen de su pueblo y que enseñaba a otros varones indígenas a utilizar una cámara para grabar a su pueblo: que aparentemente solo está formado por hombres. Algo similar ocurrió en otra clase comentando una entrevista de Muhammad Ali (*¿Por qué Dios es blanco? -Muhammad Ali 1971*) en la que él se pregunta por qué Dios, los ángeles y hasta el rey de la selva en África son blancos y sobre todas las connotaciones negativas que tiene el color negro en el lenguaje. Solo yo comenté que las mujeres negras se habían vuelto invisibles y estaban fuera de su discurso y reivindicaciones. De hecho, cuando el boxeador se acordó de sus compañeras fue para aludir a su belleza y mostrar su extrañeza de que ninguna nunca hubiera ganado un concurso de belleza. ¡Es para echar a correr!

²⁷ Joan Wallach Scott, siguiendo a Foucault, define el discurso como una estructura de enunciados en la que la elaboración de significado implica conflicto y poder en busca de autoridad y legitimidad para imponerse como la “verdad”: “no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias” (“Igualdad *versus* diferencia” 89-90).

²⁸ En relación con este tema, es muy ilustrativo el libro *The Gender of Modernity* escrito por Rita Felski (1995). Al comienzo del texto, la autora lanza las siguientes preguntas: “What is the gender of modernity? How can anything as abstract as a historical period have a sex?” como punto de partida para retar teorías convencionales androcéntricas sobre la modernidad.

entidad social, política y cultural, los sexos y sus relaciones no pueden verse como factores ajenos a la Historia ni como elementos simples y homogéneos (Bock y Ferrandis 62). El uso del género como un instrumento metodológico de análisis es básico para ser conscientes de cómo, en los diferentes campos de conocimiento, la construcción de imágenes y símbolos constituye la subordinación, inferioridad y exclusión de las mujeres de los espacios de poder. Aplicar la ideología de género hace que seamos conscientes de fenómenos que de otra forma pasarían desapercibidos, pero que son extraordinariamente significativos a la hora de construir nuestra identidad y nuestro imaginario (Guillamón Carrasco *Desafíos* 52). Las interpretaciones normativas se basan en la negación o represión de posibilidades alternativas y la posición que emerge como dominante se propone como la única posible y queda como el producto de un consenso social más que como el resultado de un conflicto. Cuando definiendo el uso del género como “una forma conceptual de análisis sociocultural” y una categoría en el sentido que sugiere el origen griego de la palabra: “objeción, acusación pública, de debate, protesta, procedimiento y juicio”, lo hago para explorar la riqueza y heterogeneidad de la Historia y sobre todo para contrarrestar otra categoría como es la biología, que con juicios de valor legitima la desigualdad, inferioridad y jerarquización de unos seres humanos sobre otros (Bock y Ferrandis 61-67).

La introducción de la perspectiva de género, a la hora de encarar un estudio sobre la Transición española, es una acción que supone mucho más que simplemente añadir datos a la Historia. Hace posible reivindicar que, gracias al feminismo, el tipo de país democrático y moderno que surgió fue diferente. Sin el activismo de diferentes grupos de mujeres, la democracia hubiese resultado más tradicional y menos liberal y los cambios a nivel social y político hacia la igualdad en diferentes ámbitos, como el laboral, la sanidad, la política, la justicia o la enseñanza, podrían haberse quedado en nada (Threlfall 44). El estudio de la Transición tiene

que ir de la mano del feminismo para ser capaces de entender algunos de los rasgos de la nueva sociedad española que no tendrían sentido sin conocer la presión que ejerció el movimiento feminista sobre los partidos políticos e instituciones que lideraron el paso de la dictadura a la democracia. Les recalcaron la necesidad de unir al proceso de democratización la superación del estatus de inferioridad de las mujeres (Alberdi 87-88), ya que ellos, incluso los de izquierdas, no pensaban que abordar “los temas de las mujeres” afectaría a la calidad de la democracia que se estaba fraguando ni al modelo de modernización que se proyectaba para el país (Martínez Ten y Gutiérrez López 7-8).

Para terminar esta introducción, quiero destacar que la necesidad de trabajos como el mío, no solo en el contexto español sino a nivel global, y no solo en el cine, sino en cualquier artefacto cultural, parte de que el relato que hacemos de la Historia es una construcción social y el control de esa narrativa es una fuente de poder porque los sujetos que la realizan imponen como normativa una determinada interpretación, que termina perdiendo su carácter subjetivo, y deciden qué y quién forma parte o se queda fuera de esa crónica histórica. Es decir, configuran lo que se va a considerar relevante cuando alguien se acerque a los artefactos culturales que recogen esa tradición historiográfica y que conforman nuestra cultura. A través de esa versión, se nos transmite “la realidad” y nos inculcan valores y conceptos que se convierten en dominantes y que se presentan como únicos, consensuados, generales, incuestionables e inocuos. Por ello, es tan urgente recontar la Historia porque si no las mujeres corremos el riesgo de dejar de existir dentro de ella y para que no caiga en saco roto la petición que Julia Conesa hace en la carta que manda a sus padres desde la cárcel poco antes de ser fusilada: “Que mi nombre no se borre de la Historia” (*Que no se borre*).²⁹

²⁹ Minuto 01:12:00.

CAPÍTULO 1

“LAS MUJERES SOMOS SUPERIORES A LOS HOMBRES”¹

“El hándicap de ser mujer me impidió simultanear aquellos estudios con algún tipo de trabajo en la industria cinematográfica”
Hernández Les y Gato, *El cine de autor en España* (36)

Tengo la sensación de seguir siendo “una niña mala del cine” ... “Para mí ser feminista es exclusivamente defender mis derechos como persona. En el momento en que seamos absolutamente iguales, ya no hará falta ningún ciclo de cine de mujeres”
Ciria, “Lo que pensé”

Cecilia Margarita Bartolomé Pina nace en Alicante, cerca de la Plaza de Los Luceros, un 10 de octubre de 1943. Sus primeros recuerdos de infancia son los juegos que compartió con sus hermanos en este lugar. Sin embargo, cuando tenía más o menos nueve años, hacia 1952, se traslada con su familia a vivir a la entonces colonia española Guinea Ecuatorial (concretamente a Fernando Poo), lo que le brindó la posibilidad de vivir una infancia privilegiada muy particular. La culpable de este viaje fue una vacante de inspección de enseñanza que salió en Guinea. Eran seis hermanos (cuatro chicos y dos chicas) y el sueldo de este nuevo trabajo triplicaba lo que ganaban sus padres en España, por lo que decidieron hacer las maletas y partir hacia tierras africanas (Bermejo). Experiencia que marcó profundamente a Bartolomé y que representará posteriormente en su film *Lejos de África* (1996). En el continente africano, durante unos diez o doce años, vivió su infancia, adolescencia e incluso los primeros años de su juventud, ya que no regresó a España hasta que tuvo diecinueve o veinte años. Según palabras de la propia directora,

¹ Afirmación contenida en la entrevista realizada por mí a Cecilia Bartolomé para este trabajo el 11 de julio de 2018 y que repite en numerosas ocasiones. Quiero dedicar unas líneas para agradecer a la directora la deferencia que tuvo conmigo. Siempre atenta, amable y considerada a pesar de que no nos conocimos en su mejor momento. Una mujer vital, harta de tener que descansar por prescripción médica, me reconoce que su cuerpo a veces le dice que pare un poco. Ese cuerpo pequeño en el que Emilio Sanz de Soto se pregunta cómo puede albergar tanta energía (11).

África era un lugar muy diferente para los niños que venían de España: “un mundo más abierto, más luminoso, más libre... y sobre todo más exótico” (Bartolomé *Cecilia*). Todo le parecía fascinante: la luz, la gente y sobre todo la mezcla de culturas, razas y religiones. En contraposición, recuerda España como un lugar gris, cerrado, sucio y sórdido (Gregori 948-49).

Su padre era jefe de la censura en la isla y, aunque el cine no le gustaba, era un gran aficionado al teatro. Tenía una gran biblioteca que permitió a Bartolomé conocer profundamente el teatro español del siglo XX. En su infancia y juventud, le encantaba el teatro y a los once años montó, en un viaje en barco, varias representaciones teatrales para recoger dinero para las misiones. También representó *Las flores de Aragón* de Marquina con sus compañeros de la escuela superior indígena, dirigió alguna obra con la Agrupación teatral de Guinea y trabajó en la radio local (Gregori 949-50). Bartolomé empezó varias carreras como peritaje mercantil, ingeniería industrial y económicas, pero finalmente consiguió convencer a sus padres de que la dejaran ir a la escuela de cine. Cuando llegó por primera vez a España, no tenía la edad suficiente para estudiar dirección así que se matriculó en interpretación. Decisión que cuando llegó a oídos de su padre hizo que este la mandara “de una oreja” otra vez a África donde ella aguantó hasta que tuvo la edad que le permitía volver a España y, esta vez, matricularse en la escuela en la especialidad de dirección (Hernández Les y Gato 35-36)

A su vuelta a la península, encontró un gran “papanatismo” y un país donde la gente vivía en una especie de urna construida por el franquismo (comunicación personal). Como ejemplo de este contraste, son muy reveladoras las declaraciones de Bartolomé en las que afirma que ella descubrió el machismo y el sexismo en la Escuela Oficial de Cine de España (Gregori 949),² a

² Bartolomé repite esta afirmación en la entrevista de Media Memoria (proyecto de la concejalía de la igualdad del ayuntamiento de Alicante), en otra concedida a Andrea Gutiérrez Bermejo para El Mundo Cinemanía y en la mía.

pesar de que entonces se la consideraba un nido de rojos (Media Memoria).³ Para ella fue de lo más normal querer entrar en la escuela de cine para ser directora cuando descubrió que existía el centro. Con catorce años, vio, en la revista *Imágenes*, un reportaje sobre el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y, desde el momento que descubrió que dirigir películas se podía aprender en una escuela, tuvo la clara intención de matricularse en el centro. Aunque supusiera falsear su edad y mentir a sus padres (Gregori 950). Nunca pensó que el hecho de ser una mujer podría ser considerado como una desventaja y un obstáculo. En la escuela de cine, se dio cuenta, por primera vez, de las dificultades que enfrentaban las mujeres para estar allí. Obstáculos que provocaron el abandono de algunas (Elena Lumbreras, María Teresa Dresell y Catherine Gualdo) por no aguantar la situación (Gregori 954).

Bartolomé ha compartido conmigo algunas experiencias personales en la EOC que reflejan el ambiente con el que se topó y que paso a relatar a continuación por su relevancia para entender el contexto que la entonces alumna de dirección tuvo que enfrentar. Se dio cuenta del trato condescendiente que recibía: cuando una estudiante hacía algo bien, escuchaba afirmaciones como “es una buena maquinita de joder” (comentario que le dedicaron a ella en alguna de sus prácticas). Te ridiculizaban, te gastaban “coñas” y te daban algún empujoncito, recuerda Bartolomé.⁴ Continúa su relato denunciando que ellas no podían equivocarse, por

³ Minuto 00:01:15.

⁴ Pilar Miró también ha contado en numerosas ocasiones cómo fue objeto del machismo de sus profesores y compañeros y, más tarde, trabajando en la televisión española. En la EOC, se sentaba en la última fila del aula para pasar desapercibida y que Saura no la sacara al encerado y despreciara su trabajo por el simple hecho de ser mujer y haberse atrevido a entrar en un mundo que los hombres se habían reservado para ellos. Pero Miró no tenía miedo a dirigir o a tener éxito sino a la visibilidad porque, con ella, venía el comentario y la crítica de que su presencia resultaba incómoda y no tenía sentido para muchos. En una entrevista concedida a Jesús Hermida, en RTVE en 1981, denuncia el constante acoso que sufrió cuando trabajaba en el ente público: “Había una cosa que me desanimaba mucho y era muy simple: que los señores quisieran ligar conmigo permanentemente. Me molestaba y eso me lo hacía todo más complicado y difícil. Era muy incómodo, porque llevaba a una serie de malinterpretaciones: pasaban o a no hablarte o a hacerte directamente la guerra.” (“De cerca” minutos 00:07:48-00:08:31).

ejemplo, con el objetivo que elegían para la cámara porque si lo cambiabas tenías que oír que no sabías lo que querías, pero si lo hacía un estudiante significaba que era un perfeccionista. Ella lo subsanó aprendiendo a marchas forzadas la técnica y el alcance de los objetivos para decir exactamente el que necesitaba a la primera y que nadie dudara de su valía y conocimientos. Era un machismo sutil que les obligaba a una lucha continua para demostrar que se merecían estar en la escuela igual que los varones, ya que eran continuamente cuestionadas sobre el verdadero motivo de meterse en eso de ser directoras (Gregori 954).

Otro problema que enfrentó Bartolomé fue el de tener que contener su fuerte carácter. Si ellas se “despeinaban un pelo” o se quejaban por algún problema eran unas histéricas, pero si lo hacía Antonio Drove se le calificaba de temperamental. Eran situaciones que vivían continuamente y cabreaban mucho a Bartolomé: como el comentario de “Esta chica nos ha salido bien” con unas palmaditas en la espalda, al considerar que una de sus prácticas estaba ya perfecta. La directora termina este periplo por la escuela recordando tener que controlarse, no tener derecho a equivocarse y el terror que sentía a cometer un error. Para ella, el que se le negase la posibilidad de errar era lo peor y el machismo más duro. Como veremos a lo largo de la tesis, este aspecto lo refleja la directora en su trabajo. A veces de manera indirecta, a través de las decisiones y acciones de sus protagonistas mujeres que intentan hacer cosas, dudan y se contradicen, pero otras, de forma mucho más rotunda, vindicando alto y claro la prerrogativa de la que se han apropiado los varones de poder tropezar en el camino.

En la conversación que tuvimos, Bartolomé también hizo referencia a la relación que tuvo con las otras dos únicas mujeres que estudiaron con ella en la EOC: Josefina Molina y Pilar Miró. Niega que hubiese enemistad entre ellas. Con Molina no tenía relación porque eran absolutamente distintas en sus orígenes y en sus objetivos en la vida, aunque las dos eran

progresistas de izquierdas y luchaban por la mujer. Molina se crio en una Córdoba totalmente subdesarrollada, pero tenía una formación intelectual muy superior a ella. Estaba dentro de un grupo muy específico de gente muy preparada y con una gran cultura cinematográfica. Por su parte, Bartolomé era mucho más joven y entró en la escuela con nada de formación sobre cine. Había visto algunas películas que los demás no habían podido y tenía experiencia en el teatro y en la radio, pero el cine solo formaba parte de sus sueños. Después, ella se emparejó y tuvo a sus hijos muy joven. “Yo era una exótica y ella una intelectual” concluye Bartolomé. Con Pilar Miró el trato fue más distante y chocaron en varias ocasiones por las posturas tan diferentes que tenían, dentro y fuera de la escuela, ante los acontecimientos que sucedían en el país. Su vivencia personal dentro de la Escuela de cine también la va a incluir en su película *Vámonos Bárbara*. Por ejemplo, la directora introduce a un personaje homosexual que tiene una cercana y especial relación de complicidad con la protagonista. Bartolomé reconoce que las pocas mujeres que había en la EOC tenían una vinculación más especial y de mayor solidaridad con los compañeros homosexuales que entre ellas mismas (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio”).⁵

Estos datos autobiográficos son de vital importancia para conocer y entender mejor a la directora de cine. La propia Bartolomé afirma que ella es lo que es, se ha dedicado al cine y ha sido rompedora porque se crio en Guinea Ecuatorial y por la ideología de sus padres que, aunque eran muy conservadores en otros temas, eran modernos en cuanto a sus ideas sobre cuestiones de género (Media Memoria).⁶ Sus padres eran profesores que se habían formado en la época de la Segunda República española en la Institución Libre de Enseñanza y educaron a sus hijas e hijos

⁵ Minutos 00:28:09-00:28:42.

⁶ Minutos 00:00:47-00:01:05.

sin hacer ninguna diferencia de género. Trabajaban codo con codo en África en la enseñanza y Bartolomé vio cómo su madre tuvo a sus hijos sin que fuera un impedimento para seguir trabajando. Este ambiente familiar y cultural en el que creció hizo que nuestra directora llegase a España como “una inocente exótica” pensando que ser mujer era maravilloso y que “pobrecitos los hombres”. Tenía la idea de que las mujeres podían hacer exactamente lo mismo que los “tíos”, incluso físicamente, ya que Bartolomé no tenía ningún problema en pegarse con alguno de sus compañeros de instituto de 14 años. Se daba cuenta de que las chicas eran más brillantes, más estudiosas y las que sacaban las mejores notas. Estaba convencida de que nosotras éramos más inteligentes que ellos, que éramos igual de fuertes e incluso más guapas y podíamos hacer cosas que ellos no podían como llevar falda o pantalón, pintarnos o no y llevar el pelo cortísimo o largo hasta la cintura. Llegó a España con teorías como que las mujeres somos las que mantenemos la supervivencia de la especie y la poca importancia del hombre en la reproducción y recibió bofetadas por todas partes (comunicación personal).

Dentro de los trabajos que realizó en la EOC, su práctica *Margarita y el lobo*, realizada para el tercer curso, despertó tal cólera que incluso pensaron en destruir los negativos. El historiador Luis Parés la tacha de acto terrorista porque lo critica todo (la iglesia, la mojigatería religiosa, la familia y las relaciones sexuales en pareja) en los años sesenta. Antes de que fuera prohibida totalmente, Bartolomé consiguió proyectar el medimetraje en la escuela de forma privada y acudió bastante gente. Entre ellos, el director, productor y guionista español María González Sinde y Huarte, quien salvó la copia de la destrucción y estaba muy interesado en convertirla en una película y producirla, pero no fue posible (Bermejo). Se la incluyó en la lista negra de la censura, lo que le obligó a dedicarse a trabajar en publicidad y documentales hasta que, en 1978, pudo dirigir su primera película: *Vámonos, Bárbara*. La propia Bartolomé refleja

en varias entrevistas cómo a partir de ese momento no presentó más proyectos porque sabía que iban a ser rechazados y se lamenta de lo que podría haber sido su vida profesional si su mediometraje no hubiera sido secuestrado (Bermejo) y cómo este hecho influyó en ella y en su carrera:

Fue tan prohibida que me incluyeron en una lista negra y al salir de la Escuela no pude trabajar con mi nombre, teniendo que dedicarme a la publicidad y a rodar documentales industriales. Presenté un proyecto con la firma de José Luis Borau, pero en el ministerio descubrieron que yo estaba detrás y tampoco lo autorizaron. Tengo un machete de mi época africana y a veces pensaba en cogerlo e ir a protestar. (Galán)

La Paramount europea le propuso sacar el mediometraje de España de forma clandestina para exhibirla en el extranjero, pero la directora ya tenía hecha su vida en España y no consideró esta posibilidad, ya que hubiera supuesto tener que exiliarse en Francia (Gregori 956). Además de una extensa carrera publicitaria, en la que realizó campañas para Schweppes, La Casera y Philips, en su filmografía hay que mencionar dos largometrajes: *Vámonos Bárbara* y *Lejos de África*; el documental formado de dos partes *Después de... No se os puede dejar solos* y *Después de... Atado y bien atado* (1980); cuatro cortometrajes (realizados en la EOC): *La siesta* (1962), *La noche del doctor Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel*, *La brujita* (1966); y dos mediometrajes (prácticas de la EOC): *Plan Jac cero tres* (1967) y *Margarita y el lobo*. También, realizó varios proyectos que finalmente no vieron la luz. Por ejemplo, en 1976 rodó un mediometraje *La maquinaria del perro* sobre el rodaje de la película *El perro* (Isasi-Isasmendi 1977). No lo pudo sacar adelante ni poniendo el nombre de Manuel Gutiérrez como director, ya que el Ministerio de Cultura se enteró enseguida de que Bartolomé estaba detrás del proyecto e impidió su estreno. La serie *Los Omeyas*, que preparó para televisión española sobre el periodo

histórico que abarca desde Abderramán II hasta el año 1100 cuando termina la dinastía Omeya, se anuló por una serie de problemas muy complejos cuando estaba en la fase de preparación. Por último, el proyecto con la Paramount, *Los mártires de Córdoba*, tampoco se realizó por motivos políticos a raíz de la matanza de los deportistas israelíes en Múnich (Gregori 956-62). Sus dos últimos proyectos de películas tampoco vieron la luz por problemas de financiación: *El silencio de las sirenas*, basada en la novela de Adelaida García Morales, y *La torre de babel* (Bartolomé Cecilia).

En *La siesta* (un cortometraje sin sonido que fue su primer trabajo como estudiante de cine) presenta a un grupo de jóvenes (chicas y chicos) que están en un parque disfrutando de un día de descanso, relajación y tranquilidad que no presagia el final que la directora tenía preparado. Los personajes charlan de forma distendida, una chica está tumbada hacia arriba con un libro en la mano derecha y una pareja es mostrada en actitud cariñosa. Uno de los chicos, en estado de embriaguez, molesta a una de las parejas y la sigue cuando decide alejarse del grupo para estar solos. Finalmente, los dos chicos se pelean y el borracho muere al golpearse la cabeza con unas piedras. La iluminación, la variación de planos (generales y primeros planos), el uso de la cámara subjetiva y la inclusión de personajes mujeres son, a grandes rasgos, las características de este primer trabajo de Bartolomé. A pesar de que la acción realmente sucede entre los chicos, Bartolomé se encarga que la mujer de la pareja esté incluida en la narración de forma activa: intenta siempre evitar la pelea, sufriendo incluso un empujón del chico que está con ella y, al final, al darse cuenta del desenlace se abraza por la cintura a su pareja que se queda mirando al cuerpo inerte del joven muerto.

Su práctica del segundo curso de la EOC, *La noche del doctor Valdés* trata la llegada de una joven (Lucia) a casa de sus tíos tras la muerte de sus padres en un accidente de coche. En la

vivienda, situada en un remoto pueblo español, sus familiares han montado una clínica en la que cuidan con fe, piedad y severidad a personas que han tenido problemas por el contacto con un mundo en el que se disculpan todos los excesos del cuerpo. El comportamiento intransigente y conservador que muestran todas las personas de la casa choca con el carácter de la joven. El cortometraje termina mostrando a la protagonista en una posición elevada (en el segundo piso), desde donde presencia la llegada de su tío, quien aparece por primera vez en escena, aunque ha sido nombrado por varios personajes anteriormente. El Dr Valdés, que todavía no ha visto a su sobrina, reprende a una de las chicas del servicio por considerar que lleva la falda un poco corta. La cámara nos muestra el rostro iluminado de Lucia, al que se va acercando, y Bartolomé decide acabar su trabajo con un primer plano fijo de varios segundos de la cara de la joven en la que podemos ver, por su mirada y su media sonrisa, la disconformidad y rebeldía que siente hacia lo que está presenciando.

Es curioso que, en su siguiente práctica de la escuela, *Carmen de Carabanchel*, Cecilia Bartolomé haya elegido una voz en off masculina al principio (mostrando la pantalla en negro) para contar el relato de Carmen y Juan que “se casaron muy jóvenes y tuvieron muchos hijos y fueron muy felices y con el tiempo hasta se compraron a plazos un pisito por Carabanchel”. Sin embargo, la primera escena se centra ya en tres mujeres que la directora sitúa en un pequeño bar y las coloca en tres contextos diferentes que revelan la situación de las españolas en la época del mediometraje. Carmen está con su marido y sus hijos, una joven está sola en la barra bebiendo algo y una tercera mujer, que busca una solución porque, por su físico, los hombres no se fijan en ella, es parte de la diégesis a través de la lectura de su carta en el programa radiofónico de Elena Francis que se escucha de fondo. Bartolomé crea una sensación de agobio, primero, con los niños de Carmen que no paran quietos, luego, con la mujer de la barra que sufre los comentarios y las

miradas sin compasión de todos los hombres del bar que sonrían de forma grosera, giran la cabeza para mirarla y decirle lo que la harían y fijan sus ojos en ella sin disimular y, por último, con la importancia que una mujer da a ser baja porque provoca la indiferencia de los chicos. Sentimiento de angustia que la directora acrecienta, muy inteligentemente, con el pequeño tamaño del bar y la gran cantidad de gente (hombres) que hay, lo que hace que la mujer que está sola no pueda casi ponerse la chaqueta cuando se va.

Cuando Carmen y Juan salen del bar con sus hijos, de camino a casa, dan un paseo que es muy significativo. Por un lado, se oye una voz que recalca el bendito progreso social con una canción que dice “somos españoles y tenemos pan”⁷ y vemos numerosos coches y autobuses que, incluso, se cruzan delante de la cámara, obstruyendo la visión de los protagonistas. Junto a este desarrollo económico, mostrado visual y auditivamente, que el franquismo se encargaba de publicitar y ensalzar, Bartolomé expone otra realidad de la que no se hablaba abiertamente, pero que afectaba a muchas mujeres: Carmen se niega a tener relaciones ese día con su esposo por miedo a quedarse embarazada otra vez. Él insiste, resta importancia al riesgo y le exige una solución, incluso levantando la voz. Ella, ante la persistencia de Juan, le replica que no es él quien luego tiene que cargar con las consecuencias. Esta sensación de estar atrapado y de indefensión se refleja después en lo que le sucede a la pareja y la puesta en escena de la familia. Al final del paseo, Juan entra a una farmacia para pedir algún tipo de método anticonceptivo. Cuando sale, siguen caminando y el esposo le dice a Carmen que la farmacéutica, que es de las hijas de María, se lo ha negado porque no vendía “porquerías antinaturales”.⁸ En el camino, la

⁷ Minuto 00:01:21. El régimen franquista creó el Auxilio Social en 1936. Organización de la Sección Femenina de Falange que se encargaba de alimentar a las viudas y huérfanos de la Guerra Civil. Su lema era: “Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan”.

⁸ Minuto 00:02:24.

cámara nos enseña a la familia por detrás en un plano fijo que dura unos nueve segundos. Los personajes están encuadrados (casi atrapados) por los dos bloques de edificios, el seto, el coche, la moto, la farola y la línea del bordillo de la acera que va horizontal a ellos y delante de ellos hay un montículo de tierra que parece cortarles el paso. Además, de fondo solo se escucha todo el rato el viento mientras en la mente de la espectadora y el espectador resuena la negativa de la farmacéutica (fotograma 1.1).



Fotograma 1.1: *Carmen de Carabanchel*, minuto 00:02:36.

Bartolomé continúa centrándose en la realidad privada y cotidiana de las mujeres y sigue dándole protagonismo cuando en una escena posterior hace de una botella, en la que se puede leer “Amoniaco”, el centro de un primer plano fijo durante cinco segundos. La acción es una clara alusión a la conversación que Carmen, que tiene síntomas de estar embarazada, ha tenido, un poco antes, con una mujer que también cree estarlo. No se nombran las palabras “embarazo” o “aborto”, pero, ante la resignación de la protagonista que cree que no se puede hacer nada, ella replica: “esto se acabó. Ya no puedo más... Yo esta vez no lo aguanto”⁹ y le comenta que ha oído que las de los pueblos usan amoniaco. La drástica, peligrosa y desesperada solución adquiere

⁹ Minuto 00:08:04.

relevancia porque Bartolomé hace hincapié en ella utilizándola como elemento que representa el transcurso del tiempo. Vemos a Carmen en la cocina de su casa, coge la botella y la pone en una bolsa de la compra. La imagen se congela durante cuatro segundos y lo siguiente que vemos es la misma cocina y un primer plano de la misma botella, pero llena y con la etiqueta en la que podemos leer claramente el contenido. Todo en la mesa donde ella, antes, había curado la herida en una rodilla de su hijo y, ahora, prepara la merienda para sus hijos y la niña de una vecina que está en el hospital. Así, la situación en la que incide Bartolomé se mezcla con la cotidianidad de las mujeres y une, en un mismo lugar que, además, es representativo del rol “femenino”, la maternidad y el deseo de no ser madre. No se dice claramente el motivo de la hospitalización de la mujer, pero se puede deducir fácilmente por la secuencia de acontecimientos sobre el hartazgo de las mujeres de tener tantos hijos y, cuando el padre viene a por la criatura a casa de Carmen, esta tiene una conversación con una vecina en la que aluden de forma indirecta al tema:

- Vecina: Esta como un papel, la loca esa. Vamos que por poco deja viudo y tres hijos.
- Carmen: Ya no sabe una que esperar.
- V: Son ganas de andar con porquerías. Cosas naturales que no hacen daño. Tú hazme caso, una buena tisana de ortigas borriquetas y al día siguiente como si nada.
- C: Cualquiera sabe.¹⁰

Al diálogo de las mujeres, sigue una homilía en la que la iglesia proclama la defensa de las familias numerosas y condena a los que se niegan a tener hijos. Este cortometraje resultó demasiado provocador para sus profesores y le suspendieron. Sin embargo, no cuenta nada que no se estuviera dando en la sociedad española de la época. Bartolomé vivía en Carabanchel y allí empezó a tomar conciencia de la situación de la mujer en España. Ella, por su situación personal

¹⁰ Minutos 00:10:25-00:10:42.

como ya he destacado anteriormente, se quedó embarazada con veinte años cuando estaba estudiando y trabajando y no vio ningún problema en ello. Pero, en la peluquería de su barrio, escuchaba las espantosas historias de sus vecinas que no querían tener relaciones sexuales por miedo a quedarse embarazadas por cuarta o quinta vez. La historia del amoniaco también es un hecho real del que Bartolomé fue testigo (Bermejo). La autora afirma que quería contar cómo era la vida sexual de las mujeres españolas en 1965 frente a la Carmen de la novela de Prosper Mérimée (1847) y que sirvió de inspiración para la ópera homónima de Georges Bizet. En la novela, la protagonista “no paraba de follar” (palabras textuales de la directora) y no se quedaba nunca embarazada.¹¹ En el caso de *Carmen de Carabanchel*, Bartolomé vuelve a admitir que nunca pensaba en las consecuencias que le podrían acarrear sus trabajos ni tampoco las temía. Simplemente hablaba de lo que creía debía ser mostrado: “Yo era una loca carioca, hacía lo que creía que había que hacer, no lo pensaba dos veces; nunca me detuve a considerar la conveniencia o no de una película” (Galán).

En *La brujieta*, una niña (Irma) ante el maltrato físico y verbal al que le somete su padre (Martín) después de la muerte de su esposa en el parto, utiliza la magia negra para matarlo sin mostrar ningún tipo de remordimiento. Con esta temática, se adelanta (igual que hace con las *road movies* en *Vámonos Bárbara* como veremos en el capítulo dedicado a este film) a otras películas como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) o *Children of the Corn* (Fritz Kiersch, 1984), basada en el libro de Stephen King (1977) (García Sahagún 76). Irma no siente tampoco ninguna empatía con su tía (hermana de Martín) quien, aunque la defiende en una agresión física de su padre, la trata con frialdad y le regala lo que ella leía de

¹¹ También es una versión muy diferente de otras versiones realizadas por hombres como Carlos Saura (*Carmen* 1983) y Vicente Aranda (*Carmen* 2003).

pequeña como *Vidas ejemplares*.¹² Solamente siente simpatía por la amante de su padre a la que también este agrede verbal y físicamente. Tras un incidente de la mujer con el padre de Irma, en el que le da una bofetada, la niña lo siente en su propio rostro como si se la hubiera dado a ella. Con estas relaciones, Bartolomé acerca a la protagonista a quien es diferente y se sitúa al margen de una estricta moral católica y la separa de su tía, quien representa, con las lecturas que le ofrece, los roles del franquismo, y de su padre, quien personifica un rol masculino muy definido a través de la violencia que ejerce sobre ella y su amante.

Plan Jac cero tres (1967) es el último trabajo que Bartolomé rueda en la EOC antes del mediodiámetro *Margarita y el lobo*. El cortometraje en el inicio, con la puesta en escena, realiza una clara alusión a las películas de James Bond que empezaron a emitirse en los años sesenta. Diferentes imágenes de partes y siluetas de mujeres son el foco de atención: el contorno de una mujer desnuda saltando con un sombrero, su cabeza, su culo, las muñecas atadas por grilletes, cuerdas, una mano... Este cortometraje se basa en el cuento homónimo de Gonzalo Suárez (con quien firma el guion) y narra las peripecias de un director de una compañía para conquistar a una mujer (Úrsula) a la que considera un objeto de lujo. Para ello, acude a un excéntrico millonario (Ruperto Solis Escalar) que creará una serie de situaciones concretas peligrosas que le harán aparecer a él como el héroe y, por tanto, irresistible a los ojos de la mujer. Ella, casada ya seis veces con hombres importantes, busca emociones fuertes y responde sexualmente de forma positiva a estímulos vampíricos y caninos y a instrumentos musicales de cuerda. Finalmente, Úrsula termina en la cama con Ruperto y el presidente de la empresa y sus acompañantes acaban siendo objetos dentro de la casa. El millonario contrata a personas, pagándoles sueldos altísimos

¹² Fue una revista infantil y juvenil, en la que se destacaban diferentes personalidades del cristianismo contadas con fines propagandísticos y con el objetivo de adoctrinar a las niñas y niños españoles en los valores católicos y mostrarles la historia de España desde la ideología del régimen.

para que hagan la función de diferentes objetos: una radio, sillas, un perchero, una mesa, una almohada, un timbre... Por primera vez, la mujer no es la protagonista. Es un objeto de deseo que, sin embargo, se transforma en sujeto activo cuando desbarata los planes creados para ella, disparando de verdad a los integrantes del plan de Ruperto, al creer que su vida corría peligro de verdad.

Por fin, llegamos a *Margarita y el lobo*. Bartolomé me cuenta, en nuestro encuentro, que durante el último curso los alumnos estaban muy enfadados. Los profesores habían calificado las prácticas de forma inapropiada, suspendiendo a las prácticas más brillantes y aprobando las más mediocres. Se montó un escándalo en la escuela y los profesores les dieron unos meses a los alumnos para que, sin tener que hacer otra vez el curso, repitieran los trabajos de fin de carrera. Los alumnos estaban muy cabreados porque esto suponía retrasar su incorporación a la vida laboral. En aquella época, hacía falta el título de la escuela para dirigir, incluso debías tener el carné sindical. Bartolomé recuerda que los estudiantes se pusieron de acuerdo sobre cómo hacer los ejercicios sin ni siquiera proponérselo. Pusieron títulos de cuentos infantiles e hicieron las prácticas más rompedoras, cada uno con el tema que más le interesara. Hasta entonces, había habido una especie de autocensura interna en la escuela, pero en ese momento no la hubo. Los estudiantes fueron a por todas y se hicieron los trabajos más increíbles. Bartolomé había leído la novela *Les stances à Sophie* (1963) de la escritora feminista Christiane Rochefort y estaba interesada en la situación de la mujer, así que decidió basarse en este texto, pero tratando el tema de forma diferente. La práctica que había realizado en primer lugar y que le suspendieron (*Plan Jac cero tres*) le gustó mucho y pensó que tenía que hacer algo mejor y superarse a sí misma. Decidió hacer un musical y organizar la narración en bloques temáticos y así nació *Margarita y el lobo*.

Las consecuencias de su medimetroaje le aportaron a Bartolomé una experiencia vital. Le chocó bastante que lo que hicieron los chicos, con temas bastante atrevidos, no incomodó tanto a los censores como *Margarita y el lobo*. Se dio cuenta de que los temas y problemas relacionados con las mujeres, la tradición y la supervivencia de la especie duelen mucho más que conflictos políticos o sociales. Algunos estudiantes sacaron a la policía pegando a obreros, otro sacó una encuesta sobre “la paja” en España en la que le cortaron solo las escenas donde había insultos al jefe del estado. Pero esto no les molestó tanto a los censores. Se lo tomaron como ya están los chicos de la izquierda de la escuela haciendo de las suyas. Con este percal, Bartolomé consideraba que su medimetroaje era el más conservador y no se imaginó nunca que se podía armar lo que pasó después. Pensaba, como veremos más en profundidad en el próximo capítulo, que estaba tratando el tema de una mujer que se debatía entre un amor de juventud y la atracción y el enamoramiento con otro hombre y que, poco a poco, va descubriendo la frustración y el enfrentamiento con todo, hasta consigo misma, porque se da cuenta de que no está preparada, ya que se casó cuando todavía era una estudiante.

Bartolomé quiso cuestionar todo lo que les intentaban inculcar, las relaciones sentimentales y las posturas de los hombres de izquierdas y de derechas. El marido y el amante son personajes corrientes de la vida normal de la época. El primero representa al conservador sin ser extremista. El segundo simboliza “la maquinita de joder de los progres de la escuela” (comunicación personal). Lo que realmente irritó a los censores fue la escena en la que la protagonista rechaza a su amante. Deontológicamente, la escena era correcta. Ella rompe una relación extramatrimonial, además con un hombre de izquierdas, para volver con su esposo, que es de derechas. Sin embargo, le dijeron, en concreto un censor jesuita, que una mujer no podía decir a un hombre esas cosas independientemente de cuáles fueran sus convicciones políticas. Se

dio cuenta de que el machismo estaba por encima de las ideologías. Lo que les importó fue el trato que se le daba a un varón por parte de una mujer en la escena en cuestión (comunicación personal).

Se menciona el medimetraje en un ejemplar del periódico ABC en la edición del 16 de agosto de 1970, dentro de la segunda parte de un reportaje sobre las nuevas promociones del cine español en el que se alude brevemente a Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró. Llama la atención la cálida referencia a *Margarita y el lobo*: solo dice que “es considerada por algunos de sus compañeros como una de las más acabadas y completas que allí se han hecho” (López Clemente 105). El texto también apunta a la temporal retirada de Bartolomé del cine debido a sus obligaciones como madre de familia, pero subraya que, debido a su gran energía y decisión, se ha propuesto volver con la intención de hacer una película de la práctica que le valió la graduación de la EOC. La simpleza e indiferencia con la que el periódico se refiere al medimetraje y el pretexto que utiliza para justificar la falta de trabajos realizados por la directora al finalizar la carrera contrasta con la férrea censura que se aplicó sobre el film y el rechazo continuo, a partir de ese momento, de todas las solicitudes que la directora presentaba para obtener el permiso de rodaje en la Dirección General de Cinematografía (autorización imprescindible bajo el franquismo). Esta censura no le permitió trabajar como directora de cine y hasta la muerte de Franco, en 1975, tiene que realizar trabajos audiovisuales en los que no se requiera su firma, como la publicidad y los documentales industriales (Bartolomé *Cecilia*).

En 1976, Bartolomé recibe un encargo de Alfredo Matas para realizar una película en la línea del éxito del cine estadounidense *Alicia ya no vive aquí* de Martin Scorsese (1974).¹³ El

¹³ En esta película estadounidense, *Alice Doesn't Live Here Anymore* en inglés, una mujer (Alice), cuando su marido, con el que tenía una mala relación, muere, decide dejar su hogar y dirigirse hacia Monterrey (California) en coche, con su hijo, para buscarse la vida ante la mala situación económica por la que atraviesa. Tras una violenta experiencia con un hombre, la protagonista y su hijo acaban en Tucson (Arizona) donde Alice encuentra un trabajo

productor español se lo había propuesto a otros directores como Chávarri o Antonio Gutiérrez, pero no estaban interesados en el tema de una mujer de cuarenta años que rompe con su marido y se lanza a la carretera. En la sinopsis inicial, era el marido quien la dejaba a ella y Matas no tenía la intención de hacer un alegato a favor de la mujer, sino importar el éxito de la versión americana y adaptarlo al contexto español. Esto fue lo que le encargó a Bartolomé. A nuestra directora sí le interesó el tema de una mujer que decide cambiar su vida, echarse a la carretera y empezar de nuevo, pero, por supuesto, no estaba de acuerdo ni con la película original ni con lo que Matas tenía previsto y puso como condición para aceptar el proyecto poder cambiarlo todo. Para empezar, sería la mujer quien dejaba a su marido y sería ella quien se marcharía de casa. Cambios que el productor aceptó. Este fue el inicio de *Vámonos Bárbara*.

En este film, Bartolomé apuesta por una mujer que toma sus propias decisiones. Es la primera vez que aparece en el cine español una mujer libre y una manera diferente de ser madre. La protagonista, Ana, que encarna Amparo Soler Leal, quiere mantener una relación de tú a tú con su hija, dialogar con ella y explicarle lo que le está sucediendo. Bartolomé intentó reflejar la búsqueda de sí misma de una mujer y se negó a aceptar el final que Scorsese puso a su film. El final de esa introspección personal de una mujer no podía ser el descubrimiento del príncipe azul y el amor romántico con el final de fueron felices y comieron perdices. La solución está más en el interior de una misma y en afrontar nuestros propios demonios que en los cambios externos de lugar o de amigos (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio”). Bartolomé quería reflejar que las relaciones de pareja son complejas y que no se pueden reducir a encontrar al príncipe azul porque, entre otras cosas, no existe. Este enfoque del cuento de la Cenicienta, el romanticismo y el matrimonio como fuente de frustración para la mujer lo podemos observar

como camarera en un restaurante. Aquí conoce a David, un cliente regular del lugar, con el que, finalmente, como en los mejores cuentos, encuentra la felicidad y la solución a sus problemas.

también en obras literarias de escritoras españolas. Referencias que he mencionado en los dos trabajos analizados en los dos capítulos siguientes.

La directora considera que el mundo que nos rodea es más importante en nuestras vidas de lo que pensamos. Quizás por ello, igual que en *Carmen de Carabanchel* y *Margarita y el lobo*, en esta película, Bartolomé incluye temas y situaciones reales que ella ha visto o vivido. Por ejemplo, hay una escena que transcurre en un autobús que traslada a la pantalla una vivencia de la directora en un viaje que hizo de Tomelloso a Gramasilla de Alba, en el que las mujeres pegaron al conductor. También el mundo de Remedios (tía de la protagonista) le resulta muy cercano (Hernández Les y Gato 45). El film no es solo sobre una mujer que decide dejar a su marido y romper con las reglas sagradas del catolicismo conservador, sino que también es un testimonio de un momento determinado de la historia de España que hace visible muchas de las ideas del discurso político de la Transición. Luis E. Parés afirma que, en el film, encontramos el retrato de una España que quiere vivir libre y plenamente, pero que se encuentra con que todavía tiene que enfrentarse a muchos tabúes ancestrales. Bartolomé presenta personas que intentan empezar a vivir de otra manera, pero la trama siempre te muestra la existencia de la mirada llena de prejuicios del otro como en la figura de la tía, de la policía o del abogado (RTVE “Historia de nuestro cine-*Vámonos Bárbara*”). Por la importancia que Bartolomé otorga al contexto, le interesa construir unos personajes sólidos, pero también sus relaciones con todo aquello que les rodea (Hernández Les y Gato 43). Conceder relevancia a las circunstancias específicas que les toca vivir a las mujeres es una forma de criticar el orden establecido y una herencia cultural, exponiendo la construcción de las características “femeninas” y el esencialismo biológico que constriñe la identidad de los seres humanos.

La forma en la que se exhibió la película fue motivo de enfrentamientos entre la directora

y el productor. Matas la retiró antes de tiempo de las salas de cine porque no despegó como él esperaba. Cuando empezaron a hacerle entrevistas a Bartolomé sobre la película y a hablar de ella ya no estaba en cartelera. Además, el director la puso en salas con programación doble junto a *Novecento* de Bertolucci (1976). También en aquella época, el cine del momento (llamémosle hegemónico, patriarcal, viril o falogocéntrico) era el del destape y su película no respondía a las expectativas de este tipo de películas. El único destape que había era un striptease totalmente grotesco de la protagonista para ridiculizar el uso del cuerpo de las mujeres (Gregori 958). Como anécdota curiosa que representa muy bien la supuesta libertad sexual que representaba el cine del destape,¹⁴ Bartolomé cuenta cómo el productor le obligó a tratar de forma diferente los genitales de un hombre y una mujer: mientras que a Ana se la ve hasta con el pubis al aire, sin embargo, le prohibió incluir un plano en el que se veía un poco a contraluz la silueta del pene de un personaje varón (comunicación personal).

La crítica recibió la película positivamente por tratar temas actuales en el momento de su estreno, por el buen trabajo de la directora y por las escenas cómicas como la de la “rebelión” de las mujeres en el autobús que al final terminan persiguiendo al conductor por cómo reacciona ante sus quejas de los hombres que las cargan de hijos, pero luego no comparten las obligaciones de la crianza de estos. Kathleen M. Vernon recoge una crítica de un tal R. Santiagi (1977) que merece ser expuesta por ser una excepción que se diferencia de las demás y se distingue por su tono sarcástico y ataque “*ad hominem (o feminem)*” (147-49). Además, refleja el conflicto que había en la izquierda española en estos momentos: se acusaba a las mujeres que defendían la

¹⁴ En línea con lo que muchas feministas defienden, Duncan Wheeler critica la ausencia, dentro del discurso cinematográfico español dominante, de la reflexión de que la permisividad sexual puede ser una práctica sexista. En España, se ha tendido a identificar, de una manera simplista, libertad sexual con libertades personales (“The Representation” 444) y el aumento de escenas de sexo, en las pantallas cinematográficas, no se puede entender como el resultado del final de una represión que permite representaciones más naturales (Williams *Screening* 143), ya que lo importante no es si el placer está presente o no, sino la posición del sujeto respecto a él (Willemsen 214).

doble militancia de desviar la atención de temas políticos y económico prioritarios para el país por unas reivindicaciones sectarias que solo atañía a las mujeres:

Presentar a la mujer prototipo como una ama de casa, casi diríamos de palacio, rodeada de millones, con dos coches, eso sí, el hombre tiene un Mercedes y ella un Ford, que para eso es mujer, es inferior y debe tener un automóvil menos lujoso, roza lo insultante.

Confundir el problema real de la mujer española con un simple juego de amores y vacaciones, es para decir, “vámonos... del cine”. Porque el problema, *Cecilia*, ya no estriba en saber si la fiel ama de palacio folla, ¿o mejor sería decir “hacer el amor”?, por primera vez después de veinte años de estar casada con otro hombre que no sea su marido. El problema, *Cecilia*, ya no se puede presentar bajo la vertiente de que todos los hombres son muy malitos. El problema, *Cecilia*, está, intuimos, en cambiar esta podrida sociedad que oprime a niños, hombres, a niñas y a mujeres, por otra que posea un orden político-social-económico diferente que modifique las relaciones humanas, en todos sus sentidos (147-48).

En 1979, con una cámara de 16 mm y sin saber muy bien cómo lo iban a afrontar, Cecilia Bartolomé y su hermano José Juan se lanzaron a la calle para captar lo que estaba ocurriendo realmente en el país después de la muerte del dictador. Recogieron las reacciones ante los acontecimientos, pero de la gente de a pie no a nivel institucional o de políticos, algo que la información oficial no estaba contando. No querían relatar los grandes acontecimientos, las importantes decisiones políticas, ni los solemnes acuerdos, sino cómo la gente vivió la Transición. Su objetivo era rodar con la mayor honestidad y objetividad posible, dando voz a todo el mundo, y respetar las opiniones de todos, aunque no comulgasen con ellas. Así incluyeron imágenes de Charito Reina defendiendo la dictadura y el fascismo y en contra de la

democracia (*Después de...Atado y bien atado*)¹⁵ y de Perico Solabarria, un cura obrero que defendía el uso de las armas por parte de ETA.¹⁶ Por otro lado, reflejan cómo se estaba permitiendo un clima de exaltación del fascismo y la dictadura que fue la antesala al golpe de estado de Tejero del 23 de febrero de 1981 (Rigodón Films). Con esta manera de abordar la Transición española, Bartolomé se adelanta a las críticas que recientemente, a raíz del movimiento 15M (mayo 2011), se han hecho a la manera en la que España ha abordado este periodo histórico y ha creado e impuesto un único relato unidireccional.

Rodaron durante dos años. Empezaron en abril de 1979 y, aunque la mayor parte del rodaje se había hecho ya a finales de año, siguieron realizando tomas hasta finales de 1980 (Fernández-Santos). El documental les quedó muy largo y lo dividieron en dos partes: *Después de...No se os puede dejar solos* y *Después de...Atado y bien atado*. La primera es un análisis más sociológico en la que Bartolomé, con la cámara, y su hermano, con el micrófono, se acercan a la gente (mujeres, trabajadores y agricultores) que expresa sus ideas sobre lo que estaba sucediendo en el país. La segunda, más política, se centra en el proceso de democratización (las autonomías y el terrorismo), con la intervención de líderes políticos y sindicales. En el rodaje de este documental, Bartolomé destaca que el esperpento (paso de lo trágico a lo grotesco que ya utiliza en *Carmen de Carabanchel*, posteriormente en *Margarita y el lobo* y finalmente en *Vámonos Bárbara*) es el rasgo que mejor define al pueblo español y lo considera propio de la idiosincrasia española (Rigodón Films).¹⁷ Como cuando una mujer pide una libertad que todavía no había porque van mirando por encima del hombro por si viene alguno de Fuerza Nueva y otra, sentada

¹⁵ Minutos 00:09:16-00:14:37.

¹⁶ Minutos 01:10:11-01:10:44.

¹⁷ Minutos 00:14:40-00:16:05.

delante de ella, asiente riéndose.¹⁸ Las imágenes revelan que la gente tenía muchas ganas de hablar, las diferencias que había (incluso contradicciones) entre la gente de la calle y las bases de los partidos y los grandes actores políticos de esa época y la tremenda bipolarización que existía en la sociedad española del momento. José Juan Bartolomé afirma que más que de desencanto había que hablar de descontento. Contra la historia de color de rosa y el clima de consenso y concordia que se nos ha vendido, los hermanos Bartolomé ya hablaban de un país radicalizado, cabreado y esperpéntico (Gregori 958-61). El documental fue prohibido y secuestrado por el Ministerio de Cultura durante dos años¹⁹ y no se pudo estrenar hasta que llegó el cambio de gobierno con el PSOE (Felipe González) y Pilar Miró lo rehabilitó. Según un artículo de la época, se estrenó, “precaria y tardíamente”, en noviembre de 1983 en el Cinestudio Groucho (Fernández-Santos).

En *Lejos de África*, la directora nos enfrenta al pasado colonial español. Nuestro cine ha tratado en muy pocas ocasiones el tema de las colonias españolas y casi siempre lo ha hecho adoptando un punto de vista aventurero, exótico o fantástico (Ibáñez 27). Cuando Bartolomé llegó a España, se quedó perpleja del poco o nulo conocimiento que la gente tenía de la situación que se vivía en las colonias. La acción del film transcurre en Guinea Ecuatorial entre 1950 y 1961 cuando España todavía tenía dominio sobre algunos territorios africanos. La historia se cuenta a través de la amistad de dos niñas: Susana (de raza blanca) y Rita (de raza negra). A través de Rita, Susana va descubriendo el mundo africano, a la vez que se hacen mayores, y vive su despertar adolescente como testigo de las contradicciones que genera el colonialismo. De nuevo, la Historia se relata a través de la cotidianidad de la vida de dos niñas, fundiendo lo

¹⁸ Minutos 00:08:17-00:08:31.

¹⁹ La censura termina con el decreto del 11 de noviembre de 1977, pero perduraron formas encubiertas de coacción fomentadas desde el mismo Estado como por ejemplo el secuestro judicial de las películas (Castro García 37).

personal y lo colectivo.

La obra de Bartolomé, poco conocida y estudiada y nada valorada, forma un corpus esencial para entender una época clave como fue la Transición española y ha sido solo recientemente (principios del siglo XXI) cuando se ha empezado a incluir en diferentes festivales y a ser objeto de los estudios académicos sobre el cine español, destacando su carácter feminista y transgresor. Aunque, en 2014, recibió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes del gobierno de España, es todavía desconocida no solo para el público general sino también para los expertos que se dedican a estudiar la historia del cine español. Con la actitud de modestia que la caracteriza, Bartolomé quita importancia a tales reconocimientos. En un programa de Televisión española, al ser preguntada sobre el calificativo acerca de *Vámonos Bárbara* de ser la primera película abiertamente feminista, Bartolomé le resta trascendencia diciendo que fue algo que hizo el historiador cinematográfico Román Gubern: “metió esa frase y me la colocó” (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio”)²⁰. Quizás esta reticencia viene de la resistencia de la directora a las calificaciones y a que se la catalogue (comunicación personal).

Cuando se define a sí misma como rompedora añade un me puedes considerar así “si quieres” y baja un poco la mirada como si se hubiera dado cuenta de repente del adjetivo que se ha aplicado a su persona y a su trabajo y le pareciera demasiado grande (Media Memoria)²¹. Cuando le pregunté qué estaba pensando al hacer una práctica como *Margarita y el lobo* en 1969, me contestó que no entendía muy bien la razón de todo el revuelo que se armó a su alrededor, ya que ella solo quería reflejar la situación de la mujer en esa época en España. Pero realmente fue transgresora y rompedora de moldes con una narrativa contrahegemónica que

²⁰ Minuto 00:31:20.

²¹ Minutos 00:00:46-00:01:05.

desvela matices culturales ignorados por los Estudios Culturales en España. En la Escuela Oficial de Cine, realizó varias prácticas que compartían un denominador común: una reflexión crítica sobre la situación de la mujer con la que cuestionaba el rol social al que había sido relegada. A lo largo de nuestra conversación, Bartolomé, como resultado de haber vivido mucho y haber tenido muchas experiencias en la vida, se define como impulsiva, exótica, loca carioca, atrevida, pasional, directa hasta llegar a ser bruta, muy barroca, poco precisa y como una persona que no tiene miedo a nada y a la que le gustan los retos.

Para terminar este esbozo de la persona y directora Cecilia Bartolomé, solo me queda reflejar sus últimas reflexiones de nuestra charla que ella me dijo le gustaría ver en este trabajo. En su vida, le queda una sensación de dolor por los proyectos que ha tenido y que podrían haber sido grandes películas, pero no ha podido hacer. Está satisfecha de lo que ha hecho, aunque haya sido poco, y disgustada por los proyectos que, estando a punto de rodarse, no pudieron ser por motivos exclusivamente económicos. Propuestas que trataban temas importantes para ella, pero que se han quedado en el cajón de los recuerdos. Entre los temas sobre los que le hubiera gustado rodar, están el colonialismo y los mártires de Córdoba. El primero logró plasmarlo en *Lejos de África*. Film que levantó Bartolomé a pulso, pero no tuvo una productora fuerte detrás y no consiguió la difusión adecuada. Es una película muy querida para la directora con la que quiso reflejar la injusticia cometida por Europa con la gente de las colonias y el desgarró que sufren estas personas a las que se obligó, en un momento determinado, a hablar español, francés o inglés y a adoptar una cultura externa y desconocida para ellos y ahora se les trata como extraños. Pero, incluso en un tema como es la descolonización de África, son dos personajes mujer quienes nos cuentan el relato. Finalmente, está muy orgullosa del documental que hizo sobre Carrero Blanco para la serie española *Cuéntame* que se emite en la primera de Televisión

española y que lleva en antena, con gran éxito, desde 2001. Con este trabajo, la cadena hizo récord de audiencia, batiendo al programa estrella que se televisaba a la misma hora en tele 5: Gran Hermano (Bermejo).

Bartolomé ha sido libre e independiente como ser humano y cineasta (Sanz de Soto 11). Se acerca a temas a los que generalmente no se ha prestado mucha atención y, cuando se ha hecho, se les ha considerado como colaterales a sucesos sociales y políticos que, aparentemente, siempre son más acuciantes. En su trabajo, huye de los maniqueísmos fáciles y siempre ha sido difícil de catalogar para la audiencia, la crítica y los poderes políticos y el éxito comercial no se ha respondido a la categoría de su obra. Le sucedió, por ejemplo, con sus documentales sobre la Transición española. No sabían cómo clasificarlos porque no llegaban a dilucidar qué postura ella y su hermano estaban defendiendo ni qué eran exactamente (Gregori 960). Es una paradoja el olvido y ostracismo al que ha sido relegada cuando ella siempre ha luchado contra la amnesia histórica: en sus films, “trata de producir un relato que permita una nueva mirada, a través de lo doméstico y hasta lo trivial, sobre lo que sucede en el mundo en el que se generan. Se abre así el discurso a los márgenes del relato de la Historia” (Cerdán y Díaz López 14). En su obra, siempre ha habido un compromiso con el contexto histórico de sus narraciones. Los relatos de Bartolomé representan lo individual y lo cotidiano siempre dentro de lo colectivo. Sus personajes, Carmen, Margarita o Ana ven el mundo de una manera diferente y la directora les da voz y agencia para transmitir nuevas identidades dentro de espacios alternativos como sujetos de la Historia y de la historia dentro del relato cinematográfico. Como también refleja en sus documentales, Bartolomé reclama la inclusión de lo cotidiano, lo popular, lo anónimo dentro de los grandiosos acontecimientos históricos y políticos. Rasgo que la diferencia de Josefina Molina y Pilar Miró (Cerdán y Díaz López 15-16). A Bartolomé, más que los grandes eventos (fascismos, el

fenómeno ETA o los movimientos separatistas), le interesa más investigar y saber sobre la base popular que apoya y hace posible esos fenómenos (Gregori 959-60). Es desde lo diferente, lo sencillo y lo cotidiano que Bartolomé elabora su trama histórica con la que dialogan sus films y sobre todo las heroínas que los protagonizan.

La historia de Bartolomé, que siempre se ha adelantado a su tiempo en los temas que ha elegido y la forma en los ha reflejado, está llena de lucha, rebeldía a lo establecido, incorrección, osadía, polémicas, provocaciones, prohibiciones, secuestros y reconocimientos tardíos. Como me confesó en nuestra conversación, ahora está trabajando en un proyecto con el que quiere reflejar que las mujeres no somos iguales a los hombres sino superiores y conservadoras de la especie. Tiene pinta de que la historia se repite y que, aunque cuando le dices la palabra futuro ella piensa que no le queda mucho porque cuando mira a su alrededor ve que ya no le quedan muchos amigos vivos, tenemos rebeldía y controversia para rato. Vamos, Cecilia Bartolomé en estado puro y que es no feminista sino mega-feminista, aunque no le gusten las calificaciones cuando se trata de denominar una película dirigida por una mujer. Para ella, su trabajo es realizado por una persona que hace cine y punto. Por un ser humano que, a través de su filmografía, construye unos imaginarios y referentes que luchan por salir de los márgenes para visibilizarse y normalizarse dentro del sistema simbólico español.

CAPÍTULO 2

AL FIN SOLAS Y CON UN FINAL ABIERTO ANTE NOSOTRAS PARA INVENTARNOS

¿Quién quiere, en vez del “pienso luego existo” resignarse al “gusto a otro, luego existo”?
P. Aguilar, *Mujer* (137).

Una primera aproximación a *Margarita y el lobo* (1969): ¿Por qué es tan incómoda esta práctica de una estudiante de cine?

Definido por Silvia Guillamón Carrasco como una verdadera rareza del cine español y un ejemplo de resistencia cultural (“Los discursos filmicos” 290) y como la película más experimental realizada en España por Barbara Zecchi, aunque sin llegar a lo que Teresa de Lauretis denomina como des-estética, (CatedraBergmanUnam)¹, el mediometraje *Margarita y el lobo* es una tragicomedia musical que narra la historia diaria y corriente de muchas mujeres en la época del tardofranquismo español. En concreto, es un esperpento que relata la historia de una mujer (Margarita) que está atrapada entre un matrimonio burgués y tradicional con un tecnócrata (Lorenzo) que comulga con el régimen franquista, pero que se define a sí mismo como liberal, y una relación con un profesor universitario (Andrés) que es todo lo contrario y representa a los opositores al franquismo. Ninguno de los dos satisface a la protagonista que rompe con ellos y decide vivir sola. Aunque ambos hombres están en las antípodas, ideológicamente hablando, los dos intentan, a su manera, controlar y domesticar a Margarita que se revuelve contra ellos. Al final, los esposos se convierten en dos extraños y ella le recrimina que él no soporta que ella viva y trabaje y decide terminar con el matrimonio. Determinación que expresa con un contundente

¹ Minuto 00:15:49.

“Lorenzo, esto se ha acabado”.² Su decisión supondrá, para ella, una liberación personal porque, como le dice durante una discusión, “Pero Lorenzo, es que contigo muero”.³ La separación es una victoria, se propone como una consecuencia del fracaso del proceso de domesticación de la mujer y, a la vez, como una posibilidad de crear un espacio propio de libertad e independencia, sobre todo económica. Sin embargo, este nuevo camino no está exento de dificultades. Durante el proceso de descubrimiento y desarrollo personal por parte de Margarita, esta se da cuenta de las dificultades que enfrenta profesionalmente, ya que se casó muy joven y abandonó su preparación académica.

Una trama aparentemente sencilla⁴ que Bartolomé sabe cómo insertar en el momento histórico concreto en el que realizó la práctica para subvertir los preceptos de la noción de feminidad del nacionalcatolicismo.⁵ Ruptura conceptual de la cultura española que se extiende de

² Minuto 00:38:15.

³ Minuto 00:38:45.

⁴ Cecilia Bartolomé define la trama como simple, aburrida y monocorde y, por ello, vio que necesitaba contar la historia con una dificultad formal, un tipo de narrativa diferente. Pero explica que “podía ser anodino lo que ocurre, pero era lo que ocurría y lo que ocurría no se contaba”: cómo era realmente el matrimonio eclesiástico, el problema que suponía la rígida división de macho-hembra en las relaciones de pareja, que entre las mujeres llegaba a haber una complicidad que podía llevar incluso al lesbianismo o que la mujer no estaba preparada, debido a la educación que había recibido, para afrontar la vida. Todos estos temas eran cotidianos y frecuentes. También el hecho de que las mujeres se equivocaban y cometían errores, incluso aquellas que rompían barreras sociales, era un asunto tabú (26ª Mostra, minutos 00:00:00-00:03:53). La mayoría de estas cuestiones reaparecen en su película *Vámonos Bárbara*, como demuestro en el capítulo siguiente. Nueve años después, en otro contexto político y social y con un tipo distinto de mujer, pero los mismos temas siguen afectando a las mujeres.

⁵ Argumento aparentemente sencillo, pero que si lo leemos en relación con su contexto histórico y usando las gafas del feminismo (Kuhn *Cine* 84), adquiere una sorprendente relevancia y una significación diferente como respuesta a un cine hegemónico y al franquismo y como lucha de la mujer por el poder de interpretar y adquirir una posición discursiva propia frente a los discursos dominantes. Marco teórico, en el que las palabras de Margarita, expuestas en la descripción de la trama del medimetro, poseen una gran fuerza y su eco retumba en pleno 1969. *Margarita y el lobo* continúa la tradición feminista española de principios del siglo XX. Feminismo que ya defendía el derecho de la mujer a la educación y al trabajo. Véase al respecto: *La mujer intelectual* (1901) y *El problema feminista* (1903) de Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española y otros escritos* de Emilia Pardo Bazán (1916), *Cartas a las mujeres de España* de María Lejárraga (1916), *La condición social de la mujer* de Margarita Nelken (1921), *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos (1927). En estas obras, las escritoras incluían reivindicaciones que ya otras, como Josefa Amar y Borbón e Inés Joyes, habían empezado a hacer en el siglo XVIII. Es verdad que, al comienzo del siglo XX, fue un movimiento feminista que defendía la diferencia, estaba dominado por el discurso de la domesticidad y carecía de una orientación política para conseguir el sufragio y derechos políticos individuales, pero hay que entenderlo en su contexto histórico, político, social y cultural concreto español; como muy bien

la diégesis al género cinematográfico y a la propia estructura narrativa. Es un texto fílmico que se estructura de una forma extremadamente discontinua, a través de la sucesión de fragmentos que rompen con el *continuum* narrativo, y se articula en contraposición con el orden temporal lineal asociado con el progreso y la modernización (Vernon 152) que el franquismo vendió en el periodo desarrollista. Bartolomé presenta un discurso híbrido que mezcla el género musical, el documental y el cine *vérité* (Zecchi *Desenfocadas* 86). Combinación narrativa que deforma la realidad hasta la parodia, cuestionando los códigos culturales y sexuales de la sociedad española que la directora representa en el medimetro (Guillamón Carrasco *Desafíos* 60). Incluye las nociones estéticas de antirrealismo y pastiche desde el punto de vista de la representación y de la configuración narrativa, yendo a contracorriente de la estética dominante y proponiendo, de esta forma, nuevas estrategias espectatoriales (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha 385-86). En una época, los años sesenta, en la que uno de los rasgos más destacados del cine español fue una estética realista, incluso más radical que en la década anterior (Deltell Escolar 117-18).

recalcan estudiosas del tema como Karen Offen, Marisa Ferrandis Garrayo, Mary Nash, Mónica Moreno Seco, Vicenta Verdugo Martí, Inés Alberdi y Geraldine Scanlon. Por ejemplo, las particularidades del desarrollo político español no favorecieron un feminismo liberal de orientación política, rasgos que empezaron a cambiar a partir de 1920 (Nash “Experiencia” 170-71), y la influencia de la construcción cultural de género que dominó en España, en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, llevó al feminismo a pedir la emancipación de las mujeres desde el reconocimiento de la diferencia de género y no desde la igualdad (Nash “Experiencia” 158-64). Especificidades que han provocado que, históricamente, el feminismo español no haya sido incluido en los estudios y antologías del feminismo occidental (Johnson y Zubiaurre 12). A pesar de las duras palabras de Carmen Alcalde, definiendo el feminismo español como un movimiento colaboracionista con los hombres que hizo muchas concesiones y con un carácter conservador marcado por una falta de ímpetu (79-95), sin embargo, no estaba en las antípodas de las europeas. En Francia, hasta la publicación del libro *El segundo sexo* (Beauvoir 1949), las feministas no consideraban la diferencia biológica y la división sexual del trabajo, que se derivaba de ella, como una forma de opresión para la mujer y defendieron la feminidad y la maternidad como base de la emancipación e, incluso en la década de 1970. Querían recuperar lo “femenino” que, para ellas, había sido reprimido e infravalorado (Offen y Ferrandis Garrayo 124-28). Después, en la Transición, el feminismo español fue un movimiento muy heterogéneo y plural que hay que seguir analizando, teniendo en cuenta su contextualización histórica, para continuar con la labor de recuperar “la memoria colectiva” de las mujeres, conseguir una “mayor visibilidad de su trayectoria histórica” y acentuar su influencia como parte esencial en la “configuración de la sociedad” (Nash “Experiencia” 151). Algunas obras que hacen un recorrido histórico del feminismo español, aportando una visión general de sus características y de sus principales representantes, son la *Antología del pensamiento feminista español* (2012), editado por Roberta Johnson y Maite Zubiaurre; el trabajo de Geraldine Scanlon *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974* (1976); y el libro de Anna Caballé titulado *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho* (2013).

Desde el principio, el medimetraje “zarandea” al espectador y provoca una actitud activa ante el texto y una mirada distinta que difiere de la identificación narrativa (Guillamón Carrasco *Desafíos* 60). La ironía, el humor y el sarcasmo recorren toda la cinta, como cuando Margarita aparece vestida de negro en su boda. Quizás la vida de la protagonista hubiera dado para un melodrama, pero Bartolomé decide hacer una tragicomedia como una rebelión contra el primero, que fue el género predilecto del primer franquismo para difundir el modelo del ángel del hogar y adoctrinar a las mujeres españolas (Guillamón Carrasco *Desafíos* 14). Algo que también evitará, como veremos en el siguiente capítulo, en su primera película *Vámonos Bárbara*. La música se utiliza de un modo anempático, ya que muestra indiferencia por la situación de las escenas que acompaña, intensificando así las emociones de los personajes y de la audiencia (Chion 16-17). Algunas canciones interpretadas por la protagonista funcionan como una variante moderna del antiguo coro griego, guiando nuestras respuestas y emociones y haciéndonos reflexionar. El medimetraje sitúa a la audiencia en la perspectiva de Margarita, forzándonos a observar su punto de vista. Pero nos guía, no desde sus emociones, sentimientos y percepciones para, finalmente, considerar al hombre con simpatía, amor y lástima, como Cynthia A. Freeland encuentra en su análisis feminista de algunas películas dirigidas por hombres (576), sino desde sus acciones y un discurso feminista con la finalidad de erigir un espacio para la protesta y el cambio, ofrecer alternativas y retar la rígida división genérica y la idea de que las historias son principalmente sobre los hombres y, en segundo lugar, sobre mujeres que los aman y que son accesorios que están en la historia gracias a ellos.

Con todas estas técnicas de extrañamiento, Bartolomé (igual que ya habían hecho anteriormente otras directoras como Rosario Pi en *El Gato montés* en 1935)⁶ rompe con la

⁶ Aunque se estrenó en marzo de 1936 poco antes del estallido de la Guerra Civil española (el 17 de julio de 1936) (Gubern 22).

naturalización de la representación y deconstruye la mirada fílmica hegemónica (Zecchi *Desenfocadas* 49). Además, con estas estrategias de distanciamiento, nos confronta con el proceso de manipulación y artificiosidad de la continuidad narrativa y la existencia de una perspectiva única, no solo dentro del medimetraje, sino también en el contexto histórico y social en el que sitúa la historia de Margarita. La complejidad, sutilmente tejida, será uno de los rasgos que caracteriza a toda la producción de Bartolomé (Ibáñez 17). Como veremos más adelante, la directora trastoca las ideas tradicionales del amor y las relaciones de género, pero además utiliza un lenguaje fílmico original que rompe con algunas estructuras cinematográficas tradicionales. En este sentido, Bartolomé sigue el argumento de Claire Johnston cuando defiende que cualquier estrategia revolucionaria debe retar la representación de la realidad, ya que no es suficiente con tratar la opresión de la mujer dentro del texto fílmico, sino que también el lenguaje cinematográfico y la representación de la realidad deben ser cuestionados (30). Dispersión de los registros narrativos, temporales, visuales y sonoros con la que Bartolomé rompe con la lógica de la identidad de género. Incluso cuando parece que utiliza técnicas narrativas del cine hegemónico, como la falta de interacción entre personajes mujeres o la falta de solidaridad entre ellas, lo hace para subvertir los tradicionales y “naturales” roles y relaciones de género. Es cierto, como afirma Barbara Zecchi (*Desenfocadas* 12), que, a grandes rasgos, la solidaridad no es la característica central que rige las relaciones de las mujeres en el medimetraje, pero, como veremos más adelante en una lectura más detallada, forma parte de una estrategia narrativa de la directora.

La madre de Lorenzo y las chicas que trabajan en la casa del matrimonio son representaciones de la ideología dominante del momento y de las mujeres que la compartían y la protagonista apenas interactúa con ellas, pero, por otro lado, sí habla con una chica universitaria

sobre temas sociales y políticos (podemos intuir una solidaridad ideológica) y, con Natalia (la esposa de un amigo de Lorenzo y que representa un rol de género tradicional), sí tiene una estrecha relación (que se intuye lésbica). La solidaridad se percibe entre líneas. El hacer un film feminista, como afirma Bartolomé, no supone presentar a todas las mujeres maravillosas, cayendo en un maniqueísmo ridículo (Hernández Les y Gato 46). La directora refleja cómo las mujeres de la época del medimetraje empezaban a descubrir que “podía existir un ‘nosotras’ desde el que afirmarse colectiva e individualmente” (Escario *et al.* 54) dentro de un movimiento que algunas autoras, como María Ángeles Larumbe, definen como “minoría” (*Las que dijeron* 50). En lo que podemos definir como “tretas del débil” (Ludmer 47-55)⁷, Bartolomé elige muy bien con quién se relaciona Margarita y le da un valor extradiegético, muestra las contradicciones de género del momento histórico y, con la solitaria lucha de la protagonista, refleja el incipiente desarrollo feminista en España. Además, como bien explica Amelia Valcárcel, exigir una solidaridad inmediata, por el hecho de ser mujeres, es una falacia: esta deber basarse en reconocer una “posición funcional débil” y tener la voluntad de acabar con ella (*La política* 203).⁸

La obra de Bartolomé se caracteriza por incluir una gran variedad de discursos de mujeres, a veces contradictorios. Esta diversidad ideológica en los personajes mujer respalda la perspectiva de que no todas las españolas abrazaron la senda abierta por el feminismo, ya que algunas defendieron una involución de sus derechos, no solo en la práctica diaria, sino también en la ley, y de que la ideología y el posicionamiento político no están determinados por el género (Sánchez 195-97). La directora expone un amplio abanico de mujeres para revelar que no somos,

⁷ Josefina Ludmer acuña este término en el contexto del análisis de la obra de Sor Juana: *La respuesta a Sor Filotea*.

⁸ Otras autoras como Toril Moi se hacen eco de este debate. Moi aboga por abandonar una falsa idea de hermandad entre las feministas que incide negativamente en la posibilidad de un debate crítico (10).

como lo denomina Celia Amorós, “las idénticas”. Según la filósofa, cuando se nos representa, como no hay nada importante que recalcar, no existe la individualización y, por ello, encarnamos figuras genéricas y representamos a nuestro género (“Espacio” 113). Desde el sistema patriarcal, se ha identificado persona con varón y las mujeres hemos sido reducidas a un estatus de “totalidad identitaria” (Valcárcel *Rebeldes* 161). Dentro del corpus fílmico que he analizado, son comunes las generalizaciones sobre nosotras con expresiones como que ya se sabe cómo son las mujeres y que somos todas parecidas: *El diablo toca la flauta* (José María Forqué 1953), *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino 1858) o *Muchachas en vacaciones* (José María Elorrieta 1958) son algunos ejemplos. También, mientras ellos, son pintores, inventores, joyeros, periodistas, representantes de continentes y hacen proezas, las pocas mujeres incluidas en la pantalla son personajes vacíos (semejantes entre ellos y lo único que los hace especial y diferente es que un hombre esté enamorado de ellos), la mujer de y solo esperamos a nuestros novios (*El diablo toca la flauta*), atormentándonos de que nos puedan dejar por otra porque nuestra felicidad se basa en estar con un hombre. Por ello, debemos esperar a nuestro príncipe azul toda la vida si fuese necesario y también, resignadas, tenemos que estar dispuestas a hacer cualquier sacrificio para no perderlo (*Sor Angélica* Joaquín Luis Romero Marchent 1954).

Sin embargo, Bartolomé cambia las prioridades e incluye la diversidad de opciones existentes: mujeres que se oponen a seguir con un modelo tradicional de género, las que no quieren tanta libertad, hombres cómodos con los roles convencionales de género y los que, con buena voluntad creyéndose muy liberales, están de acuerdo con la liberación de la mujer, pero quieren enseñarle lo que realmente significa: porque “eran ellos los que marcaban la pauta, eran ellos los que nos daban libertad” (Roig “La impotencia” 19). Para Andrés (en *Margarita y el lobo*) e Iván (en *Vámonos Bárbara*), significaba estar siempre disponible a tener relaciones

sexuales con ellos y así se lo hacen saber a Margarita y a Ana. Dentro de la diégesis, Bartolomé le da voz propia y agencia a la protagonista, generando un relato que permite una nueva mirada sobre lo que sucedía en España. A través de lo personal, lo cotidiano y hasta lo trivial, la directora nos narra la Historia desde los márgenes (Cerdán y Díaz López 14) y, con un tono desenfadado, analiza, de forma crítica, pero a la vez irónica y satírica, la situación de las mujeres bajo el régimen franquista. El compromiso de sus trabajos con el “quehacer histórico y contextual de las narraciones”, para luchar contra la amnesia histórica (Cerdán y Díaz López 13), convierte a *Margarita y el lobo* en un documento audiovisual relevante como fuente para estudiar el momento histórico en el que fue realizado y en el que Bartolomé sitúa a su protagonista. También, es una cinta esencial porque presenta una mirada diferente sobre la Transición española y su relación con la vida de las mujeres, convirtiendo esta conexión en la protagonista de la historia cinematográfica. No solo lo personal se construye como político, sino que también lo político aparece personalizado (Parrondo Coppel 35). Lo individual en el medimetraje se encarna en Margarita, con lo que Bartolomé propone a una mujer como protagonista activa, no solo de la historia que narra el medimetraje, sino de la Historia española.

Como ejemplo de las estrategias mencionadas, ya la primera secuencia, en la que Margarita se enfrenta a un juez eclesiástico en el juicio de su separación matrimonial, empieza con el final de la narración. El propósito de un montaje lineal es construir un espacio y un tiempo narrativo lógicos y sin costuras para conseguir un discurso cinematográfico invisible (Kuhn *Cine* 52). Pero Bartolomé tiene otros objetivos en mente. Con una serie de fotografías fijas que nos sitúa en el lugar de la puesta en escena, nos muestra el decorado donde se va a realizar el medimetraje y las personas que van a participar en su rodaje. Al filmar este espacio, Bartolomé incluye lo que debería estar ausente en la propia representación, al menos para la audiencia. Esta

elección supone un reconocimiento de la imagen fílmica como una construcción e implica cuestionar el carácter aparentemente referencial de la imagen y su función de mimesis con la realidad. El final de la película vuelve a mostrar las cámaras, la gente y el escenario, cerrando el círculo para reflejar que lo que se encuentra en medio pertenece al ámbito de la ficción y es un relato construido. Hacer hincapié en que un film es un producto cultural artificial para exponer que la imagen en la pantalla no es real, sino una construcción, ha sido una de las mayores preocupaciones de la teoría fílmica feminista y las primeras directoras ya mostraron su interés por desvelar los mecanismos del aparato fílmico (Zecchi *La pantalla* 83-85). También, exponiendo el lugar de la enunciación fílmica, Bartolomé propone una ruptura con la noción espectral clásica. Por un lado, destruye el espacio habitable para el espectador (Burch 1987) y, por otro, construye un nuevo marco en el que este puede intervenir activamente en la interpretación del medimetraje (Guillamón Carrasco *Desafíos* 60). La mezcla de géneros, la constante ruptura con el realismo y la reflexión metafílmica reflejan un intento por parte de Bartolomé, en lo que resuena como un eco de Rosario Pi en su película *El gato montés*,⁹ de romper con lo que Ann Kaplan llama el “*half-aware forgetting*”; es decir, que el cine con la mirada fílmica masculina tradicional es una construcción que, a través de la aparente imitación del mundo en el que vivimos, perpetúa la ilusión de que lo que la audiencia ve en la pantalla es “natural” (*Women and Film* 13).

⁹ En esta película, Rosario Pi utiliza, en numerosas ocasiones, recursos técnicos, como las cortinillas en diferentes direcciones y fundidos a negro, como transiciones narrativas. También mezcla los géneros, en una película que comienza como una especie de documental antropológico y deriva, finalmente, hacia un drama amoroso, pero que incluye además elementos del cine de aventura, la comedia y el musical (RTVE “Historia de nuestro cine: el gato”). En una aproximación metafílmica, la criada de un cortijo, que quiere marcharse a Hollywood, dice que se va a “meter a peliculera” y comenta a un hombre que tiene una prueba para una película en la que debe quedarse en bañador; lo que lleva a una conversación entre ambos sobre el rol de las mujeres en el cine. El hombre lo califica de impúdico, pero ella, que considera que nadie puede decirle lo que debe hacer, bromea sobre ponerse en “paños menores”, quitándole importancia (minuto 01:08:07). Finalmente, con este diálogo, la directora recrea el tema de un cuplé titulado *La peliculera*, de donde surgió la primera película que produjo Rosario Pi, en 1932, *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Navarrete-Galiano Rodríguez 298).

Bartolomé incluye también la dimensión metafilmica en otra de sus prácticas de la EOC *Carmen de Carabanchel*. Cuando el matrimonio está viendo la televisión, la cámara muestra a la audiencia la pantalla en la que se refleja una película perteneciente al cine histórico característico de los años 1930 y 1940 en España. Este tipo de films aparece también referenciado en *Esa pareja feliz* (1951), la película de Bardem y Berlanga. En este caso, los directores ridiculizan el género y muestran, varias veces, los entresijos que hay detrás del cine y de las representaciones teatrales¹⁰ para hacer hincapié en el uso de los medios de comunicación y culturales en la época franquista como aparatos ideológicos del Estado.¹¹ Bartolomé lo contrapone a la situación real que vive la pareja para demostrar la desconexión que había entre los discursos del régimen y los

¹⁰ En *Esa pareja feliz*, en diferentes ocasiones, se expone, a la mirada de la audiencia, cómo se realiza una película o una ópera. Cuando el matrimonio compuesto por Juan y Carmen (mismos nombres que la pareja de *Carmen de Carabanchel*) están en el cine, él le explica aspectos técnicos como el travelling o el uso de transparencias para demostrarle que todo es una construcción. Además, una mujer al final de la película grita “Vaya, ya han cortado el beso” (minuto 00:08:25). Comentario que indica cómo los espectadores eran conscientes de la censura que el gobierno aplicaba. También, se muestran los diferentes elementos que hay detrás de la ejecución de un rodaje o una representación operística como las cámaras o las personas implicadas (el director, el técnico de sonido, de iluminación, los extras, los que se encargan del decorado o el cámara). Casi siempre, lo hacen ridiculizando el proceso, como cuando una actriz se tira por una ventana de un castillo y los encargados de recogerla se ponen en el lado contrario. Aunque hubiera dado lo mismo, porque la tela con la que iban a salvarla del golpe tenía un agujero. En la caída, rompe un foco y ya no pueden seguir rodando. Al final de la escena, cuando la gente se va a casa, vemos que han estado rodando en los estudios cinematográficos CEA, que existieron de verdad y cerraron en 1966.

¹¹ Esta noción surge de Louis Althusser cuando expone que el sistema capitalista no se podría mantener solo con el aparato represivo del Estado (las cárceles y la policía), sino que requiere de un cierto convencimiento y sumisión de las clases bajas a las reglas del orden establecido que consigue a través de lo que denomina el aparato ideológico del Estado (AIE) (la religión, la escuela, la ciencia, la familia, los partidos políticos, el sindicato, la cultura y los medios de comunicación). Ambos forman parte de la superestructura que se asienta sobre la infraestructura o base económica (las fuerzas productivas y las relaciones de producción) del edificio social. Dentro de esta teoría, el cine podemos decir que, como parte de ese dispositivo ideológico, crea, en palabras del filósofo marxista, una representación imaginaria de condiciones reales de existencia (43-47). Como práctica social e ideológica, tiene por objetivo perpetuar el funcionamiento de un sistema y sus valores hegemónicos, naturalizarlos y señalar a cada individuo su rol dentro del entramado social. Este planteamiento nos permite entender la importancia del cine por su capacidad para crear un imaginario individual y social en el que los sujetos se reconocen y para mantener el predominio de la ideología dominante. Las reflexiones de Althusser son relevantes para el feminismo porque exponen la noción de que los seres humanos somos una construcción ideológica y que nuestra forma de pensar y de representarnos a nosotros mismos llega a parecernos tan “natural” que adoptamos nuestra concepción del mundo como la única verdadera sin cuestionarla (Kuhn *The Power 4*). Giulia Colaizzi las considera esenciales para desarrollar un discurso crítico del cine porque nos proporcionan la base para entenderlo como una institución, “una tecnología del yo y del imaginario social” y no solamente como un “soporte técnico-material para la vehiculización de una representación” y alude a una complicada estructura de relaciones históricas, económicas y sociales que “producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (*La pasión 39-40*).

problemas de las mujeres. Mientras vemos y oímos la película, la pareja discute porque el esposo quiere tener relaciones sexuales y Carmen se muestra reacia ante la posibilidad de quedarse embarazada por quinta vez.¹² En general, en la obra de Bartolomé, lo grandilocuente del discurso histórico o político pasa a un segundo plano (Ibáñez 31). Los tres directores inciden en la dimensión metafílmica del cine, en *Carmen de Carabanchel* (fotograma 1.1) y en *Esa pareja feliz*, enmarcando a los personajes con elementos de la puesta en escena como el marco de una ventana o un par de zapatos en un escaparate (fotogramas 2.1 y 2.2). Como si dentro de la diégesis, ellos mismos estuvieran en una pantalla actuando para recordar a la audiencia la instrumentalización del cine por parte del franquismo y destruir su capacidad de naturalizar y de crear la ilusión de realidad.



Fotogramas 2.1 y 2.2: *Esa pareja feliz*, minutos 00:49:59 y 01:01:56

En *Margarita y el lobo*, hay una constante ruptura con el realismo a través del uso de diferentes recursos técnicos y narrativos. Desde la primera secuencia, el medimetraje revisa diversos capítulos de la vida de Margarita desde que conoce a Lorenzo hasta que se separa de él. La historia se divide en cinco partes que ella misma relata, no cronológicamente, sino por temas (el amor, la subjetividad femenina, el adulterio, el lesbianismo y la libertad) que completan y dan sentido al anterior. Cada una de las partes se anuncia por una claqueta en la que se puede leer el

¹² Minutos 00:02:37-00:04:03

nombre de Escuela Oficial de Cinematografía, de la directora y del cámara, el título de la cinta y el número de plano y toma. La claqueta hace el ruido de empezar a grabar y Margarita habla como si estuviera dando una conferencia sobre un tema candente del feminismo que se relaciona directamente con la diégesis. La protagonista expone un breve monólogo, reflexionando de forma crítica sobre diferentes aspectos relacionados con la situación de la mujer en la sociedad del momento. Discurso que se asemeja a los lemas creados por las feministas españolas para llamar la atención sobre sus reivindicaciones y que fueron parte esencial de sus actuaciones.¹³ Monólogos que también podemos relacionar con el que Carmen Sotillo realiza en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes (1966), obra que dirigirá Josefina Molina para el teatro con Lola Herrera como Sotillo y que luego le servirá de base para su película *Función de noche*. La mujer de la obra de Delibes desarrolla su monólogo en relación con la época franquista. Margarita lo coloca en el periodo del tardofranquismo y, más tarde, la protagonista de *Vámonos Bárbara*, Ana, lo sitúa en el periodo de la Transición con la intención, como veremos en el siguiente capítulo, de crear un diálogo más que un monólogo. La incorporación de la claqueta de rodaje, junto con las tomas filmadas en el set de rodaje, mostrando lo que hay detrás de la cámara, como la gente que trabaja en el film, cables, raíles y micrófonos, que pertenece a lo que debería quedar fuera de campo, ofrece un discurso metafílmico de fuertes connotaciones feministas. Recurso que, como expondré en el análisis del medimetraje, volverá a utilizar al final de la cinta.

¹³ “Mi cuerpo es mío”, “Mujer, sal de la cocina y únete”, “Manolo, hazte la cena solo”, “Mujeres unidas jamás serán vencidas”, “No es casualidad, no es casualidad, que el que nunca pare prohíba abortar”, “Sexualidad no es maternidad”, “Yo también he abortado” y “Yo también soy adúltera” son algunos de los eslóganes del movimiento feminista en España durante la Transición. Reclamaban el derecho de la mujer al placer sexual y a la libertad de decisión sobre su propio cuerpo, al margen de la maternidad y el matrimonio, hacían referencia a situaciones concretas de la opresión doméstica de las mujeres y llamaban a la participación política. Las feministas adoptaron formas de expresión que reflejaban una gran creatividad, con reivindicaciones que eran alarmantes para la sociedad del momento y una provocación para los sectores más conservadores. Sus lemas contribuyeron a elaborar significados culturales y a crear una identidad colectiva feminista (Verdugo Martí 264-66). Como muestra de la importancia que tenían, la revista *Vindicación feminista* en su número 17 del 1 de noviembre de 1977 convocó un concurso para conseguir el mejor slogan feminista (“Concurso” 41).

Una forma diferente de acercarse a un film con las gafas del feminismo.

Como ya he explicitado en la introducción, me acerco a *Margarita y el lobo* con la idea de que, dentro de la construcción ficcionada que es una película, “se toman decisiones estéticas que acaban siendo éticas” (Lindo) y también políticas e ideológicas añadiría yo. La cuestión del arte no es solo sobre sentimientos, sino que también es una manera consciente de hacer, lo que refleja la importancia de estudiarlo como parte de la cultura de un país. Por ello, voy a leer el medimetraje en vez de simplemente verlo, ya que debe ser, según Giulia Colaizzi, la manera de acercarse a todos los fenómenos culturales y campos de conocimiento (*La pasión* 58). La finalidad de mi análisis es descubrir y analizar de qué forma las mujeres españolas cuentan sus propias historias, de qué manera se inscriben en la sociedad y en la cultura. En particular, a través de la cámara cinematográfica y en la España de la Transición. Estudiar cómo deconstruyen y reinterpretan las convenciones y el ideario del lenguaje fílmico hegemónico español. Para deconstruir los films desde una perspectiva de género, presento una propuesta de análisis que combina aspectos del feminismo, la teoría fílmica feminista y los aspectos fílmicos, incluyendo tanto las decisiones narrativas de la directora como los diferentes aspectos de la *mise-en-scène* como la luz o el espacio. Sigo las palabras de Annette Kuhn, que aconseja no quedarse en el análisis superficial de la trama y los personajes sin tener en cuenta el funcionamiento de lo “específicamente cinematográfico” (*Cine* 21), ya que las películas crean sus significados mediante la articulación de sus significantes: por ejemplo, la puesta en escena construye formas de dirigirse a la audiencia e introducirla en el relato (*Cine* 50).

Me propongo estudiar todo ello en un continuo diálogo con la época de la Transición española y, en concreto, con el cine hegemónico español de ese momento histórico dirigido por hombres. La teoría feminista debe centrarse en el texto cinematográfico y en el contexto social e

histórico en el que se producen (Kuhn *Cine* 87-88) porque los significados no residen en las imágenes, sino que se crean entre la representación, el espectador y la sociedad y estas siempre tienen un valor de uso específico en el lugar y momento concreto de su consumo (Kuhn *The Power* 6). Para mi análisis, resulta relevante el concepto de política sexual en cuanto que supone reconocer la importancia de la división sexual en la estructuración social y en las relaciones de poder.¹⁴ Este marco teórico entiende el género más allá de la división binaria de los sexos entre hombre y mujer para comprender cómo se construye el sujeto a través del lenguaje y las representaciones culturales. Es esencial definir el feminismo, no solamente como la vindicación de derechos para la mujer como individuo, sino que, desde la crítica feminista como modelo de crítica, sin dejar de lado las transformaciones sociales y políticas, hay que ser capaces también de desmontar las estrategias del discurso y evaluar críticamente la construcción de la mujer con “verdades culturales” que se presentan como naturales, universales y ahistóricas (Richard 75-77). El feminismo no es solo exigir derechos para las mujeres, sino que también nos dota de armas para reevaluar críticamente las estructuras e instituciones culturales del mundo que nos rodea (Everly 181). El lenguaje y las producciones culturales juegan un papel fundamental en la construcción y perpetuación de un sistema patriarcal en el que la identidad de las mujeres se desarrolla de forma relacional (como hija, hermana, madre y esposa) y los hombres dominan las estructuras económicas, políticas y culturales. Hay que tener siempre muy presente que “culture is constantly changing” y “culture doesn’t make people. People make culture”¹⁵ (Ngozi Adichie).

En mi análisis del trabajo de Bartolomé, he incorporado diversos elementos que

¹⁴ Marco teórico que empezaron a desarrollar las feministas radicales de la segunda ola del feminismo como Kate Millet en su libro *Política sexual*; Shulamith Firestone en *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*; y que, posteriormente, han continuado teóricas fílmicas feministas como Giulia Colaizzi y Ann Kaplan.

¹⁵ Minutos 00:26:14-00:27:06.

contribuyen a la producción visual, como la trama, los actores, la época, el espacio, la directora, la luz, el sonido, etc., ya que el cine es un complejo artefacto compuesto de una gran variedad de elementos. La crítica feminista debe explorar cualquiera de estos rasgos que crea relevantes para entender y exponer la representación que los films hacen de la ideología de género (Freeland 572). Estudiar a la mujer como producto y productora de imágenes nos ayuda a abarcar las múltiples posibilidades que ofrece un acercamiento feminista al cine (Everly 180). Siguiendo este marco teórico, surgen preguntas como: ¿Cómo la estructura narrativa, el punto de vista y la construcción de la trama operan para llevar a cabo una representación de los roles y relaciones de género? ¿Quién o quiénes son los principales agentes de la narración? ¿Hay presuposiciones sobre roles “naturales” y relaciones de género implícitas en el film o presenta posibilidades de cuestionar o retar tales valoraciones? ¿Hay quizás una narrativa no convencional sobre los personajes mujer ofreciendo un final abierto y ambiguo?

Ya metidos en faena y poniendo todo esto en práctica, el análisis de *Margarita y el lobo* es complejo, porque la narración es interrumpida por continuos saltos en el tiempo y no sigue una linealidad temporal ni narrativa. Dicha táctica forma parte de una red de estrategias discursivas, con las que Bartolomé propone a la audiencia una nueva forma de acercarse a un film e incide en la construcción del relato. Mi estudio refleja esa complejidad: hay temas y elementos de la puesta en escena que son transversales a la trama y aparecen repetidos en diferentes escenas a lo largo del medimetro. Siguiendo la falta de flujo narrativo de *Margarita y el lobo*, mi discusión va a ir de adelante atrás en las escenas para discutir los temas de una forma coherente con los bloques temáticos de la cinta. Como se puede deducir de todo lo expuesto hasta ahora, he escogido una aproximación como la de Samuel Amago al cine español en un contexto global: híbrida y heterogénea, sin que ello sea una desventaja, sino un enfoque

que nos permite ver las percepciones y los puntos débiles de diferentes marcos teóricos (2-3). Idea que he seguido con el propósito de incluir (dentro del marco feminista que he elegido) el discurso de Bartolomé en la tradición feminista española del siglo XX (incorporada también en la literatura con la que la directora comparte temas y estrategias narrativas) y ver cómo ella utiliza el aparato cinematográfico para subvertir el discurso hegemónico de un cine y un momento histórico concretos. La obra de Bartolomé nos lleva a reflexionar cómo el cine convierte representaciones sociales y culturales en experiencias significantes para la audiencia (Bordwell 23) y es un punto a valorar, dada la notable importancia que las películas y los medios de comunicación han tenido en el proceso de crear y redefinir la identidad nacional y cultural en la España de la Transición y en los años posteriores (*Refiguring Kinder* 3).

Y sin más dilaciones, pasen y vean.

El principio ya establece el tono del film.

El mediodmetraje empieza con una pantalla gris mientras se escucha un redoble de tambores que crea un efecto de suspense. Redoble con plato final que mantiene a la audiencia a la expectativa y en un estado de tensión, esperando a ver qué va a aparecer en la pantalla en primer lugar y cómo va a empezar la trama. Intriga y nerviosismo que se traslada, como veremos al analizar esa escena más adelante, al comienzo de la diégesis cuando un tribunal eclesiástico dirime la separación de los protagonistas: Margarita y Lorenzo. La música que elige Bartolomé también tiene connotaciones circenses, ya que recuerda a la que abre las actuaciones del circo. Esta relación de significados resonará en la mente de la audiencia en una escena posterior: cuando Margarita sale del edificio donde ha tenido lugar la separación del matrimonio, un amigo le pregunta cómo le ha ido y ella califica verbalmente el acto como “una chorrada” y un

“circo”.¹⁶ Esta sensación de encontrarse ante una actuación, un espectáculo y algo lúdico, que se crea con la música elegida para empezar el medimetraje, va a definir la primera acción que se ve: la separación matrimonial de una pareja ante un tribunal eclesiástico. También, remarca lo ridícula que es esta situación relacionada con la Iglesia Católica para la directora que utiliza la ironía y el humor (o sarcasmo, que, según Bartolomé, define mejor su trabajo en general) a lo largo de toda la cinta para criticar diferentes elementos de la sociedad patriarcal.¹⁷ Es importante recalcar que la música en el medimetraje tiene, principalmente, un carácter referencial y un valor temático. La directora no se centra en la melodía o el ritmo, sino que le sirve para contextualizar las escenas y los temas que introduce en la narrativa cinematográfica (García Sahagún 83-85).

Después de cinco segundos de redobles de tambores, lo que ve la audiencia es una imagen de la protagonista que se asemeja a un comic. En el plano, se incluye un globo en el que se puede leer “La E.O.C. presenta”. Con el texto, únicamente vemos la cara de Margarita; igual que cuando la directora, más adelante, pone, en pantalla, el título del medimetraje. Esta forma de introducirnos a la protagonista es toda una declaración de intenciones porque entra en contraposición con cómo se presenta generalmente a las mujeres en el cine. Pilar Aguilar,

¹⁶ Minutos 00:02:44-00:02:52.

¹⁷ El feminismo se alejó de los modelos tradicionales de organización e incluyó lo lúdico en sus manifestaciones como un elemento contracultural. Muchos grupos feministas defendieron que sus acciones tenían que ser divertidas. Utilizaron la música, el color, la fiesta o la ridiculización de los estereotipos tradicionales sobre la mujer (Larumbe *Una inmensa* 116). Bartolomé hace uso de los comentarios de Rosario Castellanos cuando afirma que ante las costumbres que convierten a la mujer en el recipiente de una construida feminidad no hay que abalanzarse con “la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!” (*Mujer que sabe latín* 31). Emily Hind, en su libro *Feminism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit* (2010), también recurre al humor, a través sobre todo de juegos de palabras, para cuestionar las iniciativas críticas y teóricas que surgen en el mundo académico. Hind, contra la frustración, propone la risa y el humor: reír irrespetuosamente ante los asesinos, más que mover la cabeza, atónitas ante su poder, ayuda a desinflar el machismo vigente (23-24).

utilizando las imágenes con las que se presentan a los protagonistas de la película *Pretty Woman* (1990),¹⁸ destaca que las mujeres, en el cine, son representadas con una fuerte carga erótica y los films nos enseñan su cuerpo de forma fraccionada, con lo que destruyen su individualidad, y dejan para el último lugar la cara de la protagonista, que es lo que realmente caracteriza a los seres humanos.¹⁹ Cuando nos presentan al protagonista (Edward Lewis) en pantalla, ya nos han dicho que es el invitado de honor y que todos quieren hacer negocios con él. Su presentación física se realiza a través de un plano que lo pone en valor con la posición de la cámara respecto a él (lo sitúa mirando desde arriba con un contrapicado a la gente de la fiesta) y por medio del decorado y la iluminación. Este plano refleja el poder de su presencia como parte esencial de ese evento. Lo adjetivan muy positivamente reflejando que es una persona que tiene muchas cualidades: sabemos que es huérfano, inteligente, rico, abogado, aficionado a la ópera y que tiene amigos y muchas exnovias.

Cuando el director (Garry Marshall) introduce a la audiencia la protagonista mujer (Vivian Ward) lo hace a través de primeros planos de su cuerpo fraccionado y su ropa interior: nos enseña sus muslos, su cadera, su sujetador y sus bragas. Pero no su cara, con lo que se destruye completamente su individualidad. La primera vez que lo hace, nos muestra un ojo y cómo se está pintando las pestañas. Más aún, en la presentación de Vivian, se incluyen planos de él como si fuera imposible conocerla a ella sin olvidar que él existe. Lo que nos comunican de la mujer está lleno de fuerza erótica y cutreidad. Ella permanece todo el rato en su habitación, preparándose para salir. Los planos que intercalan de él son de su cara y moviéndose, por la

¹⁸ Desde que se estrenó en España el 2 de enero de 1994 en TVE hasta la última emisión el 6 de junio del 2010, esta película se ha emitido un total de catorce veces y, en todas ellas, ha liderado las cuotas de audiencia (Martínez Quinteiro 16).

¹⁹ “When we see the face of things, we do what the ancients did in creating gods in man’s image and breathing a human soul into them” (Balázs 200).

calle, en su coche de lujo. El movimiento y el espacio pertenecen al varón. Al final, la historia de amor se reduce a un hombre con una vida completa y rica que encuentra carne (UPV Radiotelevisión).²⁰ No hay que olvidar que son los hombres quienes han definido lo que es visible y quienes han determinado el objeto y la forma de la visión, del placer y del significado en función de los esquemas proporcionados por las estructuras ideológicas y sociales patriarcales (de Lauretis *Alicia* 110).²¹

En las películas hegemónicas que componen el corpus fílmico adicional que he usado como referencia, correspondiente a las décadas que van de 1950 a 1980 (anexo 2), he encontrado algunos ejemplos similares a lo que Pilar Aguilar describe en el film estadounidense, en relación a cómo se introducen los personajes mujer a la audiencia. En *Lola espejo oscuro* (Fernando Merino 1966), cuando nos presentan a una chica, pasan tres minutos antes de que le veamos la cara. Hasta entonces, solo aparecen en pantalla el cuello, las manos, los pies y las piernas. Coge y se pone joyas todo el rato, un bolso y unos zapatos. Cuando finalmente aparece su rostro, se está pintando los labios y mira a cámara con los labios entreabiertos y, no se sabe muy bien a quién, guiña un ojo. Su tarjeta de presentación es que es una chica muy guapa y cara y, para que nadie se llame a engaño, ella se lo recuerda a la gente a menudo. En *Las secretarias* (Pedro Lazaga 1969), durante 3 minutos el director nos enseña primeros planos de los cuerpos de unas mujeres que trabajan en una oficina (zapatos, piernas, manos, uñas y labios) realizando actividades muy profesionales como pintarse las uñas y los labios, rascarse la pierna, fumar y hablar de temas relacionados con su campo como es la cuestión de los novios. Fragmentación del

²⁰ Minutos 00:8:02-00:11:57.

²¹ Para dejar claro lo “normal” que es que nos observen y que debemos acostumbrarnos, en *Muchachas en vacaciones*, una chica está nerviosa porque hay un hombre que las mira mucho, pero cuando expresa su preocupación, otra le pregunta ¿y eso te extraña? (minuto 00:40:48).

cuerpo que se traslada a la calle donde solo vemos piernas de mujeres andando por la calle. Luego, a los hombres, o sea los jefes, ya los conocemos de cuerpo entero y en función directiva. En *Doctor, me gustan las mujeres ¿es grave?* (Ramón Fernández 1974), tres hombres profesores de universidad echan mano de Sartre para comentar sobre el cuerpo de una mujer que les parece que está muy “buenorra” y en el que la cámara se recrea por partes. En el film *Préstame 15 días* (Fernando Merino 1971), la cámara (la mirada del protagonista), con unos *zooms-in* y movimientos muy bruscos, se centra en diferentes partes de la anatomía de una bailarina en un club. Hay un momento en el que durante unos 6 segundos la mujer es un cuerpo bailando sin cabeza, como una gallina descabezada, o, más tarde, un culo en bici (fotogramas 2.3 y 2.4).



Fotogramas 2.3 y 2.4: *Préstame 15 días*, minutos 00:05:00 y 01:01:22.

El puente (Juan Antonio Bardem 1977) empieza con un primerísimo plano del culo de una chica andando con unos pantalones blancos muy ajustados. Después, otro plano semejante de las tetas de otra que lleva en la mano un polo fálico. En lo que el director cree que es una escena erótica, la audiencia ve la sombra del polo y de la mano de la chica en su escote y cómo sube y baja el helado que al final se lo lleva a la boca, saca la lengua y lo chupa superficialmente. El film se tira casi un minuto hasta que, finalmente, el director decide poner cara a la mujer. De carne para la audiencia pasa a ser objeto sexual para los mecánicos de un taller que salen a la puerta para verla pasar. No sabemos nada de ella solo que, según los hombres que trabajan en el taller, pasa por allí, a posta y muy a menudo, solo para provocarlos a ellos. Actitud que luego el

protagonista continúa en cada interacción que tiene con alguna mujer durante su viaje de puente de dos días. También, en *Los días de Cabirio* (Fernando Merino 1971), la presentación de las mujeres se realiza a través de primeros planos de sus cuerpos, incluida la novia del protagonista. El cuerpo de la chica despierta el continuo deseo sexual de este que, ante la negativa de ella, le echa en cara que va provocando, enseñando las piernas, y que pide mucho sin dar nada a cambio. En este film, el protagonista acaba trabajando para una red de prostitución masculina. A pesar de este hecho, todavía se ven más trozos de carne de cuerpo de mujeres que de hombres. Todos estos ejemplos muestran la sexualización de la mujer y la comercialización socio-cultural de la que es objeto a través del proceso de desmembración al que se somete a su cuerpo (Camí-Vela “Mujer y sexo” 72).

El colmo es cuando hasta se prescinde del cuerpo de la mujer. En *Nosotros los decentes* (Mariano Ozores 1975), Roque, que se dedica a crear artículos ortopédicos, construye una muñeca de goma que simboliza la representación que el imaginario patriarcal crea de las mujeres a través de un estereotipo o prototipo corporal. En una escena, durante más de un minuto, la cámara del director (la mirada del protagonista) recorre las piernas, la cadera y los pechos del objeto inanimado que representa a una mujer, recreándose especialmente en esta última parte.²² Este mapa corporal no es aleatorio, sino que marca las zonas consideradas eróticas para los hombres y no nos muestra la cara (fotograma 2.5). Esta acción escenifica perfectamente lo anteriormente expuesto sobre la película *Pretty Woman*. Como puede verse en estos ejemplos, que no son aislados, los hombres tienen una profesión, los vemos en contextos y planos que nos

²² Minutos 00:14:42-00:15:18. Lo que representa esta escena de una película de 1976 recuerda a la mujer de productos visuales dirigidos por hombres en pleno siglo XXI: *Hable con ella* (Almodóvar 2002), donde los monólogos que mantiene Benigno con mujeres en coma son para él la manera de hablar con nosotras o el anuncio de la lotería de Navidad, en el que Alejandro Amenábar pretende contar una historia de amor con una mujer muda (RTVE “Así es el anuncio” 2017).

proporcionan información sobre ellos y son los protagonistas del relato; mientras que las mujeres son mostradas a trozos, o sustituidas por muñecas (inertes, pasivas y calladas) y como simples accesorios del varón o, incluso, no sabemos nada de ellas ni cual es realmente su papel en el desarrollo de la historia. Las mujeres son deshumanizadas al representarlas como una “living doll” (Kuhn *The Power* 14). Bueno, pues en el cine español ni siquiera vivas. Simplemente como una muñeca al servicio de la cámara, de los personajes del film y de la mirada masculina.



Fotograma 2.5: *Nosotros los decentes*, minuto 00:15:12.

Para subvertir este cine hegemónico, Bartolomé quiere dialogar con la audiencia e involucrarnos activamente en la lectura de su medimetraje y lo hace subvirtiendo las formas narrativas convencionales y poniendo como protagonista a una mujer de la que lo primero que vemos es su rostro. Al empezar *Margarita y el lobo*, haciendo alusión al comic, como ya he indicado antes, Bartolomé recalca que la historia que la audiencia empieza a ver está realizada en un formato audiovisual que tiene su propio lenguaje, sus propias reglas e interpela al lector a que sea consciente de esta especificidad para poder entender el mensaje que la directora quiere transmitir y cómo lo hace. Bartolomé afirma que la gente de su generación tiene una educación literaria al contrario que sus propios hijos que tienen una educación audiovisual: “todo lo dibujan, dibujan las historias, hacen comics, yo no me habría expresado nunca a través de un

comic. El cine posee un específico cinematográfico para el cual no hemos sido educados” (Hernández Les y Gato 39-40). También, es una forma de dar voz al personaje mujer, resaltar su visión y perspectiva y, como veremos más adelante, proponerla como creadora de imágenes: el medimetraje empieza con las palabras de Margarita escritas en la pantalla y termina con un tango, cantado por ella misma, con un alegato feminista de “¡Por fin sola!” y con la voz de la directora diciendo “¡corten!”. Bartolomé da la voz a la mujer delante y detrás de la cámara. En la historia ficticia y en la realidad cinematográfica. Este hecho contrasta, si nos fijamos en los títulos finales, con la lista de profesionales que han intervenido en el rodaje del medimetraje que son todos hombres (foquista, decorados, música y ambientación). Pero Bartolomé, con su empeño de dirigir, va subvirtiendo esa realidad. Con ella, el guion, la dirección y el personaje protagonista son mujeres: roles durante mucho tiempo prohibidos para las mujeres en una industria cinematográfica ampliamente dominada por los hombres.

Inmediatamente después de la imagen de Margarita con el bocado suena el tema de Lalo Schifrin, creado para la serie estadounidense *Misión: Imposible* que se emitió en la cadena CBS entre 1966 y 1973. La utilización de esta canción junto con la inclusión de la estética de las imágenes con las que empezaba la serie de televisión (alternancia rápida de planos y movimientos de cámara) hace posible que la audiencia establezca una relación entre ambos trabajos. Mientras suena la música, primero, vemos sobreimpresionado que es la práctica del 3º curso, año 1967-68-69. Como ya reflejo en el capítulo anterior, este trabajo es el resultado de un suspenso que le llevó a tener que repetir su ejercicio *Plan Jac cero tres*. Por ello, aparece como el trabajo de dos años académicos. Debido al suspenso y a otras dificultades que la directora tuvo para sacar adelante su práctica, Bartolomé quiere extender la calificación de imposible también a

la realización del trabajo y a terminar su carrera de directora en la escuela.²³ La secuencia sigue con imágenes del tribunal eclesiástico, la sala donde tiene lugar la separación y la gente que interviene en el rodaje del mediodía junto al instrumental que utilizan. La conexión que se realiza con la serie estadounidense permite hacer una doble lectura: por un lado, lo difícil que era separarse en la época del tardofranquismo y, por otro lado, lo complicado que era hacer cine en España para una mujer. La música todavía se escucha mientras el cura, que dirige el tribunal eclesiástico, mueve las manos sobre un libro, como maquinando algo, y la interrumpe sonidos de campana. Entonces, la directora abre el plano, vemos al cura y comienza la misión imposible de separarse en la España católica del franquismo. La música también tiene un fondo rítmico cercano al jazz que refuerza la oposición binaria entre masculino y femenino (García Sahagún 80) tan intrínseca al contexto de la cinta.

Margarita enfrenta su primera batalla: su separación ante un tribunal eclesiástico.

La diégesis comienza con un plano detalle de las manos de un cura sobre un libro que deducimos está relacionado con el derecho canónico porque, al final de la toma, el cura busca, en él, el número del canon sagrado que tiene que aplicar al caso que le ocupa. Al principio, durante unos segundos, las manos permanecen inmóviles, pero luego los dedos empiezan a moverse lentamente. Lo primero que llama la atención es el gran contraste entre la fuerte luminosidad de las manos que destacan sobre el fondo de la sotana negra del cura. La luz es un elemento de la puesta en escena cuya relevancia va más allá del simple hecho de permitirnos ver la acción. La

²³ Como puede observarse en varios de los documentos de archivo internos de la EOC, que he podido consultar en mi visita a la Filmoteca Española de Madrid, el rodaje de *Margarita y el lobo* se vio entorpecido por varios incidentes, lo que le llevó a Bartolomé a tener que hacer cambios sustanciales en las escenas y a trabajar horas extra. Por ejemplo, los partes de incidencias reflejan continuas pérdidas de tiempo por problemas técnicos y con la gente de su grupo de trabajo. Además, la directora se queja de que la escuela le ha recordado encarecidamente la reglamentación en relación al presupuesto y las fechas de rodaje, pero que no le proporcionó un script, al que tenía derecho, ni un auxiliar de cámara para sustituir al que dejó el rodaje. Por ello, la práctica fue llevada a cabo solo por la directora y un ayudante de dirección, lo que le supuso muchos problemas en el montaje.

directora o director de un film quiere algo más que los elementos de su film se vean sin más en la pantalla. La imagen debe tener un impacto visual y para ello el uso de la iluminación es vital. El juego de luces ayuda a formar la composición en un plano, a guiar nuestra atención sobre ciertos objetos y acciones y a crear texturas y formas (Bordwell *et al.* 125). El gran contraste que Bartolomé proyecta entre las manos y la sotana ayuda a la directora a guiar al ojo de la audiencia hacia un elemento que ella considera importante y da a la imagen una apariencia de crueldad, dureza, severidad y dramatismo (Bordwell *et al.* 160). Bartolomé indica así el poder que tiene la Iglesia y la naturaleza de este dominio y autoridad. Poder que viene reforzado, posteriormente, porque las figuras de los representantes de la institución eclesiástica son los únicos que mantienen una posición de frontalidad con respecto a la audiencia. El movimiento de los dedos crea impaciencia en la persona que ve el mediometraje. Se mueven de arriba abajo esperando que algo pase. La melodía de *Misión: Imposible*, que todavía se puede escuchar de fondo, refuerza esa inquietud por saber qué es lo que va a suceder a continuación. Esta técnica recuerda a la música de redoble de tambores del principio del mediometraje.

La música se va atenuando y deja paso a campanadas y toses por parte de los presentes, aunque solo vemos al cura. La *mise-en-scène*, en esta primera escena, es esencial: está cargada de simbología y nos proporciona información continuamente. Las manos del sacerdote se levantan del libro, el plano se abre y podemos ver que las pone en su barbilla y aparece un crucifijo sobre la mesa, a la izquierda del personaje, que, igual que él, ocupa toda la longitud de la pantalla. El plano se abre más y deja ver otro crucifijo en la pared, al lado del que está en la mesa. En el encuadre elegido, ambos están colocados mucho más cerca de Margarita que de su marido y los hombres que lo acompañan, casi en línea con su cabeza (fotograma 2.6):



Fotograma 2.6: *Margarita y el lobo*, minuto 00:00:55

Además de los crucifijos, los dos clérigos, también, están más cerca de la protagonista que de Lorenzo y sus abogados, creando una sensación de mayor (re)presión de los símbolos religiosos hacia la mujer que hacia el hombre. Impresión que está reforzada por la mirada del cura que se dirige, sobre todo, a Margarita y cuando le habla utiliza un tono paternalista, condescendiente y reprobatorio. Bartolomé utiliza la técnica del *zoom-out* para dar, cada vez, más información de lo que forma parte de la puesta en escena del lugar donde se desarrolla el juicio de separación. Con cada apertura de plano, la directora va incluyendo más elementos religiosos, que estaban fuera de la imagen (el cura, los crucifijos, las campanadas y el ayudante del cura), y que se mezclan con aspectos del orden simbólico patriarcal como el matrimonio y la justicia, encarnados en Lorenzo y sus abogados. La aparición escalonada de estos componentes, a los que Margarita se va a tener que enfrentar, y el hecho de extender en el tiempo la escena de su presencia ante el cura ayuda a aumentar la sensación de angustia y opresión sobre ella, lo que hace que sintamos, por la protagonista, pena y cierta simpatía por estar en esa situación. La técnica del *zoom-out*, para dar más información sobre la diégesis a la audiencia, es un recurso que la directora utilizará también, como analizo en el siguiente capítulo, en *Vámonos Bárbara* de forma espectacular. Es uno de los momentos de los dos trabajos de Bartolomé más estéticos y en los que une de forma magistral contenido y forma para reforzarse el uno a la otra y,

conjuntamente, dar más fuerza al mensaje que la directora quiere transmitir. Esta unión evoca la asociación que había en el franquismo entre forma y retórica y la realidad del pueblo (mujeres en este caso), es decir, entre discurso y su aplicación y consecuencias reales. Bartolomé hace hincapié en que esa perorata franquista tuvo sus repercusiones en la “diégesis” real de las mujeres españolas.

A pesar de la opresión sobre la protagonista por los diferentes elementos de la puesta en escena y las palabras del cura, Bartolomé presenta a Margarita como una mujer fuerte que no se deja avasallar. Fortaleza que se personifica en sus continuas contestaciones provocadoras y firmes al discurso que construye el representante eclesiástico. Introducción del personaje, dentro de la diégesis, que contrasta ferozmente con los ejemplos antes aportados del cine hegemónico dirigido por hombres. La puesta en escena, con un espacio cerrado, sin ventanas y pequeño, y la casi completa inmovilidad de los personajes y de la cámara, producen un efecto de cierto atrapamiento y claustrofobia y centra la atención de la escena en los diálogos, que cobran una fuerza extraordinaria. Estas características funcionan como metáforas de la vida limitada y enclaustrada de la mujer en España durante la dictadura franquista. La denuncia de su situación se traslada, cinematográficamente, a una “semiótica de opresión” (Zecchi *La pantalla* 177-78). Más adelante, Bartolomé sitúa a Lorenzo y a sus padres dentro de un coche, en una escena que, igual que la del juicio, se caracteriza por un lugar cerrado y por la estaticidad de la cámara y los personajes: lo que produce un efecto de atrapamiento y pone, en el centro del relato, los diálogos (Colaizzi *La pasión* 48). Ambas escenas, por su significado, las reconocemos como parte integrante de lo convencional de la época y se presentan “como estampas rígidas y ajenas a la progresión del relato, como meras ilustraciones de fondo que refuerzan, por contraste, los contornos y matices de la autenticidad que emerge desde el flujo de lo cotidiano” (Ibáñez 25). La

madre de Lorenzo, como integrante de ese retrato, es la que tiene mayor peso con un discurso clasista y machista que realiza mirando a cámara. Técnica que comentaré más adelante, ya que se repite cuando Lorenzo y Margarita cantan una canción sobre qué significa ser mujer.

En el cine hegemónico, el sujeto hombre tiene la autoridad lingüística y visual. Bartolomé subvierte este privilegio, atribuyendo fuerza al personaje mujer en esos dos aspectos. Margarita posee la voz enunciativa en los momentos clave de la narración. La fuerza y agencia que tiene, a través de sus palabras, se refuerza con la puesta en escena del juicio. La palabra y lo visual aportan un carácter feminista a la escena a través del discurso y la posición desafiante que Margarita adopta ante el prelado.²⁴ Impacto que se refuerza si tenemos en cuenta que ella es la única mujer durante todo el proceso. En primer lugar, de forma similar al caso de Lola Herrera en *Función de noche*, la licencia que la directora otorga a Margarita se puede interpretar como un “desahogo verbal” (Zecchi *La pantalla* 176) de la protagonista ante las fuerzas opresoras que están presentes en el juicio eclesiástico: el matrimonio, la Iglesia, los hombres y la justicia. A diferencia de Josefina Molina, Bartolomé no presenta a su protagonista como una frágil víctima de todos esos poderes patriarcales sino como referente de lo que puede ser una alternativa diferente al modelo de “la auténtica feminidad católica”.

²⁴ Margarita es la representación del feminismo español: es irreverente, contestataria en su discurso, pero lo hace en un tono de voz baja, con una posición corporal casi de recogimiento, baja la mirada y la cabeza en varias ocasiones y mantiene un discurso razonado y retador, pero guarda las formas. Todo ello sirve para contrarrestar el imaginario social sobre las feministas que eran representadas como locas, agresivas, violentas, en una campaña para desprestigiarlas a ellas y sus reivindicaciones, no solo en España, sino en Europa también. La imagen que de ellas se transmitía era la de mujeres duras, insolidarias, furiosas, intimidantes, hostiles a los hombres, provocadoras de un nuevo cisma en la sociedad española, estridentes y extremistas asociadas con la izquierda revolucionaria (Radcliff 61-65). María Ángeles Larumbe identifica dos mecanismos, ya estudiados dentro de la Psicología Social, que se utilizaron durante la Transición en España para enfrentarse a las pretensiones de una minoría como eran las feministas españolas. No se empleó la censura o la represión, sino la denegación y la psicologización. La primera consiste en dar menos veracidad a los principios de un grupo minoritario, reafirmando que las únicas ideas válidas son las de la mayoría y desautorizando así el mensaje de las minorías. La segunda se centra en la percepción social de esos grupos minoritarios y se propone crear una imagen de ellos negativa ridiculizándola, minusvalorándola y desacreditándola (*Una inmensa* 331-338).

La mujer ha sido caracterizada en el cine y en la literatura por todo menos por el silencio, pero su voz y sus palabras no tienen ninguna autoridad. En la película *Solo para hombres* (Fernando Fernán Gómez 1960), un grupo de mujeres se reúne en casa de la protagonista (Florita) y, en lo que se supone es una conversación entre mujeres, solo se oye ruido, todas hablan a la vez y las palabras son totalmente ininteligibles. Aunque parece que Florita y su padre son capaces de entender lo que dicen.²⁵ Es un recurso que Bartolomé utilizará en *Vámonos Bárbara*: la protagonista, Ana, cuando vuelve de comprar tabaco, escucha a sus amigas de la infancia hablar todas a la vez y es capaz de entender lo que dicen, aunque para la audiencia es imposible discernir nada. En su parloteo, el grupo revela actitudes crueles por parte de sus maridos. Cuando Ana les pregunta que por qué no les mandan a “tomar por el culo”, una contesta que no hay que exagerar y que ella es muy lanzada.²⁶ Estos personajes actúan como el contrapunto a los personajes mujer como Ana y su amiga separada, Paula, que no se conforman con sufrir en el matrimonio y han decidido tomar las riendas de su vida, empezando por dejar a sus esposos. Diferencias entre dos tipos de mujeres que Bartolomé escenifica por medio del lenguaje: por el tipo de conversación que tienen entre ellas y cómo hablan. El diálogo entre Ana y Paula es más ordenado, no se pisan la una a la otra, se escuchan y la audiencia puede entender cada una de sus palabras.

Sin embargo, en el cine hegemónico, la voz masculina, no solo tiene autoridad en la diégesis fílmica, sino también fuera de ella. La voz en *off* es, tradicionalmente, una voz de varón: es “la palabra, el Verbo, incuestionable” (Zecchi *La pantalla* 179-80). En el 100% de las películas del corpus fílmico del cine dominante dirigido por hombres que he visionado (anexo 2),

²⁵ Minutos 00:06:48-00:08:27.

²⁶ Minuto 00:27:37.

cuando hay voz en *off* es de un hombre (recurso utilizado sobre todo en las décadas de 1960 y 1970).²⁷ Voces que se adueñan del espacio narrativo. La afirmación de que las mujeres no somos los sujetos de los relatos y que son los hombres los que los encarnan, no es una aseveración baladí. El 90% de los films tiene a un hombre como protagonista (XI Escuela feminista).²⁸ Pilar Aguilar afirma que, mientras las mujeres no consigamos conquistar el protagonismo del relato, todavía nos quedará mucho por hacer (“La importancia del protagonismo”). Este es una explicación articulada en el tiempo con la que interpretamos, como sociedad, nuestro pasado y nos proyectamos hacia el futuro: hacia dónde vamos, a qué aspiramos, qué reglas hay que respetar y cuáles podemos trasgredir y en base a esa narrativa, estructuramos nuestra mente y organizamos un orden cultural que interiorizamos. Por ello, hay que entender el relato de manera extensa: está configurado por lo que nos cuentan nuestras madres, los juegos, la prensa o lo que vemos en la televisión y en el cine (P. Aguilar “La importancia del relato”). Hay discursos que persisten en acallar la voz de las mujeres, en seguir presentando su cuerpo como un objeto y presentándola a través de estereotipos chabacanos. Pero hay otros, como los de Bartolomé, que nos dicen cómo se puede subvertir el orden “naturalizado” establecido para las mujeres, escapar de un destino esencialista y abrir una posibilidad hacia una forma de ser y actuar diferente. La

²⁷ *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador 1950), *La trinca del aire* (Ramón Torrado 1951), *Aeropuerto* (Luis Lucía Mingarro 1953), *El duende de Jerez* (Daniel Mangrané 1954), *El padre Pitillo* (Juan de Orduña 1954), *Las de Caín* (Antonio Momplet Guerra 1958), *Historias de la feria* (Francisco Rovira 1958), *Solo para hombres, Cupido contrabandista* (Esteban Madruga 1962), *La familia y...uno más* (Fernando Palacios 1965), *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado 1965), *Pero en qué país vivimos* (José Luis Sáenz de Heredia 1967), *40 grados a la sombra* (Mariano Ozores 1967), *De picos pardos a la ciudad* (Ignacio F. Iquino 1969), *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre 1969), *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre 1970), *Venta por pisos* (Mariano Ozores 1971), *No firmes más letras cielo* (Pedro Lazaga 1972), *Vente a ligar al Oeste* (Pedro Lazaga 1972), *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde 1973), *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá 1973), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas 1974), *Dormir y ligar: todo es empezar* (Mariano Ozores 1974), *El padrino y sus ahijadas* (Fernando Merino 1974), *El calzonazos* (Mariano Ozores 1974), *Adulterio a la española* (Arturo Marcos 1976), *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga 1977), *Virilidad a la española*, durante 1 minuto y 41 segundos al comienzo del film, (Francisco Lara Polop 1977), *El asalto al Castillo de la Moncloa* (Francisco Lara Polop 1978), *La familia, bien, gracias* (1979).

²⁸ Minutos 00:06:50-00:07:40.

forma de hacer cine de Bartolomé no es trivial porque es una manera de reivindicar la autoridad de las mujeres sobre la Historia. Nadie crea sin tener modelos previos, por eso es tan importante su trabajo en el que somos el sujeto activo protagonista del relato. Bartolomé aporta otra perspectiva en la que la protagonista mujer es portadora del relato, tiene autoridad y marca el significado. Jean Franco las llamaría a las dos “conspiradoras” por su lucha para tener el poder de interpretar (*Las conspiradoras* 11).

Tenemos que ir a la década de 1980 para encontrar un film, *Si las mujeres mandaran (o mandasen)* (José María Palacio 1982), en que la voz en *off* es acaparada por las mujeres: empieza con una canción interpretada exclusivamente por mujeres, luego, una mujer explica el contexto en el que se desarrolla la diégesis y, en tercer lugar, escuchamos la voz de una mujer por unos altavoces, dirigiéndose a la ciudadanía. Pero estas voces en *off* solo sirven para repetir los estereotipos patriarcales sobre el feminismo y ridiculizarlo. Este discurso puesto en boca de una mujer tiene especial significado. Es la primera vez que las mujeres tenemos la autoridad lingüística y esto solo sucederá si el feminismo, que, según el film, es lo contrario del machismo, consigue su objetivo que, aparentemente, es hacer esclavo a nuestro enemigo, el hombre.²⁹

En contraposición, Bartolomé da voz a su protagonista. La convierte en sujeto que se enfrenta a un sistema de valores que quiere imponerle obediencia y la permanencia en el matrimonio. Ante el aviso del cura de que el vínculo matrimonial es sagrado y que no puede

²⁹ La segunda voz en *off* dice así: “Esta es la tierra a finales del siglo XXI. Vista desde aquí ha cambiado poco. Pero allá abajo. Vaya la que se ha liado. Las mujeres, tras siglos de lucha, hemos logrado lo que queríamos: la victoria sobre nuestro eterno enemigo el hombre. Ya era hora. De esclavas hemos pasado a dueñas. Las mujeres hemos ocupado en todo el papel del macho. La cosa va mucho mejor. Y bueno, en España como de costumbre fuimos más papistas que la papisa” (minutos 00:02:34-00:03:00). En *Operación mantis (el exterminio del macho)* (Paul Naschy 1984), se hace una mofa del feminismo que se presenta como un movimiento terrorista y secta que hay que combatir. Las feministas piensan que las mujeres son superiores, solo quieren dominar a los hombres y ansían instaurar un nuevo orden social que pasa por matarlos para conseguir la supremacía de las mujeres.

romperse, Margarita responde “Sí, pero si se rompe”.³⁰ Ante la afirmación de que ni el adulterio ni el abandono del hogar pueden deshacerlo y la pregunta de que, si no es posible la reconciliación, la protagonista dice “mire señorita, el trámite de reconciliación ya está hecho”.³¹ Ante la amenaza de que ella como culpable de la separación perderá el derecho a los bienes gananciales, Margarita replica “mire señorita, lo único que quiero es que me dejen en paz. En cuanto a mi vida, compéndalo, es cosa mía”.³² La escena se convierte en una discusión entre la Iglesia y las mujeres. Margarita no tiene ningún reparo en contestar al precepto católico de la indisolubilidad del vínculo matrimonial y a la intromisión de la Iglesia Católica en la vida de las mujeres. Todo ello, a pesar de que su abogado, un joven situado detrás de la protagonista, le toca el hombro cada vez que ella contesta como una llamada de atención y un intento de que permanezca callada. Margarita niega por tres veces a los alegatos del cura. Las mismas que Pedro niega a Jesús (San Lucas 22.58-62). Bartolomé se reapropia de una referencia religiosa y la resignifica para ponerla en un contexto feminista y empoderar a la mujer.

En cuanto al aspecto visual, Bartolomé sitúa a Margarita en una posición destacada en el centro de la imagen, lo que hace que la audiencia se fije en ella: está sola, sin nadie a los lados y adelantada en relación a su abogado. Este recurso dirige nuestra atención hacia ella y, a la vez, remarca la soledad en la que se encuentra. Mientras que Lorenzo, su todavía marido, está franqueado por dos hombres y su presencia se difumina por esta posición y el traje oscuro que

³⁰ Minuto 00:00:53.

³¹ Minuto 00:01:04.

³² Minuto 00:01:18. En su obra autobiográfica *La vida arrebatada*, Lidia Falcón describe como, a finales de 1965, tuvo que fingir casarse por lo civil con su pareja Eliseo Bayo para obtener el status social de mujer honrada, ya que era imprescindible que una mujer perteneciese a una de las categorías legales consideradas decentes: soltera, viuda o casada. Ser separada era sospechoso y no digamos “rejuntarse” en plan adúltera (343). El Tribunal Eclesiástico, como vemos en *Margarita y el lobo*, seguía rigiendo los destinos de las mujeres (348). Trámites humillantes, tratamiento como delincuentes, tono de desprecio y miradas de odio o frases como “¡Eso sólo lo hacen los perros!” eran lo que tenían que sufrir las parejas que querían casarse por lo civil (349).

lleva muy parecido al que llevan los hombres que están a su lado. Los dos representantes eclesiásticos también llevan sotanas negras. En cambio, Margarita y su abogado llevan trajes de colores más claros. La soledad y vulnerabilidad de la protagonista se remarca por el desequilibrio creado en la composición del encuadre y por las sillas vacías en su lado. La composición equilibrada entre la derecha y la izquierda de los planos es la norma, pero una toma desequilibrada puede crear un fuerte efecto (Bordwell *et al.* 143). La disposición espacial de los diferentes elementos de la sala en la escena, los personajes y el mobiliario, hace que Margarita esté rodeada por casi un círculo (que, solo, se abre delante de la cámara), lo que acentúa la sensación de agobio, de aprisionamiento y de presión. Ella tiene enfrente a su marido con sus abogados, detrás a su abogado, a su izquierda al cura y la mesa donde está toda la parafernalia religiosa y el código eclesiástico, encima de su cabeza dos crucifijos y a su derecha las personas que están observando. A lo cerrado de este decorado y el inmovilismo de las personas (el único movimiento que se aprecia es la cabeza de Margarita, las manos y la cabeza del cura y, cuando al principio del proceso, el ayudante vuelve de buscar un papel) y de la cámara (plano fijo), se contrapone la siguiente escena abierta (que analizó más adelante) en la que todos salen al exterior (un espacio abierto) y Margarita se mueve, incluso, a veces, exageradamente.

La escena de la separación dura 1:48 minutos. La longitud de la toma y el inmovilismo formal proporciona una sensación de estancamiento temporal, de que el tiempo se ha parado. Sentimos el peso del tiempo. Impresión que se refuerza con la estructura no lineal que Bartolomé elige para contar la diégesis del medimetraje. Mientras que la estructura lineal (principio, desarrollo y desenlace), a la hora de narrar, da una sensación de ir hacia adelante y de avanzar (Sieburth *Survival* 186), la elección de la directora genera una sensación de estancamiento histórico que también se traslada al género: la mujer queda excluida de la modernidad en la que

España se empezaba a insertar. El medimetraje empieza con la separación de una pareja (que es prácticamente el desenlace de la historia). A partir de ahí, la directora, con *flash-backs*, también desordenados, nos va dando información sobre la vida anterior de los dos protagonistas: cómo se conocen, el regreso a la universidad de Margarita, su infidelidad con un profesor universitario (llamada adulterio y considerado delito en la época en la que se rueda el medimetraje y lo seguirá siendo hasta 1978),³³ la muerte de una amiga de Margarita, además de diferentes episodios de la vida de la pareja, esenciales para entender la personalidad de ambos y la causa de su ruptura.

³³ La emisión de un reportaje sobre el adulterio, elaborado por la periodista española Carmen Sarmiento en 1976, fue prohibida y no se emitió hasta dos años después, justo antes de su derogación como delito (Sarmiento). Hasta 1978, hubo juicios y condenas, en España, por este motivo, siendo su abolición una de las primeras batallas de las feministas españolas. Inmaculada Benito y María Ángeles Muñoz fueron las dos últimas consideradas adúlteras en España y estuvieron a punto de ir a la cárcel por ese delito. En ambos casos, las organizaciones feministas y las mujeres en general se pusieron manos a la obra: movilizaciones en la calle, apoyo a las acusadas con lemas como “Yo también soy adúltera” y la utilización de los casos como causas políticas. Todo ello hizo que los jueces tuvieran más cuidado a la hora de dar sus sentencias. Antes de estas manifestaciones, la recogida de firmas, las cartas al ministro de justicia y al presidente del gobierno y de un masivo apoyo popular, había habido sentencias en las que se declaraba adúltera a una mujer solo por estar dos horas en una casa con un hombre. Convirtiendo el tema en una causa política, la presión social, llevada a cabo por asociaciones de mujeres y las feministas, jugó un papel decisivo en la supresión de la ley, el 26 de mayo de 1978 (Ruiz Marull). Carmen de Burgos, en su novela *El artículo 438* (1921), y Mercedes Formica, en *A instancia de parte* (1955), ya plasmaron lo injusto y el sin sentido de la penalización de las mujeres por adulterio y la indefensión que sufrían ante un sistema judicial creado, dominado y realizado por hombres que podían declarar impune el asesinato de mujeres. Cuando el marido de la protagonista de la novela de Carmen de Burgos está delante de ella con una pistola, la escritora lo expresa de la siguiente manera: “No era un hombre lo que tenía frente así. Eran la ley y la sociedad toda hecha carne. ¡Era el marido!” (52). Ellas, no solamente condenaban las leyes y hacían una crítica feroz de la sociedad, sino que también reprochaban a las propias mujeres que en algunos casos se pusieran a favor de la ley. De Burgos presenta la ley de adulterio como una prerrogativa de los hombres: “los jueces se cuidarían mucho de no quebrantar aquel principio de autoridad que era como su privilegio, la lección indirecta que daban ellos mismos a sus propias mujeres” (55). Mercedes Formica sentencia, por medio del protagonista de su novela, Julián, quien dice a su amante (preocupada de que a ellos les pudiera pasar lo mismo que a la mujer de éste, que es detenida, presa y desterrada, por hacer lo mismo que ella) después de haber conseguido la custodia de su hijo varón y deshacerse de su esposa: “Pierde cuidado las leyes son distintas para los hombres” (217). Formica, además, con su trabajo de abogada, consiguió importantes cambios: entre otros, la sustitución del término “casa del marido” por el de “hogar conyugal” y la desaparición de la denigrante figura de “depósito de la mujer”, por la que el marido podía depositar a su mujer en la casa de los padres o en un convento en caso de querer deshacerse de ella (“El domicilio conyugal” 9). El cine hegemónico presenta la infidelidad como se utilizaba en la época en la que las escritoras mencionadas arriba lo criticaban: Emilio, en *Los novios de mi mujer* (Tito Fernández 1972), habiendo sido infiel, quiere que su mujer siga viviendo con él bajo la amenaza de la ley: “Sabes que la ley me protege y te puedo obligar. Tú eres mi mujer y a esto se le llama abandono de hogar” y cuando ella le responde que lo que él ha hecho también es adulterio, él responde “no está probado” (00:37:18-00:37:26). En el cine de la década de 1970, todavía resuena la posibilidad de pegar un tiro a la mujer como posible acción por su infidelidad, como en *El Vikingo* (Pedro Lazaga 1972).

La puesta en escena que realiza Bartolomé de una separación matrimonial es esencial por la posición central que la directora concede a la mujer y la agencia que le atribuye. La directora crea la posibilidad de otra realidad aceptable. Hay que recordar que bajo el franquismo existía una rígida imposición de roles y no había margen para la más mínima variación individual. Inflexibilidad que Bartolomé rompe incluso, como ya hemos visto, con la composición desequilibrada que da en la sala. Los más mínimos detalles, como vestirse, hablar, caminar y la hora de llegar a casa, estaban determinados para las mujeres y la menor desviación podía traer como resultado una multa, la humillación, cárcel o consecuencias peores (Sieburth *Survival* 27). En *Amor a todo gas* (Ramón Torrado 1969), un personaje ridiculiza el hecho de que, por detrás, las personas parezcan de un sexo por su apariencia física (ropa y pelo) cuando son del otro y lo comparte con la audiencia mirando a cámara y dirigiéndose a ella directamente.³⁴ Ni siquiera las chicas más modernas tenían la llave del portal. Salir por la noche y llegar a deshoras, abriendo tranquilamente la puerta del portal, era una libertad de la que solo se beneficiaban los hombres o las “mujeres de la vida” (Martín Gaité *Usos* 104). Por todo esto, la elección de Bartolomé de subvertir estas normas inflexibles es un acto radical.

Muchas mujeres podían identificarse con la situación en la que Bartolomé sitúa a Margarita. Por este motivo, es tan relevante la fuerza que transmite el personaje: es como una manera de decir a las mujeres que vieran el mediometraje que no estaban solas y que era posible enfrentarse a ciertos poderes establecidos y no por ello sentir culpa, callarse o dejarse humillar. Margarita es un personaje que pone en escena una identidad alternativa de ser mujer. Las españolas, en la época del mediometraje, empezaban a reunirse, a dialogar entre ellas y a descubrir que muchos de los problemas que sufrían y que, ellas habían vivido como individuales,

³⁴ Minutos 00:04:22-00:04:56.

eran en realidad temas comunes que tenían sus raíces en la propia sociedad (Escario 52). Bartolomé crea otro referente para las mujeres frontalmente opuesto a las historias, imágenes, iconos, valores y modelos de comportamiento ofrecidos e impuestos por el régimen. La propaganda de la época dedicó un gran esfuerzo a dotar de novedad y vender como moderno su modelo de “mujer muy mujer” (Martín Gaité *Usos* 15) y Victoria Kent, Margarita Nelken, Carmen de Burgos, Dolores Ibarruri, Federica Montseny pasaron a ser espejos negativos en los que ninguna española debía mirarse. La Sección Femenina, con Pilar Primo de Rivera a la cabeza, afirmaba que, hasta que llegó la Falange al Estado, había existido un “concepto ñoño, pacato y limitadísimo del papel de la mujer en la sociedad”, confinándola, de forma retrógrada, a “menesteres encantadores y femeninos” de los que no debe olvidarse, pero no debe limitar a ellos su esfera vital (Otero 133). Todo bajo el ideario “feminista” de José Antonio Primo de Rivera, para quien “el verdadero feminismo no debería consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas” (Primo de Rivera *Escritos* 60).

El modelo ofrecido por Bartolomé también es distinto al que aporta el cine hegemónico de la época. El director Ramón Fernández presenta, en *Sor Yeyé* (1968),³⁵ la búsqueda de identidad por parte de una joven con un brillante porvenir como cantante, pero solo tiene dos salidas: meterse a monja o casarse, ya que la dignidad de una mujer está en casarse y ser “señora de”. En *De picos pardos a la ciudad*, cuando un hombre casado echa mano de su vieja agenda de amigas para salir una noche y empieza a llamar, se encuentra con que la primera está casada y la

³⁵ Jorge Pérez defiende la teoría de que la masiva aparición de películas que tenían a monjas como protagonistas, a finales de la década de 1960, es una respuesta de los sectores conservadores para contrarrestar los cambios que se estaban produciendo respecto al rol de la mujer en la sociedad española como resultado, sobre todo, de su incorporación al mercado laboral. La audiencia no buscaba, en este tipo de films, respuestas de fe sino las imágenes de mujeres que presentaban y que actuaban como contra-modelos de los cambios que se estaban produciendo en las relaciones de género (*Confessional Cinema* 118-19).

segunda se ha metido a monja, con lo que desiste de su intento. En *Pero... ¿en qué país vivimos?*, una chica moderna (Bárbara), que critica el machismo del macho ibérico, acaba domesticada por el protagonista que piensa que una mujer, no con la pierna quebrada, pero debe estar en casa y que si “no cose y no reza no es una mujer”.³⁶ Bárbara termina renegando de todo aquello que hacía de ella una mujer diferente y rebelde para, literalmente extasiada ante el pasodoble que le canta su amado titulado *Porque te quiero*, casarse con él.

Dentro de la primera escena de *Margarita y el lobo*, cuando el cura se da por vencido de arreglar el matrimonio, divaga y empieza a buscar el número de un canon sagrado para basar su sentencia. Margarita se ríe ante su indecisión y desconocimiento de algo que parecía tan relevante y sobre lo que él parecía tan erudito. Situación irónica y satírica que, contraponiéndola a la seriedad del proceso, le quita relevancia al mismo y lo ridiculiza. La risa de Margarita sirve como instrumento para desdramatizar un acto que en 1969 era una tragedia social para las mujeres españolas. Justo después, Bartolomé intercala un primer plano de la cara de Margarita con una melodía de fondo que dice “¿Quién teme al lobo feroz, al lobo, al lobo?”³⁷ acompañada del título del mediodrama. Esta interrupción del proceso es también un ejemplo de antirrealismo. Rasgo que Bartolomé quiere ligar al juicio. La cara que vemos refleja un rostro tranquilo con un gesto de espera y de hastío. Respondiendo a la pregunta formulada, está claro que Margarita no está temerosa, ni preocupada, ni avergonzada. La imagen enlaza directamente con otro primer plano de la cara de la protagonista al final de juicio sonriente, aliviada y dispuesta a marcharse. El plano se abre, Margarita se gira y habla de forma distendida y despreocupada con su abogado y ambos se levantan para marcharse. Al acabar el proceso, con el

³⁶ Minutos 00:35:30-00:35:54.

³⁷ Minuto 00:01:54.

cura sin saber qué precepto usar y con Margarita viviendo el trámite con naturalidad y sin las connotaciones implícitas de la época, Bartolomé quita la carga de dramatismo social que la separación tenía para las mujeres. Imponiendo la ironía, la directora traslada ese tono a la causa de la ruptura: el adulterio de ella. La mujer era la única responsable del hogar y de mantener su felicidad. Si algo iba mal, la culpa era de ella. Si el hombre era infiel, era porque buscaba fuera lo que no tenía en casa. Si salía demasiado, era porque ella no sabía tener un hogar limpio y acogedor al que el marido deseara volver de la ardua jornada laboral. Si se daba a la violencia, sería porque algo habría hecho ella y lo provocaba.

Todavía, así se lo transmite la madre a la protagonista, en *Cariñosamente infiel* (Javier Aguirre 1981), cuando la hija le dice que no va a volver con su marido por haberle sido infiel: “¿Qué dices criatura? Tu puesto está junto a tu marido, en tu hogar, con tus hijos. Claro que es un canalla, un sinvergüenza ¿y qué? ... Había que darle una lección y se la vamos a dar, pero de eso a no volver...No hagas una montaña de un grano de arena. Tu obligación es defender tu hogar...Ya sabes lo que tu marido busca fuera, pues dáselo tú”.³⁸ La protagonista, Ana, en *De profesión sus labores* (Javier Aguirre 1970), lo tiene muy claro y sabe la receta para evitar las separaciones que son el mal de su época: en casa se hace lo que dice el esposo y hay que aceptar lo que haga si está en juego la felicidad porque esta depende de la mujer. Aceptar estas reglas de juego está implícito cuando una se casaba. Además, no hay que quejarse, ya que las esposas se pegan la vida padre mientras ellos trabajan y, por esto, ellas tienen que atenderles con buena cara.³⁹ En *Adulterio a la española*, la solución, al adulterio de él, es tener un hijo y que ella, comprendiendo las necesidades de su esposo, se adapte a sus deseos.

³⁸ Minutos 00:55:58-00:58:00.

³⁹ Minutos 00:21:17-00:23:21.

Para terminar el análisis de la escena del juicio, hay que hacer referencia a una acción que no es gratuita. Margarita se acerca a Lorenzo para darle la mano y despedirse, pero él la ignora completamente y ni siquiera la mira. Solo es capaz de observarla cuando se aleja y lo hace subiendo y bajando la mirada varias veces. Comportamiento que revela un niño avergonzado que no quiere hacer frente a la situación en la que se encuentra. Infantilismo que se refuerza cuando al salir su madre le espera con los brazos abiertos, lo besa y comenta “pobre hijo”.⁴⁰ Tanto en este medimetraje como en *Vámonos Bárbara*, las protagonistas son mujeres críticas que buscan su propia identidad, pero lo hacen desde la tolerancia y el diálogo. Las mujeres de Bartolomé crecen, maduran, se independizan, se descubren a sí mismas y, a la vez, nos separan de la estampa romántica de España que era tan habitual en el cine español (Ibáñez 23-28). Si la comparamos con el resto de los personajes (todos hombres), es la que más se mueve, la que más gesticula y la que más habla. Al final, oímos como le dice a su abogado “Vámonos”,⁴¹ al no encontrar respuesta por parte de Lorenzo. La siguiente escena transcurre a la salida del juicio, la cámara nos muestra la puerta de salida del edificio con una perspectiva transversal. Este enfoque, junto con el tipo de plano (medio corto) y el hecho de que la puerta tiene dos hojas y solo una de ellas está abierta, con lo que se reduce el espacio para salir, conecta con la sensación de aprisionamiento y claustrofobia atribuida a la escena anterior. Margarita incluso tiene que ladearse un poco para poder salir (fotograma 2.7). Cuando Lorenzo sale, la cámara hace un *zoom-out* (fotograma 2.8) y un plano general. Con este recurso cinematográfico su salida carece del dramatismo anterior.

⁴⁰ Minuto 00:02:36.

⁴¹ Minuto 00:02:18.



Fotogramas 2.7 y 2.8: *Margarita y el lobo*, minutos 00:02:26 y 00:02:30.

Margarita y la madre de Lorenzo: dos maneras de ser, de pensar y de comportarse.

Pero, por fin, Margarita sale a la calle. Aquí la cámara se mueve y las tomas transmiten una sensación de luz, apertura y de huida de lo representado en la escena anterior. Con la salida de la protagonista y su abogado, el plano se abre y aparecen más personajes. Margarita y su abogado bajan unas escaleras seguidos por Lorenzo y sus abogados. Al final de estas escaleras, están los padres de Lorenzo. La madre recibe a su hijo con dos besos y apiadándose de él por lo que le está sucediendo. Contrasta la forma de enfrentar el problema de las dos partes. Margarita sale feliz, sonrío, intenta acercarse a Lorenzo a pesar de todo y va sola al juicio. Por su parte, Lorenzo tiene un gesto mucho más grave, elude el encuentro personal con Margarita y se va con sus padres, para los que la separación es una tragedia. Tienen un tono más solemne y triste, la situación les avergüenza, le echan toda la culpa a Margarita y, para ellos, su hijo es una víctima. Bartolomé nos presenta dos mundos con dos actitudes diferentes ante los poderes que he descrito anteriormente. Contraste que, como veremos, la directora refleja durante toda la cinta.

Margarita, cuando llega al final de las escaleras, pasa por delante de la cámara, pero ésta no la sigue, sino que se queda con Lorenzo y sus padres y la protagonista sale del plano junto a su abogado. Mientras contemplamos a esta familia, la audiencia escucha la voz en *off* de Margarita hablando con un compañero sobre cómo le ha ido. Este nuevo personaje, al que todavía no conocemos, es el amante de la protagonista (Andrés). Vemos una imagen, pero escuchamos un discurso que no está relacionado con ella.

Los abogados se despiden de la madre de Lorenzo de una manera muy formal: le besan la mano, le hacen una reverencia y se dirigen a ella como “señora”, sin decir su nombre. Es una familia de clase social alta y la expresión de la cara de la madre, su traje negro y su tono apesadumbrado contrastan con la expresión de Margarita y la inflexión de sus palabras. Bartolomé nos presenta dos mundos, dos ideologías totalmente opuestas que no coinciden en el plano, pero ambas están presentes. También dos tipos de mujer, ya que cuando escuchamos la voz de Margarita, la cámara se centra en la madre de Lorenzo que se acerca a la puerta del coche. Bartolomé juega con la voz de Margarita (joven y moderna) sobre la imagen de la madre (vieja y tradicional). Esta forma de presentarlas simboliza la tremenda separación ideológica que existía en la época. Dos ideologías que convivían en el mismo espacio físico del país (como en la película comparten la toma), pero a la vez tan separadas (en la película no comparten el plano físicamente). A la madre le abren la puerta del coche, se va con su esposo e hijo y Margarita le parece vulgar. Margarita se va sola y piensa que la situación es absurda y ridícula.

Según la metáfora acuñada por Teresa de Lauretis del *space-off*, Bartolomé utiliza, en esta escena, el fuera de campo como el lugar desde el cual situar el discurso feminista como una metáfora de los intersticios y grietas que las mujeres encontraban en el discurso patriarcal dominante. De Lauretis usa el concepto de *off-screen* para referirse a los espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos y a la realidad que se infiere a pesar de que no se vea o no se represente (*Technologies* 25-26). Recurso que Bartolomé volverá a incluir al final del mediometraje, cuando Margarita está sola en su piso y se tumba en su colchón y el plano se abre para que la audiencia pueda ver a los actores que encarnan a Lorenzo y a Andrés, a la directora y a parte del equipo. Otra vez, como al inicio, denuncia la naturalización de la construcción fílmica, al mostrar los participantes y los entresijos de la cinta. Todas las películas crean

significados a través de la organización de sus significantes, que de forma invisible están al servicio de la narración para dar la apariencia de un espacio y un tiempo narrativos coherentes y naturales. Sin embargo, toda representación está codificada y cualquier mirada conlleva una enunciación implícita, a través del sujeto que mira, porque “la mirada sin sujeto que mire no existe” (P. Aguilar *Mujer* 179-80). Por otro lado, a través de la aparición de los personajes que simbolizan las instituciones contra las que Margarita se había enfrentado, Bartolomé hace hincapié en el hecho de que no existe un espacio fuera de la sociedad patriarcal. Si Margarita estaba sola, como bien refleja con su canción y al decirlo expresamente al final, la actriz que la interpreta, Julia Peña, no lo está. Cuando la directora dice “corten”, Peña se preocupa, como se espera de una chica de su época, de que se le hayan visto las bragas (Zecchi *La pantalla* 87-88). Algo que sucede ya fuera de la película pero que Bartolomé incluye. La directora libera a su protagonista del encorsetamiento patriarcal, pero, con esa incorporación, transmite la sensación de que tal final no se produce, todavía, en la realidad.

Cuando el coche, en el que está la familia de Lorenzo, se va, Bartolomé enfrenta a las dos mujeres con un juego de planos y miradas. Mientras escuchamos que Margarita dice que el juicio ha sido una chorrada y un circo, con un tono divertido y de despreocupación, la cámara se centra en la madre de Lorenzo con una cara seria de preocupación y malestar. Después, durante unos segundos, el coche (en el fondo) y Margarita (en un primer plano) comparten plano. Primero, Margarita mira hacia el coche y la cámara, enseguida, cambia de plano para enseñarnos otra vez la cara de la madre de Lorenzo en un plano medio a través de la ventanilla del coche, con una mirada de disgusto y desprecio que, se supone, dirige a Margarita. Con este movimiento de cámara, Bartolomé nos transmite la sensación de que las dos mujeres se están mirando en ese preciso instante y hace personal lo que va a suceder a continuación. La señora mayor exclama

mirándola “¡Vulgar, terriblemente vulgar como siempre!”.⁴² Margarita, cuando pasa el coche por delante, justo después de esta afirmación, mira hacia el vehículo (o a la mujer) y se ríe con una escandalosa carcajada que acompaña con un movimiento teatral y exagerado.⁴³

La risa es una respuesta transgresora y un acto de subversión e insubordinación frente al discurso patriarcal, personificado en la madre de Lorenzo, como recogen muchas teóricas feministas en sus escritos como Hélène Cixous, Luce Irigaray, Mary Daly y Emily Hind. Esta última, como ya he reseñado, afirma que la risa y el humor es una manera de mantener el placer en lo femenino y que reír irrespetuosamente ayuda a reducir el machismo más que sacudir nuestra cabeza atónita ante su poder (23-24). Bartolomé se decide por la carcajada para Margarita en esta escena, una de las dos formas de humor dentro de la comedia del *gynocine* según Barbara Zecchi (“La comedia” 165), para separarla, irremediamente y de forma tajante, del discurso representado por las personas que van dentro del coche. En el caso español, la chica de posguerra debía tener una imagen dulce, suave, amable y sonriente, ya que a los hombres no les gustaban las chicas poco sociables, tristes, con mal humor o con complejos (Martín Gaité *Usos* 26-27) y, además, Carmen de Icaza, en 1936, ya dejó claro a las españolas que “la vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas” (43). Pero sin pasarse. No había que llegar a ser una de esas chicas *topolino*, que surgieron en la década de 1940, que se reían a carcajadas y que, por su conducta, estaban más expuestas a la bofetada (Martín Gaité *Usos* 53-64). La risa

⁴² Minuto 00:02:54.

⁴³ Representación que recuerda a la mujer del corto de Thomas Edison *What Happened on Twenty-third Street, New York City* (1901) cuando pasa por unas rendijas de ventilación del metro en el suelo y se le levanta el vestido. La mujer mira hacia arriba, es sujeto de una mirada desafiante hacia las personas que han podido verla y se la filma con un plano medio y sin fraccionar su cuerpo (Zecchi “Mujeres en los orígenes” 00:26:03-00:26:11). Bartolomé recupera, así, la tradición de la representación de una mujer más fuerte en la pantalla de finales del siglo XIX y principios del XX que cambiará en los años cincuenta con el claro ejemplo del film *La tentación vive arriba* (Billy Wilder 1955). En esta película, Marilyn Monroe, en la misma situación que la protagonista de principios del siglo XX, se sabe objeto de la mirada y baja la suya, es filmada en un primer plano y se muestra su cuerpo fragmentado (Zecchi “Mujeres en los orígenes” (00:26:11-00:26:40).

también se genera con el lenguaje fílmico, los encuadres, la música y una cámara con una subjetividad lúdica. Rasgos propios de algunas comedias de directoras españolas, que al mostrar que esos elementos pueden provocar risa, revelan que el aparato fílmico no es neutral, aunque el cine comercial procure invisibilizar su construcción (Zecchi “La comedia” 171).

Continuando con la escena, Margarita dice que se va sola, también, en contraposición con la madre de Lorenzo que está con su hijo y su marido. Se acaba de separar y el hecho de que no se vaya con otro hombre se recalca con sus palabras y la imagen. Este mensaje audiovisual refuerza la independencia de Margarita y la idea de que para seguir con su vida no necesita emparejarse con un hombre. Como veremos al final del medimetraje, la soledad se presenta como un estado posible y positivo para la mujer. Margarita acaba viviendo sola. La vemos empezar a preparar su nueva casa: escuchamos un tango de fondo, que es una despedida de Lorenzo y una celebración de su nueva vida, liberada de lo que supuso para ella el matrimonio. La soledad como opción personal posible y positiva se remarca cuando Margarita rechaza la proposición de Andrés de quedarse con ella, con el tango y con la expresión que Margarita repite del final de la canción “¡Yupi, al fin sola!”.⁴⁴ Expresión que es todo un lema feminista en una época y una sociedad en la que las mujeres adquirirían su categoría de ciudadanas a través del matrimonio y la maternidad y, en la que, ser soltera levantaba sospechas y era motivo de humillación social y fracaso personal para la mujer, que no para el hombre. Ellas habían sido educadas para ser madres y esposas y para ser y existir para otros, negándoles su derecho a tener su propia identidad personal e individual y relegándolas a ser seres relacionales que solo existían

⁴⁴ Minuto 00:41:04. Como consecuencia de la ideología de género defendida por la ideología patriarcal, una mujer que esté soltera y viva sola sufre mayor marginalización y descalificaciones que un hombre en la misma posición. El relato tradicional nos ha enseñado que el matrimonio es el estado ideal de toda mujer, al que está llamada por su naturaleza. Carmen Alborch reflexiona sobre este hecho en su libro *Solas: gozos y sombras de una manera de vivir* (Planeta 1999), desestigmatizando la opción de vivir sola, que no significa, necesariamente, estar sola y defendiéndola con argumentos feministas (González-Allende 744-54).

a través de su marido y de sus hijos. Peligro que ya previó Emilia Pardo Bazán: “El error fundamental que vicia el criterio común con respecto a la mujer es el de atribuirle un destino de mera relación; de no considerarla en sí, ni por sí, ni para sí, sino en los otros, por los otros y para los otros” (158). Denuncia que han seguido haciendo las feministas como Betty Friedan: “El final del camino, en sentido casi literal, es la desaparición de la heroína, directamente, como individuo autónomo y sujeto de su propia historia. El final del camino es la “unidad”, donde la mujer no tiene ningún yo independiente que ocultar...; existe sólo por y a través de su marido y de sus hijos” (85). La letra del tango es muy reveladora y dice así:

Querido Lorenzo. Me invitaste al Carmelo y yo te seguí. Me puse en tus brazos y cerré los ojos y junto contigo al Carmelo subí. Yo temo Lorenzo que de ese Carmelo te creíste un Dios. Abandonada en tus manos descendí y tú no pasaste de procurador. No creo que sufras por mi pérdida ya que solo amabas mis derrotas. Tus éxitos te curaran la herida. Ya sé que no me llorarás. Gracias a ti, me convertí en instrumento del amor y he conocido la máquina de la que eres verdugo y robot. La máquina que a los que aún respiramos nos encierra en la mazmorra del dragón. No sé por qué te amé, pero no habrá sido en vano me has entregado la llave que la puerta me abrirá. Adiós Lorenzo, tengo mucho camino por delante. Respiro la vida y es bella y estoy sola. ¡Al fina sola!⁴⁵

En la contraposición de los dos personajes mujer, es esencial cómo Bartolomé los construye. De la madre de Lorenzo no sabemos su nombre porque es un personaje-tipo. Se la asignan los calificativos de “señora” y “mamá”. Su única identidad es la de ser madre y esposa,

⁴⁵ Minutos 00:39:13-00:40:57.

por lo que no es casual que no tenga un nombre propio.⁴⁶ Durante todo el film, aparece en compañía de su familia y la vemos en el espacio privado de la casa, haciendo actividades relacionadas con el cuidado del hogar y la familia. Su discurso defiende una mujer que responde al modelo femenino que defendía el franquismo. Hasta su hijo le indica que tiene que dejar de preocuparse de él para continuar ocupándose de su marido, al que ha dejado bastante abandonado con todo lo de su separación. Mientras que Margarita aparece en diferentes escenarios (la calle, el recinto de ensayo y la universidad), realiza actividades diversas (pinta, canta, estudia y da conferencias), se relaciona con diferentes tipos de personas (profesores, estudiantes y chicos con los que compone y canta) y su discurso no gira en torno a los hijos, la cocina o el amor como esencia de su experiencia vital. Dice que necesita trabajar para comer, está buscando su camino y su identidad, no tiene claro qué significa ser mujer y se enfrenta a las instituciones, como la Iglesia y el matrimonio, que ella considera la están limitando y encarcelando.

Sin embargo, mujer y trabajo en la misma película es un oxímoron en el corpus de cine hegemónico visualizado para mi tesis. Si trabajan, solo realizan actividades que se consideraban apropiadas a su naturaleza: secretarias, modelos, cantantes, dependientas, peluqueras, chicas de servicio y... nada más. Contra esta imagen cinematográfica, la reivindicación laboral fue uno de los aspectos más recurrentes en el feminismo español y entre las españolas. El trabajo es el tema más repetido con diferencia en la revista *Vindicación feminista* (González Fuentes 163). Por la insistencia del cine en mostrar una tradicional y reducida relación entre mujer y vida profesional, que supone independencia económica, he decidido incluir un amplio número de ejemplos que

⁴⁶ Característica que Barbara Zecchi aprecia en películas más recientes de finales del siglo XX e identifica como un rechazo al modelo de maternidad, representado por ciertos personajes mujer madres, que se asemeja al paradigma de madre sumisa, abnegada y sacrificada, conocido como el ángel del hogar en siglo XIX (“All About” 150).

reflejan las expectativas creadas, por los directores, para las españolas.⁴⁷ Incluso todavía en la

⁴⁷ En algunos de los films, las mujeres son cantantes. Por ejemplo, en *La niña de la venta* (Ramón Torrado 1951), dos mujeres se dedican a cantar, pero no se las valora por su talento, sino por su belleza al contrario que a un hombre del film que cuando actúa todos alaban su arte. En *Vestida de novia* (Ana Mariscal 1966), la protagonista canta, pero es su novio el que compone los temas. En *Amor a todo gas*, ella es una cantante reconocida, pero lo dejará porque su amado quiere otro tipo de mujer. En *De color moreno* (Gilberto Martínez Solares 1963), la protagonista, casada, es contratada por un empresario que solo quiere, en su compañía, mujeres sin compromisos y reparte con ellas su saber de famoso empresario con afirmaciones como que lo bueno de su profesión es que “cuanto más corto el vestido más grande es el sueldo” (minuto 00:17:49). En este caso, aunque ella había trabajado en España como cantante durante muchos años, ahora parece que lo hace exclusivamente para ganar dinero con el objetivo de sacar a su marido de un embrollo económico por el que podría ir a la cárcel. Además, todos los problemas que la pareja tiene que enfrentar por culpa del marido se presentan como si fueran consecuencia de que ella trabaje, ya que tienen que hacer como que no están casados para que la contraten y este hecho da lugar a situaciones problemáticas. Por supuesto, cuando llega a casa después de buscar trabajo, aunque el marido está en casa todo el día, ya que no puede salir por miedo a ser detenido, se coloca su delantal, pone la mesa y su marido le dice que le prepare la cena, lo que ella hace encantada. En *Cupido contrabandista*, la mujer está intentando ganarse la vida cantando, pero parece que toda esa preparación tiene como destino solo conocer al que será su marido. En *Educando a una idiota* (Ramón Torrado 1967), también ella se dedica a cantar, pero porque no sabe hacer otra cosa debido a su gran incultura. También, en *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios 1963) y *Búsqieme a esa chica* (Fernando Palacios 1964), una joven Marisol se dedica a cantar. Sobre todo, en la primera, “está incapacitada” para trabajar en una gasolinera y su madre no sirve ni para vender electrodomésticos en una tienda, enganchando un despido tras otro. Manolo Escobar en *Un beso en el puerto* tampoco sirve para echar gasolina en los coches, pero en su caso es porque se distrae cantando que es su pasión. En *Con el culo al aire* (Charles Mira 1980), la protagonista es cantante de un grupo que hace giras por los pueblos y, aparentemente, el trabajo implica acostarse con todos. En *Esa pícara pelirroja* (José María Elorrieta 1963), la protagonista es cantante y actriz, pero tratada de forma paternalista por el productor de la obra en la que trabaja y su futuro marido. Ella es representada como una niña a la que se le pasa cualquier enfado con la promesa de matrimonio y toda la diégesis va dirigida a ese final feliz. Es significativo que, en esa petición, va incluida, con toda naturalidad, como algo normal, la obligación de dejar de trabajar. El futuro esposo le dice que él financiará todas las obras en las que trabaje hasta que ella se convierta en la señora Corel. En otros filmes, las protagonistas son trabajadoras del sexo o vedettes: *A la legión le gustan las mujeres* (Rafael Gil 1976), *Vuelve, querida Nati* (José María Forqué 1976), *De picos pardos por la ciudad*, *Señoritas de mala compañía*, *Operación cabaretera* (Mariano Ozores 1967), *Lola espejo oscuro* y *Soltera y madre en la vida* (una también es peluquera). En *Señoritas de mala compañía*, en concreto, el retrato es especialmente hiriente y se frivoliza y trivializa, hasta el extremo, la prostitución: las mujeres que la ejercen lo experimentan como un trabajo inocuo, positivo, agradable y divertido que realizan con entusiasmo. Se la define como una profesión vocacional que da satisfacción a las que, por un motivo u otro, no han podido casarse. Situación que fue retratada desde otra perspectiva menos alegre por la cámara de Joan Colom en el barrio chino de Barcelona o Joaquín Collado en Valencia.

También abundan las películas en las que las protagonistas trabajan en el servicio doméstico: En *Las que tienen que servir* (José María Forqué 1967), trabajan solo hasta que se casen y una dice que trabajar es muy duro y que lo suyo es más servir, bien a una familia o a un hombre; *El señor está servido* (Sinesio Isla 1975), *Chica para todo* (Mariano Ozores 1963), *Novios 68* (Pedro Lazaga 1967). La última también incluye una bailarina de salas de fiestas y una secretaria. Son secretarias en *Secretaria para todo*, *Julia y el celacanto* (Antonio Momplet Guerra 1961), *Las secretarias*, *La familia y...uno más* o *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga 1975). En *De profesión sus labores*, nos queda claro. Peluqueras y dependientas en *Muchachas en vacaciones* y *El día de los enamorados* (Fernando Palacios 1959). En *Adulterio nacional* (Francisco Lara Polop 1982), aparece la figura de ama de cría. Modelo en *Eva ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (Tulio Demicheli 1975). En *Juicio de faldas* (José Luis Sánchez de Heredia 1969), la protagonista es abogada, pero pone toda su profesionalidad en demostrar que las mujeres son unas harpías que acosan a su defendido y acabará rendida a sus encantos de caballero español. En *Engañar a un sinvergüenza*, ella es una mujer culta, lo que es incompatible con gustar a los hombres y tener una vida sexual plena y te hace tener un aspecto lúgubre y estar triste y de mal humor todo el día, en una clara alusión a las feministas. Esta ridiculización del feminismo también la he encontrado en *Una chica de Chicago* (Manuel Mur Oti 1960) y *Pisito de solteras* (Fernando Merino 1974). La protagonista del film que nos ocupa intenta domesticar a un canalla del que se enamora, pero no lo consigue y la lucha se resuelve con ella persiguiéndolo por todo Madrid en taxi

década de 1990, a través de un análisis de 55 películas (correspondientes a los años desde 1990 hasta 1995 incluidos), Pilar Aguilar revela que la ocupación más recurrente para las mujeres son actividades relacionadas con el mundo de la prostitución, seguida de la de ama de casa (*Mujer* 65-66).⁴⁸

Modernidad y capitalismo versus tradición de género.

La escena continúa y, cuando el coche en el que están Lorenzo y sus padres se va, Bartolomé nos muestra a la familia en el interior del auto de una forma que recuerda a una imagen muy común en las décadas de 1960 y 1970. Era habitual fotografiar a los recién casados en el asiento trasero del vehículo nupcial después de la ceremonia. El coche como símbolo de modernidad y prosperidad económica, en la época del desarrollismo, empezó a formar parte integrante del imaginario cotidiano (Morcillo Gómez *En cuerpo* 168). Al ver esta parte del mediometraje, me vino a la memoria la foto de boda de mis padres que comparto a continuación con las lectoras y los lectores:

durante dos minutos. Él huye porque piensa en el bien de ella, pero como está enamorada, está dispuesta a matarse si la deja, solo le pide que le deje seguirle, le asegura que hará todo lo que él le mande y que ganará dinero para él, pero este le responde que no le dejará hacerlo (es a lo único que él se opone; no a que se mate por su amor) (minutos 01:28:30-01:30:28). Después de tales ofrecimientos de esclava, sirvienta y objeto para todo (¿quién no lo haría?) él cede. Este es el final feliz que el cine hegemónico nos tiene preparado a las mujeres. La otra opción disponible es tomar los hábitos: *Canción de cuna* (José María Elorrieta 1961), *Sor Yeyé* o *Sor Citroën* (Pedro Lazaga 1967). En *Venta por pisos*, la protagonista pinta y quiere dedicarse a ello, pero su novio deja claro que él es un español clásico y que la que sea su mujer solo trabajará para él en casa (minuto 01:05:44). Para ser feliz y formar un hogar, ella dejará la pintura. Algo que ya había hecho su tía, quien había sido una buena cantante, pero lo dejó al casarse porque se lo pidió su novio. Naturalizan un comportamiento para la mujer y lo representan como algo que siempre ha sido así. En *Solo para hombres*, hombres y mujeres no pueden compartir espacio laboral por culpa de la mera presencia de ellas y su perfume. En ocasiones, las esposas o novias exigen que sus parejas las mantengan como en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde 1951), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde 1957) o *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry 1959). Cuando un personaje mujer es ambicioso, como le pasa a la protagonista de *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández 1975), se la representa como autoritaria, cruel con su marido y dispuesta a lo que sea por conseguir dinero, lo que le lleva incluso a la muerte. Por último, aunque no trabajen, las mujeres, imbuidas por el capitalismo, quieren lujos materiales para lo que obligan a sus maridos a trabajar demasiado y afectará a su vida matrimonial como en *Dormir y ligar: todo es empezar* o *No firmes más letras cariño*.

⁴⁸ Si observamos los años 1997 y 1998, encontramos que los personajes mujer son, sobre todo, prostitutas (7,9%), monjas (4,5%), amas de casa y estudiantes (Castejón Leorza *Fotogramas* 40).



Colección privada de la autora

Bartolomé utiliza imaginarios relacionados con procesos sociales de la modernización y no solo la lucha estrictamente política contra el franquismo. Este rasgo también caracterizará su primera película *Vámonos Bárbara*. Bartolomé mezcla, en esta escena, la idea de modernidad, relacionada con la prosperidad económica, con el discurso retrógrado de clase y de género de la madre de Lorenzo. Con esta conexión, la directora pone de manifiesto la imagen de que, en la Transición española, convivían, en una especie de esquizofrenia: por un lado, las ansias y pasos hacia la libertad política, la modernidad y una sociedad de consumo y, por otro, un discurso decimonónico de la domesticidad en relación con la mujer. Para reflejar este estado de la realidad social del país, la directora introduce todo tipo de relaciones chocantes entre forma, puesta en escena y contenido que llaman la atención de la audiencia. Raymond Carr y Juan Pablo Fusi denominan la modernización económica y social de la España del tardofranquismo como “superficial”, tomando prestado el término de Gino Germani que lo utiliza para describir la coexistencia de aptitudes tradicionales con valores del capitalismo moderno. Estos autores describen como, en España, se produjo una rapidísima industrialización en dos décadas. El país cambió su modelo de producción más en estos años que en los cien anteriores. Lo inesperado de este cambio supuso que los valores de una sociedad preindustrial permanecieron en una época de

crecimiento capitalista. La nueva economía cambió drásticamente la estructura social, pero menos las costumbres sociales españolas (79). Jorge Marí aplica el término para exponer el estatus contradictorio de la mujer española: por un lado, se la exponía desnuda, como rasgo de libertad y modernidad, pero esto no tenía su correspondencia en el estatus legal bajo el que se la seguía oprimiendo, sin considerarla ciudadano de pleno derecho (“El umbral” 251).

Anteriormente, en la década de 1960, la escritora y feminista María Laffitte ya se hizo eco de lo superficial de la modernización de los roles de género en España, apuntando que los cambios que se estaban produciendo, como consecuencia de la Guerra Civil (muchas mujeres se vieron obligadas a ganarse la vida por sí mismas), y los nuevos modelos para la mujer que llegaban de fuera (que la mujer española imitaba, pero no interiorizaba) no llevaban necesariamente a cambios profundos en la mentalidad y moralidad de la sociedad (49-60). También, Maria Aurèlia Capmany, en la década de 1970, habla de la “máscara de la modernidad” para plantear si bajo todas las influencias europeas que los españoles aceptaban, a través de la moda y el arte, realmente estaba cambiando algo para la mujer española (18).

En el cine hegemónico de las décadas de 1960, 1970 y 1980, a diferencia de los años 1950,⁴⁹ son muy numerosas las películas que integran el tema de la modernidad y la entrada de España en la sociedad de consumo. Muchas sitúan la trama en ciudades, sobre todo Madrid, mostrando mucho tráfico, coches, taxis, autobuses, mucha gente por las calles y grandes avenidas y edificios. Por ejemplo, *Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro 1970), *Tres*

⁴⁹ En estos años, son numerosas las películas que sitúan la acción en el sur de España y en entornos rurales en los que se plasman actividades del campo, como la vendimia, y las tradiciones, como los toros, los caballos, las sevillanas o el cante: *El duende de Jerez*, *La niña de la venta*, *Sucedió en Sevilla* (José Gutiérrez Maesso 1954), *Patio andaluz* (Jorge Griñán 1958). También, he encontrado que es común que, aunque las chicas estén en una ciudad, Madrid o Barcelona, ellas son del sur o de un pueblo: por ejemplo, *Las lavanderas de Portugal* (Pierre Gaspard-Huit y Ramón Torrado 1957), *Malagueña* (Ricardo Núñez 1956), *Historias de la feria o Secretaria para todo*.

suecas para tres Rodríguez, *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga 1976) o *¡Qué gozada de divorcio!* (Mariano Ozores 1981). Los aviones, con el nombre de Iberia, y los trenes, mostrando el nombre de RENFE, se incluyen como parte del desarrollo económico. También las zonas del Mediterráneo, como Torremolinos y La Costa Brava, son parte de estos films, como zonas turísticas donde no solo van los españoles, sino también los extranjeros.⁵⁰ A veces, también, contraponen la ciudad al campo y al pueblo. Con este último como “el *topos* mítico y metafórico del orden patriarcal y religioso” (Cruz y Zecchi 155).

Aunque no es el tema de mi tesis, por lo que no voy a hacer un análisis exhaustivo, es necesario incluir algunos ejemplos para ver cómo, frente al imaginario que quería mostrar el gobierno franquista de una España que se incorporaba al mundo capitalista, a la modernidad y a Europa, a la vez, aspiraba a mantener la “esencia” del pueblo español, sobre todo, en cuanto al rol de la mujer y las relaciones de género. En *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro 1971), un presentador, micrófono en mano, dice, mirando a cámara, que por tierra, mar y aire llega el turismo a España y todos sabemos que es un país turístico por excelencia, mientras recibe, al final de las escaleras de un avión, a una tal Anita Rober que es “guapísima y suequísima”. Por los altavoces, se oye en diferentes idiomas desde donde llega el avión.⁵¹ Al comienzo del film,

⁵⁰ El cine, en la década de 1960, estaba incluido en el Ministerio de Información y Turismo. Este desaparece en el verano de 1977 y se crea el Ministerio de Cultura, en el que se incluye la Dirección General de Cinematografía (J. Martínez 77). Al franquismo, le interesaba promocionar el turismo que ya comenzaba a ser la fuente principal de divisas. Este tipo de cine dio lugar a un subgénero dentro de la comedia cinematográfica española muy popular en los años sesenta y setenta (Suárez Fernández 291). El *boom* turístico español de los años sesenta caracterizó este periodo, conocido como desarrollismo, en el que se produjo un enorme cambio social y económico sin precedentes. En 1964, el franquismo aprueba el Primer Plan de Desarrollo con el objetivo de modernizar la economía del país. Franco pretendía lavar la imagen del régimen hacia el exterior y proyectar a los españoles que estaba creando una sociedad de bienestar que, en realidad, era resultado del desarrollo económico de los países europeos (Yebra García 309-11). Llegados a este punto, quiero exponer el turismo desde la perspectiva de género con un testimonio de una mujer (María Pilar) que mandó una carta, desde Gran Canaria, a la revista *Vindicación feminista*. En ella, refleja y critica como el turismo realmente no suponía mayor emancipación para las mujeres españolas (64-65).

⁵¹ Minutos 00:08:56-00:09:07.

que más parece un folleto turístico, *En Andalucía nació el amor* (Enrique López Eguiluz 1966), un reportero de Radio Nacional de España aborda a una chica noruega, al bajar de un avión, por ser la turista diez millones de ese año. La cámara se recrea en la llegada de la aeronave durante minuto y medio, mostrando el nombre de la compañía española Iberia en varias ocasiones. La Dirección General de Turismo, como premio, le ha preparado un periplo por el sur del país con un guía turístico profesional. Por supuesto, los dos se enamorarán y ella acabará rendida ante las gentes españolas y sus costumbres tan distintas a las de su país donde no tienen, además de la comida y el sol, el carácter abierto y la alegría de vivir que mostramos en España.⁵² En *Crimen para recién casados* (Pedro Luis Ramírez 1960), un trabajador de una agencia de autobuses le dice a una pareja de recién casados, que va de luna de miel a La Costa Brava, que hace cincuenta años les hubiera costado ir “días y días, trabajos fatigosos, polvo, sudor”, pero hoy en día si se contrata un viaje con su agencia, en unos días todo solucionado.⁵³ En *Los nuevos españoles*, una empresa estadounidense compra una compañía española de seguros. La implantación de la forma de trabajo del extranjero destruye la felicidad de las familias españolas que pierden los valores familiares y solo se preocupan por ganar dinero y acaba, literalmente, con la vida de los esposos.

El intento del régimen franquista por incluir al país en Europa, pero sin hacer demasiadas concesiones en las relaciones de género se observa claramente en *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso 1973). El film empieza con un plano en el que se nos muestra un auditorio desde atrás. Vemos las espaldas y coronillas de la gente y al fondo una mesa. Entra un señor que recuerda o bien a Franco o a Arias Navarro y, mirando a cámara, empieza una alocución, intercalada con imágenes de la audiencia, entre la que se encuentra dos parejas (una de novios y

⁵² Minutos 00:38:04-00:38:42.

⁵³ Minutos 00:08:45-00:09:00.

un matrimonio). El discurso hace hincapié en que somos europeos:

Señoras somos europeos. Nuestras raíces están en Europa. Todo nos acerca a ella... Ya han pasado los tiempos en los que los españoles éramos diferentes...somos iguales a nuestros hermanos europeos...Es cierto que en el pasado nos comportamos poco razonablemente. Pero ahora, incluidos de lleno en la sociedad de consumo, nuestras maneras y nuestras actitudes son y han de ser las de unos perfectos europeos...Y tenemos motivos para ser optimistas sin el menor triunfalismo. Nuestra renta per cápita, nuestra patente evolución, nuestra técnica, nuestro esfuerzo, nuestro formidable desarrollo en todos los campos...Hemos superado los viejos tabúes...⁵⁴

Sin embargo, las relaciones entre matrimonios y novios que nos muestra el film perpetúan los viejos estereotipos. Entre el público del auditorio, un hombre tapa el cuerpo de su novia porque se le ven los muslos y una casada le monta un espectáculo a su marido porque dice que ha mirado a una mujer que está sentada a su lado. En *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández 1970), Jacinta explica que la modernidad, con sus tendencias revolucionarias, crea “una confusión tremenda de ideas, gustos y opiniones” porque se opone a las tradiciones y los españoles no estaban preparados para afrontar y asimilar ese choque.⁵⁵ En *Venta por pisos*, a pesar del cambio económico experimentado por la sociedad española, reflejada en la compra de vivienda por los españoles, la protagonista, Margarita, igual que hizo su tía en el pasado, está dispuesta a renunciar a todo solo por casarse con su novio. Él deja muy claro lo que es el matrimonio en España: “Yo soy un español clásico. Lo siento. Mi mujer solo trabajará para mí y mi casa la mantendré con el dinero que yo gane. Por eso no me he casado contigo, aunque lo

⁵⁴ Minutos 00:00:26-00:04:18.

⁵⁵ Minutos 00:03:55-00:04:37.

estoy deseando con toda mi alma. Yo no sería feliz y por lo tanto tampoco lo serías tú”.⁵⁶ El mensaje está reforzado por la posición de los novios. Con planos picados y contrapicados, él, sentado en el sofá, la mira a ella, explicándole cómo va a ser su relación, desde una posición ligeramente elevada, que le da autoridad mientras que Margarita, sentada en el suelo, a sus pies, tiene que elevar los ojos para mirarlo.

La cabezonería de la mujer que se empeña en seguir pintando porque es su pasión y quiere ganarse la vida con ello dura poco: “¿Qué quieres de mí? ¿Que sea la perfecta ama de casa? Lo seré. ¿Qué te espere como esta noche para ponerte las zapatillas y darte tu periódico? Lo haré. ¿Qué me quede aquí esperándote como si tuviera una pierna rota? Cojearé. ¿Es esto lo que necesitas para casarte conmigo?”⁵⁷ Para él, es muy simple y lo tiene muy claro: no serán felices si ella se empeña en trabajar como pintora y no ve conflicto en pedirle que renuncie a su carrera profesional. La renuncia de Margarita y su aceptación del rol que su “naturaleza” le tiene reservado como esposa y madre es la solución a los problemas: “No pintaré más. Renuncio a la pintura a cambio de ganar la felicidad y de formar un hogar contigo”.⁵⁸ El conflicto termina con la sentencia de la voz en *off* (de hombre por supuesto) del principio, que con Margarita y su novio tirando los bártulos de pintar por la ventana de su piso, recuerda a la audiencia que la casa es solo el envoltorio de un hogar y que, a pesar de la mejora económica que se está dando en el país, debemos intentar que nuestra familia no sufra y nuestra personalidad no cambie, ya que comprarse un piso no es motivo para volverse loco.

Dentro de este discurso de modernidad, Bartolomé toma una decisión esencial: inserta el

⁵⁶ Minutos 01:05:44.

⁵⁷ Minuto 01:10:22.

⁵⁸ Minutos 01:10:22-01:11:27.

feminismo como parte de ella. Algo que “los padres de la Constitución” y políticos de la Transición no creían importante para la naturaleza de la nueva democracia y el nuevo país que se estaba formando. La escena del coche, en *Margarita y el lobo*, termina con la sentencia de Lorenzo sobre Margarita: “era una chica tan atractiva, personal, diferente”⁵⁹ (o sea feminista) y las dos escenas siguientes nos van a ilustrar con dos acciones muy significativas sobre qué era eso de ser distinto y tener identidad, siendo mujer en la época del medimetraje. Hasta ahora, Bartolomé ha hecho referencia al feminismo solo a través del enfrentamiento de Margarita a la institución eclesiástica a través de la institución del matrimonio. Después de la afirmación de Lorenzo, la directora nos muestra una manifestación estudiantil en la que se escuchan gritos de chicas y chicos jóvenes gritando “libertad”, “fuera”, “abajo” y “asesinos”⁶⁰ y se ven pancartas con letras impresas como “democracia” y “estudiantes”. Uniendo estos dos contextos (social y político), la directora refleja uno de los rasgos peculiares del feminismo español: nace con un marcado carácter político porque se forjó en el marco de la oposición al franquismo y la movilización por recuperar la democracia (Martinez Ten y Gutiérrez López 11).⁶¹ Bartolomé

⁵⁹ Minuto 00:03:26.

⁶⁰ Minutos 00:03:30-00:03:50.

⁶¹ Otras autoras, como Rosalía Cornejo Parriego, definen de la misma manera al feminismo español (49). Los grupos feministas que fueron surgiendo luchaban, al mismo tiempo, por los derechos de la mujer y por las libertades democráticas. En la mayoría de los casos, se trataba de mujeres que estaban vinculadas a grupos de oposición al régimen. Estaban en grupos de la izquierda: partidos clandestinos y asociaciones civiles desde las que, también, se hacía política (Alberdi 90-93), siendo este un rasgo característico del feminismo español. Sin embargo, otras autoras, como Mónica Moreno Seco, destacan la formación de grupos católicos, HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica), SESM (Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer), AEMS (Asociación Española de Mujeres Separadas) o JOC (Juventud Obrera Cristiana), que criticaron la situación de la mujer dentro de la dictadura, sin renunciar a sus creencias religiosas. Estas organizaciones de mujeres católicas se opusieron, en muchos temas, a la jerarquía eclesiástica: defendían el uso de anticonceptivos, una ley de divorcio, la separación de Iglesia-Estado y la igualdad en el matrimonio. Incluso, algunas de ellas, en la década de 1970, como Alisa Lamas o Rosa Grisó, consideraban el aborto aceptable en algunos casos como la violación o malformaciones y criticaban a la Iglesia por defender la pena de muerte y negar el derecho al aborto. Aunque la posición, en general, de estos grupos católicos, ante el aborto, era de oposición, sin embargo, decían comprender la reivindicación de este derecho por parte de las feministas y no emitían juicios morales sobre ellas, aunque no podían defender esa demanda por una cuestión de conciencia (Moreno Seco 137-150). Sin embargo, hay voces que se levantan en contra de que, desde una ideología de derechas conservadora, se pueda construir un proyecto feminista, simplemente por el hecho de ser mujeres, ya

expone el mensaje feminista, pero lo coloca dentro de la lucha política en contra del régimen franquista y, así, no queda descolgado, sino incluido en el contexto del medimetraje y en el momento histórico en el que se inserta la diégesis. El feminismo, para la directora, es parte integrante e indisoluble tanto de la historia fílmica como de la Historia. Se hace eco de las continuas reclamaciones de las feministas de contar los hechos históricos de España, y en concreto, el periodo de la Transición, incluyendo la perspectiva de género.

Margarita está en la manifestación y, en un momento de confusión, cuando “los grises” empiezan a cargar contra las y los jóvenes, se monta en el coche de Lorenzo sin conocerlo. Vamos así de lo político a lo personal otra vez. Tras una breve presentación de la pareja en el auto, van al piso de Margarita del que solo vemos su habitación. El movimiento de cámara sigue a la pareja que, dando vueltas, empieza a tener relaciones sexuales. A la vez, vemos el cuarto que no tiene ningún elemento decorativo que se pudiera definir como femenino por el franquismo. El desorden es su característica. Recuerda a la descripción que Carmen Martín Gaité hace, en la novela *El cuarto de atrás* (1978), del cuarto de la hija de la protagonista: “Avanzo de puntillas sorteando los libros, zapatos y prendas de ropa tirados por el suelo. En la mesilla no hay espacio libre ni para poner una moneda de cinco duros” (210). La madre se ríe cuando se descubre a sí misma en el reflejo de un espejo, limpiando, bayeta en mano, y la niña y la joven que fue le recriminan: “Anda que también tú limpiando, vivir para ver” (74-75). Describe en varias

que “no es militante con la realidad pero sí con el aparato estatal; no busca la igualdad de este grupo social sino que lo sujeta a definiciones rígidas y a identidades inmovilizadoras; no desestabiliza, para singularizar, las posiciones estables de subjetividades desde sus prácticas políticas o teóricas, sino que se aferra al concepto más tradicional y subyugante para la mujer” (Moreiras-Menor 133-34). El libro *El movimiento feminista es España en los años 70* (Martínez Ten *et al.* 2009), es de obligada lectura porque, desde la perspectiva de diecisiete investigadores, sus páginas reclaman el uso de una perspectiva de género en el estudio de la Transición española, recuperan el protagonismo histórico del feminismo y reconocen la labor de las mujeres en aquella época para que las de ahora entiendan que las libertades y derechos de los que disfrutaban fueron ganados a pulso por otras anteriores a ellas y no vinieron dados por los partidos políticos ni por el paso de la dictadura a la democracia.

ocasiones cómo llega a rebelarse al orden y limpieza, en la casa de sus abuelos: “fue en esa casa de Madrid...donde se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza” (75). Ante el orden de la ropa planchada y guardada, le daban ganas de “empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas” (78).

Margarita tiene ropa interior colgada, a la vista, en un biombo, una mesa con una pila de libros, papeles colocados en las paredes, una caja abierta con cosas, un cesto de mimbre con un espejo encima y una maleta abierta con un tocadiscos y muchas fotos dentro. En la protagonista, este desorden doméstico se une al sexual y físico que, según Teresa de Lauretis, en el cine, se asocia con la mujer que decide situarse al margen de la familia (*Alicia* 146). Desbarajuste, que, en España, se consideraba como una falta contra el decoro y una ofensa moral. Margarita es calificada como vulgar, sin estilo, que no tiene clase y no es una señora, con lo que la directora se hace eco de la parte de la sociedad anclada en la visión tradicional de género frente al discurso de modernidad que mantenía el régimen. No obstante, no hurga en su aspecto político o judicial (y podría, ya que como he recalado anteriormente, el adulterio fue un delito en España hasta 1978), sino en su consideración social y las consecuencias para las mujeres.

Ni desorden doméstico ni físico hubieran sido aceptados por mi madre o las monjas de mi colegio que, al inicio de cada curso, nos hacían, a todas las niñas, durante las décadas de 1970 y 1980, llevar un bote de *Pronto* y un trapo para limpiar y ordenar nuestros pupitres y nos revisaban la bata del cole para ver si estaba limpia, mientras nos recalaban la importancia de la limpieza y el orden en la vida para una chica. Algo que no sucedía en la sección de los chicos de mi colegio porque nosotras teníamos que empezar a ser limpias, responsables y ordenadas. Con el desorden dentro del cuarto de Margarita, Bartolomé vuelve a subvertir otra de las máximas

franquistas respecto a las mujeres. El régimen luchó contra la anarquía en la política interior y exterior y llevó esta pugna al ámbito de lo doméstico. Se hablaba del desorden como una enfermedad y el deber de mantener un hogar limpio y ordenado era obligación y responsabilidad de la mujer (Martín Gaité *Usos* 87). Los rasgos de limpieza, disciplina y armonía se aplicaron al cuerpo de la mujer. Para una joven, el orden e ir limpia era esencial, ya que la higiene del cuerpo era reflejo de la higiene del alma (Morcillo Gómez *En cuerpo* 79). El mero hecho de llevar el pelo suelto se veía mal. Cuantas más horquillas en la cabeza de una chica honesta mejor. La mujer desmelenada recordaba a épocas de desgobierno y llevaba a calificar de gran “daño para la humanidad”, “pernicioso”, “estrafalario” y “antiestético” el simple hecho de que Verónica Lake luciera una melena lisa, sin recoger y que le tapara parte del rostro en *Me casé con una bruja* (René Clair 1942) (Martín Gaité *Usos* 98-99). En, según mi opinión, una magnífica escena (que hoy provoca incredulidad, risa y sonrojo) de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem 1956), se plasma a la perfección este requerimiento cuando los protagonistas son ya novios y pasean por la Calle Mayor de una ciudad de provincias. Una amiga de la familia se encuentra con la pareja y comenta al novio que menuda mujer se lleva “buena, decente donde las haya, limpia”.⁶²

Limpieza, higiene y cuidado del aspecto físico en la mujer son aspectos sobre los que el mediometraje hará hincapié otra vez en la segunda parte cuando Lorenzo le recrimina a Margarita que pierda el tiempo leyendo libros en vez de dedicarse a cuidar su aspecto exterior. Le recomienda, por su bien, que se arregle más, que se peine mejor, que vaya sin carreras en las medias y que se cosa, de una vez, una cremallera que lleva descosida. Algo que hará si le quiere de verdad.⁶³ Con estas exigencias, Bartolomé nos deja claro que la atracción de Margarita no va

⁶² Minutos 00:51:02-00:53:30.

⁶³ Minutos 00:13:34-00:13:50.

a estar en su aspecto físico. Lo hace con toda la intención de erigir mujeres alternativas fuera del imaginario patriarcal y subvertir su concepción del mundo que lleva a construir el atractivo de los personajes hombres sobre lo que son, hacen y representan en el relato cinematográfico, mientras que relega el atractivo de los personajes mujer a su aspecto, no a su contenido, a su pertenencia al espectáculo, no al relato, y los construye como objeto de la mirada, no su sujeto (P. Aguilar *Mujer* 123), reduciendo así a la mujer a su cuerpo con lo que su “significado” se restringe “a su mismo significante, su apariencia física” (Zecchi *La pantalla* 18).⁶⁴

Margarita mira a la cámara y reta su representación.

En la escena del cuarto de Margarita, la pareja, como ya he señalado, tiene un encuentro sexual. Los dos, totalmente vestidos, se besan y se tumban en la cama de ella. Es necesario analizar cómo se representa el cuerpo de la protagonista y la sexualidad dentro del film. En todas las escenas sexuales de la práctica, su cuerpo no está representado para el placer visual del espectador varón, no es objeto del voyerismo masculino. No se hacen primeros planos de ella, no se fragmenta su cuerpo, la directora no deja fuera del plano su cara y la sexualidad y el cuerpo de Margarita no son mostrados con una carga erótica que produzca cosificación (algo repetido hasta

⁶⁴ El lenguaje fílmico se basaba, en sus principios, en una iconografía muy simple y fácilmente reconocible: por ejemplo, un matrimonio feliz que iba a tener problemas por algo del pasado se simbolizaba con que la esposa sirviera café, en el desayuno, a su marido. A medida que las técnicas cinematográficas se fueron haciendo más complicadas, los personajes de la pantalla adquirieron cada vez más complejidad y profundidad, dejando de ser meros estereotipos. Evolución que se ha dado en la representación de los hombres, cada vez más rica en detalles y matices. Sin embargo, la representación de las mujeres se ha quedado en un estereotipo (un significado connotativo) de sí mismas, que ha venido a sustituir su “significado denotativo”. Estereotipos que tienen la intención de pasar por realidad y que convierten al cine en un medio esencial en la construcción y transmisión de la opresión ideológica hacia la mujer, por lo que ya los primeros textos de crítica fílmica feminista querían revelar dicha naturalización a través de la denuncia de dichos estereotipos (Zecchi *La pantalla* 64-65). Por ejemplo, Molly Haskell, con su libro *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, donde relaciona los estereotipos cinematográficos de la pantalla con las mujeres de la vida real, o Marjorie Rosen, en *Popcorn Venus; Women, Movies & the American Dream*, donde investiga la historia de la mujer en el cine para exponer como arte y realidad interactúan. Más recientemente, las autoras Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi consideran que la representación estereotipada y simplista sigue vigente a principios del siglo XXI, incluso en autores supuestamente transgresores, y lo relacionan con lo que califican de involución de la mujer en España (147-74).

la saciedad en el cine hegemónico de la Transición).⁶⁵ A través de la reificación y mercantilización del Otro, se promueven paradigmas de consumo en los que la diferencia del otro desaparece a través de un proceso de descontextualización (hooks 31). Es frecuente que las películas incluyan planos de alguna parte del cuerpo de la mujer, sin ningún interés dramático o argumental, con la única finalidad de ofrecerlo como espectáculo para el placer escópico, voyeurista y fetichista del espectador (P. Aguilar *Mujer* 116). Un caso flagrante es el film *Muchachas en vacaciones*, que, además, lo une a la finalidad de encontrar un marido: tres jóvenes se inclinan sobre un balcón, mostrando sus posaderas a la audiencia, y, mirando al mar, una dice “El complemento de un espectáculo tan hermoso es tener al lado un hombre ideal”.⁶⁶ Sin embargo, en el cine, la cámara nunca despedaza el cuerpo del hombre, ni lo separa de la

⁶⁵ El tratamiento denigrante hacia el cuerpo de la mujer es una constante en el cine hegemónico de la Transición y está integrado, con toda normalidad, en las películas, que no en la diégesis. Representación que está reforzada por la mirada y comentarios dentro de este tipo de cine. Indicar que las mujeres están “buenorras”, cañón, muy ricas o muy bien hechas, llamarlas ganado o explicar parte de su anatomía era, y es, el pan nuestro de cada día. Los hombres también amenazaban con ejercer su autoridad de esposo amparada por la ley. A veces, esta violencia verbal se acompañaba de la física. Con relación a ella, he observado un gesto muy sutil que se repite en algunas de las películas del corpus fílmico analizado y que Bartolomé también incluye cuando Lorenzo y Margarita van a visitar a su amigo después del accidente: los hombres agarran, muy a menudo, a las mujeres del brazo con autoridad para dirigirlos donde ellos quieren, acto que transmite poder y posesión sobre un objeto. Por ejemplo, en *Crimen para recién casados*, *Juicio de faldas*, *Operación cabaretera*, *Atraco a las tres* (José María Forqué 1962), *Lola espejo oscuro* y *Que vienen los socialistas* (Mariano Ozores 1982). En contraposición a mostrar el cuerpo de la mujer sexuado, con una fuerte carga erótica, fragmentado y acompañado de comentarios soeces, algunas películas del cine hegemónico de la Transición hacen una sátira del puritanismo anterior a través de mujeres que, estando enfermas, no se dejan poner una inyección por un médico porque les da vergüenza que les vean el culo: *La curiosa* (Vicente Escrivá 1973), *Dormir y ligar: todo es empezar* y *Nosotros los decentes*. El cuerpo desnudo de la mujer se adueña de las pantallas cinematográficas. Convertirlo en un objeto de consumo más se utilizó para medir la ansiada libertad y se utilizó como recurso simbólico del lenguaje político. Es cierto que las mujeres decidieron aparecer desnudas ante las cámaras y lo hicieron en un acto de autoafirmación sexual frente al anterior discurso nacionalcatólico. Sin embargo, sus cuerpos fueron “expropiados discursivamente” (Morcillo Gómez *En cuerpo* 416). La propia Bartolomé afirma que las mujeres, al principio, estaban satisfechas de poderse exhibir como respuesta al puritanismo anterior: detenían a las chicas que se ponían en bikini en las playas. Fue como una explosión, pero los productores llegaron al punto de que querían incluir desnudos en todas las películas, viniera o no a cuento, y siempre lo justificaban. Esto era muy “jodido” para las actrices porque sabían que película que hacían película en la que se tenían que desnudar (comunicación personal). Algo que no sucedía con el cuerpo de los hombres. El desnudo masculino no se dio hasta mucho después. Bartolomé recuerda que Josefina Molina, en su película *La Lola se va a los puertos* (1993), incluye uno maravilloso para deleite de las espectadoras. Presenta un desnudo masculino absolutamente sexy y como un objeto sexual, explotando la belleza masculina como ellos explotan la de las mujeres (comunicación personal).

⁶⁶ Minuto 00:47:36.

acción, ni reduce a un hombre a su cuerpo. Nunca el hombre es objeto del espectáculo voyerista y la mujer el relato (P. Aguilar *Mujer* 131). Esta forma de representar a unos y a otras lleva, no solo a Pilar Aguilar, sino a cualquier persona que va a ver una película, a preguntarse: ¿por qué se da por sentado que el culo de una mujer interesa a todo el público, incluidas las mujeres, pero no consideran que, con el trasero de un hombre, pueda pasar lo mismo? (*Mujer* 131). Pues, porque los hombres y sus gustos son lo universal, lo genérico y representan al género humano, pero “las mujeres solo se representan a sí mismas y, a veces, ni eso” (P. Aguilar *Mujer* 133).

En los modelos de producción de imágenes de nuestra sociedad, se interpela a toda la audiencia como si fueran hombres y cuando son mujeres se espera o se les obliga a que compartan la concepción cultural masculina de la mujer (de Lauretis *Alicia* 81). Solo así, se puede entender lo que realiza Fernando Fernán Gómez como director de *El extraño viaje* (1964): un plano fijo de la plaza de un pueblo con muy poca gente en el que se cuele una mujer, Angelines, que, con una bolsa de la compra, contonea, de forma exagerada, las caderas y el culo y la cámara, sin moverse, nos la muestra, por detrás, durante 10 segundos.⁶⁷ Algo que no aporta nada al desarrollo de la narración. Además, en este caso en concreto, la cámara ni siquiera se molesta en buscar una mínima excusa a través de algún personaje masculino de la trama y propone un voyerismo directo.⁶⁸ El movimiento se refuerza con una música en una clara alusión al comienzo del largometraje cuando la joven baila sola en un local y tanto la cámara como los

⁶⁷ Minutos 00:52:44-00:52:54.

⁶⁸ En otros casos, como en *Muchachas en vacaciones*, el director utiliza a uno de los personajes hombre de intermediario ficticio de la mirada: en el interrogatorio al que la policía somete a las dependientas de unos grandes almacenes sobre un atraco que ha tenido lugar en el establecimiento, el inspector se queda mirando atontado como una de ellas cruza las piernas cuando se sienta y enseña un poco las rodillas. Ella, con una sonrisa condescendiente, se estira la falda, acabando en una postura que parece que se va a caer de la silla (minuto 00:26:20). El film, para justificar este acto, busca la coartada del humor (el hombre se equivoca al hablar) y lo pone de excusa perdonable porque a él le gusta la chica y al final terminan juntos.

hombres se recrean en observar su cuerpo. Tras numerosas veces en las que los hombres del pueblo la acosan física y verbalmente, el director expone y ofrece el cuerpo de la mujer a la audiencia como culminación de lo que ha hecho dentro de la diégesis fílmica. Tenemos todos los elementos: el cuerpo de Angelines, un plano fijo, en el que ella destaca más porque es la que irrumpe en la escena y es la única que se mueve, y la música. Solamente queda que la audiencia la mire. La mujer está erotizada al margen de la diégesis o la acción que está realizando y es observada por tres miradas masculinas: la cámara, la del personaje masculino y la del espectador (Castro García 254) y la mirada es el elemento que une a este tipo de cine hegemónico de los años sesenta y setenta en España: “los protagonistas miran y evalúan la carne que aparece en su campo de visión, convirtiéndose en el puente de satisfacción cinemática para el español medio que se sentaba en la oscuridad de la sala” (Bugallo “Y la mirada” 224). Hay que tener en cuenta que el acto de mirar y quien es mirado no es un fenómeno natural ni neutral, sino que son prácticas culturales que implican relaciones de poder y, dentro de esa división de mirar y ser mirado, hombres y mujeres ocupan una posición jerárquica diferente (Stacey 7).⁶⁹ Las mujeres son mostradas y miradas y su imagen es codificada *para-ser-miradas* (Mulvey 624).

En palabras de Bartolomé, sus desnudos de mujeres no son estéticos y sí son antierotismo total (comunicación personal). Tampoco sus protagonistas adoptan una actitud de sumisión, vergüenza o culpa en relación con su cuerpo o su sexualidad, como sería lo propio en mujeres de su época. La segunda escena en la que hay un encuentro sexual entre Margarita y Lorenzo, vuelve a transcurrir en la habitación de ella. Es una pareja encorsetada por la tradición y, quizás por eso, la siguiente escena es la de su boda. Ella está en bragas y sujetador mientras que él está

⁶⁹ En *Lo verde empieza en los Pirineos*, un médico le dice a su paciente que el hombre es el rey de la creación, que las mujeres están para abordarlas y que son seres inferiores para curarle de un supuesto problema que tiene en sus relaciones con ellas (minutos 00:04:01-00:08:55).

con el torso desnudo, pero con los pantalones puestos. Situación que contrasta con la escena en la que Margarita está en la cama con su amante: la directora los desnuda, íntegramente, a ambos.

Bartolomé, muy orgullosa, nos muestra por primera vez “el culo de un tío” en la pantalla (comunicación personal). Es una relación mucho más libre y abierta. En el segundo encuentro de la pareja formada por Lorenzo y Margarita, Bartolomé incluye una canción que gira en torno a qué significa ser mujer y qué es hacer el amor. La letra nos hace reflexionar sobre la relación entre “realidad” y “palabras y lenguaje”: que no hay que entender como un simple proceso de nominación sino como un proceso de significación (Colaizzi *La pasión* 28). La canción dice así:

- Lorenzo: ¿Por qué tratas de ahogar lo mejor que hay en ti? Porque yo conozco lo mejor que hay en ti.

- Margarita: ¿Sí? ¿Qué es?

- L: Que eres una mujer.

- M: Son en estos momentos cuando los hombres son maravillosos.

- L: Lo mejor que hay en ti es que eres una mujer.

- M: Lo mejor que tiene un hombre es que es un hombre. Lo mejor de una banana es que es una banana. Lo mejor de las ostras es que son ostras.

- L: La mujer maravillosa que hay en ti no quiere ser mujer.

- M: Si es estar largo tiempo en tus brazos, no quiero ser una mujer.

- L: (*mirando a cámara*) No quiere ser mujer.

- M: (*mirando a cámara*) Dime ¿qué es ser una mujer?⁷⁰

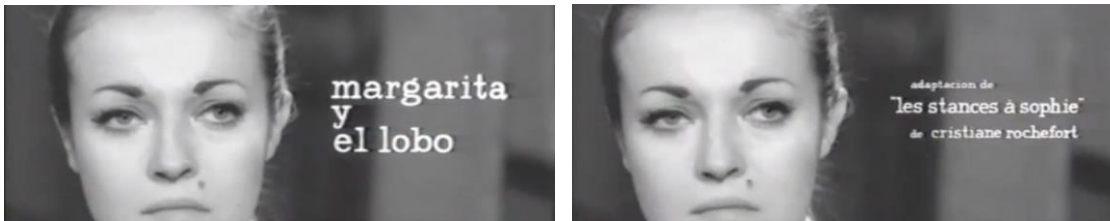
⁷⁰ Pregunta que, por extraño que parezca, sigue vigente en la actualidad con autoras como Toril Moi, quien la plantea en su libro *What is a Woman? And Other Essays*, publicado en 1999. En 2008, en su artículo “I am not a Woman Writer. About Women, Literature and Feminist Theory Today”, plantea un análisis de lo que supone ser una mujer escritora.

- L: Una mujer está hecha para amar.
- M: Pero yo me paso la vida amando.
- L: Eso no se llama amor.
- M: Olvidaba que eso se llama acostarse.
- L: Lo que has hecho hasta ahora no se llama amar. No me lo recuerdes. No te vanaglories. No es que me asuste. Soy un hombre liberal, pero es molesto recordar. Recordar, recordar...⁷¹

En esta escena, igual que en la del coche con la madre de Lorenzo, los personajes miran a cámara para interpelar a la audiencia en lo que fue una de las novedades del cine español en los años 1960, en oposición al academicismo del cine de Hollywood: “Muchos de los personajes del Nuevo Cine Español rompen el tabú de la mirada a cámara y se dirigen directamente al objetivo, mirando al espectador” (Deltell 121). Mirando a cámara, los personajes interpelan e incomodan a la audiencia para que reflexione sobre ciertas costumbres sobre las que se asientan la opresión de la mujer.⁷² Esta escena, para el tema que aquí nos ocupa, puede unirse a las escenas posteriores que introducen las cinco partes en las que se divide el film y en las que Margarita mira a cámara y suelta un monólogo feminista, y a la imagen del principio del medimetraje, en la que la protagonista mira directamente a cámara y Bartolomé nos enseña un primer plano de su cara. De fondo, oímos la pregunta cantada de quién teme al lobo feroz y vemos el título del medimetraje y, un poco más tarde, aparece la información de que es una adaptación de una novela de la feminista francesa Cristiane Rochefort titulada *Les stances à Sophie* (fotogramas 2.9 y 2.10).

⁷¹ Minutos 00:08:17-00:10:02.

⁷² Para saber más sobre la dimensión política de la estética, se pueden consultar las obras *El viraje ético de la estética y la política* de Jacques Rancière (2005); “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière” de Ricardo Arcos Palma (2009); y “Nos[otrxs]. La reutilización de recursos de enunciación del *cine-tract* (panfleto audiovisual) Réponse de femme para hablar de la diversidad sexual” de Ferreyra, Matías et. Al (2018).



Fotogramas 2.9 y 2.10: *Margarita y el lobo*, minutos 00:01:56 y 00:02:00.

Bartolomé deconstruye, así, la jerarquía del que mira y el que es mirado (hombre sujeto-mujer objeto) y sugiere que la posición de ser el que mira (sin ser visto) es inestable (Martín-Márquez “El placer” 48), puesto que los personajes miran directamente a la audiencia y la invitan, interpelándole, a participar en el debate que están teniendo a través de la canción. Nosotras espectadoras vemos a Margarita sin que nuestra mirada sea canalizada por espectadores masculinos que estén en la pantalla. En el corpus fílmico visionado, he encontrado muy pocos filmes que utilicen esta técnica. En *Solo para hombres*, uno de los protagonistas, mirando a cámara, hace un relato de las costumbres amorosas de 1895 (época en la que se sitúa la trama). En *De picos pardos a la ciudad*, Catalino, el Don Juan del pueblo, mira a cámara y habla con la audiencia: “No me importa lo que se habla de mí. ¿Vienes conmigo guapa? Hoy echan una más verde...” y nos regala un guiño.⁷³ En *Amor a todo gas*, un periodista mira a cámara cuando, por el aspecto físico, confunde el género de unos personajes y hace comentarios irónicos. En *Cupido contrabandista*, la protagonista, mirando a cámara, canta dos canciones que tratan sobre el amor. También es una elección técnica que, en 1975, utiliza la directora de cine Agnès Varda en su *cine-tract* (panfleto fílmico) *Réponses de femmes: notre corps, notre sexe*. En esta cinta, realizada para el canal de televisión Antenne 2, sobre un fondo blanco, varias mujeres van tomando la palabra y, mirando a cámara, denuncian los mitos relacionados con la feminidad y dan respuesta a interrogantes como ¿cómo vivir nuestro cuerpo y nuestra sexualidad?,

⁷³ Minutos 00:03:05-00:03:11.

escenificando diferentes posibilidades como respuesta.

Sin embargo, esta escena contrasta con la del juicio de separación. En la primera, aunque, también, la acción se desarrolla en un lugar cerrado y pequeño la cámara se mueve mucho, los personajes no paran quietos y hay cambios continuos de planos. Con la actitud de los personajes, que bailan, ponen caras raras y se mueven de forma divertida, se crea, además, un momento de comicidad que funciona como una estrategia de extrañamiento. El éxito de esta táctica prueba que la erotización del cuerpo de la mujer es producto de una operación de montaje, de la creación narrativa de un cierto tipo de discurso que exige “un catalizador del deseo” (Colaizzi *La pasión* 50). Para incidir en la construcción social del género, Bartolomé incluye, en la canción, la banana y las ostras, haciendo clara referencia al sexo del varón y la hembra. El arte ha recurrido, tradicionalmente, a los moluscos, las ostras y las almejas para aludir al sexo femenino como podemos ver en el cuadro *El jardín de las delicias* (Bosch 1500). Teresa de Lauretis, ha explicado como las concepciones culturales de hombre y mujer, categorías dentro de las cuales se incluye a todos los seres humanos, constituyen un sistema simbólico de significados que relaciona sexo a contenidos culturales de acuerdo con valores y jerarquías sociales. La teórica feminista critica que se asuma que el género se deriva de la diferencia sexual, porque, en realidad, es el producto de diferentes “tecnologías sociales”. Entre ellas, el cine. El sistema que te asigna un género por los genitales que tienes no es solamente una construcción sociocultural sino un sistema semiótico, de representación dentro de los discursos de la cultura dominante y sus narrativas asignan un significado a los individuos dentro de la sociedad y producen las diferencias sexuales a través de sistemas de representación (*Technologies* 1-5).

El tercer encuentro sexual se produce en casa de Margarita con Andrés. Como ya he mencionado anteriormente, los dos aparecen totalmente desnudos en la cama. Pero primero la

cámara, con un travelling horizontal, nos muestra lo que hay en la pared, detrás de la cama. Para empezar, vemos una serie de tres dibujos, puestos en línea, del cuerpo desnudo de una mujer; mostrando, el tercero, a la mujer embarazada. Luego, una estantería con libros. Después, la imagen de un apóstol con el niño Jesús en brazos que comparte plano (durante cinco segundos) con un poster de una mujer con el torso desnudo en una postura y con una estética que recuerda a los desnudos de las revistas de la época de la Transición. Con esta disposición de imágenes, Bartolomé muestra como la mujer se mueve entre la sexualidad impuesta por la Iglesia y el código masculino en el que la mujer debe estar disponible sexualmente, pero a través de una “pasividad permisiva” (P. Aguilar *Mujer* 187-88). De repente, irrumpe, en el plano, la cabeza de Margarita (que viene a romper, física y metafóricamente, ambos imaginarios simbólicos) y, al abrirse el plano, se le ven las tetas y lo que está haciendo. Se le ven los pechos igual que a la del poster, pero el contexto es diferente: Margarita no está en una posición de objeto erótico y sexual para la mirada masculina, sino disfrutando de su propio cuerpo y sexualidad con su amante, aunque está casada. La directora está creando un relato con el que se opone al discurso de que la sexualidad está unida a la maternidad y a la Iglesia y desafía la supuesta liberación sexual que suponía para las mujeres la explosión y explotación de sus cuerpos desnudos en revistas y en las pantallas de los cines. Por este cambio de perspectiva, entre otros muchos desafíos que plantea el film, vale la pena y es necesario ver y leer este tipo de películas, ya que los relatos, como afirma Pilar Aguilar, tienen un rol esencial en la estructura psíquica y en la sociedad para suministrar y conformar el universo imaginario y simbólico (*Mujer* 188).

Es significativo como Bartolomé enlaza esta escena con las dos siguientes bajo el denominador común de que los requerimientos sexuales de Andrés le impiden a ella realizar una actividad. En la primera es más sutil, pero en las otras se ve claramente. En la cama, Margarita

va a fumar, pero él se abalanza sobre ella y se lo impide. En la segunda escena (en el campo), ella está tocando la guitarra y él se la quita, interrumpiendo su actividad creadora y se vuelve a abalanzar sobre Margarita que comenta “¡Vaya ahora que se me estaba ocurriendo una idea preciosa!”.⁷⁴ Estas dos escenas son como una antesala para alcanzar el clímax en la tercera. Ahora, es Andrés el que está sobre la cama, tocando la guitarra en su casa. Margarita está intentando escribir algo, pero él no deja de hacerle insinuaciones sexuales: le toca el pelo, le empieza a bajar la cremallera del jersey, le abraza por el cuello e intenta meterle la mano por debajo de la ropa. Ante tal insistencia, ella pone cara de desagrado todo el rato, se aparta de él y, al final, le dice: “Oye, ya está bien, lo tuyo es de psiquiatra”.⁷⁵ Contestación que lleva a una discusión por la falta de disposición sexual de ella. Para Andrés, el hecho de que las mujeres quieran la libertad sexual, aparentemente, significa querer acostarse con los hombres cuando ellos lo requieren. La negativa de Margarita lleva a una discusión que fue clave en la segunda ola del feminismo que amplió el espectro de temas de la primera, incluyendo la sexualidad, la familia, los derechos en la reproducción, el trabajo y la desigualdad de facto. Esta escena es coherente con las relaciones de poder que mantienen los otros discursos sociales que incluye la película.

Desde una perspectiva feminista, el desenlace lleva a una discusión teórica sobre lo que significaba la estrenada liberación sexual de las mujeres con el uso de anticonceptivos, la defensa del aborto, la separación entre sexualidad y maternidad, la iniciativa sexual por parte de las mujeres, la vivencia del sexo sin denotaciones religiosas negativas, la defensa de la masturbación femenina y de otras formas de sexualidad diferentes a la penetración vaginal y el conocimiento

⁷⁴ Minuto 00:23:34.

⁷⁵ Minuto 00:25:00.

del cuerpo femenino.⁷⁶ Andrés interpreta la negativa de Margarita como una forma de represión sexual por su parte y se lo echa en cara: “Es divertido estudiar tus contradicciones. Vienes a mí. Te crees una mujer libre, en el fondo alimentas un complejo de culpa”.⁷⁷ Lo que sigue es un diálogo con unas respuestas, por parte de Margarita, al ataque patriarcal del discurso feminista sobre la sexualidad de la mujer. Con mención explícita al pene, indica que lo que le propone su amante no es para ella una liberación sexual y cuestiona la rigidez del imaginario hegemónico masculino que ha centrado la sexualidad y el placer de la mujer en “el canuto” y la penetración obviando la complejidad del cuerpo de las mujeres y su placer.⁷⁸

- Margarita: Mira si estoy contigo no es solo para acostarme.

- Andrés: ¿Pero qué cosa mejor puede hacerse?

- M: Pues ahora que lo dices no lo sé. Pero de verdad que si solamente fuera para eso me hubiese buscado otro mejor que tú.

- A: Te falla la dialéctica.

- M: Vete a la mierda. Lo único que no quiero ser una maquinita de joder. (*Alusión a los comentarios de los compañeros de Bartolomé en la EOC*).

⁷⁶ Desde el punto de vista de los hombres, las mujeres se clasificaban en dos grupos: las estrechas y las liberadas. Lo que los hombres entendían por mujeres liberadas no tenía nada que ver con lo que ellas esperaban conseguir con su liberación (Caballé 290). Las feministas advertían que la liberación sexual se estaba interpretando, no como la libertad de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo y a decir no, sino como su disponibilidad sexual para los hombres. Si una chica decía que no, era una estrecha y si las feministas llamaban pornografía al uso del cuerpo de las mujeres en revistas y medios de comunicación, eran unas retrógradas que se oponían, incomprensiblemente, a la apertura sexual después de años de represión franquista. En *Adulterio a la española*, uno de los hombres casados que quieren tener relaciones con unas extranjeras resume muy bien lo que él considera la liberación sexual de la mujer “Son unas chicas estupendas, modernas, decididas, sin prejuicios, se toman la píldora y ala” (minutos 00:11:38-00:11:54).

⁷⁷ Minuto 00:25:06.

⁷⁸ La satisfacción sexual, más allá del imaginario patriarcal centrado en la penetración, lo refleja Pilar Miró en su debut cinematográfico con *La petición* (1976). La directora construye a su personaje mujer protagonista (Teresa) en clara oposición a las normas performativas de su género: hace referencia a una relación lésbica y tiene un orgasmo cuando, accidentalmente, mata a su amante, teniendo relaciones sexuales y se supone que el pene no está en erección. Teresa tiene placer sexual sin penetración (Zecchi *La pantalla* 229-230).

- A: Te crees muy liberada por decir tacos, ¿eh?

- M: Y tú ¿qué te crees? ¿Qué tienes el canuto de Aladino? Pues sabes lo que te digo que para lo que vale anda y que te den por culo.⁷⁹

De acuerdo con la clasificación, realizada por Barbara Zecchi, de las representaciones alternativas que las directoras españolas hacen del cuerpo y la sexualidad de la mujer, estas se centran en el erotismo de la mujer, en contraposición al discurso falocéntrico, reinterpretan el cuerpo embarazado e incluyen, en sus narrativas, cuerpos invisibles por ser imperfectos. En relación al cuerpo y la sexualidad de la mujer, la investigadora propone tres opciones: la inversión (poner a la mujer en el lugar que tradicionalmente ocupa el hombre y es el cuerpo del varón el que queda relegado a fetiche y objeto del placer erótico de las mujeres), la imitación (reproducir modelos de mujeres que difieren poco de los tradicionales) y la subversión (propuestas de modelos alternativos de la sexualidad de las mujeres) (*La pantalla* 213-225). La resolución que toma Bartolomé es la de la subversión, pero diferente a la de otras directoras españolas como por ejemplo en el film *La Gata* de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla (1956).⁸⁰ La protagonista, María, ante el acoso de Juan, responde con firmeza, físicamente, y, al final, el hombre recapacita y pide disculpas. La defensa de Margarita, en forma de respuestas, es el discurso feminista y el enfrentamiento verbal con su amante lleva la subversión, no al campo físico, sino al intelectual. Faceta que, tradicionalmente, se ha considerado vetada para las mujeres. Las posturas propuestas, por ambas directoras, para sus protagonistas difieren de las que propone el cine hegemónico coetáneo al de Bartolomé: en el que el “no” de las mujeres deja

⁷⁹ Minutos 00:25:15-00:25:34.

⁸⁰ En esta película, María, la protagonista, se resiste con fuerza y disuade a Juan de su intención de violarla. Así, Alexandre subvierte los parámetros patriarcales que legitiman los comportamientos vejatorios del hombre con las mujeres dueñas de su sexualidad. Para el patriarcado, el rechazo de una mujer, al final, deja siempre paso a un consentimiento, si el hombre insiste lo suficiente o violentamente (Zecchi “Margarita” 42-43).

paso, rápidamente, a su consentimiento ante la insistencia de los hombres que hacen oídos sordos a la negativa de las mujeres.

En una película coetánea al medimetraje de Bartolomé, *De picos pardos a la ciudad*, la protagonista, María, dice “no” dos veces ante la insistencia del personaje hombre que la empieza a besar y desnudar, pero inmediatamente cede y como en una especie de trance accede a los deseos de él.⁸¹ En otros momentos del largometraje, el protagonista acosa a las mujeres: una de ellas, ante esta actitud, se muestra enfadada y ofendida, contestando que es casada y muy limpia, pero al final acaba riéndose y aceptando con agrado el acoso y tocamientos del hombre. Rosana, en *Enseñar a un sinvergüenza*, sufre un episodio que se convierte en violento (por lo menos para mí), en el que un hombre insiste en besarla. Ella intenta pegarle, negándose en varias ocasiones a besarse con él. Ambos caen al suelo, él la sujeta y decide besarla, aunque ella sigue diciendo que “no”, pero, finalmente, ella ya no se resiste y disfruta de los besos, caricias y piropos del acosador. De hecho, reconoce que una siente como si fuera a morir de placer y le pregunta si todas las cosas que le decía, mientras la forzaba, de sus ojos y su boca eran ciertos.⁸² En *Los nuevos españoles*, el marido quiere tener relaciones en un piso nuevo que va a ver con su esposa, ella dice que “no” varias veces, pero, al final, cede y entra en el juego sexual voluntariamente.⁸³ Roque, en *Nosotros los decentes*, le explica a su nueva esposa que hace un año que no tiene relaciones sexuales, por lo que la saca del coche y la arrastra al campo, mientras ella grita que “no”, pero, finalmente, cede y acaba retozando en medio de un campo de girasoles.⁸⁴ Él ya nos

⁸¹ Minutos 00:06:03-00:07:31.

⁸² Minutos 00:38:18-00:40:31.

⁸³ Minutos 00:45:47-00:46:14.

⁸⁴ Minutos 01:04:20-01:05:24.

deja claro su idea del matrimonio: él se va a dar un baño, mientras ella prepara la cena y, después, envuelto en una sábana como una toga romana, tiene la siguiente conversación con su mujer. Diálogo, en el que solo lo vemos a él deambular por la casa, tomando las decisiones y realizando las acciones. Ella habla desde la cocina:

- Roque: ¿Dónde está mi esclava en exclusiva? ¿dónde?

- María: Acabando la cena.

- R: No nada de vino, el señor quiere champán, champán francés del bueno. Y cenar en la cama con su doncellita particular. Y la doncellita se va a poner su delantal y su cofia y dentro la ropa interior moradita.

- M: Yo me pongo lo que quieras. Estamos solos y nadie nos va a molestar. Abre debe de ser la basura, ahí te he dejado la bolsa.

- R: A la orden. Tu amo y señor va a sacar la bolsa de la basura con toda humildad. Hasta ahora querida.⁸⁵

La lucha contra el lobo feroz en 5 partes.

Como ya he apuntado anteriormente, el medimetraje se divide en cinco partes y cada una de ellas está encabezada por un monólogo de Margarita que hace referencia a principios que defendían las feministas en España. Estas partes son las siguientes:

1ª parte: “Lo que nos ocurre a las pobres mujeres es que no estamos instruidas. Encontramos al tipo ya constituido y, en apariencia, fuerte como una roca y, a consecuencia de una ley de indeterminación malograda, tenemos debilidades que nos llevan a contradicciones, cuando no a

⁸⁵ Minutos 01:07:53-01:08:32.

la perfecta imbecilidad. A eso se le llama amor”.⁸⁶

Hay que tener en mente que estamos en 1969 y Francisco Franco Bahamonde no morirá hasta el 20 de noviembre de 1975. Las imágenes no tienen significado por sí y en sí mismas *ipso facto*, sino que “están situadas dentro de un contexto ideológico, histórico y social desde el que deben ser leídas” (Guillamón-Carrasco “La autoría” 61). Intuimos que Bartolomé no está de acuerdo con el manual de conducta de Las Margaritas que decía “no hay que ser nunca una niña empachada de libros, que no sabe hablar de otra cosa; no hay que ser una niña intelectual”. Eso sí, había que ser sanas, limpias y alegres, obedientes a Dios y sumisas a la Falange (Otero 91). La dictadura franquista apartó a las mujeres de los espacios públicos, decretó una legislación que las convertía en seres dependientes y complementos del varón y organizó una *pseudoeducación* que se encargaría de enseñarles su verdadero cometido para con la Patria con asignaturas como puericultura, hogar y economía doméstica. Una de sus leyes fue el Fuero del Trabajo (1938) para liberar a la mujer casada del taller y la fábrica. El gobierno animaba a las que se iban a casar a dejar su trabajo con medidas indirectas, como quitarles el plus familiar a los maridos si continuaban trabajando o darles una dote por dejar su puesto de trabajo. También, había una gran presión social sobre el esposo si no era el cabeza de familia y permitía que su mujer trabajara fuera de casa.

Las consecuencias de estas imposiciones legales y sociales para las mujeres fueron: una mayor tasa de analfabetismo, una baja escolarización, una exigua presencia en la universidad, su exclusión del mundo laboral, su dependencia del varón y un impacto ideológico de este dispositivo simbólico que también influyó a generaciones posteriores (Toboso 74-83). El matrimonio y la maternidad eran el único camino para que las españolas alcanzaran la plena

⁸⁶ Minuto 00:04:38.

ciudadanía (Morcillo Gómez *En cuerpo* 124).⁸⁷ Venimos de unos años cincuenta, en los que cuando Richard Wright le pregunta a un amigo español a qué se dedica su novia, con la que todavía no se ha casado porque no tiene dinero, este le responde: es virgen (106). En 1860, el 86% de las mujeres eran analfabetas; en 1900, todavía, un 71% lo seguía siendo; y, aunque la situación iba mejorando, para 1930, el analfabetismo afectaba todavía al 38,4% (Nash “Experiencia” 164-165). El problema para Pilar Primo de Rivera era que a las mujeres pobres no se las había educado convenientemente y su finalidad fue elevar el nivel cultural y social de las españolas (*Recuerdos* 40). Para la fundadora y dirigente de la Sección Femenina: la educación debía preparar a la mujer para ser complemento del hombre y nunca para competir con él, “ya que jamás llegaremos a ser iguales y perderíamos toda nuestra gracia y elegancia” (*Escritos* 6), había que educarlas en la moral y en el sacrificio (*Escritos* 20) y la educación debía enseñarnos “las ciencias del hogar” (*Escritos* 32) con la finalidad de prepararnos para el hogar, ya que las mujeres que se casaban no sabían ordenar una casa ni criar a los hijos y esto causaba tensiones que provocaban que el marido buscara fuera lo que no encontraba en casa (*Escritos* 47).

Bartolomé recoge el guante y aleja a su protagonista del discurso oficial dominante del hogar feliz y de los roles convencionales para la mujer de esposa sumisa y madre entregada y nos presenta la desigualdad institucionalizada en la que la mujer se encuentra dentro del matrimonio, en la sexualidad y en el campo jurídico y laboral. Si se demuestra que la feminidad es una construcción cultural, es susceptible de ser deconstruida y modificada. Justo después de la

⁸⁷ Un claro ejemplo es la película *El arte de casarse* (Jorge Feliu y José María Font 1966). En ella, se presentan cuatro historias de mujeres que proyectan la imagen y el discurso que creó el franquismo de la necesidad de casarse como la única salida digna y estable para una mujer. Para ello, las protagonistas utilizan diferentes argucias que van desde la picaresca hasta la seducción más explícita. Las mujeres buscan cazar a un hombre cualquiera con tal de que las quieran un poquito o que sea un buen partido o casarse para que el mundo las respete por ser “señoras”. Aunque, a pesar de la ideología que subyace durante todo el film, los directores aportan una mirada irónica y sarcástica de los clichés de la época y de los estereotipos de la comedia romántica anterior de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta (RTVE Historia de nuestro cine- El arte de casarse).

palabra amor, con la que termina su monologo introductorio, Margarita entra en una sala para ensayar una canción con sus amigos, y escuchamos un diálogo, entre ella y los chicos, sobre su separación:

- Amigos: Aquí viene la alegre divorciada.

- Margarita: Qué más quisiera.

- A: ¿Pero te has separado sí o no?

- M: Sí, pero de ahí al divorcio.

Llama la atención ver a Margarita hablar, pero es imposible identificar al interlocutor con quien habla. Solo lo intuimos porque ella mira un segundo hacia su izquierda y, al abrirse el plano, vemos a uno de sus amigos. Pero, a su lado, hay otro chico y es difícil dilucidar quién de los dos está hablando. Las palabras de ellos quedan como una voz en *off*, aunque están visualmente delante de la cámara. Esta decisión narrativa hace que lo individual trascienda a lo colectivo. No son los amigos los que le están preguntado, sino que parece que los hombres le interrogan sobre el proceso. Su relación con ellos es distendida y ella es una más del grupo. El contenido y la forma se unen. La cámara se mueve de un lado a otro, hace planos generales y primeros planos de los personajes, cortándoles, a veces, la cabeza, y realiza *travellings* panorámicos y verticales (*pan and tilts*). Con tantos y tan variados movimientos de cámara y tipos de planos, la directora nos va dando información de toda la sala, de los amigos y del tipo de relación que tienen y, además, transmite la idea de informalidad y naturalidad de su interacción.

Esta libertad de fondo y forma contrasta con la siguiente escena que transcurre en la habitación de Margarita: la cámara va exclusivamente de Lorenzo a ella y los enfoca en una posición de poder-subordinación. Él la mira girando a su alrededor y desde un plano en picado, que le pone a él en una situación de superioridad y que expresa impotencia, inferioridad,

inseguridad y sumisión por parte de ella, provocando la simpatía de la audiencia. Margarita tiene cara de angustia y se mueve de forma nerviosa. De fondo, escuchamos la canción que está ensayando con sus amigos: “Caperucita se deshacía, se disolvía entre los espacios y en su perdición. Solo un refugio, solo sus brazos”.⁸⁸ Muchas veces, los directores hacen movimientos de cámara subjetivos motivados por la narración para representar lo que un personaje, que se está moviendo, ve. El movimiento de cámara puede ser un poderoso medio para un “*point-of-view shot*” (Bordwell 199). La forma está íntimamente ligada al contenido en estas dos últimas escenas y en todo el medimetraje en general: las decisiones estéticas de la directora potencia el contenido, revelando, así, una lectura original. Cuando Margarita está con sus amigos, ella está a la misma altura que ellos e, incluso, a veces, está en un plano superior y es ella la que mira a algún chico desde un plano en picado. De esta forma, Bartolomé transmite el tipo de relación que existe entre la protagonista y sus compañeros. La directora realiza una doble provocación: una, desde el contenido, con un posicionamiento político y feminista, y, otra, desde un punto de vista formal estilístico-estético. La igualdad entre hombres y mujeres que quiere transmitir Bartolomé en la trama tiene una correspondencia formal en la pantalla. Por ejemplo, con el uso de composiciones simétricas o de plano doble. Contraponer de forma tan seguida la escena de Margarita y los amigos y la de ella con su marido, facilita a la audiencia identificar la diferencia de las relaciones de género en ambos casos.

Bartolomé continúa problematizando sobre la identidad de la mujer a través de lo que el franquismo consideraba “ser feliz” para las españolas. El régimen impuso una felicidad forzada y una retórica triunfalista que no se correspondía con la realidad (Sieburth *Survival* 8). En una escena esperpéntica, Margarita y Lorenzo están comiendo ostras en medio del campo y hablan

⁸⁸ Minutos 00:06:10-00:06:31.

sobre lo que es la felicidad, pero solo para ella. Margarita no las come porque le dan asco y las imágenes de Lorenzo comiéndolas son muy desagradables. Con primeros planos de su cara y del interior de su boca, mientras come y habla a la vez, y enfatizando los ruidos que hace al masticar y al tragar.⁸⁹ Ni siquiera el hecho de que estén comiendo ostras es casual por las implicaciones sexuales que tiene este molusco y que ya he explicado antes. La puesta en escena, que combina lo repulsivo de ver a Lorenzo comer ostras con la reacción de asco y hartazgo de Margarita, nos lleva a pensar que ella no está satisfecha con la relación sexual. La escena es una clara alusión a la sexualidad de las mujeres españolas en el matrimonio tradicional.

Por la conversación, (anexo 1.1), podemos deducir que la felicidad para la mujer se define en torno al matrimonio con hijos y un determinado papel para ella. Lorenzo le plantea a Margarita si es feliz revelándose todo el tiempo contra este rol (él no había leído a Betty Friedan y por eso tiene la duda). Margarita parece molesta y asqueada, en una escena en la que tiene una apariencia muy tradicional, incluso lleva los pendientes de perla blanca típicos de la época, aunque en un momento determinado, nerviosa, se los quita, pero luego se los vuelve a poner. La protagonista polemiza sobre una supuesta felicidad que no quiere para ella y que define como una moda y una mierda porque la identifica con “todos fueron felices y tuvieron muchos hijos felices”.⁹⁰ Su negativa lleva a Lorenzo a plantarse su matrimonio ya que entonces no entiende su papel en él y la única solución es dejarlo. Finalmente, ofendido, el patriarcado (Lorenzo) nos dice que él solo quiere nuestra felicidad, pero claro si nosotras no queremos... Esta escena empieza y acaba con la misma canción haciendo alusión a que si una mujer se enamora debe someterse, ser sumisa y obediente y estar callada.

⁸⁹ Minutos 00:06:33-00:08:16.

⁹⁰ Minuto 00:07:24.

La representación perfecta de la felicidad nos recuerda, no solo a cómo terminan los films del cine hegemónico, sino también, a los finales felices de los cuentos que todas hemos leído de pequeñas. Inés París recuerda como los cuentos que ella leyó siempre acababan con el “fueron felices y comieron perdices”. El final de toda aventura era encontrar ese príncipe azul que te haría feliz el resto de tu vida. Pero estos relatos infantiles no cuentan, aunque Margarita sí lo incorpora en la definición de la supuesta felicidad que ella detesta, la segunda parte, en la que la princesa tiene muchos principitos a los que cuidar amorosamente en cuerpo y alma como única tarea. No es que esté mal como proyecto de vida para una pareja. La diferencia es que al hombre no le impide seguir con sus aventuras y ser reyes, pero para las princesas del cuento la boda es la finalidad de su trayectoria vital y la que le da sentido (París 111). El problema es que los cuentos escritos y las representaciones en la gran pantalla son uno de los primeros relatos con los que las niñas empiezan a construir y cimentar su propia realidad, su personalidad y el lugar que van a ocupar en el mundo:⁹¹ Seamos felices sin comer perdices (Gaudes) parece reclamar Margarita como opción plausible.

Dentro de las tácticas de subversión de la ideología de género, Bartolomé pone a Margarita cantando y participando en el proceso de componer canciones (no es el tema de la canción, ni la musa, sino la creadora). Más adelante, la presenta pintando (tampoco como modelo u objeto de inspiración). Solo será modelo con su amiga Natalia como un juego entre ambas, pero no posan para un hombre. En *Vámonos Bárbara*, la directora vuelve a dar a su protagonista,

⁹¹ En la película *Tenemos 18 años* (Jesús Franco 1959), la protagonista hace un viaje con su prima. Aventura que, según ella, le ha servido para madurar. Como parte de esa nueva etapa de su vida de adulta, se da cuenta de lo que realmente tiene valor para ella: debe esperar a que su novio acabe la carrera y es consciente de que no será un camino de rosas hasta que él gane lo suficiente. Su novio la convence de que el libro de aventuras que estaba escribiendo sobre su viaje es mejor tirarlo porque es cosas de niños y no propio de una mujer, ya que va a cumplir 19 años (minutos 01:12:01-01:13:06). La única empresa que nos está permitida es soñar con nuestro hombre ideal y la que acaba en matrimonio: como en *Las de Caín*, *Muchachas en vacaciones*, *Secretaria para todo* y *Julia y el celacanto*.

Ana, el poder creador: trabaja en un estudio de publicidad. Tampoco es la modelo a la que un hombre fotografía, mira, pinta, juzga o valora por su cuerpo o su “belleza”. Ella es la jefa y toma las decisiones creativas.⁹² Margarita, a diferencia de Ana, no es madre. El mediometraje propone una mujer no como reproductora o musa inspiradora de cultura, sino como productora de cultura y de un discurso crítico sobre lo que la rodea. Además, cuando Bartolomé muestra lo que Margarita y Natalia están retratando la una de la otra, aunque posan desnudas, vemos que es la cara. Poner el cuerpo desnudo en una situación asexuada subvierte el uso dominante del cuerpo de la mujer en el cine hegemónico como centro de la mirada masculina. El hecho de que las amigas estén desnudas, pero que pinten solo sus rostros, convierte el desnudo en algo natural y le quita la carga erótica y sexual a la que está tan atado en el cine hegemónico. Esta escena se incluye dentro de la 4ª parte, en la que el discurso introductorio de Margarita hace alusión al lesbianismo como resultado de la amistad entre mujeres. Al presentar la posibilidad de que puedan tener una relación lésbica, Bartolomé cuestiona la representación tradicional del cuerpo de la mujer que solo existe por y para el deseo del varón y lo presenta como un cuerpo deseante. El modelo tradicional y estereotipado del cuerpo de la mujer es resignificado y consigue trastocar

⁹² No es casualidad que Margarita pinte y dé conferencias y Ana trabaje en publicidad; ambas como sujetos creadores. Sobre esta cuestión, recomiendo leer la obra de Virginia Woolf *Una habitación propia*. La escritora explica, razona y contextualiza, en respuesta a las acusaciones de los hombres, el porqué de la herencia que nuestras madres nos han dejado y defiende que “si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace con nuestras madres” (55). Tener muchos hijos, la imposibilidad legal de disponer de dinero (18-20), la falta de experiencias por la estrechez vital a la que se las sometía (50-52) y la hostilidad con que se trataba sus incursiones en la escritura (39-47) hizo imposible que tengamos como referente a una Shakespeare (35-37). Ya en 1405, Christine de Pizan tuvo que crear *La ciudad de las damas*, donde construye una ciudad alegórica en la que se aloja un amplio número de mujeres ilustres que la autora usa para defenderse de los argumentos misóginos vertidos en su tiempo por numerosos autores y, ya, atribuyó la desventaja de las mujeres no a su supuesta naturaleza, sino a la costumbre (Gil Salinas 24). Más adelante, en 1971, Linda Nochlin en un texto que se convertirá en una referencia para la crítica de arte de orientación feminista, *Why Have There Been No Great Artists?*, continúa con la labor de analizar los obstáculos por los que las mujeres no han alcanzado el éxito en las artes, pero busca las razones, que se aceptan como lo natural, en las estructuras sociales e institucionales que están detrás de la producción artística y en la base ideológica e intelectual que sustenta las disciplinas académicas, como la historia del arte. La historiadora de arte criticó el dominio de los hombres en estos campos, considerándolo inaceptable, y cuestionó las asunciones que se esconden bajo la pregunta que lanza.

la idea de Mulvey del espectador masculino como el ideal. La directora abre la posibilidad a un deseo femenino no maternal, sino “fetichista y perverso” (Colaizzi *La pasión* 55).

La directora también es una mujer y aparece en la cinta. Al final la vemos y la escuchamos que dice “corten”. Las mujeres se incluyen en el film como sujetos activos y protagonistas con agencia en actividades culturales que han sido, tradicionalmente, dominadas por hombres y que han permanecido cerradas para las mujeres por considerarlas impropias para ellas. Solo hay que recordar como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán tuvieron que aguantar ser consideradas hombres por su inteligencia y buen hacer literario. Manuel Bretón de los Herreros (un conocido y respetado crítico literario) afirmó que la primera era “mucho hombre esta mujer” (citado en Romero Mendoza 308) y José Zorilla afirmó que “era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina” (131). Fueron, además, rechazadas para entrar en la Real Academia de la Lengua Española.⁹³ Bartolomé no pone ningún “techo de cristal” ni a Margarita, ni para Ana, ni para sí misma. Solo el patriarcado actúa como una barrera para su desarrollo personal y profesional. La directora Rosario Pi, también, es definida como “una mujer de alientos varoniles” por Fernando Méndez-Leite en su *Historia del cine español* (372) y como “empresaria y autoritaria” en el *Diccionario del cine español* de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, además de calificarla de “animadora de películas” (681).⁹⁴

⁹³ Carmen Conde Abellán será, en 1979, la primera académica de número en la Real Academia de la Lengua (más de 250 años después de su fundación). En su discurso de ingreso, se dirigió a los académicos para recriminarles que “vuestra noble decisión pone fin a una tan injusta como vetusta discriminación literaria” (A. López).

⁹⁴ Susan Martin-Márquez comenta dos artículos publicados en 1931 por los críticos de cine, Jesús Alsina y María Luz Morales. El primero incide en las características “femeninas” que deben tener las directoras de cine y la segunda afirma que las mujeres pueden dirigir “como un hombre” (*Feminist Discourse* 49-55). Sin embargo, destaca la falta de alusiones genéricas sobre Rosario Pi en la prensa de los años treinta. Algo que sí sucedió en Estados Unidos con Dorothy Azner, donde la prensa hizo numerosos comentarios sobre su género.

En el cine hegemónico, cuando una mujer está relacionada con el mundo del arte o de la cultura en general es dentro del mundo de la canción y lo hace como cantante y aparece, a veces, como una mercancía dentro del mundo del espectáculo. En *Educando a una idiota*, el productor musical es un hombre que abusa de su posición para tener relaciones sexuales y maltratar verbal y físicamente a la cantante. En *Pierna creciente falda menguante*, las que cantan (cupletistas) se consideran prostitutas (objetos sexuales para condes, duques y varones) y se sobreentiende que tienen que alternar o son carne que se puede tocar a cada momento. Esta imagen de la mujer artista no es exclusiva del cine, ni del siglo XX. También, se puede observar en el estudio de Lou Charnon-Deutsch sobre la representación de las artistas en la prensa española del siglo XIX. Su libro incluye ilustraciones que exageran las partes del cuerpo de las mujeres por las que merece la pena pagar para ver, de aristócratas que muestran su posición de poder sobre las artistas y de ellas como mercancías que mirar y por las que pagar o como fuentes de inspiración, pero nunca de producción (figuras 1-3). Rita Felski destaca que las actrices, igual que las prostitutas, pasaron a ser figuras del placer público y que, situadas en los márgenes de la sociedad respetable, gráficamente, encarnaron un producto de consumo y fascinaron a los críticos culturales preocupados por la naturaleza artificial y decadente de la vida moderna (19-20).



Figura 1

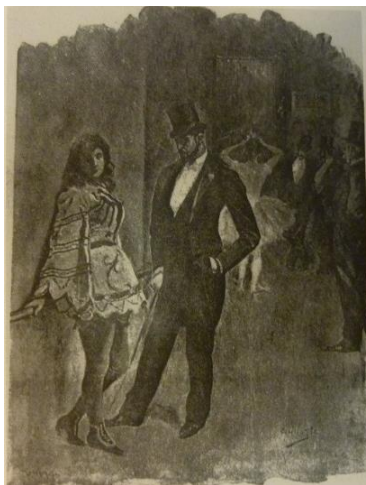


Figura 2



Figura 3

En la primera figura, “la bella chiquita” de A. Pons, (publicada en *La Caricatura* el 16 de julio de 1893), la pose de la mujer se muestra como una amenaza para la moralidad y la cartera de los hombres y, al mismo, tiempo resalta por lo que merece la pena la inversión (140-41). La segunda imagen, de Cecilio Pla “El foyer de las bailarinas en el teatro Real”, (publicada en *Gran Vía* el 15 de octubre de 1893), representa el vestíbulo de un teatro como un espacio donde los cuerpos de las mujeres trabajadoras son comprados y vendidos como mercancía para hombres de la burguesía (139). En la última ilustración, de Ramón Cilla para *Madrid Cómico* (25 de febrero de 1888), un grupo de musas flotan sobre la cabeza de un cantante de serenatas que toca el laúd: un recordatorio de que las mujeres son la fuente de inspiración, pero no la fuente de producción que permanece en las manos del varón músico, poeta o dramaturgo (103-04). Margarita, Ana y Bartolomé crean y, así, rompen con la tradición de representaciones de la mujer que se basa en su ausencia como sujeto histórico y en la que “ella es el objeto del sueño y el deseo de los hombres, el motor de su creatividad, el origen y el telos de su productividad, pero solo existe tanto que está ausente” (Colaizzi *La pasión* 15) y las tres exponen que tanto el objeto de estudio como el sujeto del discurso, dentro de la producción cultural en general y de la cinematográfica en particular, no dependen de un esencialismo biológico ahistórico. Rosalía de Castro ya dejó escrito en su *Carta a Eduarda* (1866) que esos seres alegóricos son solo un obstáculo y se pregunta si merecen ser amadas ya que “¿No se han hecho acaso tan ramplonas y plebeyas que acuden al primero que las invoca, siquiera sea la cabeza más vacía?” (493).

2ª parte: “No sé qué hacer de mí. Solo estoy dotada para una cosa: la vida. Pero es una actividad deficitaria, no hay mercado para ella. Nadie la quiere. No sé qué hacer conmigo”.⁹⁵

⁹⁵ Minuto 00:13:20. En este lema, Margarita recoge uno de los principales temas teóricos del feminismo. Virginia Woolf ya se preguntaba por el valor social-económico que se da a diferentes actividades por el mero hecho de considerarse propias de hombres o mujeres (31). Independientemente de cual haya sido la forma de organización socio-económica (esclavismo, feudalismo o capitalismo), las mujeres han sido, siempre, explotadas por el hecho de

No es de extrañar que Margarita y las mujeres en general estuvieran confundidas. A lo largo de la historia, se ha creado a nuestro alrededor toda una magia y una mística que nos ha desposeído de nuestra propia personalidad (Falcón *Mujer y sociedad* 8) y de nuestra individualidad, convirtiéndonos en símbolos y en mitos. Así, la mujer es lo intangible, lo etéreo, lo efímero, el *Otro*. Carmen Alcalde lo explica con el caso de la Pasionaria. Los *slogans*, durante la guerra civil, remarcaban que el papel de la mujer estaba en la retaguardia, al frente de la producción y de la reproducción. Estas consignas no entraban en contradicción con las representaciones que se hacían de Ibárruri empuñando un fusil o que hablara ante millones de personas porque, para los comunistas, era un símbolo y un ídolo, no una mujer (202). Después, se ha puesto su nombre a plazas y calles, pero no se estudia seriamente su obra intelectual. En

ser mujeres, ya que se las ha excluido de los procesos de producción y del control de los medios de producción y han sido relegadas al papel natural de reproductoras de la fuerza de trabajo, al que no se le ha otorgado ningún tipo de reconocimiento social (Colaizzi “Feminismo” 17). Idea recogida por Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, Lidia Falcón y Beatriz Preciado, entre otras. En el contexto español en el que se realizó el mediodiámetro, el documento nacional de identidad, en el espacio de profesión, indicaba “sus labores” para las mujeres casadas que se dedicaban, exclusivamente, al cuidado del hogar. Identidad que da lugar al título de una película, *De profesión sus labores*, en la que la protagonista, casada, representa todos los valores de la Sección Femenina: no molestar cuando el marido llega cansado de trabajar y no preguntarle lo que hace fuera de casa, lucir siempre bonita y crear un hogar maravilloso descanso del guerrero para que no tenga que buscar fuera lo que la esposa no le da. La protagonista reconoce, a sus amigas, que ellas, como están casadas, se dan la vida padre, mientras los maridos se matan a trabajar y, por ello, deben estar agradecidas y cuidar de ellos. El franquismo tenía como objetivo salvar a la mujer casada del taller y de la fábrica, pero, con el proceso de la modernidad y el capitalismo, en el tardofranquismo, el gobierno tuvo que crear la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer (1961) para regular el acceso de las mujeres al mercado laboral: las casadas necesitaban el permiso del marido para trabajar, ciertas carreras le fueron vetadas y su trabajo se consideraba como complemento del de cabeza de familia. Pilar Primo de Rivera dejó bien claro, ante las cortes, que no era una ley feminista, ni buscaba hacer de hombre y mujeres dos seres iguales, sino que quería regular el hecho de que la mujer debía trabajar por necesidad, al no alcanzar con el sueldo del marido. Según ella, de no existir este hándicap, el 90% de las mujeres no trabajaría, ya que, para nosotras, es mucho más apetecible y cómodo tener todos los problemas resueltos (Muñoz Ruiz 104). El cine también representa ese imaginario social: en *Esa pareja feliz*, el hecho de que la esposa tenga que coser en casa para ayudar a la economía familiar es fuente de discusiones en el matrimonio; en *El inquilino*, Marta le dice a su esposo que no pretenderá que ella salga a ganar dinero y una vecina apuntilla que un hombre que es hombre sabe ganar dinero; en *El pisito*, la protagonista le echa en cara a su novio que no gane suficiente dinero para que puedan casarse; en *Las que tienen que servir*, Francisca y Juana trabajan de doncellas solo con la finalidad de reunir dinero para casarse. Para Francisca, trabajar es muy duro y servir va más con su naturaleza. Por su lado, Juana recrimina a su novio que no gana suficiente para casarse con ella y “redimirla”. Es curioso que, en algunas películas, se abre la posibilidad de que la mujer sea cantante con una salida laboral, pero, por supuesto, siempre está dispuesta a dejarlo todo, al encontrar al amor de su vida: en *Amor a todo gas*, el final feliz es que Laura Montes, con una carrera musical de éxito, se enamora y lo deja todo por él porque, como ella le dice, “ha creado un tipo de mujer que hubiera querido ser siempre” (Minuto 01:31:55).

relación con las mujeres y la economía de mercado, a la que hace referencia el monólogo de esta sección, algunas feministas, como Lidia Falcón y Beatriz Preciado, critican que se ha dejado a la mujer fuera del sistema capitalista y del trabajo productivo. Para la primera las tareas domésticas y la reproducción son un trabajo productivo, pero se describen como funciones naturales de la mujer que sigue unida a la naturaleza, y es, antes, sexo y reproducción que persona. El hombre ha trascendido la naturaleza, a través del trabajo asalariado, y es un ser social (*La razón* 30-46). Mujer es un sustantivo que se ha convertido en adjetivo calificativo⁹⁶ y es un concepto político de explotación de clase (*La razón* 52).

Esta sección comienza con una escena en la habitación de Margarita. La cámara va de Lorenzo a ella siete veces con un plano en picado cuando le enfoca a él y en un contrapicado cuando se centra en la protagonista. Lorenzo le dice:

Te lo digo por tu bien. Si no te quisiera, me daría igual. Y si tú me amaras un poco, podrías darme ese pequeño gusto. Ir un poco más arreglada, sin carreras en las medias. El pelo mejor peinado. Que no sé porque pierdes el tiempo llenándote la cabeza de libros de los que no retienes ni una palabra. Y, sin embargo, no tienes tiempo de coserte esa cremallera. ¿Es que no quieres llevar una vida normal?⁹⁷

Lorenzo le enumera a Margarita las características que ella debería asumir por amor a él y para ser una mujer “normal”. Esta máxima fue la causa de frustraciones y problemas de salud para muchas mujeres. Betty Friedan lo denominó “la mística de la feminidad” en su libro homónimo. La lógica de la mística de la feminidad redefinió la misma naturaleza del malestar de

⁹⁶ Aurora Morcillo Gómez también desarrolla este concepto aplicado al cuerpo de las mujeres que, según ella, son a la vez “organismos físicos reales” y recipientes de las “convenciones culturales que históricamente la han marcado bajo el rótulo de la feminidad” (11).

⁹⁷ Minutos 00:13:33-00:13:51.

las mujeres, sentenció que el error de estas y la raíz del problema es que quieren ser como los hombres en vez de aceptar su propia naturaleza y quería que las mujeres se desarrollasen de acuerdo a su propia naturaleza. El gran error de la cultura occidental ha sido infravalorarlas porque no son inferiores al hombre, solo diferentes (81). En España, José Antonio Primo de Rivera se encargó de traducir estas ideas a las españolas. Durante una comida que tuvo lugar, después de su discurso, en un mitin en Don Benito (Badajoz) el 28 de abril de 1935, entraron unas veinte muchachas y José Antonio les dirigió unas palabras:

...Tampoco somos feministas. No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva, entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos, todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino es rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas. (Del Río Cisneros 470)

Es por lo que Miguel Arias Cañete, (ministro de agricultura, alimentación y medio ambiente del gobierno de España, desde 2011 hasta 2014; propuesto, posteriormente, por su partido (Partido Popular) para encabezar la lista electoral al parlamento europeo; y, en la actualidad, Comisario europeo de Energía y Clima), perdió un debate contra Elena Valenciano en las elecciones europeas en 2014. Según Cañete:

El debate entre un hombre y una mujer es muy complicado porque si haces un abuso de superioridad intelectual, o lo que sea, parece que eres un machista que está acorralando a una mujer indefensa. Si en tu intervención aparece que pudieras ser superior, se puede

considerar machista. En un debate con el señor Rubalcaba podemos dar toda la leña recíproca y decirnos todas las barbaridades. El mismo debate con una mujer se percibe de otra manera. Y eso es verdad. (Jiménez Cruz).

Hasta que Lorenzo hace referencia a las lecturas de Margarita, ella mantiene una actitud sumisa, bajando los ojos y la cabeza, sin contestar y con cara de agobio. Pero en ese mismo instante, ella le lanza una mirada retadora y responde: “pero en esta mierda de mundo ¿qué es una vida normal?”⁹⁸ Y las imágenes que siguen nos muestran lo que el franquismo consideraba una vida normal para las mujeres: ser enfermeras, mecanógrafas o coser estaba acorde con la naturaleza femenina y, solo, hasta que apareciera el príncipe azul.⁹⁹ En esta escena, (igual que en la que Lorenzo gira alrededor de Margarita en la primera parte), Bartolomé utiliza la técnica de plano contra-plano dentro del espacio físico de la conversación, la cámara está entre los dos y cada uno tiene planos independientes, para representar la perspectiva visual de los personajes cuando se están mirando (fotogramas 2.11 y 2.12). El sujeto espectadora o espectador se apropia de la mirada de uno de los protagonistas y se convierte en el objeto de la mirada ficticia del otro (Kuhn *Cine* 71). Con esta puesta en escena, la audiencia se pone en lugar de uno u otro personaje, convirtiéndose en sujeto “que es generado en el lugar de una ausencia del texto mediante el mecanismo del punto de vista visual” (Kuhn *Cine* 67).



Fotogramas 2.11 y 2.12: *Margarita y el lobo*, minuto 00:13:41.

⁹⁸ Minuto 00:13:49.

⁹⁹ Minutos 00:13:51-00:14:06.

La continua necesidad de definir y de llenar de significado lo que para Lorenzo es una verdadera mujer (cuando se supone que la feminidad es algo que Margarita ya lleva impreso en su naturaleza y como parte integral de su experiencia vital por el hecho de ser mujer) y la sentencia que lanza cuando cantan juntos sobre lo que significa ser mujer, diciendo que “la mujer maravillosa que hay en ti no quiere ser mujer”,¹⁰⁰ refleja lo que las feministas han rebatido una y otra vez: el biologismo y el esencialismo implicados en la construcción de la Mujer.¹⁰¹ Para Foucault, el cuerpo no es sexuado con un significado hasta que, dentro del discurso y desde las relaciones de poder, se le confiere la idea de sexo natural o esencial (J. Butler 193-94). La categorización, a través del género, está para que los cuerpos se puedan considerar cuerpos humanos. Un bebé no se humaniza hasta que responde a la pregunta de ¿es niño o niña? Las figuras corporales que quedan fuera de esta jerarquización están fuera de lo humano (J. Butler 225). Lorenzo le da a Margarita las pautas de cómo tiene que existir socialmente y representarse, con relación a él, por el hecho de “ser mujer”. Pero Bartolomé, con la representación que hace de Margarita, niega que ésta quede atrapada por esa representación y evita conferirle un estatus de naturalidad y de verdad.

¹⁰⁰ Minutos 00:08:58-00:09:01.

¹⁰¹ Giulia Colaizzi aborda esta temática en su análisis de una secuencia de la película *Lo que el viento se llevó* (1939) donde Rhett Butler le ordena a Escarlata que se desmaye para demostrar que es una mujer. Este requerimiento, le sugiere a la autora preguntas tan interesantes como: ¿Por qué, a pesar de su belleza, de su capacidad de seducción y para cuidar a indefensos y a enfermos y de sus dos matrimonios, Rhett le pide que demuestre que es una mujer? ¿Por qué quiere que se desmaye? ¿Por qué sería una prueba de ser mujer? ¿No es la feminidad algo inherente a su cuerpo por ser mujer y parte de sus experiencias vitales? La demanda del protagonista provoca una serie de reflexiones que “nos conducen a la dimensión social de la existencia y la experiencia humana, a ese ‘tener que demostrar’ lo que somos en tanto que seres en constante relación —e interdependencia— con los demás, con los otros...tenemos que mostrarnos, definirnos de forma visible y cognoscible para el otro, para que el otro averigüe si constituimos una forma aceptable, o adecuada, o suficiente del “ser”...El ‘deber mostrar’ se convierte en ‘deber ser’, el aparentar (para la mirada del otro) en esencia. El mandato de Rhett implica que hay un ‘deber ser’ social para la mujer separado de su naturaleza biológica” (Colaizzi *La pasión* 22-23). Esta idea de la dimensión social de la feminidad ya la recoge Simone de Beauvoir cuando escribe su célebre enunciado “no se nace mujer: se llega a serlo” (371) y será, posteriormente, un tema clave en la teoría feminista. Formulación que recoge Bartolomé e incide en que la feminidad no es una esencia, sino una construcción, un producto y un proceso.

La siguiente escena relevante para analizar es una conferencia que da Margarita. La cámara nos muestra un poster en la pared en el que se puede leer que Margarita del Valle va a dar una charla en el círculo cultural sobre “La influencia de la mujer en la cultura melanesia”. Después, la directora se centra, durante 8 segundos, en la mano derecha de Margarita que descansa sobre un archivador. Esta imagen trae a la memoria las manos del cura con las que Bartolomé comienza la trama. La aproximación estética elegida para Margarita (sin contrastes de negro sobre blanco, con una fuerte iluminación, reforzada por la bata blanca que lleva y que le cubre todo el brazo y con una mano quieta, que denota tranquilidad y seguridad, que sujeta un bolígrafo y que tiene un aspecto agradable) se opone a la primera (las manos del cura están separadas, se mueven intranquilas, como maquinando algo, y tienen un aspecto desagradable). De esta forma, la directora enfrenta el discurso de Margarita, como racional, sólido y con base científica, frente al otro (eclesiástico) que es irracional, intransigente y dogmático.

Con el tema de la charla, Bartolomé hace una referencia a la antropóloga estadounidense Margaret Mead, cuyas ideas fueron utilizadas por el feminismo. La zona geográfica de la Melanesia fue donde Mead realizó su trabajo sobre los habitantes indígenas. Con sus investigaciones etnográficas en las décadas de 1920 y 1930, puso en entredicho la cultura sexista, biologista y esencialista que prevalecía en Estados Unidos; según la cual la división sexual del trabajo y el rol social de hombres y mujeres se basan en la naturaleza de los sexos y es innato a ellos. Mead puso de manifiesto que son una construcción social y cultural. Feministas como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Betty Friedan van a llevar este concepto más allá para exponer que no hay una base científica, ni biológica para las representaciones que los hombres han hecho de las mujeres o los roles que les han asignado social y culturalmente.¹⁰²

¹⁰² Las feministas se han encargado de deconstruir (dando una contextualización histórica y cultural) la supuesta naturalización de la feminidad como rasgo biológico y esencial de las mujeres. Defendían que no hay una base

3ª parte: “El adulterio, cuando no se comete por principios, o, en todo caso, por vocación, resulta molesto. Sobre todo, teniendo en cuenta la falta de productos de calidad en el mercado.

Desgraciadamente, actuamos, en general, llevados por las circunstancias”.¹⁰³

Un *flashback* nos lleva a cuando Margarita vuelve a la universidad y va a tener una relación adúltera (como se decía en la época) con su profesor Andrés. La vuelta a los estudios crea problemas en el matrimonio, ya que Lorenzo lo considera vagabundear y tiene que acercarla a la facultad en coche, lo que para él es una pérdida de tiempo. Idea que se refuerza con la voz en *off* de la madre de Lorenzo: “¿Pero otra vez a la universidad? Como si una mujer casada

científica para las representaciones que los hombres han hecho de las mujeres como seres inferiores por naturaleza y los roles que éstos les habían asignado, basándose en esa supuesta feminidad. Cuando los hombres ironizan sobre la pobreza de las mujeres y preguntan qué han hecho nuestras madres para no tener bienes que dejar a sus hijas, Woolf explica que “hacer fortuna y tener trece hijos, ningún ser humano hubiera podido aguantarlo” y en el caso de que hubieran trabajado, “en primer lugar, no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado” (19). Con relación a la cultura, cuando los hombres dicen que las mujeres nunca han creado, ni descubierto nada, Woolf aporta datos de lo que le habría ocurrido a una supuesta hermana de Shakespeare si hubiera tenido su mismo talento (35-37). Simone de Beauvoir, ante las críticas sobre la ausencia de escritoras o la forma en la que escriben determinada por su naturaleza, contesta que una mujer nunca podría haber pintado *Los girasoles* porque se le ha negado todas las experiencias vitales que llevan a un hombre a realizar tal obra de arte y que, mientras las mujeres tengan que luchar para convertirse en seres humanos, no podrán crear (883-84). Betty Friedan descubrió el entramado educativo, social y cultural que dio lugar al “malestar que no tenía nombre” y que llevaba a las mujeres a tener problemas físicos y mentales y le dio el nombre de “la mística de la feminidad” (9-16). Como parte de esta deconstrucción, las feministas también han criticado las teorías de Freud sobre las mujeres. Friedan tachó sus ideas de “programa determinista, fisiológico” (149) y explicó que todo lo que Freud creía ser biológico, instintivo e inmutable es, en realidad, consecuencia de unas causas culturales específicas” (148). Por último, Shulamith Firestone, también, criticó que Freud no tuviera en cuenta, al exponer sus estructuras psicológicas, que éstas se producían y existían en un contexto social determinado (62) y abarcó el Complejo de Edipo y de Electra desde un punto de vista feminista radical, explicándolos en términos de poder, es decir, políticos. Toda esta lucha para concluir que las ideas no son instintos naturales que brotan en la mente en estado puro, sino que se comunican a través de la educación y los medios de comunicación (89). Las feministas españolas también han dedicado sus ensayos a luchar contra esa supuesta biológica feminidad. Emilia Pardo Bazán (*La mujer española y otros escritos*), Concepción Gimeno de Flaquer (*La mujer intelectual y El problema feminista*), Carmen de Burgos (*La mujer moderna y sus derechos*) María Campo Alange (*La mujer como mito y como ser humano* 1961) y María Aurelia Capmany (*De profesión mujer* 1971) entre otras muchas. También, se refleja en obras literarias como en *La indomable* de Federica Montseny (1928), donde la protagonista, Vida, para mantenerse libre e independiente rehúye cualquier contacto con la sociedad para evitar que “la absorban o que la anulen con su influencia gregaria” (174). Todas ellas hacen hincapié en la gran influencia que tiene, en España, las costumbres y las tradiciones arbitrarias en las ideas falsas que se han construido sobre las mujeres y consideran absurdo que se defiendan la subordinación e inferioridad de la mujer como obra de su naturaleza y el resultado de su condición física (de Burgos *La mujer moderna* 24).

¹⁰³ Minuto 00:19:51.

necesitara aprender allí algo. En mis tiempos un hombre nunca hubiera consentido esto”.¹⁰⁴

Mientras, la cámara nos muestra la puerta del edificio universitario, varios jóvenes de los dos sexos, un señor que sale de la mano con una niña y, por último, hace un pan and tilt. Movimiento con el que parece incluir a las personas dentro del edificio.

Como reflejo de su compromiso ético con el tiempo con el que dialogan sus films (Cerdán y Díaz López 17), Bartolomé incluye la figura del PNN universitario,¹⁰⁵ las canciones protestas, los poetas, la música folk y a Paco Ibáñez, pero lo importante es que lo pone en boca de dos chicas universitarias que, también, comentan la situación política del momento. Con la incorporación a “lo político” de la música y la poesía (ambas parte de la cultura de masas) y la vida cotidiana de las universitarias, Bartolomé indica que el pasado no es solo datos y hechos, sino una experiencia vivida (Sieburth *Inventing* 21). La directora incide en que el franquismo no se quedó en leyes y actos políticos, sino que influyó en la vida personal e íntima de las mujeres. Por ejemplo, cuando un chico asegura que, en España, existe la tradición, Margarita le replica que eso es un cuento y que existe la música folk y los poetas y que se pueden crear canciones usando motivos populares (las cosas que habían hecho creer a la gente). Entonces, nos dice todas esas cosas que les inculcaron; lo que implica que era algo etéreo, construcción, engaño y la existencia de otras realidades. Igual que las enseñanzas del régimen sobre la naturaleza, sexualidad e identidad de la mujer que puso al servicio de su ideario nacional y católico. El género era parte crucial para perpetuar la dinámica del poder y las obligaciones de cada uno

¹⁰⁴ Minuto 00:17:08.

¹⁰⁵ PNN eran profesores no numerarios. Esta posición surgió como consecuencia de la masificación de las universidades y como solución al incremento de la demanda educativa, que pilló a la universidad con un déficit absoluto de personal y medios materiales para hacer frente a tal avalancha (*El País sociedad*). Se contrató, de forma masiva, a profesores, pero con contratos temporales, sin una mínima estabilidad laboral y tenían una alta carga de trabajo con sueldos muy bajos. Fue una figura académica que estuvo vigente en España desde 1963 hasta finales de la década de 1980 (Muñoz López y Abelaira Huertos 3).

debían estar bien claras en función de su sexo y su clase social. El discurso hegemónico del franquismo estableció todo un relato en torno al concepto de género junto con otras fuentes identitarias determinantes como la nación, la religión, la raza o la clase social. Último punto que nos recordaba al principio del medimetraje la madre de Lorenzo mirando a cámara dentro del coche: “Cuando se tienen hijos hay que resignarse a estas cosas. Te las traen a casa y, con la confusión de clases que hay, si te ofendes te llaman retrógrada”.¹⁰⁶

Bartolomé refleja una de las características del feminismo español: la relación entre la liberación de la mujer y la lucha de clases. El discurso de las feministas se articuló como una crítica a la imagen de la mujer en el espacio público, a la sexualidad heteronormativa y coitocéntrica, a la medicalización del cuerpo de las mujeres y, también, a la sociedad de consumo capitalista liberal (Jareño 189-90). Igual que ellas, Margarita y Andrés cantan el “credo celtibérico” en el que no “dejan títere sin cabeza”. Este comentario se lo hizo, a Bartolomé, el escritor Alfredo Mañes, que estuvo en una de las primeras proyecciones del medimetraje antes de que fuera prohibido. La directora le dijo que no entendía de dónde venía toda la rabia y cólera que estaba generando su práctica. El escritor le contestó: “¡Hija de mi corazón! Si creo que menos con el ejército no has dejado títere sin cabeza”. Bartolomé reconoce que es verdad que en este trabajo se ríe de todo y puso en solfa todo lo que les habían enseñado y que formaba parte del imaginario colectivo (comunicación personal). El credo dice así:

Credo, credo en la bondad humana, en el amor y en los comentarios de televisión, en la libertad de expresión y en el nuevo cine español.¹⁰⁷ Credo, credo en la democracia

¹⁰⁶ Minutos 00:03:12-00:03:21.

¹⁰⁷ Ana Mariscal, en su adaptación homónima (1964) de la novela de Miguel Delibes *El camino* (1950), ya había reflexionado sobre el Nuevo Cine Español de la época, al que descalifica de forma indirecta (Arocena 584). No hay que olvidar que nació y se desarrolló en pleno franquismo y que, aunque era crítico, a la vez, solo podía darse con la ayuda económica de la dictadura. La llamada “Escuela de Barcelona”, considerada como la segunda ola del Nuevo Cine Español, se hizo eco de esta contradicción en las conversaciones de Sitges, en 1967 (Medina Domínguez 108).

orgánica y en la reforma agraria, en la vida eterna y en las revistas de izquierda. Credo, credo en la paz y en la ONU, en la igualdad de oportunidad, en el mundo libre occidental y en la santísima trinidad. Credo, credo en el plan de desarrollo y en la purísima virginidad, en la afrenta de Gibraltar y en la reforma de la universidad...¹⁰⁸

Los PNN, la canción protesta, el juicio eclesiástico de la separación, la manifestación con “los grises” golpeando y el feminismo denotan la importancia que, para Bartolomé, tienen los temas que, normalmente, no aparecen en las agendas de los grandes acontecimientos políticos. Como dice Margarita, son temas del pueblo. Incluir al feminismo con todos esos acontecimientos de la historia de España lo reconoce como movimiento social importante en la época y le da su sitio como parte integrante de ese momento histórico. En este contexto político, Bartolomé nos vuelve a recordar la trama personal de la protagonista.

En la siguiente escena al credo, Margarita se despide de los compañeros con los que ensayaba y le comenta a uno que va a volver a su piso de soltera. Va a buscar algunas cosas que todavía tiene en la casa que la madre de Lorenzo había comprado para su hijo y ella. Dentro, llama la atención que pasa por sitio del pasillo donde hay una irregularidad en el suelo, pero no se tropieza, como le pasa dos veces a la madre de Lorenzo quien dice “Si me mataré”.¹⁰⁹

Accidente que sucede, exactamente igual, en *Vámonos Bárbara* con la tía de Ana (Remedios):

José Luis Borau denominó a los directores que formaron parte de este movimiento cinematográfico *The children of Franco* (citado en Marsha Kinder “The children of Franco” 57). La crítica y los cambios que quisieron hacer sus integrantes fueron neutralizados y usados por el propio régimen en beneficio propio. El franquismo lo utilizó para mostrar al mundo una imagen de apertura y desarrollo económico (Medina Domínguez 107-09). Esta enorme interferencia también es recogida por Marsha Kinder (“The children of Franco” 57-59) quien analiza cómo influyó a los directores. Al final, José María García Escudero (quien se hizo cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro desde 1962 hasta 1967) llevó a cabo un cambio impulsado y tutelado desde el poder con la finalidad de mejorar la imagen que España proyectaba al exterior y encarnó una política “que, para bien y para mal, habría de cambiar el rostro del cine español” (Torreiro “¿Una dictadura?” 300-01).

¹⁰⁸ Minutos 00:20:44-00:22:06.

¹⁰⁹ Minuto 00:12:19.

una señora mayor que representa el orden simbólico patriarcal. Más tarde, en *Margarita y el lobo*, será Natalia la que muere en un accidente de tráfico, provocado por una carrera de coche que hacen los maridos. Margarita también participa, pero sale ilesa. Bartolomé quiere hacer desaparecer al tipo de mujer de épocas pasadas y, en esta misión coincide, con Josefina Molina quien, en la representación teatral de *Cinco horas con Mario*, pinta el escenario de violeta y le da la apariencia del interior de un ataúd (Zecchi *Desenfocadas* 92) para expresar su idea de que Carmen Sotillo es un tipo de mujer con la que hay que acabar (Molina 89).

Entre las cosas que recoge Margarita, está una figura religiosa que agarra por los genitales, la trata como si fuera un bulto más y se dirige a ella como “chiquitín” y lo cataloga de “trasto”. Dicha escultura aparece, continuamente, durante el medimetraje, hasta en siete ocasiones desde el minuto cuatro hasta justo el final, pero en escenas muy significativas: cuando tiene relaciones sexuales de soltera o con su amante, cuando Lorenzo le recrimina que no cuide más su aspecto, cuando la protagonista recobra su libertad, al coger sus bártulos de la que iba a ser la casa conyugal e irse a vivir sola y cuando, feliz, disfruta de su independencia (fotogramas 2.13-2.19). La talla es testigo de la vida de Margarita y no es casualidad que, siendo ella la adúltera, libertina y causante de la separación (como bien le recordó el cura), sea este personaje al que se asocie con este símbolo religioso. Sin embargo, las escenas de Lorenzo y sus padres no están relacionadas con ningún elemento religioso, más allá de la ropa de su madre o su discurso tradicional. Todos elementos externos. Es una religión de puertas para fuera, basada en la tradición, las costumbres y constantes alusiones al papel de la mujer en el santo matrimonio.



Fotogramas 2.13-2.19: *Margarita y el lobo*, minutos (A) 00:04:23, (B) 00:06:12, (C) 00:08:33, (D) 00:13:34, (E) 00:27:01, (F) 00:35:06 y (G) 00:40:46.

Cuando Margarita está cogiendo el ascensor con todas sus cosas, aparece el marido de Natalia. Lorenzo y él se sientan y, con su conversación, dan pie a la cuarta parte. Lorenzo habla, con nostalgia, de no haber podido cambiar a Margarita y domesticarla: podríamos decir que como Manolo Escobar hace con Concha Velasco en *Pero... ¿en qué país vivimos?* Misión que parecía posible con la influencia de Natalia. Alejandro tacha a Margarita de agresiva. Cualidad que, como ya he recogido, se aplicaba a las feministas con el fin de desprestigiarlas y demonizarlas. Por la respuesta de Lorenzo, se puede entender que la influencia de Natalia hacía

cambiar a Margarita que, bajo esa amistad, “no parecía la misma.”¹¹⁰ Algo que constatamos a continuación con las imágenes que encabezan la siguiente sección.

4ª parte: “Los maridos, por lo general, están muy contentos de que sus mujeres sean muy buenas amigas. Se regocijan con nuestras encantadoras charlas y, a fuerza de ejercitarnos en nuestro papel de cotorras, conseguimos darles un perfecto recital de estupidez femenina. Se habla de amores célebres, recetas de cocina, belleza, horóscopos. Se ve que somos mujeres. Repugnantes, pero todo está en su lugar y ellos en paz. Y ese es el mejor camino para el lesbianismo”.¹¹¹

Esta sección empieza con las actividades que Margarita y Natalia hacen juntas: ir de compras, pasear por la ciudad, divertirse en el campo, cocinar en la cocina, ser las perfectas anfitrionas, que hasta encienden el cigarrillo a sus maridos,¹¹² saltar en la cama y pintar. Con Natalia, por primera vez, vemos a la protagonista en el espacio privado del hogar y en una aptitud que nos resulta muy chocante, ajustándose a la perfecta casada. A las acciones de las dos

¹¹⁰ Minuto 00:28:12.

¹¹¹ Minuto 00:28:18. La inclusión del lesbianismo no es una elección a la ligera. Bartolomé trata otro tema que fue fundamental en el feminismo español de la época que nos ocupa. Después de morir Franco, el movimiento lésbico se desarrolló, al principio, dentro del marco teórico feminista, pero las relaciones fueron conflictivas. El movimiento feminista ignoró a las lesbianas porque tenía miedo de ser identificado con ellas. Les pedían que guardasen las formas en público ante el temor al rechazo de las mujeres españolas y, tampoco, estaban muy dispuestas, todavía, a cuestionar el heterocentrismo de sus discursos. Esta respuesta no se dio en todos los lugares, ya que Empar Pineda reconoce que, en la Coordinadora Feminista de Cataluña, se integró a las lesbianas y el lesbianismo fue objeto de ponencias y debates en las Jornadas Catalanas de la Dona. La revista *Vindicación feminista* abordó el tema del lesbianismo en sus páginas: dio visibilidad a las lesbianas, colaboró en la construcción de una red nacional de apoyo a los colectivos lesbianos, analizó la representación que se hacía del lesbianismo en los medios de comunicación y el cine, recuperó la tradición literaria lésbica y dio información internacional sobre colectivos lésbicos (Cornejo Parriego 51-55). En cuanto al cine, la revista criticó que, a diferencia de los *gays*, la homosexualidad de mujeres solo se mostraba “como regodeo del espectador muy varonil” con ejemplos como *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent 1976), *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda 1977) y *Carne apaleada* (Javier Aguirre 1978) (Peña Ardid 106-07).

¹¹² Es una escena tremendamente similar a la que se representa en el film *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas 1974): Ana, una mujer casada, ejerce de perfecta anfitriona, atenta con los invitados hasta el ridículo, controlándolo todo hasta el mínimo detalle para que la celebración de amigos, que tiene lugar en su casa, salga a la perfección (minutos 00:13:39-00:16-26).

mujeres, Bartolomé le dedica casi dos minutos,¹¹³ hasta que aparecen los esposos con los coches nuevos y tienen el fatídico accidente. Espacio de tiempo en el que vemos lo que hacen las dos amigas, intercalado con imágenes del NO-DO (Noticiarios y Documentales) en las que se ven los bailes regionales, chicas de la Sección Femenina, haciendo ejercicio al aire libre, muñecas vestidas de monjas, enfermeras y profesoras y mujeres de negro con peineta y mantilla en una procesión o en las mesas de recogida de dinero para la Cruz Roja. Otra vez, Bartolomé une contenido y forma de manera magistral, incluso sin diálogo.

Durante todo el tiempo que pasan juntas, no se escucha ni una sola palabra entre Natalia y Margarita. Bartolomé ya nos ha dicho que las conversaciones entre las esposas de los jóvenes burgueses tecnócratas son más bien ridículas y, por ese motivo, las cambia por una música que es una melodía de piano que se repite machaconamente y que llega a molestar. Canción repetitiva, de un solo instrumento, cargante como la conversación que, se supone, tienen las amigas y las actitudes de perfecta mujer nacionalcatólica que tienen ambas. Bartolomé nos dice cómo la opresión sobre mujeres como Margarita viene de otras mujeres, como Natalia, y del régimen (a través de las imágenes intercaladas). Era un código de comportamiento al que había que adaptarse para conformar el ideario “femenino”, perdiendo la propia identidad si se quería ser una chica normal y no una “chica rara”, como llamaba Carmen Martín Gaité a las inconformistas de la época (RTVE “Imprescindibles”).¹¹⁴ Como ya he comentado, Margarita no parece ella misma y Bartolomé, para recalcar lo artificial de la situación, representa la escena de dos minutos con un exceso de teatralidad por parte de los personajes mujer.

La imagen de dos mujeres de ideología contraria, pero que, aun así, son amigas, paseando

¹¹³ Minutos 00:28:44-00:30:32.

¹¹⁴ Minuto 00:01:02.

por la calle, la repetirá más tarde Josefina Molina en *Función de noche*: Lola Herrera camina con su amiga Juana, que es totalmente opuesta a ella a la hora de entender su identidad y rol en la sociedad.¹¹⁵ Juana ha aprendido a perder la reputación, mientras que Lola reconoce que todavía tiene marcadas, a fuego, las enseñanzas que impregnaron su vida durante el franquismo. Sin embargo, ambas directoras las representan dialogando no enfrentadas o discutiendo. Situarlas en la calle, es reclamar el espacio público para las mujeres. El hecho de poner juntas a dos mujeres ideológicamente muy diferentes y teniendo una relación amistosa reniega del cine hegemónico en el que las mujeres no tienen relación entre ellas, se critican o se enfrentan. En *Función de noche*, además, se puede escuchar la conversación que tienen Juana y Lola. Hablan de la identidad de ser mujeres en su época y de cómo les ha afectado en su vida adulta. Mujeres que hablan de algo más que temas relacionados con el hogar, el amor romántico o de hombres.

Esta sección termina con el traslado de Margarita a su nueva casa, donde va a vivir ella sola. Andrés la espera fuera del taxi para ayudarla a trasladar todos sus enseres y ella le dice, mientras saca la estatua religiosa ya mencionada, “Hijo, pareces Dios, estás en todas partes”¹¹⁶ (fotograma 2.18 F). Mientras meten las cosas en la casa, Andrés no deja de hablar, pero Bartolomé decide ahogar sus palabras con otra melodía machacona que es la que sobresale durante la interacción de Margarita y él. Aun así, se puede escuchar palabras clave: “nunca actúes por impulsos irracionales, con razón siempre dicen que la mujer..., sola y sin un duro, abandonada”. Margarita no le presta mucha atención, ni le afectan los consejos que él le da y termina con un “Si te digo por donde puede meterse Lorenzo los bienes gananciales”¹¹⁷. El tipo

¹¹⁵ Minutos 00:22:57- 00:24:12.

¹¹⁶ Minuto 00:34:58.

¹¹⁷ Minutos 00:35:10-00:35:30.

de música con la voz de fondo se combinan para crear una sensación de pesadez, agobio, cansancio y de deseo de que ambas cesen. El viaje nos lleva a la quinta y última parte.

5ª parte: “Por último, nos encontramos una variante con la integración de los jóvenes tecnócratas en los altos puestos. Estos jóvenes bien alimentados, con aspecto deportivo, nos utilizan a sus también jóvenes esposas en ejercer ese oficio tan viejo como el tiempo. Siguen fabricando basura, pero les molesta que se lo recordemos”.¹¹⁸

Cuando Margarita está sola en su casa, destapa la figura religiosa, que tenía un trapo encima, y la coloca al lado del colchón. Hay que destacar el papel y la posición que tiene la talla al final del mediometrage. Primero, la protagonista se tumba en el colchón, con la escultura a su izquierda, y se pone en una posición de crucifixión. Otra vez, Bartolomé hace una referencia religiosa, pero, igual que con las tres negaciones, la protagonista es una mujer. En este caso, Margarita está crucificada en un claro ejemplo de subversión de la simbología religiosa. Si, además, extrapolamos esta representación del mensaje bíblico, podemos entender que esta parte del film hace alusión a las feministas de la época, encarnadas en Margarita. Apunta a los gestos de sacrificio desinteresado que estas llevaron a cabo y que tuvieron severas repercusiones en su propia vida personal.¹¹⁹ Cuando aparecen los dos actores que han dado vida a Lorenzo y a Andrés (dos ejemplos de macho ibérico de la época), la figura está en línea con ellos. La directora pone juntas y al mismo nivel a la institución eclesiástica y la vida real y las coloca frente a Margarita, quien está encajonada por la cámara (la ficción), la Iglesia (poder fáctico) y los hombres (realidad). Finalmente, cuando Bartolomé dice “corten” y empiezan a aparecer los

¹¹⁸ Minuto 00:35:30.

¹¹⁹ En mi mente, está la tremenda imagen de la activista sufragista británica Emily Wilding Davison que, el 4 de junio de 1913, ocupó la pista en una carrera de caballos y fue brutalmente golpeada por uno de los animales, muriendo unos días después como consecuencia de las heridas (Canalchacal). Hecho definido por Mary Richardson, otra sufragista que estaba al lado de Emily, como un heroico sacrificio (BBC News).

títulos, se ve un encuadre con un plano fijo que dura 10 segundos: la figura está en una posición que dirige la mirada de la audiencia hacia ella (fotogramas 2.20-2.22).



Fotograma 2.20 *Margarita y el lobo*, minuto 00:40:58.



Fotograma 2.21: *Margarita y el lobo*, minuto 00:41:10.



Fotograma 2.22 *Margarita y el lobo*, minuto 00:41:14.

El fotograma 2.21 recuerda a la posición del cura, los abogados y Lorenzo en el juicio de separación y, otra vez, Bartolomé incluye elementos extradiegéticos que recuerdan la construcción artificial del mensaje relacionado con la mujer y que nos transmite el aparato cinematográfico: los actores, la directora, la cámara y gente del equipo técnico. Al final, la cámara gira para colocarse detrás de la directora quien está de pie, se pone de cuclillas dejando ver la escultura y vuelve a ponerse de pie. La estatua está encuadrada por la figura en vertical de

Bartolomé, vestida con ropa oscura, y que ocupa toda la pantalla y la cámara, que también ocupa verticalmente toda la pantalla. La mirada dentro y fuera del mediotraje se dirige a la figura: la cámara la enfoca y uno de los personajes mira hacia ella. La luz también juega su papel a la hora de dar protagonismo a la figurilla que destaca por los tonos oscuros a su alrededor.

En esta quinta parte, Lorenzo se presenta a las elecciones por su provincia. Mientras él va a ascender social y políticamente, el papel de Margarita se reduce a apoyarlo, acercándose, por expreso deseo de Lorenzo, a los hombres que puedan ayudarle en su ascenso. La ayuda de Margarita se asocia con imágenes de ella muy atenta con un señor al que sonrío e incluso le enciende un cigarrillo intercaladas con escenas de una cacería con perros, hombres disparando, un ciervo al que matan los cazadores¹²⁰ y ruidos de balas (que ya se escuchan en una escena anterior en la que la pareja discute). Él le informa de que se va a dedicar a la policía y le exige que le ayude, pero comportándose como una mujer de su edad y de su clase. No hay que olvidar que las relaciones entre hombres y mujeres, en el franquismo, se planteaban en términos bélicos y de caza.¹²¹ Desde la década de 1940 hasta los años setenta, “hacer el amor” significaba cortejar y entrañaba empezar un asedio para convencer a la afortunada del interés masculino. Carmen de Icaza describe a su pareja de enamorados como el halcón y la paloma. Ella “toda de blanco, abstraída, inocente, luz en el rostro claro y el hombre, en la sombra, que acecha a su presa”

¹²⁰ El ciervo representa la vida o el ardor sexual. También, como animal solar, simboliza la sequedad y hay que matarlo para tener lluvia y preservar la vida. Otras veces, representa, por su carácter huidizo, el miedo. Además, en ciertas obras de arte, simboliza la soledad, el temperamento melancólico o el mal de amores. Por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio aparece como el amor que huye (Martínez Quinteiro 25). Antes de la cacería, Lorenzo le pide ayuda Margarita para su carrera política. Después, le recrimina su demasiada entrega a la labor; lo que lleva a una ardua discusión por la que Margarita decide separarse. El ciervo, en la escena de caza, es una representación velada de las relaciones sexuales que ella mantiene con un hombre importante que puede ayudar a Lorenzo. Por otro lado, el ciervo, igual que el matrimonio, está herido de muerte.

¹²¹ Carmen Martín Gaité recoge expresiones típicas de la posguerra dentro de las relaciones de género como “terreno ocupado”, “tira y afloja”, “pararle los pies”, “guardar las distancias”, “tenerlo a raya” y “no darle pie” que las hacen parecer como código de una estrategia militar (*Usos* 124-25).

(148). La gran desconocida, la escritora Elena Soriano también utiliza ese vocabulario en su novela (que fue prohibida y no pudo publicar hasta 1984) *La playa de los locos* (1955) describe la relación de la protagonista con su amor de juventud: “...el cazador escondido estudia impunemente los movimientos más recatados de la pieza codiciada, mientras ella bebe y juega inocentemente en sus abrevaderos, bien ajena a la ardiente mirada que ya se clava en su flanco, como anticipada flecha de la que ha de herirla fatalmente” (71).

Cuando Margarita regresa a casa de la cacería, Lorenzo la acosa, echándole en cara lo que está haciendo, y la insulta, ridiculizando sus actividades como la de componer canciones. Todo ello va a ser la gota que desborda el vaso y ella decide cortar la relación con afirmaciones que ya hemos visto al principio de mi análisis: “Vivo, trabajo y eso es lo que a ti te molesta” “Pero Lorenzo es que contigo muero”.¹²² Una crítica a la institución matrimonial, que va más allá de las quejas que, generalmente, las casadas erigen contra sus maridos en las películas: no les prestan atención, trabajan demasiado, son aburridos en casa, viven su vida al margen de ellas y solo las quieren para que hagan las tareas del hogar. Esta escena es un eufemismo de cómo los hombres de cierta clase social usaban a sus esposas como “mujeres trofeo” para acceder a favores, pero no quieren saber cómo lo hacen. Es la dualidad de la clase media alta de la época: mientras que no se hable de ello y no sea visible de forma notoria, está bien. La escena de la cacería es una metáfora para decir que ella ha estado a solas con el hombre al que atiende (sexualmente) a cambio de favores para su marido. Lorenzo se lo había pedido, pero, ofendido en su orgullo de creerse cornudo, le dice que no quería que llegase tan lejos, solo que flirteara. Bartolomé critica ese cinismo y manipulación de la mujer como objeto sexual.

Esta última parte termina con el tango que canta Margarita y que ya he analizado

¹²² Minutos 00:38:39-00:38:48.

anteriormente y con su celebración de su recién estrenada soledad. La letra de la canción alude directamente a Lorenzo, pero este no aparece en pantalla. Esta decisión narrativa de la directora de no mostrar a quien Margarita dirige sus palabras (que repite, de otra manera, en *Vámonos Bárbara*) hace que ese discurso, en el momento narrativo culminante (cuando Margarita empieza una nueva vida sola), trascienda a lo colectivo; igual que en su película. Como veremos en el siguiente capítulo, cuando Ana toma la decisión de separarse, llama por teléfono a su marido, al que no vemos ni escuchamos; no solo en esta escena, sino en toda la película. Además, es una canción que se puede entender como lo que Bill Nichols llama “*third-person observer*” (29). Siguiendo el argumento de Nichols, esta técnica hace que las palabras de Margarita parezcan separadas de una experiencia personal, creando, a la vez, la posibilidad de una lectura diferente como un personaje objetivo que no está hablando sobre ella misma, sino sobre un tema que ella conoce muy bien.

Es un fragmento y técnica que me trae a la memoria las palabras de Isabel en la película *Calle Mayor*. En los dos casos, Bartolomé y Bardem incluyen los conceptos de la agencia y resistencia de las mujeres (Mahmood 5-7). La predecesora de Margarita realiza un discurso que dura cuatro minutos¹²³ y que ella domina. Habla delante de su novio, Juan, pero en realidad se está dirigiendo a todos los hombres, a la ideología patriarcal que quiere alinear a las mujeres. Isabel está profundamente irritada ante la presión de la sociedad, de las propias mujeres de su familia y de su grupo de amigas para que se case y tenga hijos. Las feministas intentan “entender como las mujeres resisten el orden masculino dominante, subvirtiendo los significados hegemónicos de las prácticas culturales y reestructurándolas para su propio interés y su propia agenda” (Mahmood 6). El uso de este marco teórico provee, más allá de la simple sumisión y el

¹²³ Minutos 00:37:56-00:42:16.

rol de víctima, una visión más compleja y realista de las mujeres que viven en una situación de dominación como sucedía en la sociedad franquista. El final que Bartolomé propone para Margarita es radicalmente opuesto al que los directores del cine hegemónico ofrecen a sus personajes mujer: vuelta al redil patriarcal, acomodarse a las necesidades de sus maridos, por el bien del matrimonio, y asumir su natural y biológica “feminidad”.

Conclusiones

El franquismo se dio cuenta, desde el principio, del gran poder de la imagen y se apresuró a regular y controlar la industria cinematográfica. El régimen quiso imponer un orden social y de género que pretendía hacer pasar por natural y como parte de la tradición y las costumbres españolas y el cine fue un vehículo muy eficaz para la socialización del proyecto franquista, convirtiéndose en un agente social. Las historias contadas y la representación de la mujer con unos roles muy determinados en la pantalla tuvieron un papel crucial en la naturalización del discurso de la diferencia sexual (Rincón 16-17). Exponiendo el equipo material, y las personas que hay detrás de la realización de un film, haciendo que los actores hablen directamente a la cámara e incluyendo canciones interpretadas fuera de la diégesis por los propios personajes, Bartolomé rompe con la supuesta unión entre lo que se ve en la pantalla y realidad, denuncia el uso que el franquismo hizo del cine para imponer la supuesta naturalización de la construcción de la perfecta feminidad nacionalcatólica y expone la naturaleza del medio cinematográfico como aparato ideológico del estado.

En la rígida separación de género que impuso la dictadura, la posibilidad de identificarse con personajes e historias que no se ajustaban a los roles ideológicos, culturales y de género que se esperaba de la gente fue esencial para liberar emociones latentes que no se podían mostrar

públicamente. En esta época de terror y silencio, este pequeño acto de agencia se convirtió en un acto de rebeldía y ejercicio de libertad. Además de la modernidad y la sociedad de consumo, en el contexto del medimetraje, se empezaba a producir la irrupción de los medios de comunicación de masas en el país.¹²⁴ En la España de posguerra, no había radio en todas las casas y su uso no se va a extender hasta la década de 1950. En la época de la Segunda República, era muy común escuchar la radio en los casinos, bares, ateneos o en los patios de las casas. En los años 1940, en muchos pueblos ni siquiera había electricidad y, en las ciudades, la gente cantaba las canciones nuevas en las plazas. Los años sesenta serán el momento de transición entre una larga tradición oral y la aparición de los medios de comunicación.

La primera emisión de la televisión española, con una cobertura limitada, fue en 1956, pero, debido al alto precio del aparato, había muy pocas casas que podían permitírselo. Para principios de la década de 1960, solamente había unas cincuenta mil familias que tenían un televisor en casa¹²⁵ (Sieburth *Survival* 49-50). Situación que se representa en la película *Atraco a las tres*: Gracita Morales cobra a sus vecinos por entrar a su casa y ver la televisión, que se

¹²⁴ Entre 1948 y 1969, el número de salas cinematográficas, en España, aumentó a un ritmo de unas 200 al año. El cine, al comienzo de la década de 1960, era la forma de ocio favorita de los españoles debido, entre otras cosas, a que era barato, la falta de otras formas de entretenimiento y la poca influencia que, todavía, tenía la televisión. Sin embargo, a finales de la década y hasta comienzos de los años noventa, el número descendió hasta llegar, en 1994, al número más bajo de salas en la historia del cine español y, entre los años 1965 y 1970, se perdieron 100 millones de espectadores. Entre las razones de este descenso destacan los cambios sociales y económicos que se produjeron en la población, pero también los problemas estructurales de la industria cinematográfica española de la época. Por un lado, influyeron las enormes migraciones, tanto interiores como al extranjero, la aparición de otras formas de ocio, el gran incremento del número de televisiones en los hogares españoles y el aumento del poder adquisitivo de la población, con la incorporación de la mujer al mundo laboral, que supuso nuevos hábitos en el consumo del tiempo libre y una mayor diversificación de los gastos. Este aumento del consumo y de trabajo, también, hizo que muchos tuvieran que trabajar muchas horas y el pago de las letras de los diferentes objetos de consumo no les dejaba ni tiempo ni dinero para ir a ver películas. Por otro lado, también jugó un papel relevante la falta de adecuación del sector al funcionamiento de una empresa moderna, el bloqueo de precios en las entradas, el número excesivo de cines y su precariedad, tanto en la construcción de las salas como en la forma de proyección, ya que muchas de ellas ni siquiera ofrecían sesiones diarias (García Santamaría 31-52). La caída del número de espectadores, el cierre de salas y el descenso de la oferta cinematográfica también es recogida por Amanda Castro García (32-33).

¹²⁵ Sin embargo, esta situación cambiará a lo largo de la década de 1960 y, para el año 1968, ya un 40% de las casas españolas tenía lavadora, frigorífico y un aparato de televisión (García Santamaría 44).

presenta como un artículo de lujo, ya que ella misma tiene problemas para pagar las letras.¹²⁶ Los primeros años, el gobierno tomó diferentes medidas para incentivar que la gente se comprara un televisor. Por ejemplo, en 1961, anuló el impuesto de lujo a los aparatos; en 1962, permitió su venta a plazos; y, durante la década de 1960, los anuncios de publicidad sobre los aparatos de televisión tenían tarifas inferiores a los que publicitaban otros productos. Al final de los años sesenta, se estima que había en España unos tres millones y medio de aparatos (el 40% de los hogares españoles) (Ministerio de educación). Sin embargo, en 1947, España tenía más cines *per capita* que cualquier otro país, excepto Estados Unidos (Sieburth *Survival* 37).

El cine es la magia de mi generación. No hay otra cosa. Las ciudades y los pueblos de España no tienen otra cosa. El cine te hace soñar. El cine te hace vivir. Es que España era muy tristonera. Es que no había otra actividad de ningún tipo. Todo estaba prohibido. Todo el mundo se sumerge en el cine. No hay dinero tampoco para libros. El cine es la ilusión. Era la forma de proyectarte. (Woods Peiró 125)

En la década de 1950 y también 1960, el régimen tuvo que hacer algunos reajustes en sus posiciones políticas para poder defender su integración en la moderna economía de mercado y capitalista del mundo occidental y, a la vez, mantener los Principios del Movimiento y los fundamentos morales del nacionalcatolicismo (Marí “Pal” 203-04). Por ejemplo, en el film, *Una chica de Chicago*, las mujeres del pueblo, alentadas por la protagonista, que, aunque es del pueblo ha sido educada en Estados Unidos, piden que los hombres realicen las tareas del hogar y traten con respeto y sin violencia a sus esposas, lo que provoca una revolución. Sin embargo, al final, las aguas vuelven al cauce patriarcal bajo la atenta mirada de la Iglesia representada por el cura del pueblo quien, en medio de la plaza, ejerciendo una mirada panóptica sobre las parejas,

¹²⁶ Minuto 00:18:40.

se convierte en el guardián de las buenas costumbres españolas (fotograma 2.23).¹²⁷ Hay que destacar que ese retorno al redil vino impulsado por las propias mujeres que, sin coacción aparente, comprendieron por sí solas lo equivocado de sus acciones anteriores. Perfecto ejemplo de cómo funcionan los discursos hegemónicos que imponen su discurso, no por coacción o amenaza, sino a través de la colaboración activa de los súbditos, en este caso súbditas, como defensoras de su propia opresión (Marí “Pal” 208-09). Las mujeres de *Una chica de Chicago* gritan a favor de su sometimiento a sus maridos con el mismo entusiasmo que Margarita por su libertad y su derecho a vivir sola.



Fotograma 2.23: *Una chica de Chicago*, minutos 01:38:05.

Algo similar se observa, todavía, a finales de la década de 1960. El cine representaba mujeres españolas que han nacido para servir, que ven el matrimonio como su última finalidad y que saben su lugar en la pareja, en contraposición con lo que sucedía en el extranjero. En *Las que tienen que servir*, Juana le dice a su novio que se ponga el delantal y le ayude a fregar los cubiertos, lo que le enfurece y le lleva a amenazarla con agredirla físicamente. Además, el novio

¹²⁷ El concepto de “panóptico” fue recogido y desarrollado a fondo por el filósofo e historiador Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*. En un principio, la idea se refirió a un tipo de estructura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham. Foucault lo aplica a la época contemporánea para explicar cómo nos hemos convertido en una sociedad disciplinaria que controla el comportamiento de sus miembros a través de la imposición de una vigilancia con la que se busca generalizar un comportamiento que se considera “normal”. Los individuos autocontrolan su conducta al creerse vigilados y ante la expectativa de un posible castigo si no obedecen las normas impuestas. La idea es que el dominio quede difuminado, pero, en realidad, se controla hasta los aspectos más personales e íntimos del ser humano como puede ser el sexo.

cuenta con el apoyo de Francisca que le recrimina a su amiga: “eso no Juana que es un hombre”.¹²⁸ En este film, en los matrimonios estadounidenses, a pesar de todos sus adelantos, su libertad y su democracia, no hay felicidad en el hogar y hay malos tratos porque cada uno no sabe bien su rol y las mujeres no hacen de su marido su prioridad.

En un ataque a estos discursos normativos dominantes, Margarita va a la universidad, con una finalidad muy diferente a su homónima de 1961 de *Margarita se llama mi amor*, para quien la experiencia universitaria se reduce a encontrar el amor y que admiren su belleza con molestos y continuos silbidos. La protagonista de Bartolomé lee, fuma, dice tacos, no se preocupa por guardar las apariencias o parecer “decente”, se relaciona con los chicos de igual a igual, trabaja para mantenerse, es dueña de su sexualidad que vive sin culpa y sin relacionarla con la maternidad o el matrimonio. Son actitudes e ideas que no encajan con los códigos de buena conducta bajo los que el franquismo decidía quienes eran chicas buenas y decentes y, por lo tanto, se puede considerar una estrategia desafiante y un discurso contrahegemónico.

Era una época, como describe Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española*, en la que las mujeres españolas debían ser comedidas, hacendosas, discretas, con una actitud pasiva y espíritu de sacrificio, con un aspecto dulce, suave, amable y tenían que sonreír lo más posible (14-27), pero no reírse a carcajadas, ni usar el vocabulario de los chicos (57). Tampoco debíamos permitir que los estudios borrasen nuestra feminidad, ya que podía hacer que dejásemos de mirar con admiración a los hombres cuando nos explicaban algún tema de “mecánica o geopolítica” (48). En las relaciones con los chicos, las mujeres no debían comportarse de forma frívola, no podían mirar directamente a los ojos o entreabrir los labios y, sobre todo, no debían dar pie a que el hombre se formase una opinión errónea de ellas, ya que

¹²⁸ Minutos 00:31:22-00:31:39.

todo ello podría exponerlas a que les dieran una bofetada (64). Por último, aparentemente, el simple acto de fumar mandaba señales contradictorias a los hombres y provocaba que la juzgaran mal a una “A los hombres les desagrada enormemente que la mujer fume...el cigarrillo es el distintivo utilizado por las mujeres a quienes gusta llamar la atención, y aparentemente ofrecen mayores facilidades para una conquista masculina” (99). Bartolomé crea la posibilidad de resistencia y agencia dándole a Margarita la oportunidad de hablar, de contar la Historia desde su propio punto de vista y de subvertir los roles impuestos para ella: trabaja, deja a su marido, pone en duda la felicidad que le ofrecen, vive sola, estudia y vive su sexualidad de una forma desinhibida.

Bartolomé adopta ciertas estrategias de la tradición literaria de escritoras españolas del siglo XX (hasta los años setenta) que adoptaron una posición feminista: la inexistencia de la presencia o influencia maternal, tienden a la autobiografía, ponen en el centro de sus obras a las mujeres y temas relacionados con ellas, colocan a sus protagonistas dentro de situaciones que trascienden lo personal y las convierten en una especie de heroínas que se enfrentan al mundo, ponen el énfasis en el tiempo presente, elaboran un marco realista para la historia de sus protagonistas, resaltan el medio que las rodea (contexto, personas y cosas), muestran un interés socio-existencialista, las protagonistas buscan su propia identidad y, a veces, no tienen una dirección clara en su vida, pero, debido a las injusticias que tienen que enfrentar, adoptan una actitud de desafío contra las normas tradicionalmente aceptadas (Jones 125-27).¹²⁹

Muchas de las novelas escritas por mujeres, igual que *Margarita y el lobo*, se alejan del

¹²⁹ Para más información sobre el tema, véase: *Narradoras españolas en la Transición política* (Nieva de la Paz 2004); *Descifrar la diferencia narrativa femenina de la España contemporánea* (G. Nichols 1992); *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* (Nieva de la Paz, editora 2009); *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de postguerra* (Montejo Gurruchaga 2010); *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel* (Johnson 2003).

discurso oficial dominante del hogar feliz y de los roles femeninos convencionales de esposa sumisa y madre entregada y presentan a mujeres que tienen conciencia de su propia identidad personal. Las autoras, como Bartolomé, responden a las restricciones que el contexto histórico y social impone sobre ellas en la sexualidad y cuestionan la institución del matrimonio. Son novelas que se centran en las relaciones amorosas problemáticas, pero desde la perspectiva de las mujeres y ellas tienen el protagonismo. Se presentan vivencias amorosas, como la de Margarita, que, a menudo, son frustrantes para la mujer y relaciones de pareja en las que falta comunicación (Montejo Gurruchaga “Escritoras” 187-89). Margarita recuerda a Andrea, el personaje principal de la novela de Carmen Laforet *Nada* (1944), quien, al final, descubre que es posible ser mujer y encontrar una identidad propia sin un hombre (Schwyter 90). Ambas terminan teniendo un estado mental y una seguridad que alcanzan por sí mismas y no a través de la relación con un hombre.

El uso de la antítesis en los personajes mujeres, por parte de Bartolomé, también recuerda a las escritoras españolas. Los personajes son contruados como contra modelos para reflejar dos tipos de mujeres opuestas: entre la tradición y las costumbres y la modernidad. A través de este antagonismo, la directora y las escritoras establecen la existencia de dos mundos opuestos que conviven en el mismo momento histórico. Es una característica que se repite entre varias escritoras españolas de principios de siglo XX y posguerra.¹³⁰ También es común que los personajes mujeres mayores, representantes de la tradición y los viejos modelos de feminidad, no tengan nombre: son las abuelas o las tías sin más en *La indomable*, *Entre visillos* o *Primera memoria*. Sin embargo, es un rasgo que no se repetirá tan asiduamente en las escritoras a partir

¹³⁰ Florinda es la contraposición de su abuela y las mujeres del pueblo, en *La esfinge maragata* (1914) de Concha Espina; Salud es la antítesis de Libertad, en *La trampa del arenal* (1923) de Margarita Nelken; Andrea es lo opuesto a su tía Angustias; Vida es todo lo contrario a su amiga Armonía, en *La indomable*; Natalia no tiene nada que ver con sus hermanas y las amigas de estas, en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité (1958); Matia choca continuamente con su abuela, en *Primera memoria* (Ana María Matute 1960); y Natalia es totalmente diferente a su amiga, que es una persona mayor, y la madre de su marido, en *La plaza del diamante* (1962) de Mercè Rododera.

de la década de 1970 y lo veremos en *Vámonos Bárbara*, donde ese personaje se llama Remedios.

En cuanto a las madres de los personajes protagonistas mujeres, no suelen aparecer y, si están, tienen una influencia negativa en sus hijas como la madre de Vida en *La trampa del arenal*. Cuando las protagonistas las nombran es para echarles la culpa, entre otras cosas, de su mala situación económica, provocada generalmente, por la muerte del cabeza de familia. La madre no ha sabido ocuparse de las finanzas familiares y no es capaz, debido a la falta de educación y experiencia laboral, de hacerse cargo de sus hijas. En *Margarita y el lobo*, no aparece la madre de la protagonista. Sin embargo, conocemos a los padres de Lorenzo que, incluso, intervienen en la trama. Bartolomé representa la independencia de la protagonista en oposición al rol relacional de las mujeres que las lleva a ser siempre la “madre de”, “hija de”, “hermana de”, presentando a Margarita sin ningún lazo que la defina más allá de su propia identidad personal. Es verdad que se casa, pero, continuamente, se revela contra la personalidad que se le impone desde la institución matrimonial y, al final, deshace el matrimonio. Barbara Zecchi incide en que esta orfandad es una alegoría y una particularidad del cine realizado por mujeres en España hasta después de la Transición y es reflejo de la falta de referentes mujeres (*Desenfocadas* 13).

La diferencia más importante que distingue a Bartolomé de autoras como Carmen de Burgos (en novelas como *La rampa* o *El artículo 438*), Concha Espina (en *La esfinge maragata*) o Federica Montseny (en *La indomable*) es el final que tiene para sus protagonistas. Según Roberta Johnson, las escritoras españolas modernistas denotan la dependencia de las mujeres de las estructuras sociales y legales de su época para poner de manifiesto que están fuera de su control. Por eso, Florinda en *La esfinge maragata*, termina casándose con su primo para salvar

económicamente a su familia. Isabel, en *La rampa*, termina vencida en un Colegio de criadas llevado por religiosas donde acabarán con su personalidad, su alma y los últimos resquicios de su rebeldía (247). María Angustias, en *El artículo 438*, acaba asesinada, su amante en la cárcel y su marido libre con su amante. Vida, en *La indomable*, tiene que aislarse del mundo si quiere mantener su identidad. La protagonista de *A instancia de parte* pierde la custodia de su hijo y es desterrada a su país después de ser encarcelada y encontrada culpable de adulterio, cuando todo había sido una trampa de su marido que quería deshacerse de ella para poder estar con su amante (217). Sin embargo, Margarita no acaba ni vencida ni sometida. Bartolomé presenta las duras y férreas estructuras sociales y religiosas que encorsetaban a las mujeres, pero abre una ventana para aquellas que deciden abrir fisuras en el discurso patriarcal, sobre todo, en relación con la Iglesia Católica y el matrimonio.

Siguiendo las palabras de Giulia Colaizzi, podemos inferir que *Margarita y el lobo* hace referencia a los esquemas preestablecidos en los que vivimos, a las diferentes relaciones de poder que nos configuran y delimitan y a las contradicciones con las que nos enfrentamos. Desde esta perspectiva, Bartolomé constata que el sujeto no es pura esencia ni una identidad universal, sino una materialización histórica concreta, provisional y variable “marcada por tensiones e interpelaciones múltiples y, a menudo, yuxtapuestas” (*La pasión* 52). El medimetraje cuestiona los modos y contenidos de la representación clásica, apuntando a contradicciones y prejuicios históricos, a la paradoja que configura el sujeto y a la configuración de otros discursos posibles. En estas contradicciones, la posibilidad de crear nuevos mundos no se percibe como una utopía, sino como un deseo (Colaizzi *La pasión* 55).

El medimetraje está lleno de símbolos y de lemas que hacen referencia a la manera en la que se manifestaban, públicamente, las feministas en España y las campañas y prácticas que

llevaron a cabo. Incluye los temas candentes que el feminismo español abarcó: el trabajo de la mujer, la desigualdad dentro de la institución matrimonial, la capacidad de las mujeres para tomar decisiones, los significados que se habían convertido en esencia natural del “ser mujer”, el cuerpo, la sexualidad y la lucha política. Bartolomé mezcla y relaciona lo político con la vida personal e íntima de Margarita en clara conexión con el lema feminista de la década de 1970 “Lo personal es político”. Invierte la táctica de la ridiculización de los preceptos feministas y los vierte sobre los imaginarios sociales y culturales tradicionales. Utiliza el pastiche. Las feministas incluyeron el *happening*,¹³¹ como *El happening del Conde de Orgaz* (Equipo Crónica 1967) (Larumbe *Una inmensa* 114-116). Usa la ironía y el humor como arma para desmontar el patriarcado, en este caso, personificado en el matrimonio católico. Institución en la que mujer era, únicamente, ama de casa, madre y esposa. El sarcasmo y la música recorren el medimetraje. Las feministas usaron el desenfado contracultural, con la introducción de lo lúdico, la música y la ridiculización de los estereotipos tradicionales. En el caso estadounidense, el grupo *Redstockings* formó su nombre como eco del calificativo *Bluestockings* con el que se caricaturizaba a las mujeres con pretensiones culturales.

Bartolomé también refleja la unión entre sonido-imagen-mensaje procedente del mundo anglosajón y que pronto caló entre la juventud española (Larumbe *Las que* 24). La puesta en escena y los elementos formales del medimetraje tienen una íntima relación con la diégesis. Utiliza movimientos de cámara y juega con los planos para crear sensaciones y dar diferentes perspectivas. La música, las imágenes y la trama forman un todo para construir un mensaje. A veces, el efecto creado viene de la desconexión o contradicción entre esos elementos. Bartolomé representa los imaginarios sociales y culturales de la época, pero son arquetipos que se diluyen

¹³¹ El *happening*, a principio de la década de 1960, fue una respuesta del *pop-art* a la concepción del arte elitista. Pretendía que el espectador se involucrara en la obra y que fuera parte de ella (Lebel 1966).

en su propio sinsentido y en el extrañamiento con los que Bartolomé los escenifica. Otras veces, la forma y el contenido se complementan. Por ejemplo, en la narración, es la vivencia de lo íntimo y lo personal de lo narrado lo que nos acerca al complejo escenario de la realidad (Ibáñez 31), en la forma, esta forma de narrar se relaciona con los *zooms-out* que utiliza la directora para ir de lo concreto a lo más general y para ir dándonos cada vez más información: de las manos del cura a la sala donde está el tribunal eclesiástico y de las manos de Margarita a la sala donde ha dado una conferencia. El espacio y el tiempo se transforman a través del fuera de campo y de la ruptura con la linealidad narrativa, no solo para subvertir las formas tradicionales de representación, sino, también, para romper con los parámetros del placer visual y del voyerismo que se impulsa desde el cine hegemónico.

La mirada masculina se centra en la de Lorenzo sobre Margarita y es una perspectiva que la empequeñece, la asfixia y que va destruyendo, poco a poco, su identidad. Pero ella no es un mero objeto pasivo que existe bajo la mirada y el discurso del hombre, sino que se revela, se queja y, finalmente, rompe con ese orden patriarcal que quiere que siga los valores y comportamientos que le corresponden a su naturaleza femenina. Naturaleza que, por otro lado, no queda claro, en el medimetraje, qué es o qué rasgos comporta. Como tampoco lo tenían muy claro en el feminismo. Se puede decir, siguiendo el análisis que Claire Johnston aplicó a las películas de Dorothy Arzner (una de las poquísimas mujeres que trabajaron como directoras en la época dorada del cine de Hollywood), que Margarita es una mujer que determina su propia identidad mediante la transgresión y la búsqueda de una existencia independiente fuera del discurso masculino (30-32). En la medida en que el discurso de la mujer pasa a un primer plano, el universo masculino se convierte en “lo otro” lo extraño y se desnaturaliza. También viola el discurso masculino a través de la inversión del papel sexual que adopta (Kuhn *Cine* 104).

Como consecuencia de todo lo expuesto, se puede deducir que *Margarita y el lobo* es un ejemplo de contra-cine: reflexiona sobre el propio medio de expresión y la puesta en escena de la construcción de la feminidad. Mediante la articulación fragmentada, sarcástica, autoconsciente del discurso y sin un *continuum* espacio-temporal que, en muchos momentos, hace del montaje el verdadero sujeto de la narración, Bartolomé realiza un retrato de la complejidad y heterogeneidad de los discursos y vivencias de las mujeres que existían más allá de la realidad oficial en la España del tardofranquismo. La directora, con su protagonista, propone, desde el punto de vista de las propias mujeres, una alternativa positiva al discurso hegemónico que deconstruye, mostrando, así, sus contradicciones y fisuras. Margarita, dentro del matrimonio religioso, se apropia del discurso del prelado, de su marido y de la sociedad de la década de 1960 para cuestionar el sistema socio-cultural en el que vive y, a la vez, proponer otra subjetividad de mujer. Por primera vez, una directora española, desde la marginación y la otredad, crea un espacio desde el que transgredir, problematizar y abrir discursos subversivos, contradictorios e incómodos con la finalidad de articular un mensaje crítico con respecto a un mundo que insiste en imponer una determinada identidad que no responde a la realidad de las mujeres y sus necesidades (Estrada 11-33)¹³². Bartolomé cumple con el objetivo del cine feminista, según Teresa de Lauretis, al no hacer solamente visible lo invisible o destruir totalmente una visión, sino que, además, construye otra perspectiva y “las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” para crear “otro marco de referencia, otra medida del deseo” (*Alicia* 111).

La protagonista, al ser continuamente interpelada a identificarse con un tipo de mujer que ella no ha elegido y con el que no está de acuerdo, problematiza la noción misma de “sujeto”. La directora hace que la Mujer, como construcción social, se enfrente a las mujeres reales que

¹³² Autor centrado en la literatura contemporánea de México y Perú en la que aborda temas relacionados con el género, la memoria histórica y la construcción de identidades disidentes.

representa la protagonista; una mujer que es a la vez una y otra y que está dentro y fuera de la ideología (Guillamón Carrasco “Los discursos” 290). Cuando Bartolomé pregunta qué es ser una mujer, qué es llevar una vida normal o cuestiona un tipo concreto de felicidad, expone que la feminidad es una “mascarada” (que Margarita, en un cierto momento, asume, pero que no le llena) y una construcción histórico-cultural que propone unos modelos de significación preestablecidos que no se corresponden con la realidad de las mujeres. Margarita es caracterizada como un sujeto en proceso y su feminidad como un espacio ficcional, lo que nos lleva, a las mujeres, a crear una forma diferente de mirar y de pensarnos. Bartolomé no devuelve a Margarita a “su sitio” a través de la vuelta al orden familiar a través del matrimonio, o volviendo a enamorarse o con cualquier otro papel femenino normativo para restaurar el orden en el mundo (Kuhn *Cine* 48-49). La directora no restablece el equilibrio con el cierre de la narración para fortalecer la diferencia sexual y resolver toda ambigüedad (de Lauretis *Alicia* 95) ni con la resolución de la ausencia y la soledad mediante nuevas relaciones. Andrés se ofrece para llenar ese vacío y restablecer el modelo narrativo clásico, pero Margarita lo rechaza y se rebela contra puntos de referencia fundamentales y contra los principios de la constitución del yo y la identidad no tiene consecuencias desastrosas para ella.

La directora no anula a la protagonista ni a nivel de la narración ni a nivel de imagen, sino que le da un final abierto para que ella elija y, todo ello, sin castigarla, sin castigarnos a las mujeres-Margarita que decidimos ser sujetos de nuestra historia. Ya que solo si somos conscientes de que la relación entre imágenes y significados traspasa las pantallas de cine y la institución cinematográfica, podemos entrever cómo manejar “las contradicciones perceptivas y semánticas para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes” (de Lauretis *Alicia* 112-13). Al contrario que en los films dirigidos por hombres, Margarita no solo no existe, en clara

subordinación con los personajes hombres, sino que, trata, por todos los medios, de encontrar una identidad propia, retando los roles y relaciones de género impuestos para ella como naturales a su condición de mujer, no solo dentro de la trama cinematográfica, sino dentro de la Historia en la que se inserta su propia historia. La ficción cinematográfica de Bartolomé reivindica su autoridad en la Historia y, cuando esa ficción está rodada y contada por una mujer, tal reclamación puede ser considerada radical (Sieburth *Inventing* 214).

CAPÍTULO 3

“NO HIJA, ESTA VEZ NO”¹

“Ser individuo no es un asunto individual”
Valcárcel, *La política de las mujeres* (18).

“La historia es lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos, de los cambios, de las revoluciones, de las evoluciones, de las acumulaciones que tejen el devenir de las sociedades. Pero también es el *relato* que se hace de ellos”
Perrot, *Mi historia de las mujeres* (18).

Ana: la necesidad de pensar políticamente la vida personal y cotidiana de las mujeres.

De forma similar a *Margarita y el lobo* en la época del tardofranquismo, la trascendencia de *Vámonos Bárbara* reside en que establece una relación entre la Historia general y la “materialidad de la existencia de los individuos”, visibilizando las posibilidades que el discurso político de la Transición abrió, pero también sus limitaciones (Camporesi 59-60). Además, su relevancia viene reforzada porque incluye una perspectiva de género, por primera vez, en el cine español, desvelándonos un tiempo histórico vinculado con el progreso, la modernización y el triunfo de la razón, al que se opone un “tiempo personal desigual, irregular e inestable” (Vernon 152). Tradicionalmente, se ha producido una evidente ausencia de las mujeres en los diferentes registros históricos. En la década de 1970, remediar esta omisión fue un objetivo primordial de la historiografía feminista, pero los críticos catalogaron la historia de mujeres, resultante de este esfuerzo, como una “historia de guetos” y la acusaron de suplantar un desequilibrio por otro (Hufton 1-2).

¹ Minuto 01:30:01: declaración realizada por Ana a su hija al final de la película y que conlleva un gran significado como veremos a lo largo de este capítulo.

Bartolomé, en un cometido que Virginia Woolf calificaría de “ambicioso a más no poder” (35), reescribe la Historia española del paso del franquismo a la democracia y la modernidad, entroncándola con la historia de las mujeres; pero no trata esta última como “una categoría aparte, objeto de un tratamiento separado” porque se correría el peligro de corroborar su relación marginal con la de los hombres que se han erigido como actores sujeto principales y universales (Scott *Gender* 3-4). A la escritora británica, la Historia, tal y como estaba escrita, ya le parecía “un poco rara, irreal, desequilibrada”, reparando en que a las mujeres “se las entrevé un instante en la vida de los grandes hombres, desapareciendo en seguida en la distancia” (35). Desde los años setenta, diferentes historiadoras, como Joan Kelly-Gadol² con su conocida y provocadora afirmación de que para las mujeres no hubo Renacimiento (3), han afirmado que tener en cuenta las experiencias de las mujeres subvierte nuestra comprensión anterior de un fenómeno o periodo histórico y han propuesto el sexo como una categoría de análisis tan válida y relevante como la clase social o la raza (Threlfall 23). Bartolomé nos demuestra como un periodo histórico, que parecía estudiado en profundidad, reaparece con sombras y lagunas porque sus resultados son el producto de una única mirada e interpretación, la masculina, que ha marginado, menospreciado y silenciado a las mujeres. La directora incorpora a la realidad política y social un discurso encabezado por mujeres que cuentan cómo les afecta a ellas en su vida cotidiana y se empeña en “no separar la cuestión del género sexual de sus condicionantes históricos y sociales más concretos” (Blanco Aguinaga 263), consiguiendo “un mundo de ficción construido de modo internamente coherente y consistente” (Kuhn *Cine* 150).

La protagonista, Ana, no tiene ningún referente y, por eso, vuelve continuamente a su

² En el caso español, en relación a la Transición son numerosas las académicas que reclaman la incorporación de las mujeres en el relato histórico de esos años: Carmen Martínez Ten, Monica Threlfall, Pamela Beth Radcliff, Pilar Toboso Sánchez e Inés Alberdi Alonso, entre otras.

pasado, pero Bartolomé la ofrece como modelo para las mujeres de la nueva España que se estaba formando. Algunos cineastas, como Carlos Saura en *Cría cuervos* (1976) y José Luis Borau con *Furtivos* (1975), habían incluido mujeres protagonistas, pero estas simbolizaban a la España franquista y no proponían nuevos ejemplos de identificación (Castejón Leorza “Mujeres directoras” 18) y, además, reducían sus posibilidades de expresión, casi exclusivamente, al rol de madres (Gámez Fuentes “Women” 38). Sin embargo, Bartolomé presenta a sus protagonistas mujeres como algo más que una mera personificación del franquismo y las sumerge en un proceso de búsqueda de una identidad personal más allá de la maternidad y el matrimonio. Por lo tanto, su gran aportación fue crear nuevos modelos de mujer, desde una mirada de mujer, en una industria que carecía de ellos, y los dota de un protagonismo inusual hasta entonces para que vayan formando parte del imaginario sociocultural español y poder construir nuevos sujetos sociales más iguales y democráticos. Su estudio es tan apremiante porque, incluso en películas de la Transición críticas con el país y que muestran un retrato ácido de la sociedad española como *La escopeta nacional* (Luís García Berlanga 1978), las mujeres siguen teniendo papeles secundarios y estereotipados (Briones 46-56).

La directora presenta una desigualdad institucionalizada hacia las mujeres, pero la personifica en su cuerpo, sexualidad y relaciones matrimoniales para desencadenar una reflexión sobre su identidad y roles sociales y como espacio de inconformismo. Esta característica, que incide en la idea de que no hay historia colectiva sin lo individual, permite “una lectura arqueológica” del film (Felten 87) y utilizarlo como fuente para el estudio de la Transición. El valor de *Vámonos Bárbara*, como crónica de la Transición, no es solo por incorporar temas relacionados con las mujeres, sino por su representación del periodo transicional como un “tiempo intermedio, inseguro, de dirección incierta” y así, como veremos, la crisis que Ana

experimenta no es, simplemente, la típica depresión al cumplir cuarenta años, sino que se corresponde con un sentimiento mucho más profundo (Vernon 151): la sensación de hacer, como le dice su madre, todo tarde y mal. El film se puede leer como un documento que relata el paso del franquismo a la democracia, tanto en la macrohistoria como en la microhistoria, (Felten 92) y aporta un relato de la coyuntura histórica, cultural, política y social de ese momento con historias individuales y personales que son, al mismo tiempo, resultado e indicadores de procesos más profundos (Vernon 146).

Vámonos Bárbara es relevante, no solo por lo que cuenta de la Transición, sino porque sugiere una mirada radical desde los márgenes del relato de la Historia y se aleja del discurso oficial dominante, en lo que Cerdán y Díaz López han calificado como cultura oblicua dentro del cine español (13-14). Bartolomé construye relaciones provocativas con la realidad y proporciona un relato inédito y una perspectiva que la distancia de los imaginarios habituales que, desde ese medio de masas, se forjaban y se proyectaban (Ibáñez 23). Sus historias plasman un relato casi anónimo, desconocido y oculto y sugieren la complejidad y heterogeneidad de los problemas políticos y sociales desde la exploración de la situación de las mujeres y sus comportamientos. Rasgo que la diferencia de la manera en la que el cine hegemónico representó la emergente democratización e incipiente modernización y hace que su trabajo sea difícil de clasificar. La tradición cinematográfica española ofrece una perspectiva uniforme y conceptualizada de los conflictos de identidad que han afectado a la historia de España (Ibáñez 26), pero Bartolomé busca espacios alternativos desde lo cotidiano y lo sencillo, que suelen ignorarse en las discusiones políticas, y trae lo periférico al centro de la narración para que se convierta en el punto de partida desde el que empezar a hablar e iniciar un cambio (Cerdán y Díaz López 14). Experiencias que, aunque también sufren a menudo el olvido de las académicas y los

académicos, no son menos fiables o reales. Es “una realidad antitética” que se conecta con quien la vive con firmeza a través de los sentimientos y la propia vida (Durán XII).

En consonancia con el feminismo de la década de 1970, para Bartolomé, como dice Amelia Valcárcel, lo político deja de ser algo abstracto y externo al individuo para convertirse en valores internamente asumidos y prácticas que se materializan en la vida real. Según esta filósofa, lo que somos y cómo hemos llegado a serlo es política y esta no puede reducirse a meros aspectos objetivos que, además, también se construyen y se definen. Para ella, la realidad personal, más allá de los discursos y pactos, es lo realmente político y lo que, al romper la separación entre lo privado³ y lo público, permite que toda una serie de experiencias vividas puedan ser pensadas, narradas y articuladas en un discurso coherente (*Rebeldes* 93-95). Esta crítica al reduccionismo de lo que se consideraba político, mayoritariamente aceptado en la arena pública, es esencial para la mitad de la población porque, en la práctica, supuso la obligación de reconsiderar e incrementar los temas que requerían la atención de la sociedad y las políticas públicas y que habían permanecido ocultos hasta entonces por considerarlos tabúes o propios de la privacidad (Montero Corominas 297-98).⁴

Desde el comienzo, Bartolomé establece claramente el proyecto político que va a regir el film. Un aspecto muy privado e íntimo de la protagonista se presenta como un material con

³ Lo privado, aplicado a las mujeres, tiene una acepción negativa de privación, identificado con el ámbito doméstico y no supone, como para el hombre, “la retirada voluntaria y puntual de un espacio público, para beneficiarse de un tiempo propio”. Para él, la vida privada tiene que ver con refugiarse en la familia, pero sin las obligaciones y atribuciones sociales que se relacionan con la mujer (Murillo XVI-XVII).

⁴ La Amnistía parcial, proclamada en 1976, no incluyó a las mujeres que estaban en prisión por abortar, adulterio, amancebamiento o abandono de familia porque el decreto se refería explícitamente a un motivo político y los temas de ellas no se consideraron políticos: “La lucha por las libertades democráticas y nacionales no las alcanza” se queja la revista *Vindicación feminista* (“Sin amnistía” 13). Era un lamento que estaba en la calle. Las mujeres exigían que los “delitos específicos de la mujer” fuesen considerados materia política porque los hombres de la democracia creían que ellas estaban en la cárcel por temas de su vida privada no por delitos políticos. Sin embargo, es política que no hubiese ni una mujer en la comisión que elaboró la Constitución, que el aborto o la patria potestad no se consideraran cuestiones urgentes, que los contraceptivos no estuvieran dentro de la Seguridad Social o que sea el patriarcado el que decida sobre nuestro cuerpo y nuestra maternidad (Peña Ardid 104-05).

trascendencia narrativa, ya que será el detonante de su decisión de separarse de su marido. Bartolomé convierte así lo cotidiano, los sentimientos y las emociones de una mujer en el eje de la historia y en un espacio de reivindicación política. Es esta historicidad de las emociones la que ha favorecido la posibilidad de considerarlas como una construcción cultural que solo tiene significado en un contexto determinado que es el que especifica “los parámetros del régimen emocional vigente”, delimitando qué tipo de sentimientos y emociones son los correctos, quién debe sentirlos y bajo qué circunstancias (Peiró 30). Las vivencias y puntos de vista de las mujeres han sido infrarrepresentadas e infravaloradas, como algo que solo pasa a mujeres y solo les interesa a ellas, mientras que lo de ellos es visto como experiencias universales. Bartolomé cambia esta teoría y práctica patriarcal y las invierte en *Vámonos Bárbara* para dar otra perspectiva de la Transición, criticarla desde un punto de vista de género y poner, en un primer plano, los temas de las mujeres, ya que no lo hizo el propio proceso político que dio lugar a la España que hoy conocemos. Materia que, en las diferentes manifestaciones culturales que se han aproximado a ese momento histórico, no ha sido nombrada y ha permanecido oculta y, en consecuencia, ha sido condenada a no existir porque representa lo que no se dice, aquello que se considera una desviación de la experiencia masculina, pretendidamente, universal.

El poder del orden simbólico patriarcal, que caracterizó a la Transición, no se queda en una teoría abstracta, sino que se introduce en nuestros razonamientos, comportamientos, deseos y formas de pensar y sentir y define “lo normal”, naturalizando lo que, en realidad, es un producto social y cultural y convierte, así, lo cotidiano en un lugar privilegiado para reproducir los roles tradicionales de género (Guillamón Carrasco *Desafíos* 11). El denominador común de todas las prácticas culturales y políticas de la Transición fue la preocupación por la identidad (Trenzado Romero 30-31) y la expresión de la libertad como el deseo de las personas en general y meta

final de la transición política (Parrondo Coppel 35), pero, en *Vámonos Bárbara*, ambos objetivos se materializan en las mujeres. Los personajes mujer dejan de ser secundarios o meros resortes narrativos y Bartolomé les otorga agencia narrativa. Aspecto que no se empieza a generalizar en el cine español dirigido por mujeres hasta las décadas de 1980 y 1990 (Pérez *Cultural* 57) con títulos como *Ander eta Yul* (Ana Díez 1988), *Entre rojas* (Azucena Rodríguez 1995), *Hola ¿estás sola?* (Iciar Bollaín 1996), *La moños* (Mireia Ros 1997), *Me llamo Sara* (Dolores Payás 1998) o *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta 1999).

La directora propone lecturas que vinculan lo privado y lo público y que muestran la manera en la que “las opciones femeninas se ven moldeadas por particulares parámetros sociales imperantes” (Gámez Fuentes *Cinematografía* 25) porque es con la recuperación de la vida ordinaria de las mujeres, cuando su historia “emerge plena de potencia y de matices” (Escario *et al.* 11). Esta perspectiva destruye la idea de que lo que sucede en el espacio doméstico son problemas personales y no sociales o políticos, dinamita el orden simbólico patriarcal, que silencia y deforma, e implica una inclusión en la pantalla de situaciones, temas, problemas y vivencias que afectan a las mujeres y que habían permanecido ocultos (Castejón Leorza “Mujeres directoras” 14). Pero Bartolomé no resalta solo las dificultades de sus personajes mujer, sino que también refleja sus anhelos, su búsqueda, sus objetivos y sus logros. Con *Vámonos Bárbara*, la directora, no solo destruye la visión de los hombres, mostrando sus lagunas o represiones, sino que, igual que el cine de mujeres, según de Lauretis, va un paso más allá de la “mera” exposición y denuncia y proporciona otra mirada, mediante la construcción de objetos y sujetos diferentes, y formula las condiciones de representación de otro sujeto social (de Lauretis *Technologies* 135).⁵ Lo consigue poniendo en el centro del relato cinematográfico e histórico a

⁵ Idea que de Lauretis repite en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, donde recalca que la misión del cine de mujeres no es solo terminar con el placer narrativo y visual, sino construir otro marco diferente de referencia, en el

una mujer con voz propia y sujeto activo.

Lo individual se enmarca dentro de un relato más amplio: la diégesis plasma el marco legal, social y político vigente y el viaje, físico e interior, de Ana y la relación madre-hija son metáforas de la problemática convivencia entre el tipo de modernidad y democracia que se estaba forjando y las españolas y de cómo la Transición afectaba a su vida cotidiana. En esta aproximación a lo personal, Bartolomé expone y reflexiona sobre una experiencia y unos sentimientos vitales e íntimos que, por ser tales, tradicionalmente, no han aparecido en los textos escritos (Castejón Leorza “Mujeres y cine” 321) e, igual que el feminismo, plantea la importancia política de lo cotidiano y la necesidad de conquistarlo, politizarlo y subvertirlo.⁶ Este enfoque es trascendental, ya que lo cotidiano juega un rol clave en la definición de papeles e identidades propios para mujeres y hombres y formular las implicaciones políticas de representarlo como nimio y trivial es un objetivo fundamental para el feminismo y el cine de mujeres. Participar en la definición de los sistemas de significación que impregnan nuestra cultura, interrogar y problematizar sobre productos culturales que crean ciertos significados y construir nuevos códigos de significación no debe quedarse en el debate académico sobre el lenguaje, sino que debe formar parte de una lucha y de una intervención política, no sólo en las

que no sea el sujeto masculino el que establece el deseo, porque ya no está en juego tanto hacer visible lo invisible, sino crear las condiciones óptimas de visibilidad “para un sujeto social diferente” (19-20). También defienden esta teoría otras autoras como Kate Ince en su libro *The Body and the Screen. Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema* (1-2).

⁶ Las feministas españolas fueron conscientes de la gran separación que había entre sus reivindicaciones y la realidad de muchas mujeres. Por este distanciamiento, el movimiento feminista promovió pequeños grupos de concienciación para iniciar un diálogo con las mujeres sobre la opresión que sufrían en la vida cotidiana y, así, las mujeres fueron pasando, poco a poco, de lo individual a lo colectivo (Escario *et al.* 57). Hablaban de la familia, la maternidad y la sexualidad y, al compartir estas experiencias entre ellas, los problemas antes vistos como personales empezaron a tener una dimensión social y se relacionaron con la situación de la mujer como género. Las mujeres escuchaban a las feministas y se sorprendían ante los derechos que les decían tener. Las formas de actuación fueron muy variadas: charlas en centros de mujeres y locales de barrio, grupos de ayuda mutua, asistencia en temas concretos, como anticoncepción o aborto, y actividades creativas, como grupos de teatro. Todo era válido si ayudaba a llegar a las mujeres y trabajar en su concienciación (Escario *et al.* 117-125).

instituciones, sino también en la formación de las subjetividades sociales e individuales y el quehacer diario. Sólo desde esta perspectiva, podremos desestabilizar un sistema de valores que tiene al hombre como universal, neutro y normativo y convertir nuestra cotidianidad en un espacio que pueda ser transformado y redefinido (Guillamón Carrasco *Desafíos* 10).

La confluencia entre lo público y lo privado y lo político y lo íntimo ha pasado inadvertida para un cierto tipo de mirada hegemónica que quiere afianzar las rígidas divisiones que nos clasifican jerárquicamente; cuando es realmente esa combinación la que aporta consistencia y valor a cualquier propuesta estética (Lorenzano 383-84). Hay aspectos que solo pueden verse desde determinados espacios que han ocupado las mujeres y, en un mundo de representaciones culturales dominado por hombres, esa perspectiva no existe. Bartolomé sitúa en el centro de la narración lo que generalmente es ignorado y le da la dignidad y la importancia que se merece, valorando así lo negado por el orden patriarcal. Quiero recordar que la historia de una mujer de cuarenta años que decide echarse a la carretera para cambiar su vida acabó en sus manos por la falta de interés de otros directores hombres por el tema. Sin embargo, lo único que respetó Bartolomé fue el punto de partida de la historia: una señora que se separa de su marido e inicia un viaje con su hijo. Razón por la que la directora considera que su intervención fue trascendental en la película. En contra de los deseos de Matas, procuró que no tuviera nada que ver ni con la cinta de Scorsese ni con la película de Yannick Bellon *La femme de Jean* (1974) (Hernández Les y Gato 42). En la sinopsis que le presentó el productor, el marido dejaba a la mujer. En la narración de Bartolomé, ella lo deja a él. En la versión estadounidense, el príncipe azul salva a la protagonista y el film nos ofrece el final feliz de “fueron felices y comieron perdices”,⁷ que, según Terenci Moix, es la mayor estafa para las mujeres, ya que para optar a él

⁷ Durante siglos, las feministas han reflexionado, con una actitud crítica, sobre el amor, el romanticismo, la sexualidad, la familia, las relaciones de pareja, el matrimonio y las relaciones amorosas. Dieron un gran paso cuando

tenían que abandonar sus aspiraciones de ser humano (67). El final feliz acababa con la provocación que la mujer pudiera haber cometido a través del castigo, como la condena a la soledad, el arrepentimiento o la sumisión al varón (68-69). En la versión de Bartolomé, es nuestra heroína, Ana, quien inicia una búsqueda individual de su propia identidad personal, pero la directora propone un final abierto para esa introspección que, a la vez, tendrá que negociar con su hija y, de esta forma, rompe con la solución “chico se queda con chica” del cine de Hollywood que nadie osó cuestionar (Moix 70).

Entre los temas personales, íntimos y cotidianos, Bartolomé vuelve a incluir el adulterio que, como ya he recalado, todavía era delito, para la mujer, el año que se estrenó la película (RTVE “Informe semanal-El adulterio”).⁸ En una decisión que supone una evolución sustancial, a diferencia de en *Margarita y el lobo*, en *Vámonos Bárbara* la protagonista, además de “adúltera”, es madre. Contra el imaginario social dominante establecido, en una de las muchas transgresiones que Bartolomé realiza respecto al cine hegemónico, Ana es una madre y esposa

dijeron que el amor no es un hecho natural, ahistórico y universal, sino que ha sido construido, a lo largo de la historia, y aprendido socialmente (Lagarde 19-21) y que tiene que ver con las relaciones de poder y, según Marcela Lagarde, con la ciudadanía (86). Mari Luz Esteban define el amor como cultural y político, con un rol determinante en la perpetuación de un orden social jerarquizado (40) y, junto a Ana Távora, como parte integrante de la subordinación social de las mujeres (60). Último punto que también comparte Marcela Lagarde quien habla de “una colonización amorosa de las mujeres” por parte de un amor patriarcal (31). Esteban habla de una ideología cultural que denomina “Pensamiento Amoroso” y concibe el amor como “un conjunto articulado de símbolos, nociones y teorías en torno al amor, que permea todos los espacios sociales, también los institucionales, e influye directamente en las prácticas de la gente, estructurando unas relaciones desiguales de género, clase y etnia, y un modo concreto y heterosexual de entender el deseo, la identidad y, en definitiva, el sujeto” (23). Por último, autoras como Mari Luz Esteban (44) y Wendy Langford (4) concluyen que, en las sociedades modernas, el amor ha ocupado el lugar que la religión tenía en sociedades anteriores. Kate Millett, en una entrevista concedida a Lidia Falcón, en 1984, para *El País*, considera que el amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión lo ha sido para las masas. Sin embargo, reflexiona que, quizás el amor en sí no sea negativo, sino la forma en la que se ha embaucado a las mujeres con él y las ha hecho dependientes, ya que Millett considera que el amor entre seres libres es otra cosa. “Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban” concluye la feminista estadounidense. Es gracias a esta perspectiva feminista, que el amor aparece, por primera vez, como una experiencia en la que se puede intervenir, decidir y elegir: rasgos relacionados con la libertad y, de este modo, se convierte en algo sobre lo que se puede negociar (Esteban 26).

⁸ Un artículo, publicado en 1978, en el periódico *El País*, se hace eco de la supresión de la rúbrica del capítulo VI del título IX del Código Penal y la derogación de los artículos 449 y 452 que integraban dicho capítulo. También se derogó el último párrafo del artículo 453 del Código Penal (“Aprobada”).

infidel que, además, no se siente culpable, ni es criminalizada, ni castigada diegéticamente por ello. Es cierto que, con anterioridad, en la película *Mar abierto* (Ramón Torrado 1946), una mujer casada es infiel al marido, pero es la madrastra de la hija que ya existe en el matrimonio. Era impensable que la adúltera hubiera sido una “verdadera” madre (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio”).⁹ Y una vez más, la directora hace girar su historia sobre la disolución del sagrado matrimonio católico tradicional. Decisión tomada de forma unilateral por la mujer y que tendrá un impacto positivo en su vida. Algo tan sencillo, como suena ahora, no lo era para las mujeres en la época en la que se desarrolla la trama del film.¹⁰ Bartolomé se apropia de dos pilares fundamentales en la vida de las mujeres como son la figura de la madre y la familia. En el caso del cine español, es relevante la relación entre individuo y familia para entender la conexión entre lo político y lo personal y como espacio metafórico de crítica social con especial interés en la figura de la madre como continuadora del pasado franquista (Gámez Fuentes *Cinematografía* 24-25). Bartolomé reescribe la familia y la figura de la madre, utilizando el espacio familiar como punto de partida para realizar una crítica más amplia de género de la Transición: crea estrategias, prácticas discursivas y un espacio marginal desde los que subvertir el discurso hegemónico, posicionarse en la lucha de poderes en el periodo

⁹ Minutos 00:10:02-00:14:27.

¹⁰ El proyecto de ley para conseguir el divorcio sufrió numerosas y continuas enmiendas por parte de los sectores más religiosos y retrógrados del país y dio lugar a una agresiva campaña por su parte, pero también a la movilización de numerosas organizaciones de mujeres para reivindicarlo. Se produjo un largo y fuerte debate del que se pudo deducir que la mayoría de la población estaba a favor de su aprobación, como pusieron en evidencia gran cantidad de encuestas y estudios sociológicos llevados a cabo. La ley se aprobó el 7 de julio de 1981, lo que supuso una gran crisis interna, entre el sector más conservador y el más progresista, dentro del partido entonces en el poder, la UCD (Unión de Centro Democrático) de Adolfo Suárez. Esta ley, sin embargo, tenía ciertos requerimientos para poder pedir el divorcio: primero, había que acreditar que se había estado un año mínimo sin convivir juntos de forma ininterrumpida, solo después, se podía solicitar la separación judicial (que permitía la reconciliación entre los cónyuges) y, por último, debían estar otro año separados judicialmente. Además, había que justificar una causa para divorciarse y los dos cónyuges debían estar de acuerdo. Todas estas trabas (la doble instancia judicial y la causa de separación) se superaron posteriormente con la Ley 15/2005 del 8 de julio (Pelayo 121-23).

transicional y abordar las tensiones y fisuras entre la continuidad de la dictadura y la construcción de un nuevo estado democrático.

El argumento de lo que era prioritario se usó para justificar los límites de la reforma democrática y de la modernización en relación con las mujeres. Este orden jerárquico se invierte en el cine de Bartolomé: los temas apenas considerados por la Historia se articulan con éxito al servicio de un análisis de la realidad. La directora evita temas candentes en ese momento, como las instituciones del estado durante la dictadura, la situación de la clase obrera o el nacionalismo, invierte el orden de prioridades de la Transición y coloca a las mujeres en el centro del proceso político. El tan ansiado cambio político, económico y la deseada modernidad incluyen, en el discurso de Bartolomé, los aspectos individuales, cotidianos e íntimos, no ya de todos los españoles, sino de las mujeres. Esa perspectiva, como vemos en boca de Ana, se pone al mismo nivel que el punto de vista de los grandes políticos o el de los hombres de la cultura porque estaba ahí, más o menos torpe, y, como en el texto fílmico, exigirá que, dentro de esa Transición, los temas relacionados con las mujeres sean vistos como parte integrante de la nueva sociedad que se estaba formando. Este cambio de prioridades provocó, en el estreno de *Vámonos Bárbara*, el desconcierto de la crítica (Ibáñez 26). Los críticos recibieron el film con cierta indiferencia: estaban desconcertados porque, aunque estaba lleno de referencias políticas, relegaba a un segundo lugar los asuntos considerados importantes e incluso sugería el mantenimiento de instituciones coercitivas heredadas del franquismo (Pérez *Cultural* 57). Su perspectiva única le valió los calificativos, en la prensa del momento, de "...comedia feminista apreciable y relativamente hábil y divertida en su exposición" (Crespo), "Obra de ciertos vuelos que se dirige a todas las mujeres... con un contenido feminista" (Maso "Anem-nos-en"), un film "feminista para mayorías" (Maso "Una mujer") y, ya en la década de 1990, de "alegato feminista centrado

en las andanzas de una mujer casada” (Chapete) o una historia “intimista con toques de nostalgia, humor y feminismo” (Albert). Pero lo más importante, y que da título a este apartado, es que las historias cotidianas, consideradas exclusivamente de mujeres, dejan de serlo y se proponen como escenario válido en el que plantear el relato de la Transición y es ahí donde reside el discurso político del film. No debemos olvidar que es una falacia cuando afirman que los temas son neutros y no tienen sexo: quiere decir que son monopolio de los hombres (P. Aguilar “Cine” 68).

El trabajo de Bartolomé se enmarca dentro del cambio que la historiografía de la Transición ha sufrido, dejando atrás una postura tradicional, científica, racionalista e impersonal que tiene tres importantes limitaciones: una excesiva politización, que concede el carácter de oficial a ciertas interpretaciones en detrimento de otras visiones más críticas, una simplificación de los relatos y la mitificación de los resultados (Pérez Serrano 75-85). Discurso este, el de los expertos, que “no necesita de la pasión ni de los sentimientos para expresarse” (Durán XII). A raíz de esta transformación, se crean discursos que entienden la Transición como algo más que un conjunto de cambios políticos y económicos e incorporan las transformaciones que se produjeron en la forma de pensar, vivir y sentir de los españoles porque consideran que la forma en la que se realizó el paso a la democracia es relevante social y sentimentalmente. Aspectos que, por lo tanto, deben ser parte integrante del relato histórico.

Bartolomé centra este cambio de paradigma en una comedia dramática e intimista con una protagonista mujer, a la que sitúa en el contexto histórico en el que se filma y estrena la película. Como si quisiera, de esta forma, alejarse de los temas políticos, pero, en realidad, la trama responde al lema feminista de “lo personal es político”. La microhistoria de Ana pone de manifiesto que bajo la historia particular de una mujer subyace la teoría de que exponer la dinámica de género que acompañó a la Transición española supone mejorar nuestra comprensión

de este proceso histórico. La protagonista pertenece a la clase burguesa catalana, vive en Barcelona, está casada, es madre de una hija adolescente (Bárbara), acaba de cumplir cuarenta años y ha empezado a trabajar hace poco como distracción. Pronto descubrimos que no sigue el estereotipo de mujer burguesa que promocionó el estado franquista en el cine español, a finales de los años 1960 y durante la década de 1970, como ejemplo a imitar por la emergente clase media: liberada, moderna, independiente y sofisticada, pero que en realidad se ceñía a los valores tradicionales de siempre: la fidelidad y la pasividad sexual (Ballesteros 175-77).

Ana, harta de un marido infiel y ausente (Carlos), decide poner fin a un matrimonio que no la satisface y separarse.¹¹ Un encuentro sexual extramatrimonial en el taller de publicidad en el que trabaja es toda una declaración de intenciones que desencadenará los acontecimientos posteriores. Su decisión y determinación le supone una avalancha de feroces críticas por parte de su familia que se centran en los aspectos legales y económicos de la relación matrimonial. La discusión pone de relieve el choque y las contradicciones entre dos formas de pensar y sistemas de valores incompatibles que convivían en la Transición. Ana se muestra firme en su elección, pero insegura e indecisa en su argumentación ante las acusaciones y alegaciones de sus

¹¹ En este aspecto, la película es innovadora y pionera. Hay que tener en cuenta que se estrenó el mismo año en el que se despenalizó el adulterio (1978), solo dos años después de la dictadura, uno después de la abolición por decreto de la censura (1977) y tres años antes de la aprobación de la Ley de divorcio (1981). La situación de la mujer casada era comparable a la de un menor de edad y el tutor era el marido gracias al Código Civil Napoleónico de 1889 que se restableció, en el país, durante el franquismo. Era obligación de la mujer obedecer al esposo, seguirle allí donde este fijase su residencia, adoptar su nacionalidad, no tenía patria potestad sobre sus hijos (el padre incluso podía darlos en adopción sin su consentimiento), debía obtener permiso de su marido para disponer de sus bienes parafernales y no podía aceptar herencias sin la licencia marital. El marido era el representante legal de su mujer y el administrador y propietario de los bienes gananciales, aunque estos fueran ganados por la mujer (Telo 83). A pesar de que se abolió el 2 de mayo de 1975, con la Reforma del Código Civil, seguían vigentes otros artículos, como el 591 y el 1416, que defendían la administración legal del marido de la sociedad de gananciales, teniendo entera libertad para disponer, individualmente, de sus propios bienes y los gananciales, con excepción de la venta, en la que debía contar con la aprobación de su esposa. Esta mejora en la situación de la mujer no supuso darle capacidad de plena ciudadana, ya que solo podía acceder a los bienes gananciales en lo relacionado con *la cesta de la compra* (bienes de inmediato consumo familiar). Muchos bancos todavía pedían consentimiento marital a la mujer para abrir una cuenta corriente y no podía disponer libremente de su sueldo (Pereda). Un artículo firmado por Nuria Beltrán, en *Vindicación feminista*, califica la reforma de “gran timo” por insuficiente y por limitarse a adornar la todavía precaria situación de las mujeres casadas que eran ciudadanas de segunda (27).

familiares. Sus dudas e incongruencias representan los cambios que se estaban produciendo en relación con la situación y roles de la mujer y, a la vez, la persistencia de discursos estancados en la época anterior que suponían una peligrosa continuidad de aspectos de “la auténtica feminidad católica”. En el caso español, se produjo una significativa persistencia del pasado franquista, en lo que se refiere a la mujer, junto a nuevos mensajes, ideas y valores más modernos y liberales que afloraron con la democracia y Bartolomé, a través de Ana, nos revela cómo las leyes y los imaginarios sociales impuestos controlaban e influían en la subjetividad de las españolas.

Ana decide emprender un viaje para reflexionar sobre su situación personal e iniciar la búsqueda de su propia identidad, presentándola, así, como un proceso (además coetáneo con la Transición) y no como algo asignado en función del género. Igual que Margarita, Ana expone la falacia de entender su personalidad como un aspecto esencial y no como una construcción ideológica compleja y revela el hecho de que “la mujer” es un signo al que se le confiere una significación determinada. En una clara alusión a la conceptualización de la mujer como ser relacional (madre, esposa, etc.), los familiares involucran a su hija, Bárbara, para invocar el rol de madre sacrificada y sufridora y conseguir que Ana desista de su empeño, pero Bartolomé adopta una postura de profunda implicación política: ambas se embarcan en una aventura que se convertirá en una oportunidad para que dialoguen, hagan pactos y los rompan y lleguen a conocerse sin intermediarios. Sin embargo, la directora, en consonancia con el contexto histórico, no se lo pone nada fácil a Ana. Ni el matrimonio, ni su hija, ni los amantes, ni su amiga liberada le proporcionan la respuesta a sus interrogantes. Su búsqueda se plantea como “una bajada a los infiernos” para reflejar que la nueva identidad que buscaban las mujeres en la Transición no estaba en las propuestas externas de la época (el príncipe azul, el amor romántico, la maternidad o el matrimonio), sino en el interior de cada una y en la capacidad de enfrentarse a

sus propios miedos (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio”).¹²

Otra vez, Bartolomé, con una trama, que es aparentemente simple, le confiere a su trabajo, a través de recursos, no solo narrativos, sino también formales, una dimensión que tiene especial relevancia en un momento histórico en el que las mujeres, en España, luchaban por buscar un espacio propio desde el que (re)definir su lugar en el mundo (Guillamón Carrasco *Desafíos* 65). La directora teje todo un escenario que merece la lectura detallada que expongo en los diferentes apartados de este capítulo. Por ejemplo, la narración de los acontecimientos avanza de manera fluida y sin apenas sobresaltos formales y narrativos (Camporesi 56). En *Margarita y el lobo*, los saltos en el tiempo diegético reflejan la gran inestabilidad social y política de finales de la década de 1960 y da la impresión de que el tiempo se ha estancado y las cosas no cambian. En *Vámonos Bárbara*, la linealidad narrativa produce una sensación, a pesar de los problemas, de ir hacia delante y de avanzar. Esta manera de contar refleja la estabilidad que, formal e institucionalmente, se quería transmitir desde los órganos de poder, pero, con la incursión de la situación personal de Ana, Bartolomé muestra la distancia que había entre las mujeres y los políticos y la insatisfacción de estas porque las reformas no incluían los temas que les afectaban. En las páginas que siguen, revelo cómo la composición del marco fílmico que propone *Vámonos Bárbara* transmite, por un lado, inestabilidad, contradicciones y restricciones, en una época de consenso y estabilidad estructural y oficial, y, por otro, la pugna de las mujeres por incorporarse a los cambios que se estaban produciendo, pero Bartolomé lo hace desde parámetros diferentes a los marcados desde las instituciones y los poderes fácticos.

Por último, la directora sitúa en el centro de la narración el cuerpo de las mujeres y su sexualidad, que adquieren una significación diferente. Los “renombra” fuera de la articulación

¹² Minutos 00:23:40-00:25:36.

del lenguaje patriarcal que utiliza los procesos de voyerismo y fetichización para representarlos (Selva Masoliver y Solà Arguimbau 26). Hace del cuerpo un espacio donde se cruza lo individual y lo colectivo porque, también, de esa intersección depende “nuestro modo de situarnos en la realidad” (Lorenzano 375). Las mujeres hemos tenido una relación compleja con nuestro cuerpo. Lo vemos como extraño porque nos ha sido impuesto con un determinado significado y nos hemos habituado a vernos como nos ven socialmente (Pfeiffer 96). La presencia de la mujer en el sistema escópico dominante (viril, patriarcal, hegemónico y falogocéntrico), en el que ella es el objeto bello pasivo, pero está forzada a mantener “un doble movimiento de exhibición y retirada púdica para excitar las pulsiones” del sujeto, no supone más que ser un soporte complaciente, secundario y pasivo (Irigaray 25-26). El deseo sexual de las mujeres, en la representación cinematográfica hegemónica, ha sido limitado, negado y demonizado (Selva Masoliver y Solà Arguimbau 20).

La estructura epistemológica patriarcal dominante se apropia de la sexualidad de las mujeres y la asimila con el deseo maternal: reprime su deseo sexual, idealizándolo, limitándolo al espacio familiar y disfrazándolo de amor, y esto conlleva la transformación de ese deseo en un anhelo por convertirse en complementario (Zecchi “All About” 152) con la finalidad de mantener su *status quo*.¹³ También ha generado una imagen de ella “adulterada, deformada y grotesca” y cuando una mujer, como Mae West en el caso estadounidense, reclama, cuestionando

¹³ La sexualidad tiene una dimensión política (Millett 35-124) y, en el cine, el cuerpo, el deseo y el placer sexual de las mujeres han servido para satisfacer al varón y han estado vinculados a la maternidad porque la mirada y la perspectiva dominante ha sido la de los hombres, imponiendo la concepción masculina del sexo (Castejón Leorza *Fotogramas* 44-45). Naomi Wolf lo expone gráficamente cuando describe que “los libros y las películas que ellas ven analizan desde el punto de vista del varón la primera caricia de unos muslos de mujer, el primer atisbo de un pecho. Y las adolescentes escuchan, absortas, ajenas a sus pechos como si no fuesen parte de su cuerpo, con los muslos cruzados tímidamente, aprendiendo así a alejarse del propio cuerpo y contemplarlo desde fuera. En nuestra cultura, como sus cuerpos son contemplados desde el punto de lo extraño y del deseo, no es sorprendente que lo que debería ser familiar, ser sentido como un todo, quede en cambio, alejado y dividido en partes. Lo que aprenden las niñas no es el deseo de otro ser, sino el deseo de ser deseadas” (203).

el voyerismo sexual de los hombres, la búsqueda de su propio placer, la misoginia popular exclama que no es una mujer sino un travestí (Torres 76-77). La mayoría de los directores y protagonistas de los films son varones y esto supone que las mujeres / espectadoras tenemos que acostumbrarnos a relatos contados y organizados desde el punto de vista de quien ha creado unas subjetividades que nos marginalizan y objetivizan.¹⁴ Bartolomé rompe con la noción patriarcal de la existencia de dos tipos de placer: el legítimo (vinculado a la maternidad y al matrimonio) y el ilegítimo (placer sexual) (Felten 90-91). Contra un cine, que mostraba a la mujer como objeto de deseo, pero sin posibilidad o capacidad de desear, cuerpo y sexualidad ocupan una parte preferencial en la noción de mujer que propone la directora, formulando una nueva construcción

¹⁴ Según Fátima Arranz, en pocos campos como en el cinematográfico se permite la discriminación, incluida la violencia, contra las mujeres (19). Da un dato que puede explicar esta demoledora circunstancia: según el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), en España, desde el 2000 hasta el 2006, se han realizado 877 films, pero solo 65 fueron dirigidos por mujeres, un 7,4% (20). En el área de la producción, el panorama no es mejor: en el libro *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado* (Riambau y Torreiro 2008), hay algo más de mil nombres, pero las referencias a mujeres no pasan de treinta. De ellas, la mayoría tiene una relación de parentesco con un varón que pertenece a este campo profesional (44). Cuando se cuenta una historia, se hace desde un punto de vista, excluyendo otras opciones, y la casi nula presencia de las mujeres, en los diferentes cargos que conforman la industria del cine, lleva a la invisibilidad de la mitad de la humanidad y lo que no se ve no existe (P. Aguilar “La representación” 213). Por otro lado, el relato audiovisual nos enseña a las mujeres cómo debemos comportarnos, que nuestra máxima aspiración es encontrar el amor romántico (que puede presentarse en forma de posesión y agresión), que las mujeres necesitamos protección y un hombre que nos controle (y si nos negamos, merecemos un castigo físico que se representa de forma lúdica en la pantalla) y que son ellos los que dirigen y lideran y nosotras las que los seguimos (Dargis “What the movies”). En Estados Unidos, la cascada de declaraciones, que ha supuesto el movimiento #MeToo, ha puesto en el foco de atención el manifiesto sexismo que las mujeres soportan en su día a día. No solo el comportamiento extremo o criminal que, en España, ha dejado 47 muertas en 2018 y 972 desde 2003, año en el que se empezaron a hacer estadísticas oficiales, hasta el 24 de noviembre del 2018, superando en quince años a las 854 víctimas causadas por la banda terrorista ETA en cuarenta y dos años (desde 1962 hasta 2010) (*El País violencia*); sino también, el acoso físico y verbal en la calle (Lo Más Viral) o cobrar un 30% menos que los hombres y sufrir más precariedad en el mercado laboral (M. Hernández), en lo que las feministas han acuñado como la feminización de la pobreza (Cobo y Posada). Machismo generalizado y omnipresente que, en la industria cinematográfica se traduce en la ausencia de personajes protagonistas mujer. No habrá cambios sustanciales hasta que mujeres y hombres compartan el poder (Dargis “What it’s like”). En la Real Academia de la Lengua Española solo hay cuatro mujeres entre los cuarenta y tres miembros (9%), solo un 28% de los museos está dirigido por mujeres y los siete periódicos españoles de ámbito nacional más importantes tienen como directores y directores adjuntos a hombres, con solo un 13% de presencia de mujeres en los niveles ejecutivos, siendo inquietante que las mujeres sí somos mayoría en los puestos a los que se accede por oposición (P. Aguilar “La representación” 211-12). Me adelanto al reproche que ya vaticino de algunas y algunos de que el hecho de que haya mujeres en puestos de poder no asegura un cambio favorable para nosotras y les remito al estudio realizado por Pilar Aguilar en el que analiza 42 películas (26 dirigidas por hombres y 13 por mujeres) del que solo quiero destacar el dato referente a la violencia contra la mujer: las directoras la condenan en el 100% de las películas que la muestran mientras que, en el caso de los hombres, solo el 25% de los casos lo hicieron y el 75% de películas que muestran maltrato lo hacen con complacencia (223-73).

de sujeto desde el cuerpo de las mujeres que representa, no como un signo ya determinado, sino como una entidad física que llena de nuevos significados como el placer. Es desde la exploración del universo personal y privado de las mujeres, proceso íntimo y, a la vez, político que Bartolomé articula “un complejo vehículo ideológico” con el que se enfrenta a opresiones “que van más allá de lo físico y corporal” (Estrada 24) para exponer la intención del cine hegemónico de mostrar la “feminidad” como un modelo natural y sin historia y, en consecuencia, sin posibilidad de cambiarse.

Aparte de nuestro valor erótico, por regla general, somos accesorios ornamentales, complementarios y prescindibles en la narración. Nos hemos habituado a identificarnos con la manera en la que los hombres interpretan la realidad desde la idea de que ellos, por su menor identificación genérica que las mujeres, (Subirats 90-91) cuando filman, pintan, escriben, hablan o investigan lo hacen para toda la humanidad desde un punto de vista neutro y general y nadie les pregunta si su cine es de hombres, algo que se hace continuamente con las mujeres.¹⁵ No hay que olvidar nunca que si aceptamos que el cine produce signos, la idea de un producto neutro es imposible: “lo que capta la cámara en realidad es el mundo ‘natural’ de la ideología dominante” (Claire Johnston, citado por de Lauretis *Alicia* 14). Bartolomé lo sabe y redefine aspectos personales, íntimos y cotidianos de la vida de las mujeres para incorporarlos (desligados de su valor tradicional, estereotipado y patriarcal) a la construcción de una nueva identidad de Ana y de las mujeres españolas.

Lo hace en un momento histórico en el que la recién estrenada democracia y modernidad

¹⁵ Las directoras españolas Iciar Bollaín, Chus Gutiérrez y Gracia Querejeta dan fe de que siempre tienen que justificar su trabajo y elecciones como mujeres. La segunda se queja de que los directores no tienen que decir cómo es ser hombre y director o explicar por qué han escogido a protagonistas masculinos y papeles secundarios para las mujeres (Zecchi *Desenfocadas* 132-133). El acceso de las mujeres a lo público nunca se ve desde su individualidad, sino que es juzgado desde el género que encarnan (Valcárcel *La política* 84).

no incluía, entre sus preferencias, temas acuciantes que incumbían y preocupaban a las mujeres y el cine mantenía los viejos modelos junto con otros como la destapada, la moderna o la liberada, pero que acabarán convirtiéndose en los nuevos estereotipos de una nueva mujer todavía en construcción (Guarinos 52-61). Una de las preocupaciones más importantes de la Transición fue construir nuevas identidades y “nuevos sujetos colectivos” y el cine participó en ello, reproduciendo un imaginario social que contribuyó a crear una nueva realidad que influyó en la sociedad del momento (J. Martínez 76). Las mujeres aparentemente no teníamos nada que aportar y nuestros temas no eran importantes para incluirlos ni en la pantalla, ni en la democracia, ni en la modernidad que se estaban forjando. Reconocerlo como una falacia es solo el primer paso. Recuperar la voz de directoras como Bartolomé (que no dársela) es el segundo.

Españolas, Franco ha muerto: nosotras miramos, nosotras dirigimos, nosotras existimos.

Desafío a géneros, estructuras, discursos, cuentos, imágenes, relaciones, división de esferas y espacios que nos definen de forma equivocada.

1. El título ya problematiza con su “Vámonos”.

“Culture forms our beliefs. We perceive the version of reality that it communicates. Dominant paradigms, predefined concepts that exist as unquestionable, unchallengeable, are transmitted to us through the culture. Culture is done by those in power-men. Males make the rules and laws; women transmit them” (Anzaldúa 38). Imágenes, representaciones y estereotipos que, no hay que olvidar, conforman la cultura predominante y alienan a las mujeres de ella, haciendo que no se sientan seguras ni siquiera “within the inner life of her Self” (Anzaldúa 42). En *Vámonos Bárbara*, Bartolomé recurre a lo que Claire Johnston denomina *counter-cinema*. El propio título es un desafío a la realidad dominante impuesta que expone Gloria Anzaldúa. Por un lado, en un proceso, aparentemente consensuado, con el imperativo “vámonos”, la directora sitúa

a sus protagonistas fuera del marco referencial que la Transición había impuesto para ellas y recupera voces discrepantes de mujeres y madres que fueron borradas de los discursos democráticos hegemónicos y de celebración, exponiendo la divergencia entre estos y la rica y variada experiencia de las mujeres. La interjección que da nombre al film es un llamamiento contra el olvido y revela las contradicciones que se producen en un discurso político que, omitiendo el pasado, ofrece una narrativa irreal y uniforme de un paisaje social e histórico complejo, heterogéneo y, a veces, lleno de conflictos (Gámez Fuentes “Women” 43).

También, como sugiere Uta Feltén, el título hace referencia a la separación del film de los modelos del melodrama convencional (donde la mujer se sacrifica) y de la novela rosa (donde se restaura la “biopolítica heteronormativa” representada, en el final, con el príncipe azul) (90-92). No hacer un drama de la historia de Ana responde, por un lado, a la opinión personal de la directora de que un film feminista, aunque trate temas repulsivos, debe ser, en general divertido: “me horroriza el cine tristón que, a menudo envuelve el tema de la mujer” (Maso “Una mujer”). Además, Bartolomé, igual que la protagonista, no quiere volver a incurrir en lo mismo. Narra la historia, evitando caer en el melodrama y rehuendo recursos que Maribel Rams identifica como característicos de este género cinematográfico: utilizar una banda sonora extradiegética, dar rienda suelta a la expresividad de los personajes y privilegiar la imagen sobre los diálogos (298). Aunque utilizo el melodrama como un género cinematográfico, hay voces que problematizan incluso esta categorización: David N. Rodowick lo califica como una estructura de significación que puede reproducirse en una gran variedad de formas narrativas (268-69), Thomas Elsaesser lo define como un “modo de experiencia” (49), Christine Gledhill lo interpreta como una modalidad estética (“The Melodramatic”) y Anne E. Hardcastle lo caracteriza como “un acercamiento narrativo particular hacia el argumento que se aplica a varios géneros” (67).

Los melodramas fueron un tipo de cine específico que creó Hollywood para una audiencia de mujeres, siendo muy popular en las décadas de 1930, 40 y 50. Los personajes, la trama y elementos de la *mise-en-scène* se representaban de forma tradicional y conservadora, en relación al concepto de mujer y su posición en la sociedad (Soto Arguedas 58).¹⁶ Estos films de mujeres giran en torno a la familia, lo doméstico y lo romántico, que son áreas en las que predominan el amor, las emociones y las relaciones sobre la acción y los eventos (Laplace 139). *The woman's films*, como los denomina Haskell, aunque otras autoras como Anne E. Hardcastle (64) y Beatriz Herrero Jiménez (55) reniegan de esa identificación, se basan en una estética que lleva a las espectadoras a aceptar su lugar y su destino más que a enfrentarlo y rechazarlo y sitúan, en el centro, a un personaje mujer con la esperanza de que, así, se sienta recompensada por todos los campos, dominados por los hombres, de los que se la ha expulsado como los films de gangsters, los *Westerns*, las películas bélicas y las policiacas (155). Estas películas sirven para educar a las mujeres con la finalidad de que acepten los límites que les impone la familia nuclear capitalista y los asuman como “naturales e inevitables, como algo dado” (Kaplan *Las mujeres y el cine* 52-53). Es decir, proporcionan el “referente visual del modelo burgués de la feminidad como renuncia y pasividad, facilitando así su naturalización. Pretenden interpelar a las espectadoras para que se reconozcan en tipologías preestablecidas y normalizadas del “deber ser”

¹⁶ Desde comienzos del siglo XX hasta finales de la década de 1960, el melodrama se consideró un género insignificante al que se trató de forma peyorativa, sobre todo, por sus excesos emocionales y su identificación con el cine de mujeres. Sin embargo, a partir de 1970, fue rehabilitado como género, dentro de los estudios de cine, a través de una lectura irónica de sus excesos que lo propuso como una crítica a la familia, la sociedad burguesa, capitalista y patriarcal y la coherencia del cine de masas mayoritario. Dentro de esta corriente, a principios de 1980, algunas críticas fílmicas feministas continuaron con esta perspectiva y han defendido que hay más política progresista en el melodrama de la que se ha reconocido históricamente. Sobre la representación de género y la continuidad de ideologías conservadoras dentro del melodrama, Linda Williams (“Film Bodies: gender, genre, and Excess” y “Melodrama Revised”), Anne E. Hardcastle (“El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros”), Elana Levine (“Melodrama and Soap Opera”) y Christine Gledhill (“The Melodramatic Field: An Investigation”) concluyen que es un campo complejo, heterogéneo y ambiguo que abre un espacio para el protagonismo y la voz de las mujeres que no se identifican con las perspectivas hegemónicas y posibilita la resistencia y la negociación por parte de la audiencia hacia las imágenes y narrativas de género que ven.

mujer y, así, reproducirlas” (Colaizzi *La pasión* 45).

Uno de los melodramas más populares fue el maternal,¹⁷ en el que la madre, que generalmente da a luz fuera del matrimonio, es una mujer encantadora y bella que siempre se sacrifica para satisfacer las necesidades de su hijo, mientras que ella se degrada y desaparece. Amor de madre que estará por encima de la relación con el padre o el amante (Kaplan “Mothering” 124-25),¹⁸ llegando a establecerse una contradicción entre sexualidad y maternidad (Herrero Jiménez 64). Linda Williams expone que se desprecia y denigra la figura de la madre real, al mismo tiempo que se santifica la institución de la maternidad. La autora también refleja que la relación entre madres e hijas es estrecha, pero será esta cercanía la que las llevará a la separación, ya que, aunque las primeras ganan notoriedad a través de la asociación con su hija que mejora en el transcurso de la trama, al final, hace que se sientan inferiores (“Something” 3). La mujer no es una persona individual, sino un ser relacional que, como símbolo, es simplemente un medio para satisfacer las necesidades y los deseos de “las personas reales, estos serían los hombres” (Soto Arguedas 58-59).

Este modelo de madre sacrificante encuentra su auge en el cine tras la Gran Depresión de 1929, pero el origen de este discurso sobre la madre devota y la maternidad, como una obligación impuesta para las mujeres por la naturaleza, se encuentra ya en el texto de Rousseau *Emilio o la educación* (1762). Ideología que caló profundamente en el siglo XIX y se mantiene en los films clásicos (Herrero Jiménez 58) que encarnan, sin crítica, el inconsciente patriarcal y representan la posición de la mujer como significante de la pasividad, a menudo, desde la

¹⁷ El director que establece el melodrama maternal es David Wark Griffith con películas como *Mothering Heart* (1913), *True Heart Susie* (1919) y *Way Down East* (1920) (Kaplan “Mothering” 125).

¹⁸ En relación a este aspecto, Christian Viviani sugiere dos direcciones diferentes en este sub-género melodramático: los films europeos, en los que la madre pecadora pasa a ser desconocida más fácilmente, y los americanos, en los que la madre despliega una mayor autonomía y energía antes de desaparecer, como la protagonista de *Stella Dallas* (King Vidor 1937) (176-81).

perspectiva de la madre que ha aceptado su posición y sufre si la transgrede (Kaplan *Motherhood* 124). En la década de 1940, después de la Segunda Guerra Mundial, aparece el modelo de madre mala (fállica) debido a la amenaza que suponían las mujeres a la vuelta de los soldados. En este modelo, a diferencia del anterior, se narra desde la perspectiva de una hija o un hijo que es víctima de una madre controladora y posesiva que hasta entonces no se había considerado de forma negativa (Herrero Jiménez 58-59).

En contraposición con los rasgos expuestos de los melodramas, *Vámonos Bárbara* se opone a la representación clásica de las mujeres, prioriza los diálogos de sus personajes mujeres, rompe con modelos tradicionales, respecto a las mujeres y al cine, plantea una relación diferente de la protagonista con el espacio físico que la rodea, propone un modelo materno-filial rompedor para su época, en el que las tensiones que surgen entre generaciones de mujeres desatan cambios y crecimiento para ambas partes (Ray 113). Bartolomé también separa la relación predominante entre maternidad y sexualidad, la identidad de Ana va a ser algo más que ser madre y la cercanía con su hija, lejos de separarlas, las unirá. La directora incluye el humor y el sarcasmo¹⁹ y construye a la mujer como sujeto múltiple, contradictorio y en progreso, que no se conforma con criticar las imposiciones patriarcales, sino que propone alternativas. Ana es un modelo de identificación diegético y extradiegético para organizar un nuevo sistema de relaciones de género. Por último, Bartolomé hace que su protagonista, que no va a ser ni pasiva ni sumisa, se enfrente al destino que la modernidad democrática española le planteaba, lo que la lleva a vivir aventuras que suponen libertad y movimiento.

2. Una reinterpretación del tropo de la maternidad.

Es curioso que Bartolomé apueste por una relación materno-filial en 1978. Lo hace para

¹⁹ Humor que Gumer Fuentes calificó, en 1978, como crítico, pero “corrosivo, un poco verbenero y un tanto fallero, pero objetivo y profundo” (14).

enfrentar su modelo contra la retórica nacionalcatólica que rechazaba cualquier tipo de identidad maternal que no se ajustara al ideal franquista. Ana, abre la puerta a otro tipo de subjetividad para la mujer que es madre. Bartolomé presenta varios tipos de maternidad contra la figura homogénea de Madre dentro de la dictadura y la idea de falta de realización personal de las mujeres si no adoptaban ese rol o no se adecuaban a ese prototipo. Bartolomé, a pesar de la relevancia que concede a la relación madre-hija, nos va a mostrar una identidad de mujer en la que la maternidad es únicamente una de sus posibles facetas. Al mismo tiempo, se aleja de la imagen de la madre perfecta y entregada que encuentra, en el cuidado de los hijos, su realización personal. Antes del viaje, Ana no nombra a su hija en ningún momento y, de hecho, no forma parte de su proyecto vital. Hasta que no habla con la joven, no está segura de si llevarla consigo y se enfada con su familia porque la han involucrado en su decisión.

La relación de Ana y Bárbara es una metáfora de esa exploración positiva de nuestras progenitoras, que se puede y se debe extrapolar a la necesidad de reconocer también la labor general de nuestras “madres” que nos han precedido dentro de los diferentes campos de cultura y conocimiento, mejorando la situación de las que venimos detrás. Algunas autoras han apuntado la posibilidad de analizar a estos personajes madre como elementos para analizar los problemas que surgen en la democratización española, al permitir vislumbrar el choque de asumir roles acordes con el legado franquista por parte de las hijas que forman parte de una nueva generación que ha tenido más libertad, ha recibido otra educación y ha disfrutado la oportunidad de vivir de una manera diferente (Castro García 219). En *Vámonos Bárbara*, la relación madre-hija va a ocupar un lugar privilegiado en la narración. Veremos que las dos, a través del desarrollo de su relación, forman un relato y un espacio propio desde el que destruir el discurso patriarcal. Escapan de la trampa creada por los hombres que lleva a las mujeres a desconfiar unas de otras y

considerarse enemigas, a ser, en resumen, las ejecutoras de los deseos del varón.

Bartolomé se aleja de la tradición literaria de escritoras españolas de posguerra en la que la figura maternal no aparece²⁰ y ofrece a Ana como modelo positivo. María José Gámez Fuentes explica esta ausencia como un intento de demostrar que las nuevas generaciones de mujeres no van a estar perdidas ni desprotegidas sin este tipo de figura materna y que su desaparición es necesaria para la construcción de otro modelo de mujeres alternativo (*Cinematografía* 92-93). Sin embargo, Bartolomé nos dice que es hora de liberar a la mujer moderna de la antigua, pero reconociendo a esta última su justo valor por apañárselas para superar lo viejo y marcar un camino de lo que la nueva mujer debe ser (Cixous “The Laugh of the Medusa” 878). Presenta a la niña como un ser feliz, responsable y sin ningún tipo de trauma y entrevé un futuro posible por el que las dos van a luchar, haciendo posible su reconciliación y la participación de ambas en la construcción de una nueva España. Plantea un diálogo entre madre e hija, un progresivo conocimiento mutuo, el esfuerzo de comprenderse una a la otra, de ceder y negociar y ser solidarias entre ellas. Todo ello, en clara alusión al movimiento de liberación de las mujeres en España que, en la Transición, estaban descubriéndose como grupo y redefiniendo sus reivindicaciones y formas de actuación en el nuevo contexto político.

La directora recoge el tropo de la maternidad y lo reinterpreta, apartándose de las descripciones estereotipadas²¹ de las madres en el cine convencional. Hasta hace poco, en el cine

²⁰ *Nada*, *Entre visillos*, *La playa de los locos*, *Primera memoria* y *La plaza del diamante* son solo algunos ejemplos. En otras novelas, aunque la madre sí aparece, desaparece pronto, su repercusión en la trama es mínima, la interacción con la protagonista es casi inexistente o se la menciona sin más: en *Viento del norte* de Elena Quiroga (1970), la mujer abandona a su hija al nacer y la autora solo la incluye en las primeras páginas y en *Cónica del desamor* de Rosa Montero (1979), la protagonista no aparece nunca relacionándose con su madre directamente, a quien solo menciona de soslayo.

²¹ Es necesario incluir una definición de estereotipo para saber a qué nos enfrentamos cuando afirmamos que las mujeres son representadas, en la pantalla cinematográfica, mediante estereotipos: es “una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple. Es un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión, porque depende de su selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros” (Robyn Quin cit. por Castejón Leorza “Mujeres y cine” 313). A partir de él,

español, la figura de la madre se ha leído como una encarnación del periodo dictatorial, y, durante el proceso democrático, lo maternal actuó como un espacio ficcional desde el que enunciar conflictos políticos (Gámez Fuentes “Women” 38). Bartolomé le confiere una presencia central y trascendental, en la narración, como medio para enfrentar a esa nueva España, a pesar de que Ana representa algunos valores y actitudes conservadores. Sin embargo, en películas posteriores, la figura maternal pasa a ser tangencial y representa ese pasado de dictadura, alejada de las necesidades y posturas de la nueva generación. Incluso directoras como Pilar Miró (*Gary Cooper que estás en los cielos* y *El pájaro de la felicidad* 1993) la representan así. La madre se percibe como una amenaza y, por ello, se la destierra a los márgenes narrativos para evitar ese peligro que encarna (Gámez Fuentes *Cinematografía* 231). Miró no elimina a la madre, pero la presenta como un elemento perturbador y desestabilizador e incorpora la maternidad a nuevos temas relacionados con las mujeres como la libertad sexual y las carreras profesionales (Gámez Fuentes “Women” 40). Esta diferencia con *Vámonos Bárbara*, representa una evolución que va desde la esperanza de los primeros años del proceso transicional al desengaño de los años ochenta y noventa cuando las mujeres vieron que, una vez más, la nueva democracia las seguía relegando a los márgenes de la Historia.

La relación madre-hija, propuesta por Bartolomé, se erige como nexo y elemento reconciliador entre toda una generación de madres (que no había estudiado, ni viajado, ni trabajado, que había crecido y tenido muchos hijos en familias con una estricta estructura patriarcal y que había asumido una identidad relacional alrededor de la tarea de ser madres y

establecemos marcos de referencia para elaborar nuestra identidad social e individual y, su posible verosimilitud, depende de la manipulación a la que se le someta. Los estereotipos están íntimamente relacionados con la identidad y roles sociales que adoptamos desde que nacemos y, con su estudio, podemos analizar la cultura y costumbres como un reflejo de la sociedad que los produce (Castejón Leorza *Mujeres y cine*” 313). Roles que, con frecuencia, las mujeres asumíamos por la capacidad que tiene el cine de identificación, que no se da en ningún otro arte, y que hace que los espectadores compartan actitudes y emociones contrarias, incluso, a las que tienen en la vida real (Bartolomé “La mujer cineasta” 177).

esposas) y sus hijas que empezaban a ir a la universidad, se organizaban para la lucha política, leían a Betty Friedan, a Simone de Beauvoir y libros que conseguían cuando viajaban al extranjero, se reunían y debatían sobre temas hasta entonces considerados impropios para las mujeres y pensaban que reducir su vida a la reproducción sería injusto y no tenía sentido porque, igual que los hombres, tenían cerebro, intereses culturales y no tenían miedo a usarlos. Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez López, como hijas pertenecientes al *boom* demográfico de la posguerra, hablan de “un bagaje esquizofrénico de no querer parecerse a ellas”. Iban a la universidad, pero adoctrinadas por sus madres que les inculcaban que, por mucha carrera que tuviesen, fracasarían en la vida si no tenían éxito con los hombres, si no llegaban vírgenes al matrimonio y si no conseguían formar una familia en la que ser buenas madres y esposas (8). Eran las herederas de Concepción Arenal, pero no sabían que tenían ese tipo de antecesoras (Valcárcel *Rebeldes* 101). De ello, se había encargado el franquismo: mujeres como Victoria Kent, Margarita Nelken, Federica Montseny o Dolores Ibárruri, solamente, serían nombradas para ridiculizarlas, desprestigiarlas y exponerlas como “espejos negativos en los que ninguna mujer debía mirarse” (Martín Gaité *Usos* 50).

La nueva generación recriminaba a sus madres que, en general, quisieran la misma vida para ellas que consideraban reductiva y que no entendían. En sus testimonios, se refleja su frustración por la influencia de las ideas conservadoras de sus madres en contraposición con una postura más abierta de los padres, principalmente sobre los estudios (Escario *et al.* 31). Bartolomé, igual que otras españolas de la Transición hicieron a través de la novela, refleja este choque. Estas novelistas incluyeron referencias a los conflictos entre diferentes modelos de mujeres a través de las relaciones materno-filiales (Nieva de la Paz 48). La directora las obliga a hablar, compartir, entenderse y llegar a un compromiso. Lo propone, no como un proceso fácil,

sino como una evolución en la que hay que hacer concesiones y ser comprensivas. Ana y Bárbara discuten, pero ceden, llegan a acuerdos y se ponen en el lugar de la otra. Bárbara asume la decisión de su madre y no va a ser una niña traumatizada o problemática (como otros niños del cine posfranquista), sino que, en líneas generales es transigente, razonable, feliz y vive con normalidad y naturalidad la separación de sus padres y la sexualidad que incorpora a las conversaciones que tiene con su madre. Ana, por su parte, le comunica a su hija su deseo de hablar con ella de todos los temas que le interesen o le preocupen. Es un buen comienzo.

3. Rebelión contra el cine hegemónico dominante.

Bartolomé también huye de la narración clásica de un cine, abrumadoramente, dominado por los hombres y que, en consecuencia, mantiene un discurso masculino, más concretamente patriarcal, organizado en torno al dominio del varón (heterosexual) y que, generalmente, se concreta en el matrimonio y en la familia. Las historias empiezan estableciendo un orden que será amenazado, desestabilizado e incluso destruido, pero, al final, se restituirá: el inicial, mejorado o más fuerte y, menos frecuentemente, uno nuevo. De forma habitual, muchos de estos films culminan con frases como “I’ll take you home now”, “We can go home now” o “Let’s go home”. Bajo la ley patriarcal, la mujer siempre estará subordinada al hombre y solo existirá en relación a él: necesitará su protección y la salvará. El restablecimiento del orden simbólico patriarcal pasa por la dominación de los personajes mujeres que, finalmente, se mostrarán satisfechas con su rol y objetivos establecidos (Wood 49-50). Sin embargo, Bartolomé deja un final abierto y sin este tipo de imposiciones; desenlace que no se había planteado antes en la ficción cinematográfica española y para el que la sociedad no estaba preparada.

Contrariamente a lo descrito líneas arriba como propio del cine dominante, el arranque del film *in media res* rompe la estructura dramática aristotélica de principio-desarrollo-desenlace

y con lo fijado por el orden patriarcal cinematográfico para las mujeres: comienza con un desorden total o, mejor dicho, la protagonista establece su propio orden que pasa por romper la institución matrimonial y mitos sobre el cuerpo, deseo y sexualidad de las mujeres, ya que decide tener sexo fuera del matrimonio y con la finalidad de tener placer. Bartolomé subvierte toda una serie de mitos relacionados con las mujeres que con sus “ritos y ceremonias que los refuerzan inculcan, a través de la repetición, el sentido de inevitabilidad sin necesidad de razonamiento” y crean una idea de norma obligatoria que cierra la posibilidad de otras alternativas (Durán XIII). Ana, a lo largo de la diégesis, abre nuevas opciones: disfruta de autonomía respecto a los personajes varones, es trasgresora y sujeto de la acción y tiene intereses que van más allá de los hombres y el amor romántico. Finalmente, la directora le propone un final abierto, donde ningún orden es restablecido. *Vámonos Bárbara* muestra la “capacidad evocadora del cine” que no es tanto para facilitar respuestas, sino para motivar la curiosidad y preguntas nuevas (Camporesi 60).

Otra decisión de Bartolomé, que mina la base del cine convencional, es la elección de personajes mujeres a las que dota de un protagonismo superior a los hombres, que tienen un papel secundario y personifican el machismo. Esta transgresión del cine hegemónico cuesta integrarla en el imaginario social. Cuando el machismo es expuesto por una directora, parece excesiva su representación. Si está en la obra de un hombre es parte de la cultura. La integración natural del sexismo en la producción cultural de la sociedad patriarcal es tan profunda que su cuestionamiento, desde el hartazgo feminista, se considera desmesurado. El patriarcado cultural permite que se incluyan ciertas desviaciones de “la norma natural” y las celebra siempre que no pongan en peligro su pervivencia. Desde esta reflexión, interpreto el comentario de Jorge Pérez, quien entiende que los hombres en *Vámonos Bárbara* están ausentes (como Carlos) o son

caricaturas vacías o estereotipos (como Iván, amante de Ana) para que la audiencia se identifique con las mujeres (*Cultural* 67-68). También considera que Bartolomé introduce un machismo exagerado, con una representación reduccionista de los hombres, que limita la potencial subversión de sus propuestas feministas (“La “road movie”. Directoras” 137).

De la misma manera, Barbara Zecchi extiende esta crítica al cine experimental feminista de los años setenta y califica de error el hecho de que representara a los hombres en la pantalla cayendo en el extremo de cosificarlos o invisibilizarlos, ya que menos del 10% presentaba un protagonista varón y, en general, eran personajes meramente presenciales al servicio de asuntos exclusivamente de mujeres (“Women” 189). Sin embargo, en el caso de *Vámonos Bárbara*, el crítico de cine Javier Ocaña analiza la decisión narrativa de que no aparezca el marido físicamente en el film, pero que esté presente fuera de campo (por teléfono, lo nombran los personajes, vemos las consecuencias de sus decisiones), como acertada y excelente para que trascienda de lo individual a lo colectivo, reflejando así que no es un hombre abandonado, sino que representa a “todos los hombres españoles abandonados por esa señora” (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio”)²². La diégesis nos da muchos datos sobre Carlos y lo conocemos muy bien, pero Bartolomé, en una decisión meditada y que tuvo clara desde el principio, decidió que no podía mostrarlo porque quería que se le conociera por sus acciones y si lo ves “coge otra humanidad y se personaliza sobre un ser” (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio”).²³ Film desmedido para unos e “intento tímido de cine feminista” para otras (Fuentes 14), en mi opinión, esta resolución impide que se identifique una estructura general y un orden social transversal, como es el patriarcado, con un hombre determinado de una forma muy sutil, pero efectiva, y

²² Minutos 00:30:09-00:30:42.

²³ Minutos 00:30:47-00:31:12.

genera una dimensión general, profunda y no asociada a un señor en particular.

3.1 El placer es nuestro, caballero.

En lo que va a ser una cascada de retos a toda una serie de estereotipos patriarcales impuestos sobre las mujeres, el film empieza, antes de que aparezcan los títulos en la pantalla, con una pareja haciendo el amor. La audiencia no les puede ver las caras porque la escena está rodada a contraluz, pero se oyen con toda claridad los sonidos inconfundibles de una relación sexual. Bartolomé dedica un minuto a uno de los temas tabúes (sobre todo para las mujeres) durante la dictadura: el sexo. El coito se presenta de forma plena y brusca e, incluso, la cámara adquiere una posición voyerística, agresiva e invasiva frente al encuentro sexual. Este comienzo, como afirma Valeria Camporesi, puede parecer, a primera vista, un producto poco original del imaginario social posfranquista por la excesiva exhibición de la relación sexual y la forma tan ruda en la que representa el coito acentúa esta teoría (54).

Porque “cuando “el reprimido” de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada, a la medida de la más formidable de las represiones” (Cixous *La risa* 58), en mi opinión, la directora presenta una escena de igual virulencia en el extremo opuesto a la profunda represión sexual de la mujer en el franquismo. Época, en la que se produjo una sexualización del concepto de nación a través del cuerpo femenino y, a la vez, se elaboró una desexualización de la española, exaltando su función reproductora, pero reprimiendo su faceta como cuerpo sexuado con capacidad para desear y sentir placer. Bartolomé rompe, de forma drástica, con la utilización simbólica que el franquismo hizo de las mujeres y, para ello, reclama el cuerpo, la sexualidad y el deseo de Ana de forma clara y directa, desde el principio, y los demanda para las mujeres porque la Transición, que se caracterizó por un exhibicionismo consumista de ellos, no los

garantizaba. Presenta a la protagonista como un sujeto sexual, en tanto que cuerpo sexuado que, a la vez, se convierte en un lugar de contestación desde el que sublevarse. El deseo y la búsqueda de placer sexual cambia al subyugado que da su consentimiento, deconstruyendo nociones de voluntad, control y dominación coercitiva (hooks 22).

Se podría argüir que Bartolomé cae en la tendencia del cine dominante en el que, incluso cuando las mujeres pasan a ser sujetos de la acción, su sexualidad sigue representándose en términos fálicos, constatando el placer del hombre e invisibilizando el de la mujer (Camí-Vela “Introducción” 71). Tendencia que van a rebatir algunas directoras españolas, a partir de la década de 1980, proponiendo un placer sexual para la mujer que no se centra en la insistencia del pene erecto, sino que explora otros tipos de relaciones en las que evitan mostrar el orgasmo de los hombres que pasan a ser un instrumento (activo o pasivo) para el placer de ellas (Barbara Zecchi “Women” 190-91). La escena que plantea Bartolomé reproduce, visualmente, una relación sexual muy típica del imaginario patriarcal, en la que el placer de la mujer viene dado por la realización del coito, y, por lo tanto, está centrada en el falo, cuando las feministas, en la época del estreno del film, ya hablaban de otros tipos de sexualidades alternativas más placenteras para las mujeres como la estimulación del clítoris.²⁴

Todavía entre 1990 y 1995, Pilar Aguilar, después de analizar 316 films realizados en esos años, concluye que la penetración, aún, es el modelo predominante que el cine propone

²⁴ Un texto clave sobre la sexualidad de la mujer y que será una de las obras teóricas de referencia del feminismo radical es el artículo de Anne Koedt “El mito del orgasmo vaginal”, publicado por primera vez en 1968 en la revista *Notes from the First Year* (Jareño 186). La autora reafirma el valor central del clítoris para el placer sexual de las mujeres y lo define como el equivalente femenino al pene (254). Este cambio simboliza la lucha de las mujeres contra el heteropatriarcado y abre el lesbianismo y la bisexualidad como alternativas sexuales (260-62). En la década de 1970, será Kate Millet la que, con una gran repercusión, seguirá desbancando los mitos patriarcales en referencia al placer de las mujeres. Como reflejo de la repercusión que tuvo en España este debate durante la Transición, la revista *Vindicación feminista* realizó una encuesta, en 1979, sobre la conducta sexual de las mujeres españolas y publicó los resultados: el 77% dijo experimentar más placer en el clítoris, mientras que solo un 15% afirma sentirlo en la vagina (“El placer es mío, caballero” 29).

como acto sexual. A pesar de que todos los estudios sociológicos reflejan que pocas mujeres consiguen el orgasmo solo con el coito (*Mujer 76*). También cineastas como Ana Díez y Dolores Payás, en unas entrevistas realizadas por Camí-Vela, echan de menos la perspectiva de las mujeres sobre nuestra propia sexualidad: la primera se queja de que todo son “coitos de jadeos y de gimnasia” (*Mujeres 68*) y Payás critica que el sexo se reduzca a que “un señor penetra a una señora y acto seguido –oh milagro- ella se pone a orgasmear” porque no refleja la realidad (*Mujeres 105*). Viendo la primera escena sexual, en la que la protagonista va a tener placer por primera vez desde hace mucho tiempo, sería pertinente lanzar la pregunta que realiza esta última directora de cine: si sabemos que no es verdad ¿por qué no lo desmentimos y reivindicamos nuestra propia sexualidad para no perpetuar las convenciones tradicionales falocéntricas sobre nuestro deseo y placer? (*Mujeres 105-06*).

Sin embargo, la escena sigue, solo en apariencia, los parámetros del cine convencional dominante. Bartolomé utiliza una cámara objetiva y no existe la mediación de la mirada a través de los ojos del personaje hombre. Así, rompe con la idea de la mujer como imagen y del hombre como portador de la mirada y construye una nueva forma en la que Ana debe ser mirada. También, con el posterior desarrollo de la trama, como propongo más adelante, Bartolomé derriba toda una serie de percepciones simplificadas en torno a la belleza y a otros aspectos que, históricamente, se nos han negado a las mujeres como el cuerpo, el deseo, el placer y la sexualidad. La directora los utiliza para ofrecer una reflexión crítica. No son el centro de la búsqueda de Ana, sino que, más bien, son, al serle impuestos, fuente de insatisfacción personal y problemas. El cuerpo pasa a ser un motivo para reflexionar sobre la subjetividad y la estructura social que lo conforma y le confiere un papel y se convierte en un medio para construir una identidad que va más allá de lo corporal, pero, basada en él y, desde ahí, buscar una “nueva y

más convincente representación ideológica: un discurso más amplio” (C. Hernández 3). Esta transformación va a tener un fuerte poder subversivo, ya que la directora la propone como la causa que desencadena los acontecimientos. Por ejemplo, después del encuentro sexual, con una actitud relajada y distante, Ana comenta con su amante la experiencia sexual, que ha sido casual y placentera y algo que no había tenido, desde hace mucho tiempo, como mujer casada.²⁵ El placer como finalidad para las mujeres, la desmitificación de las relaciones sexuales, que se producen fuera del matrimonio sin sentimiento de culpa, y la instrumentalización del hombre refleja que, aunque la presentación visual ha sido muy intensa, no es el sexo ni las relaciones con los hombres lo que va a dar sentido a la historia de Ana (Camporesi 54-55).

Quiero destacar que no sabemos, en ningún momento, el nombre del amante y, realmente, el film solo presenta que trabaja con Ana y se ha acostado con ella. Este hecho refuerza la idea de que no ha sido más que un instrumento para la verdadera protagonista de ese momento y ambas, directora y protagonista, le dejan claro que “No, si en todo esto, tú no tienes nada que ver”.²⁶ Esta pareja sexual accidental, igual que otra que tendrá posteriormente, no tiene ninguna relevancia, más allá de satisfacer el placer de Ana. Usando a los amantes de la protagonista como “una pausa en la acción” (mi traducción de Zecchi “Sex” 205), Bartolomé invierte las estrategias del cine convencional, en el que es el personaje varón el que conduce la historia, mientras que la presencia de la mujer suele detener el desarrollo de la acción “en momentos de contemplación erótica” (Mulvey 624-25). De la representación de la relación sexual, se deduce que Bartolomé no busca la identidad de Ana en el género romántico o “soft-core emotional pornography

²⁵ El tema de la insatisfacción sexual de la mujer, en el matrimonio, la recoge Josefina Molina, en 1980, en su película *Función de noche*. En ella, Lola Herrera le confiesa a su exmarido (del que lleva separada ya catorce años) que no sabe lo que es un orgasmo (minuto 01:03:58).

²⁶ Minuto 00:02:47.

specifically designed for women”, como lo denominó Ann Douglas (26-27), e impide una idealización romántica del amor. La directora rompe con la emotividad y la identificación espectral, buscadas por el cine hegemónico, a través de la relación fría y distante que mantienen los dos después de acostarse juntos. Rasgos que se representan no solo con la forma de mirarse el uno al otro y con su conversación, sino también con la separación física entre ellos mientras hablan.²⁷

Detrás de la imagen de la pareja, que está en primer plano, un acuario iluminado de grandes dimensiones comparte la escena (fotograma 3.1). De fondo, predomina el sonido del agua de forma clara y continuada. Visualmente, al otro lado del tanque, se entreve, encima de una mesa de trabajo, una escultura de unas letras blancas que dicen “COLOR”. Con estos elementos, a pesar de lo abrupto y explícito que es el primer plano fijo de la pareja, la directora desvía nuestra atención del acto que pone ante nuestros ojos. También lo hizo en *Margarita y el lobo* con la relación extramatrimonial de la protagonista, incluyendo componentes que distraen nuestra mirada de la pareja: la música de la escena anterior continúa y la cámara se centra en elementos ajenos a la relación sexual (fotograma 3.2). En ambos films, Bartolomé resta protagonismo y relevancia a la relación fuera del matrimonio para la audiencia. En *Vámonos Bárbara*, lo remarca con la conversación de Ana después del encuentro sexual. La pareja habla sobre lo que han hecho de forma distendida sin criminalizarlo o estigmatizarlo en base a criterios culturales, legales o religiosos (anexo 1.2).

²⁷ La identificación y su construcción dentro de un film es más complicado de lo que generalmente se ha reconocido. No solo depende de factores tangibles como usar *close-ups*, frente a los planos generales, o el uso de los planos con cámara subjetiva o *POV shots*. También está relacionado con la construcción de la puesta en escena, la posición de los personajes dentro de la narrativa y las tendencias de nuestra cultura que hacen que simpaticemos más con ciertos modelos de comportamiento que con otros (Wood 230). La ideología es nuestra casa, en la que crecimos y mientras permanecemos en ella, aunque nos sintamos oprimidos y frustrados, nos sentimos seguros porque conocemos las normas. Tan pronto como salimos, no tenemos modelos de comportamiento ni directrices, sino que tenemos que descubrir unos nuevos o construir los nuestros propios (Wood 255).



Fotogramas 3.1 y 3.2: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:00:59 y *Margarita y el lobo*, minuto 00:23:14.

Después de terminar el contacto sexual, el hombre (del que, como se ve en fotogramas 3.1 y 3.2, de forma similar al amante de Margarita, Bartolomé muestra su culo) se levanta y se viste. Contrasta la oscuridad que se vierte sobre su cuerpo, del que no vemos absolutamente nada, con la luz que se refleja en el de Ana. De ella, de forma explícita y con detalle, podemos ver sus genitales y el vello púbico. Esta diferencia en el tratamiento del cuerpo en la mujer y en el hombre podría ser objeto de crítica: ¿sigue los parámetros del cine hegemónico que muestra el cuerpo de las mujeres como objetos para la mirada del hombre? Bartolomé no lo fragmenta en las partes que las comedias de la época consideraban que atraían a los hombres (pecho, piernas y culo),²⁸ ni le quita la cara, no añade ornamentación para embellecerlo o convertirlo en fetiche, lo presenta sin adornos que pudieran convertirlo en un objeto de lujo, la posición de su mano cerca de sus genitales y su respiración nos recuerdan el placer que ha sentido y lo utiliza como punto de partida para reflexionar sobre la imagen que tiene ella de sí misma (fotograma 3.3). Con todos estos rasgos, el cuerpo de Ana se materializa en algo más que un bello objeto de deseo para un

²⁸ Son innumerables los ejemplos en los que el cuerpo de una mujer se convierte en una construcción simbólica que no debe, simplemente, analizarse en su dimensión de servir al placer de la mirada del hombre, sino que el cuerpo es, como parte de la expresión cultural patriarcal, “el eje físico y concreto de una territorialidad simbólica que reafirma las estructuras de poder, insertas en una base económica que propicia la supremacía del sexo masculino” (Guerra 11-12). Las piernas son el foco de atención en *Polvo eres* (Vicente Escrivá 1974) o *Los nuevos españoles*. El escote es la obsesión de Ramón en *El vikingo*, que, incluso, llega a decirle a su esposa que no le interesa porque tiene los pechos pequeños. Una vertiginosa sucesión de escotes, muslos, nalgas, piernas y caderas son mirados por los personajes masculinos en *Los días de Cabirio* o *Lo verde empieza en los Pirineos*.

tercero masculino. La directora subvierte lo que sucede en el cine hegemónico, en el que la exhibición explícita del cuerpo de las mujeres no supone una mayor visualización de su placer, ni una subversión de la importancia concedida al falo o un cambio en la percepción de la sexualidad de la mujer a la que todavía se percibe como “inexistente, pasiva o perversa” (Ballesteros 191). Es cierto que no se aparta, en esta primera escena, de una representación explícita del cuerpo y la sexualidad de Ana, pero se apropia de ella para dotarla de un nuevo significado.



Fotograma 3.3: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:01:11.

Hay que ser conscientes de la situación concreta en la que Bartolomé dirigió *Vámonos Bárbara*: para empezar, tuvo que lidiar con el productor que concibió el proyecto, entre otras cosas, como un medio para el lucimiento de su mujer (Amparo Soler Leal que hace de Ana) (Vernon 146-47) y reconoce que rodar esta escena fue complicado porque enseñar el cuerpo masculino era totalmente impensable (comunicación personal). Estas dificultades ponen de manifiesto que el cine es un producto y una industria, fruto de relaciones de producción históricamente específicas (Colaizzi “Placer” 339). Pero el caso de Bartolomé no es un hecho aislado del pasado, sino que continúa en el cine hasta la actualidad. Barbara Zecchi expone que el órgano sexual de los varones es uno de los principales problemas que, en la película de Pilar Miró, *El crimen de Cuenca* (1981), llevó a su prohibición: la directora se atrevió a mostrar en

pantalla un pene flácido. Algo que, según las normas del cine hegemónico, nunca se debe hacer. El desnudo frontal de los hombres está prohibido y el pene solo se puede mostrar en el cine porno y en erección (*La pantalla* 311). En el siglo XXI, todavía causa revuelo que, en la pantalla, se muestre el desnudo de un hombre. La película titulada *Outlaw King* (*El rey proscrito* en España), en su proyección (antes de su estreno en Netflix en noviembre) en el Festival de Toronto del 2018, ha sido noticia porque el actor Chris Pine enseña el pene en dos escenas de “un modo mucho más explícito y natural del que estamos acostumbrados a ver en pantalla” (Alonso): ¿por qué no supone la misma perturbación y rechazo la exposición comercial en exceso y sin sentido del cuerpo de las mujeres?

La apertura de España a Europa en el tardofranquismo supuso una crisis de identidad nacional y el cuerpo y la sexualidad de la mujer acogió discursos contradictorios. Por un lado, encarnaba la esencia nacional, pero, a la vez, debía simbolizar los rasgos propios de una sociedad capitalista y moderna, convirtiéndose, así, en un punto de sutura entre lo nacional y las influencias extranjeras (Bugallo “Mujer” 354). En las comedias de la época, la mujer española es un objeto erótico y deseable para los ojos del varón español. Va a utilizar métodos de seducción modernos (ropa interior sexy, pasión e incluso va a tener relaciones con su novio) y va a tener un comportamiento sexual, aparentemente moderno, pero todo ello como una claudicación por el bien nacional y, al final, la moral y los valores se restituyen en la nueva situación creada (Bugallo “Y la mirada” 231).²⁹ En *No desearás al vecino del quinto*, las mujeres (esposa,

²⁹ En el film *Adulterio a la española*, la esposa reclama su derecho a ponerse un vestido, que, en opinión de su marido, revela demasiada carne (únicamente en el escote ya que es largo hasta los pies) y no es apropiado para una señora seria como ella. Los argumentos de la mujer se centran en que está harta de la censura a la que él la somete, de las opiniones de la gente anticuada y le dice que “se puede ser digna y decente sin tener que ir vestida de monja”. Finalmente, el problema se resuelve porque ella solo se lo pondrá cuando la acompañe él, cosa que, por otro lado, ella reconoce que es lo habitual, ya que solo sale sola al supermercado y poco más. El resultado de tal arenga de liberación de la mujer es que, en la siguiente escena, ella aparece con el vestido, en la fiesta para la que se lo había comprado, con un chal cubriéndole todo el cuerpo hasta la cintura. Cuando se lo quita, podemos ver que se ha cubierto los hombros y parte del busto con unas tiras que forman parte del cinto (minutos 00:30:51-00:32:38). En los

Matilde, y novia, Jacinta), para arreglar la situación con sus parejas, utilizan armas de seducción y acometen acciones que, como mujeres decentes no se hubieran planteado. Las mujeres españolas podían ser un poco menos honestas, si el fin era restaurar el orden en la pareja. Queda claro cuando Matilde, ante los remilgos de la otra, por lo que están haciendo, le dice “¿tú quieres a Pedro? Pues desnúdate.”³⁰ Jacinta, que sospecha que su novio es gay, se plantea si puede que él sea así por su culpa, al no haber mantenido relaciones sexuales durante el noviazgo. La mujer tiene menos deseo sexual que los hombres (aunque a veces la obsesión le lleva a exigir sexo constantemente), lo entiende como otra actividad normal que hay que hacer de vez en cuando, lo concreta, aunque sea falso, en algún atributo del varón, como su fama de conquistador, su inocencia o su atractivo, los estímulos que rodean e incitan al varón no existen para la mujer y su sexualidad es algo interno a ella que no se estimula por ningún elemento erótico exterior.³¹

finales hegemónicos, la libertad de las mujeres, incluso frente a una infidelidad de sus maridos, supone restablecer el orden familiar, perdonar, dar hijos al matrimonio y satisfacer las fantasías sexuales de ellos. En *El secreto inconfesable de un chico bien* (Jorge Grau 1976), se consuma la infidelidad de la mujer, pero el sexo fuera del matrimonio recibe su castigo: el novio la planta en el altar el día de su boda (minuto 01:28:14). En los dos trabajos de Bartolomé, analizados en esta tesis, la liberación sexual de la mujer, sin estar controlada dentro de los límites patriarcales, lleva a una reflexión sobre su identidad y a la destrucción de la institución matrimonial.

³⁰ Minuto 01:13:52.

³¹ En *Un lujo a su alcance*, Marta le reclama a su marido que tiene que cumplir sexualmente todos los sábados y en *Dormir y ligar: todo es empezar*, Elvira, la esposa de Saturnino, está harta de que por las noches él no satisfaga el deber del vínculo matrimonial. En ambas películas, la obsesión sexual de las mujeres va ligada a un deseo incontrolable de ganar dinero y consumir. En *Polvo eres, Lo verde empieza en los Pirineos* y *Los días de Cabirio*, la virginidad de Camilo, en la primera, y la timidez de los hombres, en las otras dos, son valores que atraen a las mujeres. En *Experiencia matrimonial*, el hecho de que el protagonista esté conviviendo con su novia le hace apetecible para las amigas de ella. Además, el sexo es un bien preciado que la mujer administra según le convenga: como promesa, si se le propone matrimonio, como realización de ciertos placeres dentro de la vida conyugal, como una cura o regalo al varón sin experiencia o tenso y como argucia para conseguir algo. Por ejemplo, en *No firmes más letras cielo*, Elisa utiliza el sexo para conseguir, del marido, todas las cosas materiales que desea: desde la lavadora hasta un piso nuevo. En *Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?*, la asistenta toma la iniciativa con el señor de la casa para salvarle de la desolación que le embarga. En *Las obsesiones de Armando* (Luis María Delgado 1974), quieren curar al protagonista de su obsesión de creer que toda mujer que se acueste con él va a morir. La pasión y el deseo sexual amenazan lo considerado como normal, tolerable y cotidiano y, socialmente, esa capacidad para perturbar parece que se controla dentro de las convenciones e instituciones del noviazgo heterosexual, el matrimonio y la familia (Kuhn *The Power* 23). Pero en *Vámonos Bárbara*, el deseo y la pasión sexual de Ana será lo que desencadene la decisión de separarse de su marido.

Ana se rebela contra esta representación³² y exponer su inconformismo, como producto de una coyuntura personal e histórica, es una forma de hacer política: convierte lo personal e íntimo de las mujeres en político. Reutilizando la idea de Foucault de biopolítica o biopoder (*Historia* 161-94), pero incluyendo la variable de género que el filósofo no consideró en su obra, Bartolomé pone de manifiesto el uso, por parte del estado democrático moderno español, de técnicas diversas para entrar en aspectos especialmente íntimos de las mujeres con el objetivo de subyugar y controlar su cuerpo, su sexualidad y su reproducción. Intención que, con la ideología patriarcal dominante como arma, pretendía continuar con la desigualdad de género vigente y presentarla como lo natural y lo normal. A la vez que se exhibía el cuerpo de la mujer como un triunfo democrático, se mantenía una legislación franquista que controlaba y castigaba la autonomía sexual de las mujeres. Bartolomé enfrenta este hecho y, con sus protagonistas, pasamos de ser objetos deseados a sujetos deseantes. Ana es dueña y dispone de su cuerpo y sexualidad no para gustar a nadie, sino pensando en sí misma. Lo toma como algo propio, negando, así, que el cuerpo de la mujer, al contrario que el del hombre, esté indefenso y no tenga sentido si no existe relacionado con el varón (de Beauvoir 50). Controlar y dominar la sexualidad de las mujeres es poseerlas y hacerlo con la imagen de esa sexualidad es una manera de tener cierto control sobre la mujer en general (Kuhn *The Power* 11).

Porque es la cultura la que decide cuándo empieza la madurez (Rubenstein 2) y la edad tiene que ver más con la cultura que con la naturaleza (Zecchi “Sex”214), también es relevante

³² Margarita Alexandre, en su película *La gata*, hizo lo mismo con el género folclórico y el drama rural propios de la autarquía. Al contrario de las representaciones misóginas del régimen, en las que reprimían y demonizaban la sexualidad de la mujer, la directora construye una protagonista dueña de su sexualidad, sin miedo a vivirla y no la castiga por ello. Opone, a la mujer etérea y pura del cine franquista, una sexualidad corporal dirigida a una satisfacción física. Incluso cuando muere al final, su muerte no la convierte en una virgen que se ha sacrificado, sino que sigue viviendo a través del hombre del que se había enamorado con un recuerdo cargado de connotaciones eróticas. Por último, cambia el hecho de que sea siempre una mujer pobre quien se enamora y se casa con un hombre rico, ya que la protagonista es hija del mayoral del cortijo y se enamora de Juan, que cuida del ganado en la finca (Zecchi “Margarita” 40-41).

que las parejas de los encuentros fortuitos sexuales de Ana sean más jóvenes, invirtiendo la imagen típica del cine hegemónico, donde chicas atractivas son el centro de atención, mientras que actrices mayores son prácticamente invisibles. Bartolomé no hace de la edad de Ana un hándicap para su relación con los hombres o para tener placer, sino que su insatisfacción sexual viene de su matrimonio, que es representado como una unión tradicional regida por las normas patriarcales de la época. Es en la madurez, cuando Ana es capaz de superar sus inhibiciones y liberarse de las restricciones patriarcales. Presentar el cuerpo maduro de una mujer como lugar de placer sexual es una manera de luchar contra las imposiciones culturales convencionales dominantes. La directora da protagonismo al cuerpo de una mujer madura³³ para visibilizar lo que no se muestra, reincorporar en los discursos públicos lo que se deja fuera y dotar de significado y profundidad a su cuerpo (Zecchi “Sex” 202).

La sexualidad siempre se asocia con juventud y cuerpos considerados, socialmente, atractivos y está al servicio de los personajes varones. En el cine hegemónico y en el contexto de la sociedad occidental contemporánea, la representación fílmica del cuerpo de Ana se considera un desafío temático y estético. La mujer de más de 40 años ha sido invisible, no solo en las pantallas del cine hegemónico (con muy pocas excepciones), sino también en los estudios de género (Zecchi *La pantalla* 266-69) y para la llamada segunda ola del feminismo que, dentro de su nueva percepción del cuerpo de la mujer, se enfocó exclusivamente en las jóvenes (Zecchi “Sex” 204). Al contrario, los maridos, novios o varones varios de la pantalla suelen ser maduros,

³³ *Vámonos Bárbara* pertenece a una época en la que el feminismo tenía un gran auge y empezaba a incluir temas como sexualidad, política del cuerpo, familia, trabajo, derechos reproductivos y poderes fácticos. Sin embargo, según Barbara Zecchi, esta toma de conciencia se limita a las mujeres jóvenes. Cecilia Bartolomé, junto con Josefina Molina, van a ser, con sus representaciones del cuerpo y la sexualidad de las mujeres maduras y la reflexión sobre sus experiencias vitales, precursoras, en España, de una temática que se va a incluir en los estudios de género muy posteriormente y lo son debido a la particular situación del feminismo en el país, donde, prácticamente, se van a dar las dos olas al mismo tiempo después de la dictadura (Zecchi *La pantalla* 270-71).

cuando no viejos, y sin atractivo físico en la mayoría de los casos.³⁴ Rasgos, distribuidos según el género, que son una constante en las películas hegemónicas. Por ejemplo, en *Doctor me gustan las mujeres ¿es grave?*, tres catedráticos viejos babean ante el cuerpo de una chica de unos veinte años (alta y delgada) con un trozo de tela, haciendo las veces de minifalda, para que la cámara recorra sus piernas.

Años más tarde, la situación perdura. Aunque Josefina Molina, en *Lo más natural* (1991), presenta a una mujer madura con un hombre de menos edad, es un hecho que, todavía, en la época en la que se realizó el film, no era visto tan positivamente como si un hombre estuviera con una mujer más joven. Una y otra vez, mujeres jóvenes son pareja de hombres mucho más viejos, sin que surja ninguna consideración negativa, porque se ve como algo normal, pero si sucede al revés es un hecho extraordinario, un chiste o una perversión (Haskell 14-15). De hecho, todavía hoy en día, se las denomina como *cougar*, puma o depredadoras de hombres jóvenes (Zurian y Gómez Prada). El envejecimiento de hombres y mujeres tiene una significación cultural radicalmente opuesta: mientras que en las mujeres es un síntoma de degradación y desvalorización, los hombres se mantienen en su apogeo sexual, a pesar del paso del tiempo (Gardiner 98). Sin embargo, diferentes estudios han demostrado que el deseo sexual disminuye con el envejecimiento en los dos sexos, pero a más temprana edad en los hombres (Posner 138-41).

Después de la escena del encuentro sexual, la cámara cambia bruscamente su punto de vista al otro lado del acuario. Cuando Ana se queda sola tumbada en el colchón, la vemos de

³⁴ En *Las obsesiones de Armando*, el protagonista, interpretado por Alfredo Landa (no muy agraciado físicamente), insulta a la dueña de la casa donde vive porque no responde al canon de mujer con la que él sale (alta, rubia y delgada). Le llama gorda, le dedica comentarios despectivos por su físico, como mona chita, y hace bromas sobre la posibilidad de tener sexo con ella o verla desnuda. La encuentra tan repulsiva que un amigo le da unas pastillas para que pueda tener relaciones sexuales con ella la noche de bodas (minutos 00:17:54-00:19:04).

forma borrosa a través del agua y la vegetación del tanque, que ahora ocupa el primer plano. Nos la muestra en una imagen como si estuviera ahogada. Da la impresión de que está muerta y aprisionada en un ataúd de cristal, como los ejemplos de los cuentos infantiles: personajes / mujeres / objetos muertos e inertes, esperando a que el príncipe aparezca, se enamore de ellas y las bese para salvarlas con su amor y dar sentido a su vida. Esta visión se mantiene hasta nuestros días, como se refleja en algunas de las mujeres representadas por los más ilustres directores españoles: por ejemplo, Almodóvar, en *Hable con ella*, nos ofrece a un enfermero, de nombre Benigno, que viola a una joven en coma y la deja embarazada, lo que va a suponer su cura y catalogamos al director de “progre” (P. Aguilar “Cine” 73) y se habla de las chicas almodóvar con orgullo.³⁵

Generalmente, en el cine, una mujer solo se incorpora al relato, siendo la chica de alguien y amoldándose a algún hombre, que es el verdadero protagonista. Ya lo dijo el director Budd Boetticher: “lo que cuenta es lo que la heroína provoca o, mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que le lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia” (citado por Mulvey 625). Nuestra única aventura es que se enamoren de nosotras y vivir una vida plena a través del amor romántico, pero no se sabe muy bien de qué o quién se enamoran los hombres porque no hablamos (como en la historia de amor del anuncio de la lotería nacional española dirigido por Amenábar en el 2017) (RTVE “Así es el anuncio”) o

³⁵ Frente a las y los que consideran que, en el trabajo de Almodóvar, la violencia contra las mujeres, la violación, los estereotipos trasnochados y la necesidad de que se encaucen hacia un orden tradicional y patriarcal es una ironía, hay una corriente crítica, como Barbara Zecchi (CatedraBergmanUnam, minutos 01:41:41-01:49:15; “Barbara Zecchi, interviewed”, minutos 00:12:38-00:16:19; y “Maternidad y violación” 147-174), y Pilar Aguilar (UPV, minutos 00:20:50-00:23:26 y Universidad de Burgos, minutos 00:01:53-00:05:42), que, reconociendo las aportaciones del director, le reprocha su postura sexista en las representaciones que ofrece de las mujeres y lo califica de misógino.

estamos en coma: “like animals, or silent comics..., women are more lovable without the disputatious, ego-defining dimension of speech” (Haskell 7).

Las mujeres aprendemos, como ya reflejó Simone de Beauvoir, a que, para ser feliz, hay que ser amada y, para ello, debemos esperar a que el amor aparezca. En los cuentos y en las canciones, él es el que lucha contra gigantes y dragones y sale a buscar a la mujer y ella espera (con paciencia y esperanza, encerrada en una torre o en un palacio, encadenada a una roca o dormida), sufre (muchas veces amor y sufrimiento se vinculan) y, al final, recibe su recompensa. Lo único que se exige a las protagonistas es que sean bellas, lo que se convierte en un requisito imprescindible para alcanzar el amor y la felicidad (395-96). No es de extrañar que, en numerosas encuestas realizadas, todos los niños afirmen que les horrorizaría ser una chica, pero casi todas las niñas desean ser niños (401).³⁶ Pero la princesa de nuestro cuento no está atrapada y se levanta: surge como si saliera del agua y le dejará las cosas muy claras al supuesto primer príncipe (fotogramas 3.4- 3.6). Después de incorporarse totalmente, en una decisión absolutamente novedosa, Ana toma la palabra para explicar, por sí misma, su experiencia sexual: le da las gracias a su amante, luego cuestiona su imagen ante un espejo y, por último, reflexiona sobre el encuentro. Al principio de la secuencia, para ligar sus palabras al hecho sexual, se sigue escuchando nítidamente el ruido del agua del acuario.

³⁶ Simone de Beauvoir extrae esta conclusión de las estadísticas de Havelock Ellis, en las que solo un chico de cada cien quería ser una niña, pero más del 75% de las niñas quería cambiar su sexo, y de una encuesta de Karl Pipal (citada por Baudouin en su libro *L'Âme enfantine*), en la que, también, las niñas desean ser chicos porque ellos no tienen que sufrir tanto, la madre las querría más, porque ellos hacen trabajos más interesantes, tienen más capacidad para estudiar, son más libres, sus juegos son más divertidos y no tienen que preocuparse por mancharse la ropa que, además, no les molesta para moverse. La autora destaca que, en el proceso de descubrirse como sujeto e individuo y formar su propia identidad, las niñas interiorizan la inferioridad como parte de su esencia (401-02). Es significativo la diferencia que establece entre la esclavitud por raza y a la que está sometida la mujer: los negros se oponen, con rebeldía, ante ella, pero, a la mujer, se la invita a que la acepte y colabore (403). Como ejemplo, Laura Freixas analiza, aplicando una perspectiva de género, productos culturales para niños, adolescentes y jóvenes, como comics (*Asterix y Obelix* o *Zipi y Zape*), dibujos animados (*Los Pitufos*) o películas (*Iron Man 3*), y ve que se repiten los mismos esquemas para los escasos personajes mujeres: su función es hacer grata la vida a los varones y se definen en su relación con ellos (Museo San Telmo minutos 00:10:14-00:14:06).



Fotogramas 3.4- 3.6: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:01:15, 00:01:16 y 00:01:17.

3.2 Espejito, espejito.

Después del agradecimiento de Ana, Bartolomé incluye otro elemento de los cuentos, como Blancanieves: el espejo, que como bien refleja Iris Marion Young, es un medio de representación que no nos ofrece datos objetivos, sino imágenes que nos proveen de reflejos de

identidades en historias nunca contadas, pero con significado (64).³⁷ Como mujeres (feministas) debemos preguntarnos quién está detrás de esas percepciones y su conceptualización. Artilugio en el que nos miramos las mujeres, el espejo nos devuelve una imagen deformada de nosotras mismas porque aplicamos unos patrones de belleza que han sido definidos por la estructura patriarcal. Una belleza que no es universal, ni inmutable, ni tiene una base biológica, sexual ni evolutiva y, en la presunción de esa belleza, se basa nuestra identidad como mujeres, de tal forma, que somos vulnerables a la aprobación de otro (Wolf 15-18).³⁸ Ana se acerca al espejo, real y simbólico al mismo tiempo, y se mira en él. Se abre la chaqueta, dejando entrever parcialmente sus pechos, se abotona la prenda, y, entonces, cuestiona el reflejo de su cuerpo. La protagonista aparece, en esta escena, como imagen especular, pero la desafía, se enfrenta a ella y no la acepta sin más. El espejo no devuelve, a la audiencia, una imagen tranquilizadora como sería deseable en la noción de Mujer construida en el sistema patriarcal (Colaizzi “Feminismo” 14-15) y rompe, por un lado, con esa construcción estereotipada y, a la vez, con la idea del cine como un instrumento pasivo, inocuo y neutral de reproducción y reflejo de la realidad que muestra lo que es natural. Bartolomé niega que Ana sea un sujeto alienado que interioriza su propia existencia imaginaria como exigiría la figura masculina activa (Mulvey 626).

³⁷ En pintura, la función real de incluir un espejo en el que se miraba la mujer fue hacerla cómplice de su tratamiento como espectáculo: “You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting Vanity, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. The real function of the mirror was... to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight” (Berger *Ways* 51). Cometido que Bartolomé reta, ya que Ana utiliza el espejo, no para mostrar su cuerpo y ensimismarse con él, siendo partícipe de su objetivación, sino que le sirve de base para interpelar a las y los que la observan y cuestionar el significado que construyen mirando.

³⁸ Naomi Wolf define el mito de la belleza como un arma política contra el aumento de derechos y libertades obtenidos por el feminismo que sustituye a la mística femenina de la domesticidad, cuando esta fue superada por las mujeres, para realizar una labor de control social. Wolf afirma que el mito de la belleza tiene que ver con los hombres y las relaciones de poder y es un sistema eficaz para sustentar la dominación del varón. Las cualidades que se consideran bellas, en una época concreta, determinan una conducta más que una apariencia, ya que son meros símbolos de conducta estimados como deseables (14-17).

Como parte de las numerosas problematizaciones planteadas por Bartolomé delante del espejo, Ana levanta su mirada y lanza la pregunta “¿Todavía crees que estoy bien?”³⁹ que Bartolomé utiliza como excusa para investigar sobre su subjetividad (fotograma 3.7). Pero no podemos asegurar que no se la hace a las espectadoras y a los espectadores, además de a su amante. Ana sorprende a la audiencia en el acto de mirarla y reduce el placer del acto de voyeurismo. Esta mirada indica que la protagonista es consciente de su rol de objeto y destruye la comodidad del *voyeur*. En una sociedad patriarcal, las mujeres vivimos nuestro cuerpo como sujeto y objeto al mismo tiempo con la posibilidad, siempre presente, de poder ser contempladas como un simple cuerpo, forma y carne, “que se presenta como el potencial objeto de las intenciones y manipulaciones de otro sujeto más que ser una manifestación viva de acción e intención” (Young 44). En *Vámonos Bárbara*, el objeto mujer le devuelve la mirada al sujeto masculino que desea, desafiando la autoridad de la posición masculina. También, la audiencia, igual que cuando Margarita y Lorenzo miran a cámara y preguntan qué es ser una mujer, se convierte en interlocutor que participa en la definición de la identidad de las mujeres. Bartolomé promueve una actitud activa y crítica por parte de las y los que ven el film y propicia un desplazamiento espectadorial hacia una reflexión sobre la identidad de la mujer.



Fotograma 3.7: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:01:54.

³⁹ Minuto 00:01:54.

El hecho de que Bartolomé utilice una cámara subjetiva resulta efectivo para lograr un efecto más dramático, aumentar la implicación de la audiencia con el personaje en este momento clave del film (Konigsberg 73) y conseguir una complicidad con él desde el principio de la trama. Al mirarse en un espejo, Ana no cuestiona la percepción que ella misma tiene de su cuerpo, sino la imagen que de ella proyecta la sociedad. Con su pregunta de una mujer madura, reflexiona y nos hace meditar sobre el lugar que ocupa el cuerpo de las mujeres en la sexualidad, tanto en la representación fílmica, como en el contexto histórico en el que se sitúa el film. Al mismo tiempo, la protagonista cuestiona su atractivo según el canon de belleza atribuido a los cuerpos de las mujeres y, así, el suyo “no se ofrece para ser contemplado, sino para ser pensado” y busca una mirada reflexiva (Guillamón Carrasco *Desafíos* 100). La *mise-en-scène* y la narración tampoco responden a las técnicas que se utilizan, dentro de la representación hegemónica, para embellecer, cosificar el cuerpo de las mujeres o convertirlo en espectáculo. Elección que se repite en otras escenas posteriores, en las que Ana va a aparecer desnuda, en toalla o en salto de cama.

La mirada a cámara realiza la función de un desenmascaramiento y la imagen que se refleja en el espejo /cámara evidencia la situación conflictiva y el cambio de la mujer en la Transición (Ballesteros 54). La experiencia de ver y mirar ha sido, tradicionalmente, propio de los hombres. Ellos son los que miran a las mujeres, ellas se ven a través de las constantes miradas de las que son objeto y que les recuerdan, juzgándolas, cómo deben ser, actuar y presentarse, sobre todo, ante los hombres, ya que de ello depende su éxito en la vida (Berger “Ways of seeing, Episode 2”).⁴⁰ Bartolomé revierte este rol en Ana, pero no para que lo utilice en sí misma, sino para observar y analizar el mundo exterior que la rodea. No va a incluir, dentro de

⁴⁰ Minutos 00:00:02-00:02:58.

la búsqueda de su identidad, su atractivo físico. Sentirse guapa o vivir un romance no van a ser el centro de su batalla, ya que “verse en el espejo para perderse, para desconectar del mundo y autoensimismarse en exigentes ideales de belleza, poco tiene que ver con verse para tener conciencia de quién eres y de dónde estás para así poder actuar” (Caballé 323). Hay que recordar que la creación / configuración discursiva del cuerpo nacional está directamente ligada a la construcción discursiva de los cuerpos físicos que conforman la idea de nación y hay muchos intereses creados, desde los sistemas políticos y económicos, para tener a las mujeres mirándose en el espejo en busca de signos exteriores porque esto no representa ninguna amenaza para el sistema patriarcal.

No es que en la Transición ya no hubiese un control del cuerpo, del deseo y de las subjetividades, sino que, en lo que Enrique Tierno Galván denominó en 1978 como “castidad social”, simplemente, se cambió la violencia, como medio para conseguirlo, por la educación de la sociedad (Chamouleau 214-18). En el nuevo contexto transicional, “los cuerpos desnudos permanecen tan textualizados y politizados como los cuerpos velados u ocultos lo estaban bajo el franquismo” (Marí “Desnudos” 135). Por esta razón, hubiera sido una representación empobrecedora de Ana si, al final, su liberación de los lazos patriarcales hubiera consistido en preocuparse de su aspecto físico. Bartolomé va a corporeizar en Ana la tensión que las mujeres experimentan en el patriarcado: la lucha entre la inmanencia, que define a la mujer como el otro superfluo y prescindible en relación con el hombre y como objeto (Young 31), y la trascendencia (Beauvoir 757-87).

Delante del espejo, va a ser la primera, de muchas ocasiones, en las que Ana se pone las gafas para ver mejor, ya que, como ella lo expresa, es miope. Se las pone cuando se enfrenta a las amenazas del abogado de la familia, cuando desde la ventana de la masía busca la playa, cuya

visión ha bloqueado la edificación urbanística del pueblo, y cuando, desde la ventana del complejo de apartamentos de Acumar, quiere ver qué pasa en la playa.⁴¹ La mujer que lleva gafas, en la pantalla cinematográfica, es uno de los clichés visualmente más potentes del cine y conlleva significados variados. Al principio, estaba relacionado con una sexualidad reprimida, falta de atractivo y la imposibilidad de ser deseada (Doane “Film” 82). En la película *Now Voyager* (Irving Rapper 1942), además de formar parte del conjunto de rasgos que hacen de la protagonista una mujer fea y enferma, quitárselas será parte de su cura. En *It's a Wonderful Life* (Frank Capra 1946), cuando el protagonista no existe, por su deseo expreso, su esposa pasa a convertirse en la solterona, bibliotecaria y huraña del pueblo, y el director le impone las temidas gafas. Cuando es una mujer casada, madre y atractiva no las necesita porque no forman parte de “la máscara de la feminidad” que debemos ponernos para resultar atrayentes a la mirada del otro y las gafas desaparecen junto a los otros significantes que simbolizan la falta de atractivo: la ausencia de maquillaje, el pelo recogido en un moño y un atuendo austero y poco elegante. El cliché se mantiene, en la actualidad, en películas de Disney dirigidas a nuestras adolescentes, como *Princesa por sorpresa* (Garry Marshall 2001).

El uso de gafas, por parte de la mujer, refleja la problemática relación que el cine ha tejido entre la acción de ver y las mujeres. Bartolomé plantea este vínculo, pero se aleja del cine clásico estadounidense, con películas, como *Humoresque* (Jean Negulesco 1946), en las que la protagonista, para poder apropiarse de la mirada, es representada como miope y solo cuando se pone las gafas deja de ser un espectáculo y se convierte en espectadora. Al final, como castigo

⁴¹ Las gafas se usan como una manera de mirar, de percibir lo que vemos. En *Nosotros los decentes*, el protagonista se las pone para ver a la chica que trabaja en su casa en la ducha desnuda (minutos 00:30:50-00:31:20), en *Dr. me gustan las mujeres ¿es grave?*, uno se las coloca bien para mirar el cuerpo de una chica (minuto 00:01:11). En el caso de Bartolomé, le sirven a Ana para darse cuenta de algo, ser consciente de un peligro o para enfrentar una situación difícil.

por su irreverencia, algo que Bartolomé también desafía, tiene que ser eliminada (Doane “Woman’s Stake” 216). Castigo que Linda Williams demuestra también ocurre en el género de terror clásico por el tremendo desafío que su mirada al monstruo supone para el poder masculino (90) e “in the rare instance when the cinema permits the woman’s look, she not only sees a monster, she sees a monster that offers a distorted reflection of her own image. The monster is thus a particularly insidious form of the many mirrors patriarchal structures of seeing hold up to the woman” (88).

En el cine español, los ejemplos en los que una mujer lleva gafas son escasos: en *Canto para ti* (Sebastián Almeida 1958), la que lleva gafas es la dueña de una pensión gruñona y soltera; en *Secretaria para todo*, el que una mujer lleve gafas es considerado un rasgo negativo: insuperable si son de cristal gordo, aunque tolerable si “las lleva con gracia”;⁴² en *El aprendiz de malo* (Pedro Lazaga 1958), una chica dice que usa gafas para leer, pero no quiere que nadie se entere; y en *Julia y el celacanto*, la protagonista se las pone, exclusivamente, cuando va a leer o está en su trabajo de secretaria. Bartolomé se apropia de la iconografía clásica cinematográfica patriarcal y la subvierte. Las gafas no representan simplemente un defecto de visión, sino que crea controversia alrededor de su uso, haciendo que Ana cuestione lo que ve a través de ellas: frente al espejo, su torso desnudo de 40 años y, luego, los mandatos patriarcales personificados en la ley o los cambios que provoca el desarrollo urbanístico. En *Vámonos Bárbara*, las gafas dejan de ser el símbolo de las “feas y solitarias bibliotecarias” para convertirse en un distintivo de la mirada de la mujer y de agencia. La directora, como señala Mary Ann Doane, propone el acto de ponerse las gafas como un reto ideológico: usarlas es un intento de apropiarse de la mirada, es el hecho de ver frente a ser mirada y la mujer que mira y analiza pasa a ser una

⁴² Minuto 00:24:15.

amenaza a todo un sistema de representaciones (“Film” 83) y, en el caso de Ana, son un instrumento que la convierten en sujeto activo y fuerte en la narración que quiere participar de los acontecimientos.

La subjetividad se construye, principalmente, mirando y es a través de una mirada activa que un individuo adquiere una sensación de sujeto contra ser objeto (Young 65). En *Vámonos Bárbara*, apropiándose de la mirada, Ana se revela como un desafío al orden establecido y no como una “good girl” (Williams “When the Woman” 95), pero no es castigada por ello en la diégesis. Sin embargo, Ana no solo mira con las gafas, sino que reflexiona, analiza y actúa de forma activa sobre lo que ve. También las utiliza para invitar a la audiencia a adoptar un punto de vista determinado ante el film y los acontecimientos que va a presenciar, para advertirle que su posición no va a ser neutra ni pasiva y hace una clara referencia a entender el feminismo como una manera de ver y analizar el mundo que nos rodea. Como indica Annette Kuhn, el movimiento feminista ofrece, no solo una metodología, sino una perspectiva (unas gafas) que configurará lo que decidamos analizar y la manera en la que lo hacemos (*Cine* 83-84).

Si nos fijamos en el espejo como objeto físico, llama la atención que tiene grandes luces en los laterales y es muy similar a los que hay en los camerinos del cine o el teatro. Más adelante, en casa de los padres de Ana, Bartolomé incluye otro en la habitación de su madre. Debido a la significación que, como he reflejado, tiene este elemento, vale la pena traer a colación, aunque sea brevemente, cómo las otras dos directoras de la Transición lo abordan en su trabajo en comparación a Bartolomé. Josefina Molina, en *Función de noche*, también lo coloca en un espacio relacionado con el mundo de la imagen y la representación cultural: un camerino de un teatro. Así, ambas directoras incluyen a sus mujeres en un mundo, tradicionalmente, dominado por los hombres, desde el que, durante siglos, nos han representado y definido, creando unas

imágenes tremendamente distorsionadas. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ellas. Bartolomé nos muestra a Ana y su reflejo y hace que desafíe el significado de la imagen que recibe. Molina no nos muestra la imagen de la actriz ni la de su exmarido cuando se miran en el espejo, que es a la vez una cámara objetiva, poniendo así a los dos en el mismo plano estético y conceptual (fotogramas 3.8-3.12). Con esta unión, la directora ignora la creación de imágenes distorsionadas de las mujeres por parte del cine, ese “espejo público que es la ficción audiovisual” (P. Aguilar *Mujer* 54), y de espejitos mágicos, pero nada inocentes, que nos dicen a las mujeres que somos las más guapas. La única vez que vemos su imagen reflejada es en una escena en la que ella se dirige hacia un espejo para coger una botella de agua, pero no mira su reflejo (fotograma 3.9).



Fotogramas 3.8-3.12: *Función de noche*, minutos 00:02:26, 00:02:57, 00:06:24, 00:54:30 y 00:55:06.

De forma similar, aunque el espejo está en casa de la protagonista, Andrea, en *Gary Cooper que estás en los cielos*, cuando Andrea, descubre que está gravemente enferma y tiene que operarse, mira su cuerpo en un espejo, pero lo que la audiencia ve, no es su reflejo, sino a ella misma (fotograma 3.13).



Fotograma 3.13: *Gary Cooper que estás en los cielos*, minuto 00:25:39.

Bartolomé, en los setenta, muestra y encara la construcción artificial de la imagen especular patriarcal. Las otras dos, en los años ochenta, la niegan, la ignoran y no la incluyen. Pero las tres presentan a las mujeres como su propio reflejo, que se propone a otras para empezar a construir una imagen diferente y no seguir teniendo como ejemplo falsas imágenes que nos devuelven falsos espejos (Castellanos 18) que han tenido la función de reflejar al hombre en un tamaño doble al natural (Woolf 28). Cuando nos muestran directamente a sus protagonistas o retan la imagen de ellas en el espejo, estas directoras nos transmiten que cada mujer es lo real, no el producto de una mirada externa a nosotras, ni una falsa imagen especular que depende de hábitos y convecciones sociales y culturales que no son fijas, sino que cambian según los contextos históricos. Al considerar a las mujeres en relación a una red de relaciones específicas y cambiantes, abren la posibilidad de que se las pueda plantear como construcción en la teoría feminista (López González 13-15) y huyen de esencialismos deterministas. Además, aluden al hecho de que los cuerpos e identidades de las mujeres, en la Transición, continuaron formando parte del imaginario político como alegorías de la democracia y la modernidad.

Por último, hay un punto de conexión entre Bartolomé y Pilar Miró en cuanto a la utilización de los espejos y la relación de las protagonistas con sus progenitoras. Cuando Andrea visita a su madre, con la que tiene una mala relación, sí vemos la imagen de esta reflejada en el espejo. Hasta el punto de que, para obtener su atención, ya que no deja de mirar su reflejo porque se está arreglando para ir a un evento, Andrea se pone entre su madre y el espejo (fotogramas

3.14-3.16). En *Vámonos Bárbara*, cuando Ana (que tampoco se lleva bien con su madre) visita a su familia para comunicarles su decisión, la madre, en un momento de la discusión, está presente, visualmente, solo mediante un pequeño reflejo en el espejo de un armario (fotograma 3.17). Sabemos que las madres están ahí, pero parece que las directoras borran su presencia o al menos la reducen, quizás para intentar mermar su influencia sobre sus hijas. A diferencia de Miró, Bartolomé propone un nuevo modelo de relación con Ana y Bárbara. Entre ellas nunca se produce este juego de espejos y reflejos. Su relación es definida por ellas dos, sin que medien espejos que distorsionen su relación: se miran la una a la otra directamente cuando interaccionan.



Fotogramas 3.14-3.16: *Gary Cooper que estás en los cielos*, minutos 00:32:13, 00:34:20 y 00:34:30.



Fotograma 3.17: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:07:45.

3.3 A Ana le da por hablar de su sexualidad.

Después de la escena del espejo, Ana se acerca a donde está su amante para tener una conversación sobre lo ocurrido. En esta escena, el encuadre del plano, a través del cual la directora selecciona lo que nos quiere mostrar, abarca elementos, como el portapapeles que coge Ana, una cámara de cine, unos focos, las, ya irónicas y conocidas por la audiencia, letras blancas,

que el amante se empeña en seguir pintando de blanco, el mismo espejo en el que Ana se ha mirado y una gran sábana blanca puesta como las que se usan en los estudios de fotografía (fotogramas 3.18-3.21). Todos estos elementos nos revelan la construcción dentro y fuera del film. Artificialidad que se traspasa al tema del que la pareja está hablando. La elección de los planos y contraplanos individuales (cada personaje tiene su plano de forma individual), sin mostrar el escorzo de ningunos de ellos, significa que la cámara está dentro del espacio físico donde transcurre la acción, en concreto, entre los dos personajes. Con esta posición, se transmite una sensación de presencia a la audiencia. Es como si estuviéramos allí. Bartolomé se ha decidido por unos planos simples, pero precisos, que muestran, con el mismo tamaño, a los personajes para dar, a ambos, la misma relevancia en la conversación que están teniendo.

Las diferencias entre *Vámonos Bárbara y Margarita y el lobo*, en cuanto a la *mise-en-scène*, en las escenas en las que aparecen las parejas, reflejan perfectamente los cambios que las relaciones de género experimentaron, para las mujeres, entre el tardofranquismo y la democracia y se podrían contraponer para ver esa evolución, ya que, como he explicado, Bartolomé une magistralmente forma y significado. En el film, la cámara, remarcando la igualdad de la que hablaba en el párrafo anterior, no utiliza planos en picado ni contrapicado, sino que los personajes se miran al mismo nivel. También, Bartolomé incluye al hombre y a la mujer en el mismo plano con un tratamiento estético igual, lo que supone una mirada diferente y una resignificación de los cuerpos desde una retórica de igualdad visual ajena a la representación del cuerpo de la mujer como puro objeto del deseo y espectáculo para la mirada (Guillamón Carrasco *Desafíos* 97-98). Sin embargo, en el medimetro, en varias escenas en las que Margarita aparece con Lorenzo, este la mira desde una posición superior y amenazante: con planos en picado o con juegos de cámara.



Fotogramas 3.18-3.21: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:02:13, 00:02:33, 00:02:35 y 00: 03:05.

Los diálogos son, también, muy representativos. En *Vámonos Bárbara*, la protagonista no para de expresar su opinión ante los hombres que la rodean: habla con su amante de una relación sexual y de placer y, con su marido, Carlos, habla de aspectos legales, de dinero y del coche de él. En *Margarita y el lobo*, los diálogos, entre la protagonista y su marido y amante, son escasos, pero, cuando se producen, Lorenzo, generalmente, le recrimina a Margarita su falta de entusiasmo por ajustarse a lo que debe ser y hacer una mujer y Andrés le reprocha que no esté disponible para tener relaciones sexuales cada vez que él quiere. Hay muchos monólogos, peleas y lecciones de liberación sexual y de identidad “femenina”. Bartolomé, en la escena que nos ocupa, crea un tono muy particular, con el ritmo lento del diálogo y del montaje que recalca el carácter calmado y amigable de la conversación que mantienen, reduciendo, un poco, la tensión que pudiera crear el adulterio cometido. Bartolomé, así, resta importancia y borra cualquier vestigio de culpa, pecado o tragedia al hecho de que una mujer tenga relaciones sexuales extramatrimoniales y por puro placer físico. Pero, por otro lado, filma a los dos personajes, casi durante toda la conversación, en un plano medio que los presenta atrapados en una situación que

no pueden controlar. Sensación que también expresa verbalmente Ana, al final del diálogo, cuando, nerviosa, le dice a su amante que quiere terminar porque está hecha un lío y empieza a divagar. Las escenas con diálogos, no suponen solamente grabarlas, sino que también hay que conseguir capturar el comportamiento no verbal (Zhou)⁴³ y Bartolomé lo hace perfectamente.

En cuanto al discurso de Ana, de él se deduce que ni está esperando a un príncipe azul ni se va a quedar de brazos cruzados a esperar que algo pase.⁴⁴ Contra el intento de los partidos políticos, dirigidos por hombres, de omitir y expulsar a las mujeres del diálogo y del proceso democrático y de modernización, en este film son las protagonistas mujeres las que empiezan el diálogo, las que dan el primer paso y hacen el esfuerzo por buscar la comunicación. Ana es la que empieza a hablar con su amante, su marido, su familia y su hija. Al contrario que la protagonista de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, quien, como muestra de ser española, sabe estar callada mientras los hombres hablan de política como las damas que, desde su tribuna, veían los torneos de caballeros y premiaban al vencedor con su mejor sonrisa (de Icaza 115). Como táctica narrativa para dotar a Ana de la palabra, Bartolomé, incluso, sustituye la

⁴³ Minutos 00:06:04-00:06:28.

⁴⁴ La misma crítica al amor romántico y a la figura del príncipe azul se puede observar en la novela *Nada*. La protagonista, Andrea, después de dos relaciones, con Gerardo y Pons, se da cuenta de que no va a encontrar su realización personal en la promesa de la espera pasiva de un hombre que dé sentido a su vida y la llene de plenitud. Gerardo va a destruir la ilusión romántica del primer beso (177-81) y la relación con Pons, que sugiere el cuento de la Cenicienta, en el que la muchacha pobre encuentra su salvación a través del rico príncipe, tampoco es lo que Andrea buscaba (237-47). Incluso los matrimonios representados por Laforet niegan el mito del amor romántico y son fuente de explotación y frustración para las mujeres (la madre de Ena y Gloria). La escritora propone otro tipo de relación en pareja a través de los personajes de Ena y su novio Jaime y a través de la destrucción de la mística masculina representada por Román (Schlyter 85-93). La influencia de los cuentos, con sus historias patriarcales, todavía es un tema recurrente objeto de análisis por parte del feminismo: Belén Gaudes se queja de la falta de referentes de mujeres fuertes y activas, en las historias infantiles, para leer a su hija, lo que le ha llevado, junto con su pareja, a crear sus propios cuentos para no seguir perpetuando los mismos roles de género para nuestras jóvenes. La representación de las mujeres, en los cuentos, ha sido objeto de estudio en publicaciones recientes: como los artículos “Un acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil” de Nuria Méndez Garita y “Feminist Criticism and the Fairy Tale. The Emancipation of ‘Snow White’ in Fairy-tale Criticism and Fairy-tale Retellings” de Vanessa Joosen y los libros, *Fairy Tales and Feminism. New Approaches* de Donald Haase y *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale* de Veronica L. Schanoes.

característica banda sonora de las *road movies* (género del que se apropia la directora) por el diálogo, que se materializa en trascendentes conversaciones de la protagonista con todos los personajes: su primer amante, con Carlos, con su familia, con su hija, con Iván y con sus amigas. Ana habla y habla, busca comunicarse y un interlocutor como Natalia ya hacía en la década de 1950 (*Entre visillos*) porque con el dialogo se organizan los límites del “yo” y del “otro” y es incompatible “con la abnegación, con la no-determinación del propio espacio, que suele doblegarse a la invasión del ajeno” (Amorós “Presentación” 10). Necesidad y vindicación que alcanzará su máxima expresión en el film de Josefina Molina, *Función de noche*, en el que, entre otras cosas, la protagonista, hablando con su exmarido, se queja de un pasado marcado por la incomunicación y su hija ve un problema en que las parejas no hablen de todo, incluida la sexualidad.

El mero hecho de poner en boca de una mujer su sexualidad supone “un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje, hasta cierto punto, se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura” (Foucault *Historia* 13) porque, en palabras de Amelia Valcárcel, por medio del sometimiento del cuerpo, también se amolda “el espíritu y el intelecto para que seamos lo que debemos ser, lo que se espera y desea que seamos” (*Rebeldes* 17-18). También, nos lleva a reflexionar sobre la sexualidad como una construcción material que tiene como objetivo producir “sujetos históricos funcionalizados a un orden socio-económico y político también histórico” y a comprender como la política sexual permite entender las relaciones de poder que constituyen la propia identidad del individuo, su intimidad, las relaciones diarias con otras personas y su estructura psicológica (Colaizzi “Placer” 341). La reflexión sobre la política sexual nos permite entender la heterogeneidad, complejidad y contradicciones que pueden darse en un sujeto en tanto que objeto elaborado por un discurso, una

representación y unas imposiciones. El cuerpo se aborda desde un sistema de lenguaje que lo significa y lo define y, de esta forma, nombra a los individuos y estructura identidades dentro de una sociedad (C. Hernández 5).

Cuando Ana habla, está estableciendo significados que trascienden su materialidad y retando la acción del lenguaje sobre sí misma. Bartolomé deconstruye la imagen patriarcal de mujer decente y tradicional que no se atreve a verbalizar su sexualidad ni su insatisfacción. La protagonista separa su sexualidad de la necesidad de tener una pareja, una relación romántica y de la reproducción. Toma la palabra como un espacio de reflexión, que, tradicionalmente, ha sido monopolizado por los hombres. Hago esta consideración desde la idea de José Manuel Estévez Saá, quien afirma que el espacio es una categoría esencial en el estudio de la conducta humana y, en el caso de las mujeres, adquiere una relevancia singular porque ha determinado su conducta y su ser social.⁴⁵ Este autor también refleja que hoy en día no se puede hablar de espacio sino de espacios con significados muy diversos: igual que existen los espacios geográficos, hay que distinguir el espacio público y el privado, el de la creación, el rural y el urbano, el liberador y el opresor, el de la comunicación, el de la información, etc. (9-11) y Ana está en todos, los considerados propios para ella y los que los hombres se han reservado para ellos como el urbano, el público, el de la creación y el de la reflexión.

En *Vámonos Bárbara*, Ana empieza a pensarse a sí misma, utilizando unas categorías diferentes de las que conforman el sistema cultural patriarcal que configuran nuestra visión del mundo y de nosotras mismas. Se sitúa fuera de ese dominio, al reflexionar al margen de los parámetros impuestos para ella porque, para transgredir el orden social y simbólico al que hemos sido relegadas, el primer paso es ser consciente de su existencia y de la posición que ocupamos

⁴⁵ Esta importancia ya la relevaron los primeros títulos de obras feministas como *A Room of One's Own* de Virginia Woolf o *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

en él. Es decir, darse cuenta de las imposiciones históricas sobre los significados que asignamos a nuestro cuerpo que se ha convertido en dócil, sometido a los convencionalismos de un ideal estereotipado y estandarizado que crean una sensación de insuficiencia, de que le falta algo y que nunca es lo suficientemente bueno, convirtiéndose así en el receptor en el que se inscriben de forma simbólica las leyes y prácticas del patriarcado (Bordo 13-14). Poner en tela de juicio esta estructura implica cuestionar nuestra posición dentro del sistema patriarcal jerarquizado y las relaciones de poder que establece. El hecho de que Ana hable de deseo y placer sexual convierte su cuerpo y sexualidad en espacios concretos desde los que rebatir la posición de subordinado y amenazar con tomar el poder. Bartolomé consigue codificar lo erótico en un lenguaje diferente al usado por el orden patriarcal. Ana no es identificada como *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 624), como objeto erótico por excelencia, ni como un cuerpo embellecido y exhibido. Convertido en lenguaje, el acto sexual de la primera escena se queda totalmente des-erotizado, a pesar de ser el centro. Provoca la sonrisa y engancha a la audiencia a escuchar y esperar, negándole su posición de placer y *voyeur* (Colaizzi “Placer” 345).

3.4 ¡Adúltera!

Dentro de las libertades que las mujeres íbamos conquistando, Bartolomé presenta a una Ana, igual que Margarita, adúltera en la narración fílmica, no como una opción, resultado de la insatisfacción de la protagonista y su búsqueda del amor o de romanticismo, sino que lo hace para buscar el placer sexual y sin querer un compromiso sentimental.⁴⁶ Este rasgo es

⁴⁶ Es notablemente diferente la caracterización que se hace del adulterio y las consecuencias que tiene para la mujer en *Margarita y el lobo* y en *Vámonos Bárbara* si lo comparamos con *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí 1977), considerada como “la película de la Transición” (Castro García 203). En este film, dirigido por un hombre y en el que la historia la cuenta también un hombre, la mujer casada busca, en el adulterio, la respuesta a sus frustraciones e infelicidad dentro del matrimonio, algo que no consigue y vuelve al punto de partida con su marido y sus hijos. Para las mujeres de Bartolomé, la relación extramatrimonial no supone la búsqueda del amor, ni de una relación sentimental duradera y no termina con una vuelta al redil, sino con la disolución de la institución matrimonial. Ellas, sin un hombre, afrontan un futuro incierto y abierto, en el que seguir buscando su identidad y ser dueñas del camino que recorren. En *Los subdesarrollados* (Fernando Merino 1968), los maridos son infieles, sin que suponga un

significativo, si tenemos en cuenta que, en el cine de la década de 1970, el adulterio (sin castigo diegético) estaba reservado para los hombres en exclusividad (Guillamón Carrasco *Desafíos* 98). En las comedias españolas, la mujer casada era, en general, independientemente de su edad o aspecto físico, fiel. En *Una monja y un don Juan* (Mariano Ozores 1973), el mero pensamiento de que una mujer, a la que su marido ha abandonado con dos hijos, pueda haber conocido a otro hombre y haberse enamorado se presenta como una opción impensable, irrisoria y ridícula para la mujer casada.⁴⁷ Los pocos casos de infidelidad siempre tienen una explicación y un fin práctico o funcional: por ejemplo, la casada no encuentra satisfacción sexual en las relaciones conyugales.⁴⁸ Sea cual fuera el caso, la mujer no disfruta de la liberación que podría derivarse de

problema para la marcha del matrimonio y se erige la denominación de “esposa engañada” como un prototipo nacional (minuto 00:04:30), pero si él sospecha que la mujer es infiel puede usar contra ella la violencia física y verbal, expulsarla del hogar o pegarle un tiro. Las mujeres españolas casadas se caracterizan por tener “un aspecto de sólida formación moral y el gesto de amargura de la mujer que sufre en silencio” y por dejarse físicamente un poco (minuto 00:07:01). Es su misión retener al hombre en la unión matrimonial: cuidando su aspecto personal y manteniendo viva la llama del amor. En *Experiencia prematrimonial* (Pedro Masó 1972), una pareja de novios, que decide vivir juntos antes de casarse, descubre que, aparentemente, la infidelidad es común a todos los hombres y el matrimonio no será posible si ella no es consciente de este hecho y lo acepta.

⁴⁷ Es verdad que, mientras el desarrollo de la trama da a entender que el marido vive con otra mujer, al final, para evitar cualquier atisbo de adulterio, se nos revela que su hija es de una relación anterior a su matrimonio. El cambio supone un brusco viraje que nos podría hacer pensar en la intervención de la censura. Este hecho recuerda a la película *Mogambo* (John Ford 1953), en la que, para evitar la infidelidad, el franquismo prefirió el incesto, convirtiendo al personaje de Grace Kelly (quien engaña a su esposo con Clark Gable) y a su marido en hermanos, aunque había secuencias en las que se daba a entender que había relaciones entre ellos (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio” minutos 00:08:17-00:09:18). La obsesión por el tema, lleva a la censura a obligar a Juan Antonio Bardem a incluir en su película *Muerte de un ciclista* (1955), cuando ya estaba terminada, una declaración en boca del personaje interpretado por Alberto Closas para dejar bien claro el arrepentimiento y los remordimientos de la pareja fílmica por haber sido adúlteros. No era tan importante el hecho de que la pareja había atropellado a un ciclista y había huido del lugar del accidente (RTVE “Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio” minutos 00:15:46-00:17:02).

⁴⁸ La infidelidad, dentro de los matrimonios españoles, es un dato importante para entender la realidad de muchas mujeres casadas. La ideología católica, la prohibición del divorcio y la falta de recursos económicos y de educación llevaba a muchas españolas a aceptar, con resignación, los engaños por parte de sus maridos (Castejón Leorza “Mujeres y cine” 318), que fueran homosexuales o que las maltrataran y a obviar, en aras de proteger la institución del matrimonio, graves problemas, como el alcoholismo del esposo. La institución matrimonial no versaba sobre sentimientos, como Bartolomé demuestra en la escena de Ana con su familia, sino sobre un deber y una obligación moral y la necesidad de relegar a la mujer al espacio doméstico como única fuente de felicidad y realización posible para la que quería ser decente y respetable. Elena Francis responde a la carta de una mujer que aportaba pruebas de que su marido la engaña: “es posible que exista una infidelidad psicológica desde el momento en que a usted la abandona y acompaña a esa mujer. Pero de ahí a que el engaño se convierta en adulterio, yo creo que hay una diferencia sustancial” (Imbert 91). Sobre esposos infieles, tras el análisis de más de cuatro mil cartas, los autores de

su acción (del Amo 66-69).

Aunque la mujer empezaba a ser representada como sujetos sexuales, sin ser por ello indecente o pecadora, esta incipiente sexualidad debía estar al servicio de las necesidades del esposo dentro de la institución matrimonial⁴⁹ (Rincón 287-88). La infidelidad del esposo se produce por una insatisfacción sexual por su parte, generada por problemas en el matrimonio: la inexperiencia de la mujer, su descuido a la hora de atender sus obligaciones o el estrés de él por trabajar demasiado para satisfacer las exigencias materiales de la esposa. También es verdad que la nueva situación no le va a proporcionar el buscado goce sexual. Bien sea una relación estable con otra mujer o una aventura aislada, la nueva relación le va a traer problemas, siendo angustiosa, y se repetirán los patrones de la vida matrimonial (del Amo 168-91).⁵⁰ El cine de la época del desarrollismo no cuestionaba el matrimonio tradicional, sino que intenta congraciarse con los nuevos tiempos. En *Una monja y un Don Juan*, el protagonista abandona a su familia con la excusa de que no ha cumplido su promesa de darles una vida mejor, económicamente hablando. La esposa, a pesar de todo, dice que, si volviera, ella le pediría perdón, se echaría a sus brazos y le rogaría que se quedara. Al final, él vuelve al hogar con una hija de otra mujer y todos los miembros de la familia lo reciben sin reproches porque lo quieren y lo necesitan. El esposo es

Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo, concluyen que, en general, el consejo radiofónico era hacerse “la ciega-sorda-muda”, no llorar ni hacer un drama, ponerse guapa, rezar todos los días y recibir a los esposos con los brazos abiertos y sin reproches, en el caso de que volvieran con ellas (405-13).

⁴⁹ En *Adulterio a la española*, la supuesta liberación sexual de la mujer casada supone una sexualización de su cuerpo como una condición necesaria para salvar el matrimonio tras el adulterio del esposo. La mujer adopta el papel de amante, cambia su forma de vestir, su aspecto físico y su manera de comportarse para atraer a su marido al hogar conyugal. La sexualidad de la mujer solo es aceptable, dentro del orden patriarcal, para satisfacer al esposo en la institución matrimonial.

⁵⁰ *Hacienda somos casi todos* (Mariano Ozores 1988), *Los obsexos* (Mariano Ozores 1989), *Los novios de mi mujer*, *No desearás al vecino del quinto*, *Los subdesarrollados*, *40 grados a la sombra* (Mariano Ozores 1967), *Lo verde empieza en los Pirineos* y *De profesión sus labores* muestran indicios de una relación sexual extramarital por parte del hombre casado (cierta intimidad como caricias y besos o juergas con mujeres), pero, al final, el esposo siempre fracasa y no consuma su infidelidad (del Amo 183-91).

un pobre hombre que se ha dejado llevar por las cosas materiales y las comodidades del capitalismo y el dinero. La esposa recuerda que, cuando eran novios y al principio de su matrimonio, no tenían dinero, pero eran felices y tenían ilusión porque se amaban.

3.5 Una actitud irreverente frente a la separación de esferas y espacios.

Cuando termina la conversación, Bartolomé enfrenta la rígida separación de esferas y espacios basada en el género. Ana sale al exterior desde el espacio cerrado que hasta ahora había ocupado. Es entonces cuando vemos que todo ha sucedido en una lonja situada en el medio de una ciudad. Más tarde, por la matrícula del coche, sabremos que es Barcelona. Bartolomé sitúa a sus protagonistas en grandes urbes españolas y ocupando espacios públicos hasta hace poco dominados por hombres como el mundo laboral o la carretera.⁵¹ Siguiendo una de las principales aportaciones de la teoría feminista (la división de esferas basada en la división sexual del trabajo), es esencial observar los espacios en los que participa Ana. Ya en el siglo XIX, la escritora francesa George Sand (Amandine Aurore Lucile Dupin), desafiando los estrictos códigos sociales decimonónicos, sobre todo para la clase alta a la que ella pertenecía, se vistió de hombre para, simplemente, moverse, con más libertad, por la ciudad. La esfera pública, a pesar

⁵¹ La manera en la que diseñamos, organizamos y usamos los espacios (casa, calle) está determinada por los roles y las relaciones de género. Este nexo ha interesado a las mujeres, en diferentes campos, a lo largo de la historia. En el cine, Alice Guy, a principios del siglo XX, a través de una niña, convierte en un acto de heroicidad salirse de las limitaciones que se imponían a las mujeres para salir solas y explorar el mundo que las rodeaba (*A Four-Year-Old Heroine* 1907). En la misma época, Federica Montseny, denomina a su personaje de indomable, salvaje y fierecilla, pero positivamente, porque se atreve a interactuar con su entorno de una manera libre impropia de su sexo (*La indomable* 48-53). Carmen de Burgos, en su libro *La rampa*, refleja dos maneras de estar en el espacio público. En un restaurante, por un lado, las protagonistas, al estar solas, se sienten amedrentadas, perseguidas, intranquilas y avergonzadas y, en consecuencia, se esconden e intentan pasar desapercibidas. Algo que no sucede con otras tres “damas” que, acompañadas de dos caballeros, están en el centro del comedor y se sienten protegidas por ellos. Por otro lado, los hombres se apropian del lugar con confianza y seguros de su poder. Ellos no se esconden y creen tener el derecho a empujar, insultar, ser groseros y meterse con las mujeres que osan invadir sus dominios (7-18). Más recientemente, el tema ha continuado siendo objeto de interés académico: *Putting Women in Place. Feminist Geographers Make Sense of The World* (Domosh y Seager 2001) y *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-century Paris* (D’Souza y McDonough 2006) que reconsidera la suposición de que la experiencia de las mujeres, en relación a su ocupación de los espacios públicos de la ciudad en la modernidad del siglo XIX, estuvo extremadamente limitada por las prohibiciones sociales (1).

de la presencia de las mujeres en algunas zonas restringidas, se ha considerado históricamente un dominio masculino y la experiencia de la ciudad moderna fue un lujo destinado a los hombres (Wolff “The Invisible Flâneuse” 37-39).⁵² “Ser hombre” le dio la posibilidad a Sand de caminar libremente por París y tener acceso a lugares a los que se le hubiera negado la entrada por el hecho de ser mujer, haciendo posible para ella la vida del *flâneur*, ya que las mujeres ni siquiera podían pasear solas por la ciudad (Wolff “The Invisible Flâneuse” 41).⁵³

Bartolomé, con la decisión de que sus protagonistas vivan en una ciudad, desafía una

⁵² La separación entre el mundo masculino, laboral y productivo, y el femenino, familiar y centrado en la reproducción, fue esencial para el capitalismo emergente. Como ideología sobre cómo las familias de clase media debían organizar su vida, la separación de esferas fue muy poderosa: Mona Domosh y Joni Seager explican que las mujeres debían quedarse en casa, criar a sus hijos, decorar sus casas y atender sus jardines (5-6) y tenían prohibido entrar en las tabernas, cafeterías y clubs de la ciudad. Sin embargo, las autoras destacan que, con la industrialización de los siglos XIX y XX, la organización de una esfera privada femenina y otra pública masculina se articuló más a nivel ideológico que real y los límites se traspasaban frecuentemente, pero siempre dentro de un orden genérico. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres burguesas se convirtieran en las principales consumidoras para el hogar hizo que pudieran entrar en el espacio de los negocios. Entraron en el centro de las ciudades y ocuparon las calles y las tiendas, pero sin desligarse del todo de su domesticidad. Solo podían estar en estos espacios públicos a unas horas determinadas (no cuando oscurecía ni temprano por la mañana) y, mejor, si iban acompañadas por sus esposos para no echar a perder su buena reputación (74-93). Por otro lado, se produjo una diferenciación de género en los trabajos y una separación, en el espacio laboral, entre hombres y mujeres, si ambos coincidían. Entonces es cierto que las mujeres ocuparon los espacios públicos como trabajadoras y consumidoras. Sin embargo, ver a una mujer sola pasear o a un grupo, disfrutando de los placeres de la ciudad, era un hecho inquietante que producía perturbación y no podían salirse de los espacios considerados apropiados para ellas.

⁵³ En la película *Solo para hombres*, la protagonista causa un revuelo enorme, a finales del siglo XIX, por querer volver a casa sola. “Pero señorita la van a ver a usted” le dice la criada cuando se presenta a la salida del trabajo para acompañarla a casa. Sin embargo, en su revolucionario paseo cuando va a pasar por al lado de un café lo evita, separándose del local. Otras, a lo largo de la historia, para entrar en el mundo literario, se hicieron pasar por hombres utilizando seudónimos de varón: Cecilia Böhl de Faber fue Fernán Caballero; Mary Anne Evans se hizo pasar por George Eliot; María Lejárraga ocultó su nombre bajo el de su marido, quien se apropió de la autoría de sus obras; las hermanas Brontë utilizaron diferentes nombres masculinos para poder publicar; las obras de Sidone Gabrielle Colette aparecían bajo el nombre de su marido; Caterina Albert es más conocida por el nombre que tuvo que usar (Victor Catalá) para evitar el escándalo que causó su primera obra (*La Infanticida* 1898) que sí publicó con su verdadero nombre, etc., etc., etc. Todo para que no les sucediera lo que pasó con el cuadro, titulado inicialmente *Retrato de la señorita du Val d’Ognes*. Cuando se descubrió que pudo haber sido pintado por una mujer, Marie-Denise Villers, la obra se devaluó y las valoraciones, de repente, cambiaron de las hechas cuando el cuadro se adjudicó a un hombre y se volvieron del tipo: “La idea de que nuestro retrato de la señorita Charlotte pueda haber sido pintado por una mujer es, vamos a confesarlo, una idea atractiva. Su poesía, literaria más que plástica, sus evidentes encantos, y debilidades ingeniosamente ocultadas, así como su conjunto resuelto con miles de sutiles artificios, todo parece revelar el espíritu femenino” (citado en Gil Salinas 18). Rosalía de Castro lo denunció en una carta a una escritora novel. Le aconsejaba que cesara en su empeño de escribir por todas las desgracias que su intento le iba a traer. La escritora criticó que “los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo”, recordándoles continuamente que “deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado” (494).

serie de convenciones estéticas e ideológicas y el esquema reduccionista que se hizo de la modernidad. Por un lado, se distancia de la mayoría de las *road movies* españolas que narran viajes de personajes urbanos que huyen de la opresión de la ciudad y encuentran en los espacios rurales la liberación que buscan. Además, subvierte la situación de las mujeres españolas que estaban alejadas del mundo de la ciudad. Su lugar, en los años setenta, estaba en el pueblo, su comportamiento se ajustaba a lo que la medicina, la Iglesia y la ley les adjudicaban y eran las que restablecían el orden cuando los novios o maridos se salían de él, generalmente, por culpa de la influencia del espacio urbano (Bugallo “Mujer” 356).

Bartolomé se desliga de la tradición cultural española que se vincula con esta idea de considerar a los pueblos como recipientes de la esencia nacional que se debe mantener (Pérez *Cultural* 27-28). El tropo del pueblo suponía la vuelta al orden simbólico patriarcal que se oponía a la destrucción e inmoralidad de las ciudades que corrompían al ser humano y, sobre todo, a las mujeres.⁵⁴ Ana realiza el camino inverso al que hace Paco Martínez Soria en películas del tardofranquismo dirigidas por Pedro Lazaga como *La ciudad no es para mí* (1965) o *Un abuelo made in Spain* (1969), en las que una persona mayor visita a sus hijos que viven en la ciudad y se encontrará con una familia rota por la desunión entre sus miembros, la falta de orden, el egoísmo y la lujuria. El abuelo la recompondrá con la imposición de los verdaderos valores españoles tradicionales, convirtiéndose en el símbolo de la españolidad y un referente. El

⁵⁴ En *El calzonazos*, la unidad familiar corre peligro en Madrid y la solución viene dada por la vuelta al pueblo y la imposición del cabeza de familia con un rol de hombre fuerte, seguro y dominante con su esposa, su hija y su cuñada, llegando al desprecio. En la ciudad, el esposo (Don Juan) era un calzonazos porque no se imponía a las mujeres de la casa y éstas hacían lo que querían con él, llevándole a la ruina económica. Por supuesto, la culpa de todo la tiene la mujer y la situación se podía haber solucionado si, como dice Don Juan, el primer día que le levantó la voz le hubiera arreado un guantazo (01:04:53). También he encontrado este tema en películas anteriores, de los años cincuenta, como *El diablo toca la flauta* o *Sor Angélica*, en las que el hecho de que los hombres vayan a la ciudad es visto como un peligro eminente para la relación que tienen con sus novias del pueblo y en *El aprendiz de brujo*, el protagonista es un hombre de campo que va a Madrid para mejorar, alentado por lo bien que le fue a unos amigos que emigraron a Barcelona, pero el egoísmo y la insolidaridad de la gente de la ciudad le lleva a cometer un crimen. Finalmente, la gente de un pueblo le ayudará y volverá al campo para casarse.

anciano no se quedará en la ciudad, antro de perdición, igual que Ana no se queda en el pueblo, rechazando los valores que le ofrece, y vuelve a Barcelona, convirtiéndolo en un espacio en el que, aunque tendrá que luchar, la realización y liberación de las mujeres es posible.

Para terminar, cuando Ana sale del espacio donde trabaja, adopta una actitud irreverente hacia todas las distorsiones a las que nos han sometido y muestra indiferencia ante las posibles consecuencias de la gran cantidad de subversiones que ha realizado. Bartolomé, para apoyar formalmente este talante, coloca la cámara casi de frente y nos muestra a una protagonista que mira hacia arriba, desafiante. No nos la muestra en un plano medio corto, sino en uno general en el que podemos otear el coche que va a conducir. La posición de la cámara, el encuadre y la expresión corporal de Ana es totalmente diferente a cómo Bartolomé filma la salida de Margarita del edificio donde ha tenido lugar el juicio de separación (fotogramas 3.22 y 3.23). La manera en la que sale la protagonista refleja las graves dificultades de las mujeres de acceder al espacio público en el franquismo. *Vámonos Bárbara* se realiza nueve años después y la situación de las mujeres ha mejorado. Bartolomé transmite esa parte de la macrohistoria a través de la salida de sus protagonistas al exterior y se ve claramente al comparar las dos escenas. Otro rasgo que expresa esa diferencia es que Margarita se enfrenta sola a unas circunstancias que la asfixian y, en la narración, es el único ejemplo de rebelión; mientras que Ana se rebela junto a su hija y hay más personajes mujeres que, aunque no son mayoría, comparten sus ideas y la apoyan.



Fotogramas 3.22 y 3.23: *Vámonos Bárbara*, minuto 00: 03:14 y *Margarita y el lobo*, minuto 00:02:27.

En los cuatro primeros minutos del film, Bartolomé ya ha desafiado varias imposiciones ideológicas: rescata actitudes discordantes con el clima de consenso con el que se ha catalogado a la Transición, se apodera y quebranta estructuras narrativas clásicas que restauraban el orden patriarcal, impone el protagonismo de las mujeres y les cede la palabra, recoge y transgrede imágenes distorsionadas, esencialistas y reduccionistas de las mujeres en relación a su imagen, la sexualidad, su cuerpo y su identidad, cuestiona los cuentos infantiles, subvierte la iconografía tradicional, pone a las mujeres como sujetos activos y en control de situaciones hasta entonces impensables, rompe divisiones rígidas y estrictas que limitaban a las mujeres y Ana no pide perdón, ni se avergüenza, ni recibe un castigo por las transgresiones que comete. Pero la directora no se detiene aquí.

La historia de una decisión.

Desde el taller, Ana conduce a su casa. A la luz que caracterizaba el lugar de trabajo, donde se producen continuas rupturas con la ideología tradicional de género, se contrapone la oscuridad total del interior del hogar. El silencio y la soledad son rasgos que también definen este lugar y estos atributos traspasan las cuatro paredes del espacio físico. Una vez más, Bartolomé, con una sofisticada relación entre contenido y forma, fabrica un envoltorio, con un estilo muy cuidado, con el que se dirige a la audiencia y la introduce en el relato: las espectadoras y los espectadores enseguida extrapolan la puesta en escena al matrimonio y a la vida personal e íntima de Ana. Cuando la protagonista entra en la casa no se ve nada. Aunque da la luz, que ilumina de forma exagerada el recibidor, parece una sombra más cuando anda por un largo y oscuro pasillo. La oscuridad, el desamparo y la incomunicación que nos transmite la puesta en escena del hogar de la protagonista se acentúa por los nueve largos segundos que Ana tarda en recorrerlo. Estas características las remarca la chica de servicio, al comunicarle la

actitud de su esposo y su hija: el señor no va a casa tampoco esa semana y, a pesar de ello, no tiene mucho interés en hablar con Ana y la niña está en un campamento de verano y solo llama para pedir más dinero y una linterna nueva.

La puesta en escena cerrada (transcurre en la entrada y el pasillo) y la inmovilidad de la cámara producen un efecto de atrapamiento y hacen que la atención se desplace al diálogo entre Ana y la trabajadora doméstica. Con esta caracterización, Bartolomé desmitifica el feliz hogar franquista.⁵⁵ Ana entra en su habitación y la puesta en escena es bastante similar. Es un lugar oscuro y ordenado. Recordemos que el orden, no solo con las cosas y espacios, sino también en el aspecto físico y en el comportamiento (lo que se decía llevar una vida ordenada), era una exigencia para una joven en la España franquista y el desorden aparecía en los textos en términos de enfermedad que había que cortar de forma rápida y contundente (Martín Gaité *Usos* 87).

En la habitación, hay un balcón que da a la calle y, curiosamente, aunque está cerrado, escuchamos el ruido de unas campanillas y del viento que mueve las cortinas. Los sonidos que acompañan a la escena parecen sacados de un cuento de hadas que Bartolomé se va a encargar de sabotear. Ana se dirige al balcón y lo abre. Entonces, las campanillas del cuento se convierten en campanas de una iglesia que se escuchan mientras ella se gira a su izquierda para mirar, durante unos segundos, una pared llena de fotos, cuyo contenido la audiencia no puede distinguir, pero que la directora nos mostrará, un poco más tarde, a través de los ojos de Ana, cuando la protagonista llama a su marido por teléfono, en un juego de plano contraplano muy significativo. En el espacio interior y privado, son las convenciones sociales procedentes de representaciones

⁵⁵ Ana María Pérez del Campo, abogada y activista feminista española que ayudó a redactar la ley del divorcio de 1981 y que empezó su separación en 1969, lo califica de estafa y una situación de esclavitud para las mujeres. Como alternativa a su divorcio, su familia le aconsejó que cada uno hiciera su vida, pero manteniendo las formas, a lo que ella se negó (L. Franco). Consejo de la vida real que le vendrá a la lectora y al lector a la memoria cuando lea el apartado *Con el patriarcado hemos topado*, viendo así como Bartolomé plantea que lo personal de las mujeres es político y vale la pena ponerlo en el centro de su película.

culturales, como los cuentos, las que han mantenido una representación patriarcal de la mujer. En el espacio exterior y público esa represión viene de la Iglesia. Frente a ese juego de sonidos tan representativo, Bartolomé simultanea luces y sombras sobre la cara de la protagonista durante toda la conversación. Contrastes que reflejan el tira y afloja entre los esposos y las indecisiones internas de la propia protagonista. Claros oscuros, reflejo de la luz exterior, que se convierten en una extrema claridad en el rostro de Ana cuando, ante las razones de su marido para disuadirla, contesta contundentemente que se quiere separar. La fuerza de su decisión viene formalmente reforzada por el efecto de la luz sobre un primer plano de la cara de Ana. Un rostro con gesto energético, en el que se recrea la cámara por unos segundos (fotogramas 3.24-3.26).

Generalmente, la audiencia no se fija en la iluminación de una película. Sin embargo, en toda la escena en la que Ana está en su casa y, especialmente, en esta parte de la conversación telefónica, los juegos de luces y sombras juegan un rol esencial a la hora de transmitir los sentimientos, sensaciones y estado de ánimo de la protagonista. El primer plano del rostro iluminado (con una intensidad exagerada) de la protagonista hace una referencia a las películas hagiográficas que se generalizaron en la década de 1960 y que usaban una iluminación especial para atraer la atención de la audiencia sobre la santidad de los personajes. Este tipo de films proyectaban las vidas de los santos y mártires como modelos a seguir y la luz que se proyectaba sobre ellos tenía que ser especial para diferenciarlos del resto de los personajes. La luz tiene una especial significación en la tradición cultural cristiana y la diferencia entre luz y oscuridad tiene implicaciones morales como el bien contra el mal (Pérez *Confessional* 38-42). Bartolomé, en una de sus muchas transgresiones, a lo largo del film, proyecta una luz especial sobre una mujer, que no es una santa ni una mártir religiosa, sino que va a emprender una lucha feroz contra un orden religioso y patriarcal establecido, a redefinir los espacios a los que la sociedad la ha relegado y

mantener una actitud rebelde frente a la construcción de su identidad. La directora proyecta la luz sobre el modelo que ella propone para las espectadoras de la época, pero su semblante no corresponde al de un rostro angelical, sino al de una mujer enfadada y decidida.



Fotogramas 3.24-3.26: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:06:02, 00:06:29 y 00:06:49.

En esta escena, el personaje mujer se apropia, completamente, del lenguaje tanto visual como oral: únicamente vemos y escuchamos a Ana. Es ella la parte activa en la estructura narrativa y la que toma la iniciativa. Su mirada y perspectiva es la dominante y es la productora de sentido, no el hombre. El punto de vista narrativo merece la pena destacarlo por lo que denota acerca “del lugar de la mujer como “enunciador” y sobre su rol en relación con la “verdad” narrativa y el conocimiento” (Kuhn *Cine* 66). Como parte de su agencia, Ana no representa el papel de las mujeres casadas de las comedias de los años setenta, en las que estas castas señoras empezaban a mostrar una sexualidad más impúdica y libertina, pero, solo, con su marido y con el objetivo de recuperar al esposo y devolver a la institución matrimonial su posición oficial (Bugallo “Y la mirada” 227).⁵⁶ Eran capaces de todo cuando sentían que su matrimonio estaba

⁵⁶ En *Dormir y ligar: todo es empezar*, la esposa decide dar celos a su marido con un hombre de su pueblo. Idea que ella, la mujer decente, recibe de una prostituta, dejando claro que son artimañas de mujeres no honradas, pero, en este caso, se permite a la esposa que las use para atraer a su marido. En *No desearás al vecino del quinto*, la novia va a Madrid para intentar recuperar a su novio de la vida lujuriosa de la ciudad. En *Lo verde empieza en los Pirineos*, dos mujeres españolas van a Francia (Biarritz) en busca de sus maridos, donde han viajado, por ser tierra prometida de la libertad, y deciden disfrutar, también ellas, de esa libertad: se visten con ropa más a la moda europea, van a ver las mismas películas que han visto ellos, van a clubs nocturnos, flirtean y se dejan invitar por otros hombres. Ante esta actitud, los hombres españoles deciden vigilarlas para guardar su honra. Al final, vuelven a España y se restituye la tradicional institución matrimonial española (minutos 01:03:24-01:20:31). El contexto social, cultural y económico obligaron a las esposas a comportamientos que no eran propios de su “concepción nacional”, pero eran necesarios para domesticar la embrionaria libertad sexual que estos cambios supusieron para las españolas. Por ejemplo, los Planes de Desarrollo, que se llevaron a cabo desde 1964 hasta 1975, obligaron a la mujer a formar parte

siendo atacado y, entonces, muestran “una energía, una decisión, un brío, una ferocidad y una eficacia” que desconcierta en un personaje que, hasta entonces, se había mostrado pasivo, amable, fiel y mujer de su casa (del Amo 69-70). Ana pide la separación.

Hasta este momento, la habíamos visto con planos medios y enteros. Ahora, la cámara nos acerca un poco más al personaje con primeros planos para provocar un acercamiento, una simpatía y una reacción por parte de la audiencia. Esta es una escena en la que Bartolomé ha puesto especial cuidado en los elementos de la *mise-en-scène* y en la utilización de los recursos técnicos para expresar el mundo íntimo y emocional de la protagonista: luces, gestos, sonido, silencios, encuadre y planos. Igual que en la conversación que tiene Ana, al principio, con su amante. Hay que tener en cuenta que lo estético no es algo superfluo, simple aderezo, de lo que se pueda prescindir. Los elementos a través de los cuales transmitimos una narración y la

del incipiente desarrollo capitalista, empezando a trabajar, sobre todo en el sector servicios. Incorporación laboral que tuvo consecuencias en la castidad y honra de las españolas, ante las que el Estado se vio forzado a reubicar a la mujer dentro de los discursos normalizadores de su sexualidad para acomodarla a la construcción de la imagen nacional (Bugallo “Y la mirada” 229-30). Este tipo de modernización, en la que se pretendía mantener ciertas tradiciones, sobre todo relacionadas con la mujer y las relaciones de género, supone una especie de esquizofrenia cultural como resultado de la tensión creada de, por un lado, controlar y disciplinar los cuerpos de las mujeres y ponerlos al servicio de los ideales nacionalcatólicos y, por otro, los cambios sociales y económicos que amenazaban con debilitar ese control (Morcillo Gómez *En cuerpo* 8-9). La mujer trabajaba, pero no era dueña de su dinero; podía formar parte del espacio público, pero manteniendo unas determinadas pautas de comportamiento y sin ser demasiado obvia; iba conquistando nuevos roles, pero sin abandonar los tradicionales de ama de casa y madre anegada; y podía mostrar ciertas conductas “pícaras”, pero dentro de los parámetros patriarcales y sin ser excesivamente libertina para no ser propensa a ganarse el bofetón o comentario denigrante... Por todo esto no es de extrañar que las mujeres, en general, estuviesen confundidas y, como dice Margarita, no supiesen qué hacer consigo mismas. Hay que tener muy presente la gran transcendencia que tenían las metáforas corporales sexuadas en el discurso oficial del régimen franquista. La sexualidad y el género tuvieron un rol sustancial en la organización política y social de la España de posguerra: la idea de nación se representaba con el cuerpo de mujer y con todos los rasgos con los que se le vinculaban como la maternidad, vulnerabilidad y fertilidad. De esta forma, “lo metafórico y lo fáctico” terminaron por unirse y confundirse (Morcillo Gómez *En cuerpo* 7-8). La historia nos ofrece ejemplos anteriores de la sexualización del cuerpo político, sobre todo si la Jefatura del Estado estaba en manos de una mujer. Toda crisis política se explica mediante la promiscuidad de la mujer gobernante y su cuerpo era el indicador de la inestabilidad política. Por ejemplo, las “carajicomédias” (poemas obscenos, satíricos o paródicos con un lenguaje obsceno y sexual) personificaban en la reina Isabel la Católica todos los males (Morcillo Gómez *En cuerpo* 15). También el género de la reina, en el caso de Isabel II, llevó a las guerras carlistas y fue la fuente de las acuarelas pornográficas de los hermanos Bécquer (Johnson 13-15). El género ha estado indisolublemente unido a la formación y construcción identitaria española desde la Edad Media. Sin embargo, esta relación no ha sido estudiada con profundidad. Algunas autoras han notado este vacío y quieren resolverlo: Monica Threlfall *et al.* en *Gendering Spanish Democracy*; Roberta Johnson con *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*; Aurora Morcillo en *Cuerpo y alma*; y Lou Charon-Deutsch con *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*.

materializamos forman parte de su contenido. Los gestos de Ana, su tono de voz, sus silencios, dudas y su explosión final “densifican las circunstancias y su tránsito por ellas” (Fariña 303). En esta escena y en la de la relación sexual, en las que la *mise-en-scène* es muy sencilla, pero a la vez sofisticada en su simplicidad, las palabras de Ana tienen una relevancia extraordinaria, como instrumento discursivo de subversión y de toma de conciencia, y buscan provocar una reacción emocional por parte de la audiencia y la identificación con la protagonista. Objetivo que se refuerza con la *mise-en-scène*. Por último, la duración de esta escena (más de un minuto) enfatiza el tiempo, es decir, el proceso personal por el que Ana está pasando para llegar a tomar la decisión de separarse y cambiar su vida.⁵⁷

Durante la llamada de teléfono (anexo 1.3), la audiencia va a conocer más sobre la vida de Ana a través de las fotografías, que he mencionado antes, y va a ser ella quien elija lo que quiere que veamos. Como diría Pilar Aguilar, Ana es el sujeto que mira y, en su mirada, tiene implícita una enunciación (*Mujer* 180) que crea una nueva interpretación de ciertas supuestas verdades establecidas y naturalizadas en relación a las mujeres. Aplicando las palabras de de Lauretis, con su percepción, Ana formula una configuración diferente del contenido tradicional de género e introduce otros significados culturales que son capaces de cambiar los códigos y el universo semántico de la sociedad en la que se generan (*Alicia* 58). Además, estas imágenes urden un *contium* temporal que muestra como la estructura e ideología anteriores todavía hunden sus raíces en la Transición. La duración de la escena transmite a la audiencia la sensación de esa continuidad anacrónica.

Para empezar, la protagonista nos avisa de que para ella la familia ha tenido una gran relevancia e influencia en su vida. Las primeras fotos que nos muestra son de ella, sola y con su

⁵⁷ Minutos 00:05:35-00:06:49.

madre, cuando era pequeña, y de ella misma con su hija. Como analizaré más adelante, porque es un hecho que se repite, la figura masculina está ausente de este retrato familiar. Lo siguiente que Ana comparte con la audiencia, es una foto de ella vestida de novia. No hay invitados, iglesia, acto religioso, celebración, banquete, felicidad o pareja con la que compartir el día de la boda. La protagonista está sola y con un gesto triste y abatido en un plano medio para que nos centremos en ella y sus sentimientos. Entre tonos grises y blancos, el marco marrón claro resalta, creando una sensación de aprisionamiento (fotograma 3.27). La segunda fotografía de su boda es, también, muy significativa. Por fin, por primera y última vez, vemos la cara de Carlos, pero con un rapidísimo *zoom-in* desaparece y la boda se resume, otra vez, en la soledad y tristeza de la novia, con la mano de él, apoyada en su hombro, sujetándola (fotograma 3.28). Mientras vemos la secuencia de fotos, oímos a Ana, comunicando a Carlos su decisión de separarse y recriminándole la manera en la que se ha comportado en la relación (con ausencias y amantes constantes) y, gracias a lo que ella nos dice, visualmente, la comprendemos, sentimos cierta simpatía por ella y algunas mujeres podían identificarse con su situación y su decisión.



Fotogramas 3.27 y 3.28: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:06:01 y 00:06:15.

Después de las fotos de la boda, el siguiente momento que Ana quiere compartir es la comunión de su hija. En este acontecimiento religioso, esencial para las niñas en el franquismo, tampoco aparece el “cabeza de familia”, ni un ápice de celebración, invitados o del acto en la iglesia. A semejanza de la estética de la boda, ambas están con una expresión seria, representadas

en tonos grises, blancos y negros, en un plano medio y atrapadas entre el marco de la foto, a la izquierda, y un gran libro sobre un atril, a la derecha (fotograma 3.29). Bartolomé resignifica un imaginario y unos códigos sociales muy rígidos, impuestos en razón del género. A medida que “escuchamos” lo que Ana nos muestra, se constata lo dicho anteriormente por de Lauretis: la protagonista reestructura toda una serie de contenidos culturales, dándoles otro significado, para cambiar el contenido que se les ha atribuido socialmente, exponer la construcción ideológica que hay detrás y “construir otra visión y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (*Alicia* 111). Es decir, Bartolomé pone, en un primer plano, el objetivo de la ideología patriarcal dominante, hacer pasar lo cultural como algo natural y, por lo tanto, inmutable, y desprovee a los mecanismos patriarcales de su significación.



Fotograma 3.29: Vámonos Bárbara, minuto 00:06:23.

La visión de Ana contrasta con la importancia que el franquismo revestía este rito católico. Por ejemplo, en *La gran familia* (Fernando Palacios 1962), la familia, exponente por antonomasia de la ideología franquista en la época desarrollista, representa la comunión como un acto feliz, importante para todos, que merece ser celebrado y en el que se involucran los dos padres (fotogramas 3.32-3.35). Bartolomé, al poner en una misma secuencia la boda y la comunión, expone el paralelismo que entrañaban ambos eventos para una mujer. En el film de Palacios, ya lo deja bien claro Mercedes, madre de quince hijos y que morirá al dar a luz al

decimosexto: cuando va a comprar el vestido, para que su hija haga la primera comunión, le comenta al vendedor que el vestido para este evento religioso es el vestido de boda a escala reducida y la ilusión de cualquier niña y ella, aunque no tiene suficiente dinero, no le va a quitar la suya a su hija. Por la noche, la joven quiere que su madre cuelgue el vestido en la puerta de su habitación, bien alto, para que ella pueda verlo desde su cama (fotogramas 3.30 y 3-31). En el imaginario colectivo del franquismo, los trajes de comunión y de boda eran parte de la vida de una chica decente y, por lo tanto, de la comunión se desprendía el comentario de “ahora lo que hace falta es que la vea usted casada” (Martín Gaité *Usos* 92).



Fotogramas 3.30-3.35: *La gran Familia*, minutos 00:23:07, 00:23:17, 00:27:20, 00:27:31, 00:27:33 y 00:28:06.

Las últimas imágenes que Ana mira, en un travelling de izquierda a derecha, son cinco fotografías de ella con sus amigas que desembocan, en lo que la vida de toda mujer de su generación, en un final con un hombre al lado. Pero elige una fotografía suya, sola, mirando, con esperanza, al horizonte para concluir su relato: como una especie de premonición, deseo o adelanto de lo que va a ser su vida después de su decisión de no vivir como ella define “como una mujer acabada, como una señora”⁵⁸. En la sucesión fotográfica, destaca la ausencia no solo

⁵⁸ Minuto 00:06:16.

del marido, sino también del padre. Hecho que implica la no presencia y la falta de implicación del hombre en los momentos importantes relacionados con la hija. En la época franquista, el peso del cuidado, atención y educación de los hijos estaba a cargo, casi exclusivo, de las madres. Pero Bartolomé no presenta a las mujeres representando, felizmente, ese rol, como marcaba la ideología nacionalcatólica: Ana aparece en el día de su boda con una expresión grave y con una actitud de resignación y Margarita asiste a la suya vestida de negro. Las fotografías son un elemento trascendente en esta escena: por la insistencia de la cámara cinematográfica en mostrárnoslas y porque, en el plano / contraplano, durante la conversación de Ana con Carlos, ellas son parte integrante del diálogo, en vez del marido. Las imágenes enmarcadas nos cuentan parte de la historia de la que Ana está hablando. En ese relato, pesan, sobre todo, Ana, su madre, su hija y sus amigas. Según Silvia Guillamón, la presencia, casi exclusiva, de mujeres, en las fotografías (representación dentro de la representación), se puede entender como una estrategia que refleja la crisis del orden patriarcal y para insistir en el protagonismo de las mujeres en el texto fílmico y en el momento histórico (*Desafíos* 104), pero Bartolomé define, en sus propios términos, esa notoriedad.

Aunque es de sobra conocida la fuerte presencia de la mujer en el ámbito familiar y del hogar, Bartolomé utiliza las fotos para mostrar esa realidad en blanco y negro, deprimente, estática y llena de ausencias y silencios y la contrapone con el presente de la protagonista en color, vital, lleno de movimiento y de diálogos. Las fotografías representan el peso del tiempo y el estancamiento de la mujer en la institución familiar que fue uno de los soportes estructurales para la organización social y política de la España franquista. Las fotos y sus historias cuentan el pasado franquista y simbolizan algo que ya no se puede cambiar, pero, justo después, empieza el viaje que significa movimiento, futuro y esperanza de que hay algo mejor e intención de cambiar

y será una mujer la que se mueva, busque el cambio, evolucione y vaya hacia delante. Con este montaje de secuencias, la directora, de manera simple, pero a la vez efectiva, confronta el franquismo y la Transición y, al personificarlo en Ana, revela que lo político es personal. Bartolomé refleja, en las fotografías, cómo las mujeres vivían y enfrentaban esa faceta de madres y esposas, que lo era todo en sus vidas, y lo contrapone a las diferentes aventuras, como las denomina Bárbara, que Ana va a emprender y que, como le recuerda constantemente su tía Remedios, no son propias de una mujer. Hacer uso de la libertad, tener capacidad de decisión propia, rebelarse y mostrar determinación para salir de situaciones opresoras no nos definía tampoco con la llegada de la democracia.

Con el patriarcado hemos topado.

Pero la rebelión de la que íbamos a ser testigos sufre un severo y drástico revés. Ana, después de la conversación telefónica con Carlos, va a casa de sus padres para decirles que se quiere separar y, en ella, Bartolomé nos abre las puertas de uno de los muchos hogares españoles en los que la idea de romper el vínculo matrimonial conseguiría las respuestas que nuestra protagonista recibe. La contraposición ideológica entre los dos mundos, que representan los personajes, es materializada tanto estética como diegéticamente. El paso de una escena a otra es abrupta, tajante y cortante y el hilo conductor son las voces de la protagonista y su madre. La escena anterior termina con las palabras de Ana, diciendo que no se resigna a vivir como una mujer acabada, y esta empieza con la voz de su madre, que la insulta. Esta le espeta “hija mía tú eres tonta de remate. Perdona que te lo diga. Desde pequeñita eras una pava”. Su hermana la apoya con un: “mamá tiene razón Ana. Tú o no llegas o te pasas. Tantos años de decir sí a todo y al final pegas la espantada”.⁵⁹ Finalmente, el cuñado remata, aludiendo a la responsabilidad de la

⁵⁹ Minuto 00:06:50 y minuto 00:06:56.

protagonista, que, como madre, tiene que resignarse y sacrificarse: “Ana no se debe actuar por impulsos irracionales. ¿Has pensado en tu hija? ¿En cómo puede afectarle la separación?”⁶⁰ Los últimos comentarios aluden a la condición natural de las mujeres que, aparentemente, somos más irracionales, histéricas y más dadas al sentimentalismo que los hombres y el patriarcado utiliza esos parámetros para desacreditar a Ana. La asociación de lo “femenino” con lo no racional y con lo simbólico impide concebir una identidad, agencia o deseo independiente por parte de la mujer, que es reducida a “lo libidinoso, lo inexplicable, lo estético o al “otro” reprimido de la razón patriarcal” (Felski 6-7).

Si nos fijamos bien, todos los reproches recaen sobre Ana; ninguno sobre el marido. Con el aluvión de críticas y preguntas, Bartolomé pone a prueba los motivos de la protagonista y la obliga a que los razone para que le quede claro, a sí misma y a la audiencia, que la búsqueda y el cambio debe partir de su interior y no de fuerzas externas porque tiene que existir el deseo de libertad para que exista la posibilidad de alcanzarla, sino podemos caer en el peligro de retroceder al punto de partida cuando esos factores exteriores cesen (Valcárcel *Rebeldes* 154). De hecho, durante el franquismo, la mujer era la última responsable del buen funcionamiento de su hogar y si algo no iba bien, ella era la única culpable. La causa de que hubiese problemas, en los matrimonios, era debido a que abundaban las casadas “que no saben callar, ceder y sonreír” (Balsebre y Fontova 407). El “algo habrá hecho” justificaba, incluso, los malos tratos.

En la película *Surcos*, como parte del ruido de fondo de un día cualquiera y totalmente integrado en la cotidianidad, dos mujeres hablan, a gritos y con toda naturalidad, como si fuera un tema intrascendente de conversación, sobre el maltrato que está sufriendo una mujer del

⁶⁰ Minuto 00:07:04.

vecindario, implicando que ella se lo ha buscado y que se lo merece para que aprenda.⁶¹ En *Esa pareja feliz*, el marido paga su frustración con su esposa por haber sido despedido del trabajo, ante lo que el casero le pregunta a ella qué le ha hecho: la violencia va en aumento, desde malas contestaciones y gritos a amenazas de romperle la crisma y estamparla contra la pared y ella teme que pueda matarla. Todo ello, delante de la familia que les alquila una habitación (incluida una niña) y corriendo alrededor de una mesa.⁶² Este episodio de agresión del hombre hacia la mujer (que dura más de tres minutos) se representa como un acto normal y natural. Igual que en el caso anterior, sus voces son parte del ruido cotidiano que casi solapa las amenazas de él y los gritos ella y el maltrato se escenifica como algo humorístico. También, en las comedias de la década de 1970, *Virilidad a la española*, *El calzonazos*, *Préstame 15 días* o *No desearás al vecino del quinto*, es pasmosa la brutalidad con la que se manifiesta el maltrato contra las mujeres, con expresiones como machacar la cabeza, pegar un tiro, dar un guantazo, moler a palos y matar.⁶³ Impacta la naturalidad e ironía que caracteriza la representación de esta violencia que, además, aparece completamente integrada en la vida cotidiana de los personajes.

Para calificar el comportamiento de Ana, su madre utiliza la palabra contagio: “es que este verano todo está desquiciado. El país está patas arriba y hasta tú te estás contagiando”.⁶⁴ La afirmación asume que se está cambiando el orden sociopolítico impuesto durante el franquismo. Para describir sus consecuencias, la elección del verbo “contagiarse” sugiere la imagen de una enfermedad, una infección provocada por los nuevos valores que las españolas estaban

⁶¹ Minutos 00:04:05-00:04:22.

⁶² Minutos 00:46:00-00:49:40.

⁶³ La violencia física y sexual fue el tema de numerosas cartas que las mujeres escribieron a Elena Francis, durante las décadas de 1950, 1960 y 1970. Ella les aconsejaba llevarlo con resignación y alegría e, incluso, pensaba que ellas tenían su parte de culpa y las instaba a pedir perdón a Dios (Balsebre y Fontova 431-48).

⁶⁴ Minuto 00:07:13.

incorporando a su imaginario social y a sus vidas. Ante la seguridad de Ana, que afirma que es la mejor solución, la familia, obviando el aspecto sentimental, le expone las consecuencias legales y económicas de la separación. Parece que el amor y la felicidad no era lo que reinaba en los perfectos y maravillosos matrimonios religiosos, tradicionales y convencionales regidos por la ideología franquista. La madre le recuerda a Ana que se va a quedar en la calle, haciendo referencia a una ley franquista por la que los maridos tenían pleno derecho sobre los bienes de sus mujeres, incluso su salario o herencias que recibieran de algún familiar. Para terminar, la madre critica el hecho de que nunca ha trabajado y ahora está todo ocupada: “Toda la vida sin dar golpe y ahora doña atareada. Hija mía, en eso como en todo siempre empiezas tarde y mal”.⁶⁵

El hecho de llegar tarde y de haber perdido oportunidades en la vida hace referencia a una sensación que estaba presente en muchas mujeres de la generación de Ana y que Josefina Molina vuelve a incorporar, en *Función de noche*, en boca de Lola Herrera: “Yo he sido tardía en todo porque otras mujeres... se liberan divinamente y dicen yo hago mi vida y ya está. Yo no. Yo pensaba en mis hijos, sobre todo. Que yo no podía defraudarles”.⁶⁶ En las entrevistas que realizan Pilar Escario, Inés Alberdi y Ana Inés López-Accotto para su libro *Lo personal es político*, surgen comentarios de mujeres que dicen sentirse atrapadas entre sus experiencias personales y lo que veían y aprendían en la Transición y las hijas hablan de madres que se sentían frustradas y resentidas por la vida que habían llevado porque les hubiera gustado estudiar y desarrollar una vida profesional (30-33). Bartolomé combina su historia fílmica con estos relatos personales y cotidianos parte de la realidad histórica española, lo que nos recuerda el valor de la película como texto arqueológico.

⁶⁵ Minutos 00:07:33-00:08:41.

⁶⁶ Minuto 00:09:46.

Como ya he discutido, es relevante fijarse en la preparación técnica de las secuencias porque es detonante de significados invisibles de los que muchas veces no somos conscientes como audiencia y Bartolomé emplea los recursos formales magistralmente para, sin palabras, crear una atmósfera y unas sensaciones que acompañan perfectamente a los diálogos y a la diégesis. Este rasgo esencial de la directora, junto al valor de documento histórico de su trabajo, me da pie para interpretar la *mis-en-scène* de la escena que nos ocupa, en casa de los padres de Ana, en contraste con la del medimetraje, con Margarita ante el tribunal eclesiástico, con la intención de inferir similitudes y diferencias, entre dos épocas diferentes, en cuanto a la reacción que suscita una mujer que toma la decisión de romper su matrimonio. En la Transición, Ana tiene, en frente, a su familia haciendo de tribunal, especialmente su madre y su hermana que respaldan la ideología de género propia de la época anterior y su “interrogatorio” tiene lugar en el espacio privado del hogar (fotograma 3.36). En el medimetraje, la protagonista tenía, delante de ella, solo a hombres y tiene que defenderse en un edificio público y ante la Iglesia y abogados. En *Margarita y el lobo*, la representación del patriarcado es mucho más formal, gris y ceremoniosa. En *Vámonos Bárbara* su exposición no se realiza de forma lúgubre, institucional y triste. Contraste que se infiere, por ejemplo, de la iluminación, de los tonos del decorado y del color de la ropa que llevan los implicados en el proceso: negro y gris oscuro, en el caso del medimetraje.



Fotograma 3.36: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:07:18.

Estamos en 1978, en un país democrático, pero el patriarcado y sus consecuencias en la vida cotidiana de las mujeres, siguen siendo protagonistas en este film. Como recuerda Amalia Valcárcel: “no nos tocó enfrentarnos a una misoginia trasvertida o vagarosa, sino a prácticas civiles y penales del estado y al conjunto de la moral corriente” (*Rebeldes* 126). Cuando está hablando la hermana de Ana, vemos, todo el rato, la figura de un hombre detrás de ella, recordándonos la estructura patriarcal que alecciona y enmarca sus palabras y el apoyo que recibía de algunas mujeres (fotograma 3.37). En un momento dado, esta figura sale del fondo para dirigirse a Ana directamente y se coloca detrás de ella, invadiendo su espacio, en una posición amenazante. La protagonista, ante esta conducta intimidante, baja la mirada (fotograma 3.38). El machismo está merodeando al lado y detrás de las mujeres que son las que lo verbalizan y le dan forma. Bartolomé pone de manifiesto que la democracia y la modernización no estaban terminando con esta lacra social que seguirá presente, no solo en forma de productos culturales o leyes, sino también en el tejido social, en las familias, en la mentalidad de la población y en la vida de las mujeres. La directora concede más relevancia y seriedad a su mantenimiento en el estrato familiar y privado que en las instituciones, ya que, posteriormente, lo va a presentar, generalmente, en contextos públicos y de forma esperpéntica para ridiculizarlo. Así, se transmite la idea de que, aunque quizás, las leyes estaban cambiando y eran más laxas, el sexismo todavía pervivía en la vida cotidiana, privada e íntima de las mujeres.



Fotogramas 3.37 y 3.38: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:07:00 y 00:07:07.

Mi reflexión se plasma en la contraposición de imágenes de tres películas, rodadas en tres décadas diferentes y dirigidas por mujeres, pero que tratan el mismo tema, la disolución del vínculo matrimonial decidida por una mujer, para ver cómo nuestras directoras Cecilia Bartolomé y Josefina Molina lo representan en la gran pantalla en *Margarita y el lobo* (1969), *Vámonos Bárbara* (1978) y *Función de noche* (1981). En el medimetraje, la iglesia y la justicia están involucradas en un proceso en el que la mujer está sola. Es un acto que, por la puesta en escena que Bartolomé escoge, refleja cierta solemnidad y revela tensión: crucifijos, abogados, el interior sin apenas luz y sin ventanas y la seriedad de los rostros y disposición de los personajes (fotograma 3.39). Sin embargo, en *Vámonos Bárbara*, la representación deja fuera de lugar, en general, a los poderes fácticos y los ridiculiza. El juicio viene de la gente (la familia y más adelante las amigas de juventud), en una clara referencia a que Bartolomé no considera que la sociedad española estuviera evolucionando, en los temas relacionados con las mujeres, tan drástica y rápidamente como lo estaba haciendo en otros aspectos como el económico.

Al incidir en la continuidad de actitudes machistas durante la Transición, la directora reclama y justifica la dura y necesaria lucha, por parte de las mujeres, para derribar sus pilares. Cuando incluye al abogado de la familia, que amenaza a Ana con quitarle la custodia de la niña, lo hace siempre en lugares públicos y, casi siempre, está rodeada de gente al interactuar con él. Nunca la pone ante un tribunal, en el despacho del representante de la ley o en una comisaría (fotogramas 3.40-3.43). Por último, en la década de 1980, Josefina Molina incluye en el proceso (no ya de separación, sino de nulidad eclesiástica) a un solo cura, sin apenas símbolos religiosos, acompañado de una secretaria, con lo que le quita la suntuosidad reflejada en *Margarita y el lobo*, y lo sitúa en un despacho con una ventana que ilumina la estancia, lo que hace el proceso menos lúgubre y no tan complejo y aterrador para las mujeres. La cara de Lola Herrera, de total

aburrimiento, refleja que es un puro trámite tedioso (fotogramas 3.44-3.46). A ella, nadie de su ámbito privado, le recrimina su decisión ni le advierte de sus consecuencias. Solamente ella misma se reprocha el haber actuado interpretando un papel que seguía un guion que muchas mujeres no entendían, pero, como destaca Carmen Martín Gaité, les enseñaron a representar un rol no a ser (*Usos* 45).



Fotograma 3.39: *Margarita y el lobo*, minuto 00:01:42.



Fotogramas 3.40- 3.43: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:09:03, 00:58:49, 01:05:44 y 01:14:45.



Fotogramas 3.44-3.46: *Función de noche*, minutos 00:03:24, 00:18:54 y 00:19:24.

¿Qué persigue Bartolomé enfrentando a Ana con su familia? Hace hincapié en que se estaban produciendo ciertos cambios institucionales, pero que no tenían su paralelo en la mentalidad de la población. El retrato tradicional de las relaciones familiares se presenta como una imagen rígida y ajena al desarrollo de la progresión del relato fílmico y del viaje de Ana. Es, simplemente, un alto en el camino que la convence aún más de su decisión. La crítica de la familia y sus razonamientos la obligan a argumentar su posición, a reflexionar sobre ella y materializar en palabras algo que todavía no sabe muy bien qué es. A la vez, la escena enfrenta a las espectadoras que pudieran estar en su situación a hacer el mismo ejercicio de introspección. Como muchas mujeres de la época, Ana reconoce que no se ha ocupado de las finanzas de la familia. Ni siquiera sabe si unos apartamentos que compró su marido, con el dinero de una herencia de su abuela, están a su nombre y defiende a su esposo, diciendo que le parece de mal gusto desconfiar de él. Dice tener las cosas claras, pero, ante las preguntas que se le plantean, no tiene respuestas y se muestra insegura y vaga en su argumentación. Ingenuamente, dice que ha hablado con Carlos y que han solucionado todo y se ríe cuando la voz de la justicia, personificada en su cuñado, le recuerda los trámites legales que hay detrás de su decisión, que para ella solo supone cambiar un poco de aires.

Cuando otros verbalizan su decisión en términos reales, Ana lo encuentra demasiado alarmista. A lo largo del film, veremos que esos aspectos en los que ella no ha pensado van a tener un gran peso: el dinero, los apartamentos de Acuamar, que no están a su nombre, y la amenaza de su marido de quitarle la custodia de su hija. Sus dudas y, a la vez, su firmeza basadas en su experiencia personal, son un reflejo de un feminismo español diferente que se construyó, al principio, por medio de vivencias y no por lecturas: “primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después” (Valcárcel *Rebeldes* 126). Como parte del relato histórico, Ana actúa

primero y, luego, vienen sus ideas y reflexiones sobre sus acciones.

Bartolomé infravalora las consecuencias del patriarcado ahora para que después su relevancia e impacto sean mayores, tanto para la protagonista como para las espectadoras. Minimizando los efectos al principio y haciendo que ambas se vayan dando cuenta de su impacto real, la directora presenta el proceso que muchas Anas, educadas en el franquismo, experimentaron durante la década de 1970 y comienzos de los años ochenta y que Pilar Escario *et al.* denominan como la “Transición de las mujeres” (13): mujeres atrapadas entre sus experiencias personales y el aprendizaje de la crítica y la reivindicación (30); a las que, por primera vez, les llegaban noticias de que habían existido las sufragistas (38); que empezaban a descubrir que la vida que les habían impuesto era “únicamente una de las posibilidades” (43); que veían cómo problemas, que habían considerado personales y privados y de los que no se hablaba adquirirían una dimensión social (117) y se discutían en los llamados grupos de concienciación (57-61); y todo ello les llevaba a preguntarse ¿pero, de verdad tenemos todos esos derechos? (124). Evolución que, también, Josefina Molina representa en *Función de noche*, a través de Lola Herrera, quien se queja y lamenta de haber permanecido en la ignorancia y de no haber tenido más oportunidades en la vida por el mero hecho de ser mujer y le echa en cara a su ahora exmarido el no haberle ayudado cuando eran novios y estaban casados, ya que él era más culto e hizo que ella se sintiese estúpida.

No será hasta que cuestionen y se enfrenten al sistema de valores que es el patriarcado, que estas mujeres se sientan libres y pasen a ser conscientes de su situación y de la relevancia de sus decisiones.⁶⁷ Y es esta actitud la que Bartolomé expone de forma inédita para su época,

⁶⁷ Lola Herrera reconoce que, sin saberlo, ha sido “una mujer que estaba demasiado cuadrículada” (minuto 00:09:40) y le gustan sus conversaciones con su amiga Juana Ginzo (actriz, escritora y locutora radiofónica española) porque, aunque todavía le asustan y le hacen gracia muchos de sus comentarios, sus charlas le fuerzan a expandir su mente y

proporcionando una perspectiva y unas herramientas que muchas veían por primera vez y les dotó de una relevancia y significación tal, que permitió su uso como arma política que podían aplicar en sus vidas personales. Hoy en día, como texto arqueológico, nos proporciona un documento de incalculable valor para tener un conocimiento más amplio, acertado y real de la Transición y de nuestras madres. Con este fin, su trabajo es indispensable porque ofrece un punto de vista sobre esa época que los directores obvian, da un protagonismo a las mujeres que es tremendamente escaso en el cine y pone en primera línea temas que otras películas dejan fuera del relato histórico.⁶⁸

Vámonos Bárbara: la creación de un “nosotras” a través de una relación madre-hija.

La discusión familiar se para en seco con un portazo que suena fuera de campo y nos anuncia la llegada de alguien. Es Bárbara que aparece con su abuelo. Como ya he comentado, la niña estaba en un campamento de verano y la familia, a espaldas de la madre y sin su consentimiento, la lleva a casa para que influya en la decisión de Ana. Esta acción también refleja la poca autoridad que tenía la madre sobre sus vástagos cuando una figura masculina, como el abuelo, puede coger a la niña y llevársela sin la autorización de la progenitora. El hecho provoca un gran enfado de nuestra protagonista que decide irse a su casa con su hija. La audiencia todavía no sabe muy bien cuál será su próximo movimiento, si lo que ha sucedido va a

derribar sus barreras artificialmente creadas. Juana vive con un chico mucho más joven que ella y ha aprendido a perder “la reputación” y a “ser una señora de vida rara” (minutos 00:22:58-00:24:11).

⁶⁸ En films que están relacionados con el proceso transicional, como *Patrimonio nacional* (Luis García Berlanga 1981), *Nacional III* (Luis García Berlanga 1982), *Los caraduros* (Antonio Ozores 1983), o *¡No hija no!* (Mariano Ozores 1987), las mujeres tienen roles residuales dentro de la trama histórica y sus temas no son parte del curso de la Historia. En *Que vienen los socialistas*, se siguen repitiendo los estereotipos y representaciones sexistas que durante décadas habían predominado en el imaginario cultural: los hombres están relacionados con la política y los negocios y participan en los acontecimientos del país mientras que las mujeres siguen siendo la madre, la esposa o la novia de ellos y, como no, prostitutas. La única participación que tiene la novia del protagonista es el deseo de casarse, tener hijos y comprar un piso cueste lo que cueste: lo repite hasta la saciedad y presiona a su novio, haciendo, incluso, que él pase por encima de sus principios políticos. Pero, por supuesto, aparecemos en bikini y en topless como prueba de nuestra liberación sexual.

influirle o si su hija va a formar parte del viaje. Bárbara comparte las mismas dudas que las y los que están viendo el film y las verbaliza. Primero, se da cuenta de que su madre no la ha incluido en sus planes y, enfadada, se lo echa en cara. Mientras, Ana intenta convencerla, todo el rato, de que vuelva al campamento y muestra desgana ante sus proposiciones de acompañarla con un “no me des tú también la murga”.⁶⁹ La niña, en cuanto la protagonista abre la posibilidad de que vaya con ella, se integra, ansiosa, a la historia con el uso continuo del “nosotras”: “¿Vamos a hacernos a la carretera con este trasto?”.⁷⁰ También le pregunta continuamente sobre diferentes aspectos de lo que está sucediendo y lo que van a hacer, le propone ideas, es más consciente que Ana de lo definitivo del paso que van a dar y asume, antes y mejor que su progenitora, la ruptura matrimonial, haciendo razonamientos y conclusiones que, por su innegable lógica, descolocan a su madre, quien parece que no se ha planteado la posibilidad de no volver a casa o de que la separación puede suponer vivir sola. Todas estas sensaciones e ideas que las protagonistas revelan con su diálogo, Bartolomé, una vez más, lo transmite con una sencilla, pero a la vez, inteligente y efectiva puesta en escena de la conversación entre madre e hija a través de la ventanilla del coche.

El juego de planos que Bartolomé rueda en esta escena es radicalmente distinto de los que he analizado. El continuo cambio de la cámara de madre a hija y el ritmo rápido del diálogo dota a la escena de un gran dinamismo que apremia a nuestras protagonistas a iniciar el viaje. Ana se muestra agobiada, impaciente y nerviosa, lo que se refuerza por el hecho de que, durante toda la conversación, está dentro del vehículo. La vemos enmarcada por la estructura del coche, lo que crea una sensación de estar aprisionado en un lugar cerrado, en una situación que te supera.

⁶⁹ Minuto 00:10:04.

⁷⁰ Minuto 00:10:01.

Bárbara, sin embargo, está en la calle, fuera de ese confinamiento. De hecho, para recordarnos que ella tiene mayor libertad, la cámara realiza un pequeño *travelling* hacia la izquierda, acompañando un movimiento de Bárbara que parece que va a entrar en el portal. Pero se vuelve hacia su madre para recriminarle que quiera deshacerse de ella, acercándose incluso un poco más al coche. Cuando vemos a la niña, es siempre desde detrás de Ana: con un plano *over the shoulder*. La joven está mucho más tranquila, dispuesta, cómoda y segura con la situación y Bartolomé lo refuerza con los aspectos formales. La conversación está rodada en unos tenues planos picados de Bárbara. Es decir, ella mira a su madre desde una posición superior, hacia abajo. Sin embargo, Ana, como ha permanecido sentada en el coche, mira hacia arriba en unos planos en contrapicado. El primero refleja una posición de superioridad, mientras que el segundo transmite una posición de indefensión, vulnerabilidad e inseguridad, pero a la vez provoca simpatía y lástima (fotogramas 3.47 y 3.48). Por último, mientras la escena nos ha mostrado a las dos con primeros planos, al final de la conversación, Bartolomé resalta la mayor libertad y seguridad de Bárbara, presentándola en un plano medio y fuera del coche, moviéndose con soltura y proponiendo hacer cosas, y lo acentúa con un plano en picado de su mirada (fotograma 3.49).



Fotogramas 3.47-3.49: *Vámonos Bárbara* minutos 00:09:47, 00:09:48 y 00:10:08.

Y con esta atmósfera creada formalmente por Bartolomé va a comenzar el viaje: Bárbara sube a casa a por sus cosas y cambian el viejo coche de Ana por el Mercedes de Carlos. Acciones que ahora parecen insignificantes, pero veremos que tienen su relevancia en el desarrollo de la

trama. Justo antes de partir, la joven se sienta en la parte de atrás del coche, pero la madre le cede el puesto de copiloto que, generalmente, ocupa ella. La directora sigue en este caso, aunque no es una relación romántica ni sexual, la tradición de las películas de Hollywood en general y de las *road movies* en particular de presentar parejas por razones prácticas narrativas. Colocar a dos personas en la parte delantera de un coche hace más fácil realizar el clásico encuadre y alecciona el diálogo (Cohan y Hark 8). Pero la cesión de Ana supone algo más. Quiere que su hija siga los mismos patrones de mando / sumisión propios de una sociedad patriarcal. Bárbara pasa a ocupar la posición sumisa y obediente que su madre le proporciona. Algo que la niña le recrimina constantemente durante el film. Se queja de que no hablan, que Ana impone su voluntad y no la tiene en cuenta y ve en su madre la imposición paterna. Ellas mismas están aprendiendo a dialogar y negociar sus discursos como el resto del país estaba haciendo ante la desaparición del que hasta ahora había regido la vida, las voluntades y los valores de la población.

Según Teresa Vilarós, con la muerte de Franco, el país se queda huérfano de una figura paterna e intenta encontrar su propia idiosincrasia. España sufre la desaparición de un centro alrededor del cual habían girado los acontecimientos, bien para luchar contra él o para pactar (16). Con el dictador, se va nuestra identidad y, en aquel momento, no había otra para sustituirla y con su muerte se quiebra la narrativa oficial y surgen fisuras en un discurso obsoleto que ya no puede protegernos (53). Su desaparición supuso el final de una estructura política, social y simbólica determinada, pero no abrió, durante mucho tiempo, un camino en la dirección deseada (17). La investigadora habla de un pasado que se ha olvidado y reprimido hasta convertirse en la “Cosa”, en términos de Jacques Lacan y Julia Kristeva (11-20). Bartolomé y su hermano, en las dos partes de su documental *Después de...*, reflejan que, más una normalidad democrática y un desencanto de la gente por la falta de cambio, encontraron enfado, crispación y cabreo en la calle

(Rigodón Films).⁷¹ Jaime Chávarri habla de una decadencia, personificada en la familia del poeta falangista Leopoldo Panero tras la muerte de este, en su documental *El desencanto* (1976).

Bartolomé hace un paralelismo entre esta situación, el patriarcado y las mujeres. Con el diálogo que impone entre madre e hija, pero sin consenso como rasgo definitorio, la directora no quiere que se repita, en la relación de las mujeres, el olvido, el silencio o la falta de ruptura con lo anterior; rasgos que dominaron la transición política en España.

Nada más ocupar, metafóricamente, el lugar de su madre, la actitud de Bárbara cambia radicalmente y se dirige a ella, asustada, como si la frase que pronuncia Ana “te cedo mi puesto”⁷² supusiese, también, pasarle a su hija sus propios sentimientos, reparos, inseguridades y miedos. Con voz casi temblorosa, le pregunta a su madre: “Mamá, ese sitio donde vamos a ir ¿cómo es?”.⁷³ Bárbara pide consejo y ayuda a su madre quien proporciona a la joven una referencia de su pasado que recuerda con nostalgia y así se lo presenta a su hija: “La masía de tía Remedios. Me mandaban allí todos los veranos cuando pequeña que andaba un poco pachucha. Era preciosa con una huerta enorme. Los naranjos llegaban hasta el mar”.⁷⁴ Esta actitud también refleja el tratamiento que se hacía del pasado en las películas españolas. Se usaba un tono de nostalgia y conciliador con las dos partes. Hay muchos films que, después de desaparecer la censura cinematográfica en 1977, exploran el pasado, pero lo hacen de una manera “indirecta y edulcorada”, representando una reconstrucción de la historia que se caracteriza por un “escepticismo nostálgico y complaciente y digerible” para la España de los dos bandos. Son muy

⁷¹ Minutos 00:14:01-00:15:08.

⁷² Minuto 00:10:32.

⁷³ Minuto 00:10:43.

⁷⁴ Minutos 00:10:46-00:10:59.

pocos los que abordan el tema de frente (Vilarós 138). Entre ellos el documental de Bartolomé y su hermano.

No solo el inicio, sino el viaje entero, es una alusión a las relaciones entre mujeres, madres e hijas de la generación que se formó y vivió en el franquismo y la que crece en una España libre. A medida que estas dos partes (simbolizadas por Ana y Bárbara) pasan tiempo juntas, liman sus asperezas, dejan de verse con los ojos de otros y se conocen. En el comienzo del viaje, Bárbara identifica su experiencia con los tres mosqueteros hombres del escritor hombre Alejandro Dumas. Su elección de referentes varones refleja lo difícil que le resulta encontrar, en la Transición, figuras, literarias en este caso, de mujeres positivas, fuera de las creadas por la cultura hegemónica.⁷⁵ En *Vámonos Bárbara*, las mujeres, ante retos, aventuras, búsqueda y hazañas que conseguir, son las protagonistas y referentes para las españolas. Aunque para ello tengan que romper acuerdos establecidos con anterioridad; igual que los políticos de la Transición no cumplieron muchos de los pactos realizados y no las incluyeron a ellas. Bartolomé sitúa a Ana y a Bárbara como “pactantes” porque las representa como “individuas” y pactar significa tener identidad propia y capacidad para desarrollar opinión, valores propios y normas personales para nuestras relaciones y vidas (Lagarde 35). Una situación nueva siempre redefine el lugar de las mujeres, pero eso no quiere decir que lo modifique y las mujeres vindicaban en la Transición española ser coprotagonistas y sujetos que firmaran los pactos para dejar de ser simplemente “la materia pactada” (Valcárcel *Rebeldes* 132-33).⁷⁶

⁷⁵ La falta de referentes positivos y fuertes para las mujeres y la dominancia de modelos hombres es un tema que reaparece años después en *Gary Cooper que estás en los cielos*. La protagonista solo nombra a hombres como modelos de referencia cuando habla de su deseo de dirigir y no quiere ser menos que ellos (minutos 00:06:17-00:06:48) y lo mismo sucede cuando revisa unas fotos de estrellas de cine que guarda de su adolescencia: la mayoría son hombres (minuto 00:37:09).

⁷⁶ Aquí, Bartolomé hace alusión a las tres Jornadas que realizaron las feministas en España. En las últimas, se discutieron un total de 32 ponencias que incluyeron, entre otros, temas como la maternidad, mujer joven, matrimonio, familia, educación, medios de comunicación, sexualidad, aborto, trabajo y reforma del Código Penal

Bartolomé propone un nuevo marco para que esa participación se produzca: problematiza la idealización franquista de la maternidad, el matrimonio y la familia. Pero para conseguirlo no convierte a Ana en una madre autoritaria y amenazante (“madre castradora”) como la que refleja parte del cine del posfranquismo, incluido Pedro Almodóvar, quien en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), incluye una madre que prostituye a uno de sus hijos, que no se ocupa del otro y otra que es abusiva y violenta verbal y físicamente con su hija porque le recuerda al marido que la ha abandonado. En el cine español, hay numerosas madres patriarcales que, con la ausencia del padre, asumen y encarnan la ley patriarcal y reprimen el desarrollo de sus hijos, especialmente de las hijas, a las que se enfrentan e infantilizan, pasando a ser un obstáculo para su desarrollo sexual y sentimental (Kinder *Blood* 197-215).

En *Vámonos Bárbara*, Ana rompe con este modelo e intenta establecer una relación con su hija basada en un discurso más democrático y fundada en la comunicación y la búsqueda de un consenso. Su actitud contrasta con la que ella mantiene con su madre, pero este trato no conseguirá cambiar la intención de Ana de establecer una relación distinta con Bárbara. Roles, completamente contrarios, que evidencian el carácter ideológico y cultural de la maternidad y que se pueden, por lo tanto, modificar para construir una diferente. Ser madre no se representa como parte de la esencia de Ana ni como algo instintivo (Guillamón Carrasco *Desafíos* 108). La

(Castro “Las II Jornadas”). Llama la atención la gran cantidad de actuaciones que las feministas ejecutaron por todo el territorio español: Monica Threlfall recoge, solo durante 1976, 58 intervenciones públicas del movimiento de mujeres (31-45). Por supuesto, todas estas acciones no surgieron de la nada. En la década de 1960, ya existían numerosos colectivos organizados que se enfrentaron a una sociedad hostil hacia la liberación de la mujer, como El Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) (Comabella 252-53). Durante la Guerra Civil, hubo organizaciones de mujeres republicanas que hicieron frente al machismo de sus compañeros: la Asociación de Mujeres Antifascistas (AMA), Mujeres Libres o El Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista (SFPOUM) fueron algunas de ellas (Nash *Rojas* 74-109). Aunque me sitúo al lado de algunas académicas, como Cristina Moreiras-Menor, que consideran problemática la aportación feminista desde una ideología de derechas y conservadora (134), voy a citar también asociaciones católicas que, en los años setenta, sin abandonar sus creencias religiosas, incorporaron algunos aspectos del feminismo: Hermandad Obrera de Acción católica (HOAC) y la Juventud Obrera Cristiana (JOC), entre otras (Moreno Seco 140).

conexión madre-hija aparece como un proceso en desarrollo, en el que las dos aprenden la una sobre la otra, y su relación, diferente de una tradicional, se basa en la amistad, la confianza y la comprensión. Pero no viene dado, sino que es algo que ambas van construyendo, poco a poco, durante su viaje tanto físico como interior y solo es posible cuando dejan el hogar-cárcel y se apartan de la influencia familiar, soporte del orden simbólico patriarcal. Bárbara ayuda a este cambio, ya que constantemente le recuerda y le echa en cara a su madre cuando mantiene una actitud “patriarcal”. Sus comentarios hacen reflexionar a Ana y admite cuando su hija tiene razón en sus recriminaciones. Bartolomé incluye, en la vida de sus protagonistas, el discurso democrático cuando, en la realidad, el país se obcecaba en marginar a las mujeres, no incorporándolas en las instituciones de poder⁷⁷ y no incluyendo sus reivindicaciones en el nuevo orden por no considerarlas lo suficientemente importantes. Las reformas se paraban ante la situación de la mujer y ellas protestaron (*Después de... No*).⁷⁸

La relación no es de ninguna manera perfecta. La interminable cascada de preguntas y comentarios de Bárbara, antes de comenzar el viaje, termina con un suspiro por parte de Ana que

⁷⁷ Entre 1977 y 1990, el porcentaje de mujeres en el Congreso de los diputados estaba en torno al 6,5%. Leopoldo Calvo Sotelo fue el primero en nombrar, en 1981, a una mujer como ministra: Soledad Becerril lo fue de la cartera de cultura. Posteriormente, Felipe González no incorporó a ninguna mujer en su primera legislatura. En la segunda, no fue hasta 1988 cuando incorporó a Matilde Fernández como ministra de Asuntos Sociales y a Rosa Conde como portavoz del gobierno. Aunque su presencia fue mínima, las mujeres participaron en los diferentes debates e hicieron que su voz se escuchara (Toboso 91). Sobre su escaso número, pero ingente labor, el documental de Olivia Acosta, *Las constituyentes* (2011), es un documento audiovisual de indudable valor histórico que ejerce una mirada singular sobre la Transición. En él, la directora recoge la voz y el inmenso trabajo de las 27 mujeres que participaron, como diputadas (21) y senadoras (6), en la legislatura constituyente de 1977 y que lucharon para conseguir, entre otras cosas, la igualdad jurídica entre los cónyuges, las pensiones para las viudas de los militares republicanos, el acceso de las mujeres a las fuerzas armadas, la amnistía para las mujeres encarceladas por motivos considerados “de mujeres”, la derogación de la ley que consideraba delito la venta, propaganda y difusión de los métodos anticonceptivos y la eliminación del artículo 57 de la Constitución discriminatorio por razón de sexo porque da preferencia al varón en la sucesión de la corona (algo que no consiguieron y, por ello, todas se negaron a participar en su votación) (minutos 00:46:51-00:55:45).

⁷⁸ Minutos 00:43:28-00:51:46.

siente haber estado, siempre, “pillada entre la espada y la pared”,⁷⁹ es decir, entre el matrimonio y la maternidad.⁸⁰ Sentimiento que es una queja velada del hecho de vivir siempre para los demás como obligación y del tipo de madre sufriente que debe sacrificarse por sus hijos y hacerlo con alegría. En *Carmen de Carabanchel*, la protagonista suelta un “qué asco de niño”⁸¹ cuando uno de sus cuatro hijos la llama por la noche, mientras ella está descansando, viendo la televisión con su marido. Cuando otro se pelea, ella le cura, pero se queja de que está harta de la rutina de todos los días.⁸² Pero no por ello es una mala madre. Cuida bien de sus hijos, está atenta a todas sus necesidades y les da cariño. Esta crítica de una visión hegemónica de la maternidad se repite en *Función de noche*: en una escena, Lola Herrera está ensayando para la función de teatro de *Cinco horas con Mario* y, entre otros factores externos, su hijo la interrumpe continuamente y se convierte en un incordio. La protagonista le recrimina su comportamiento, dice que es muy pesado y lo expulsa del escenario.⁸³ Herrera reconoce que, después de su divorcio, tuvo una relación larga con otra persona, pero que los hijos fueron un problema. Le parecen una maravilla, pero llegaron a ser “una carga” para ella “una carga maravillosa pero una

⁷⁹ Minuto 00:11:56.

⁸⁰ En *Vámonos Bárbara*, la maternidad no es una solución para llenar un vacío o para salir de la soledad. La hija tampoco tiene el poder de traer paz, unir o redimir, sino todo lo contrario, por lo menos al principio. Para Ana, tanto Carlos como Bárbara, son una carga. Lo primero es una constante durante todo el film. Lo segundo cambia con el desarrollo de la relación madre-hija. Bartolomé hace que la ley del padre no se convierta en la ley para Bárbara y la cadena de la sumisión patriarcal se rompe (Zecchi “All About” 152). Barbara Zecchi, tras un breve repaso por ejemplos de representación de la “maternidad”, en varias películas de los años noventa, concluye que las mujeres todavía siguen bajo el yugo de valores tradicionales, sin una alternativa real a los estereotipos patriarcales y que el ser madre es considerado, aún, en la sociedad española, como la única realización plena para una mujer. Esta valoración convierte a las que no son madres en las Otras y en modelos negativos o ausentes (“All About” 158). Bartolomé rompe con la simbología patriarcal sobre este asunto: en *Margarita y el lobo*, la protagonista no tiene hijos y no conocemos a su madre y en *Vámonos Bárbara*, para Ana tener una hija no es la solución a nada ni supone su autorrealización personal.

⁸¹ Minuto 00:02:50.

⁸² Minutos 00:05:24-00:05:48.

⁸³ Minutos 00:12-59-00:13:58.

carga”.⁸⁴ Finalmente, reconoce sus miedos a la hora de educarlos por no saber si lo estaba haciendo bien o no.⁸⁵ Reflexión que desafía el instinto maternal por el que una madre sabe cuidar de sus hijos de forma natural. La figura paterna-marital está ausente,⁸⁶ en *Vámonos Bárbara*, pero su desaparición física no supone una falta de influencia en las dos protagonistas. El eco de ese peso va a estar presente continuamente en su viaje. Bárbara le recrimina a su madre su actitud cuando considera que se comporta como el padre: “Ya estás como papá”,⁸⁷ pero cuando Ana va a arrancar, se le cala el coche y Bárbara recurre a lo que ha oído decir a su padre para calificar a su madre: “¡Qué fenómeno! Con razón dice papá que eres un desastre”.⁸⁸

Bartolomé pone el patriarcado en medio de la relación y les hace que reflexionen sobre cómo les afecta. Solo, cuando ambas se dan cuenta del peso que tiene, este empieza a diluirse y las dos se disculpan la una con la otra y se comprenden. Bárbara enseña a su madre a reclamar su derecho a meter la pata y tomar control sobre su vida, arriesgando y tomando sus propias decisiones. Cuando los hombres les llaman la atención, por no dar el intermitente o por no encontrar el cuadro de los fusibles, Bárbara reclama su derecho a cometer errores y se niega a que se asocien ciertos significados del lenguaje a su naturaleza “femenina”. Por un lado, Bartolomé introduce su propia experiencia personal en la EOC, donde no tuvo derecho a equivocarse si no quería sufrir el machismo de sus compañeros y, además, critica que, a través

⁸⁴ Minuto 00:14:00.

⁸⁵ Minutos 00:55:30-00:56:22.

⁸⁶ La ausencia del padre (por diferentes motivos) también se trata en películas como en *Cría cuervos*, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice 1973) y *El sur* (Víctor Erice 1983) (pertenecientes a lo que Amanda Castro García denomina cine metafórico), pero no tiene, como consecuencia, un acercamiento madre-hija como propone Bartolomé ni una superación del orden patriarcal para crear un universo por y para mujeres. *Vámonos Bárbara* contradice la afirmación realizada por María José Gámez Fuentes de que, en el período democrático, la importancia de la figura materna no reside en su protagonismo dentro de la diégesis, sino en su posición marginal y periférica.

⁸⁷ Minuto 00:12:32.

⁸⁸ Minuto 00:11:01.

del lenguaje, se sigue transmitiendo un mensaje que perpetua, naturaliza y justifica la desigualdad. Me viene a la memoria expresiones como “mujer tenía que ser”, “mujer al volante peligro constante”, “mujeres a la cocina” o “no es cosa de mujeres”.⁸⁹

Y así empieza el viaje... Una travesía en la que van a predominar las relaciones de Ana con mujeres para contrarrestar que, por regla general, el cine hegemónico presenta a las mujeres desde el punto de vista de su relación con los hombres, pero “ésta es una parte tan pequeña en la vida de una mujer...” (Woolf 60). Podemos imaginar el gran desastre que sería, para la literatura, si a los hombres se les representara exclusivamente como amantes de las mujeres y no como soldados, pensadores, soñadores o amigos de otros hombres (Woolf 61). Si analizamos la cultura desde la perspectiva de género, nos damos cuenta de que ellos monopolizan la representación del mundo, a través de estos personajes que se singularizan con características que son humanas, no sexuadas. En consecuencia, como razona Laura Freixas, podrían encarnarse, igualmente y en la misma proporción, tanto en hombres como en mujeres (Museo San Telmo).⁹⁰ Pero no es así. Ellas, en general, cuando aparecen, se definen en relación con los hombres.⁹¹

⁸⁹ El lenguaje moldea nuestra forma de pensar y la realidad. En los idiomas que tienen género gramatical, éste influye en cómo categorizamos y adjetivamos las cosas. Lera Boroditsky da un ejemplo muy ilustrativo con la palabra “puente”: en español, es masculina, y en alemán, tiene género femenino. Los hablantes hispanos tienden a decir que es fuerte y largo (palabras relacionadas con lo masculino), mientras que los hablantes germanos lo definen como bonito y elegante (alusiones estereotipadas femeninas) (“How languages” minutos 00:08:00-00:08:57).

⁹⁰ Minuto 00:09:10.

⁹¹ Anita Sarkeesian, comunicadora feminista, creadora de la organización *Feminist Frequency*, realiza una crítica cultural y demuestra que, todavía, las mujeres, en películas, dibujos animados y videojuegos, cuando tenemos la suerte de ser incluidas, seguimos siendo frágiles damiselas y bellos objetos sexuales en peligro, excluidas de la acción y a la espera de que un hombre nos rescate (*Feministfrequency* “Damsel”). En el caso concreto del cine, expone que la gran mayoría de los films, ni siquiera, tienen los mínimos requerimientos para pasar el test de Bechdel (*Feministfrequency* “The Bechdel”). Los requisitos de este test son tan mínimos como que haya por lo menos dos mujeres con nombre propio, que se hablen entre ellas y que lo hagan de algo que no sea los hombres. Pues bien, aun proponiendo estos mínimos estándares, la mayoría de las películas no los pasan. Esta situación no es probable que cambie a corto plazo si en la industria del cine los ejecutivos, escritores y directores son hombres y, por lo tanto, son los que toman las decisiones, contando historias con las que ellos se identifican (*Feministfrequency* “The Oscars”).

Primer largometraje feminista español y primera *road movie* dirigida por una mujer de la historia del cine occidental: un cuestionamiento de las convenciones genéricas sobre el movimiento.

¿Quién dijo que no se pueden usar las herramientas del amo para desmontar su casa?⁹²

Las estrategias del discurso patriarcal han sido tan bien construidas e implantadas que “paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse uno mismo dentro de él” (de Lauretis *Alicia* 17-18). En esta sección analizo cómo Bartolomé se apropia del género de las *road movies* y lo subvierte. Es un tipo de cine tradicionalmente considerado estadounidense,⁹³ que, generalmente, incluye protagonistas varones y es dirigido por hombres. Un joven héroe parte en un coche, avión o moto para escapar de lo que significa Estados Unidos (casi siempre simbolizado por sus padres o la ley) y las mujeres no pasan de ser meros cuerpos para ser usados o una estación de paso donde los héroes pueden parar para recomponerse y proseguir su viaje (Haskell 335-36). A menudo, su lugar en los viajes es marginal y degradado y deambular sin dirección es propio de los hombres (Wolff “On the Road” 229-30). Ya en la *Odisea* (Homero siglo VIII AEC), se puede observar esta división sexual: Penélope mantiene el hogar contra los posibles usurpadores, mientras su marido deambula por ahí (Van Den Abbeele XXV), reflejando la división de tareas acorde con el sexo y proponiendo como modelo, para las futuras Penélopes, la domesticidad forzosa y, para ellos, la aventura y el viaje (Jorge Pérez “La *road movie*”. Directoras” 129). Generalmente, ser mujer se ha caracterizado, en muchas sociedades, como permanecer en el hogar, pero la simple masculinidad es el pasaporte para viajar (Enloe 59). Sin embargo, a pesar de que los viajes y la movilidad son centrales en la construcción de la identidad masculina y las mujeres, de forma inevitable, representan a su

⁹² Hago referencia a la famosa frase de la activista feminista Audre Geraldine Lorde “The master’s tools will never dismantle the master’s house” (110), incluida en su libro *Sister Outsider* (1984).

⁹³ Dato refrendado por estudiosos del género como Neil Archer, Steven Cohan, Ina Rae Hark, Jack Sargeant, Stephanie Watson, David Laderman y Jorge Pérez.

género (al contrario que el hombre que nunca lo hace) (Monsiváis 162) y se las construye y representa como mito y abstracción y sin una identidad claramente definida, se podría deducir que si viajar es una forma de descubrimiento personal interno, sería más atrayente para las mujeres que para una identidad masculina supuestamente ya sólida y objetiva (Wolff “On the Road” 230-32). Esta idea es la que reclama *Vámonos Bárbara*: Ana es un ser concreto y tangible que Bartolomé no define ni identifica con nadie y le propone, para su búsqueda identitaria, ponerse al volante.

La directora reescribe estos rasgos convencionales de las *road movies* para adaptarlos a las circunstancias de dos mujeres en el contexto social y cultural de la España posfranquista de los años setenta. Al utilizar una *road movie* como signo para representar los cambios que se estaban produciendo, pero incluyendo la perspectiva de género, Bartolomé no solo resalta la importancia de incorporar este enfoque en este tipo de films, sino en el propio proceso que estaba viviendo el país. Teniendo en cuenta esta relación de lo diegético y lo extradiegético, cuando Bartolomé, en contra de las *road movies* con protagonistas hombres que buscan desarrollar su libertad individual y, a menudo, compiten por el liderazgo con sus amigos de viaje, nos presenta a dos personajes mujer que buscan tener una unión y una amistad afectiva (Pérez “Spanish” 229), lo convierte en un arma política y lo propone como una forma de enfrentar el proceso democrático.

Tiene sentido que Bartolomé se aproveche de este tipo de films si tenemos en cuenta que uno de sus rasgos es, según Timothy Corrigan, que responde a la descomposición de la unidad familiar: con la desestabilización que esto supone de la identidad y el poder de los hombres (145).⁹⁴ Viajar en carretera desafía lo que significa ser una mujer y cuál debería ser su lugar

⁹⁴ Durante la Transición, surgen representaciones diferentes de la familia franquista. Desaparece la estructura familiar jerárquica, aparecen relaciones menos rígidas entre sus miembros, caracterizadas más por la igualdad y la

(Clarke “Domesticating” 108) y no es casualidad que el viaje de Ana suceda en el contexto de la Transición, que es un escenario único en el que la política, la cultura y la sociedad se estaban movilizandoy transformando. Las *road movies* son una excelente herramienta para abordar los cambios que se producen en una nación durante los periodos de transición política, capturar un país en movimiento (Pérez “Spanish” 215) y conceptualizar posiciones subversivas y contra-hegemónicas (Laderman 1-2). Además, proveen un espacio para explorar las tensiones y crisis del momento histórico en el que se producen (Cohan y Hark 2) y un medio alternativo, en el que la separación de la cultura dominante permite experiencias que suponen cambios, aunque, generalmente, antes de la década de 1960, los protagonistas que acometían el viaje, al final, se reincorporaban a esa sociedad de la que huían, con algunas excepciones como *The Grapes of Wrath* (John Ford 1940) o *You Only Live Once* (Fritz Lang 1937) (Cohan y Hark 5). Las presiones y retos de ciertos momentos históricos dan lugar al género cinematográfico de las *road movies*. En el caso de España, primero, durante los años de la Transición, y, posteriormente, en los años 1990, como respuesta y expresión de los cambios sociopolíticos y culturales que se estaban produciendo en el país (Pérez *Cultural* 25). Bartolomé toma este género cinematográfico y lo pone al servicio de su elección: un contra-discurso para hacer frente a la mirada hegemónica, en lo que se va a convertir en la primera *road movie* feminista de la historia del cine occidental.

Aunque no va a ser hasta finales de la década de 1960 cuando las *road movies* emerjan en Estados Unidos como un género definido, con el estreno de películas como *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969) y *Two Lane Blacktop* (Monte Hellman 1971) (Sargeant y Watson 6), estas tienen sus raíces en los años 1950, cuando se pasó de la escasez de la Gran Depresión al desarrollo de la posguerra y se basan en el cine clásico de Hollywood: el Western, películas del periodo de la

tolerancia y se muestran modelos de familia alternativos (Rams 283-84). Manuel Jesús González Manrique habla incluso de “descomposición de la familia tradicional” (7).

Depresión con conciencia social (Laderman 23-24), las películas de gangsters o el *Film noir* (Sargeant y Watson 6). El crecimiento económico supuso la llegada del automóvil como “a popular commodity on a mass scale” (Laderman 38). También, el acceso de grupos marginales al transporte y a los medios de comunicación de masas influye en la formación del género (Mills 27). La importancia de la tecnología, en este tipo de películas, tiene mucho que ver con la representación de la modernidad (sus logros históricos y sus problemas sociales) y con recalcar las fantasías masculinas de escapar y de liberación (Cohan y Hark 3). Uno de esos motivos podría ser, tanto en España como en Estados Unidos, la escalada del movimiento feminista y la consecución de cada vez más derechos y protagonismo de las mujeres; lo que ponía en peligro la rígida separación entre hombres y mujeres y amenazaba con alterar las relaciones de género. Esta tensión es especialmente evidente en España; donde la modernización ha sido un proceso contradictorio e inconsistente, raramente acompañado por una libertad política y en el que consumismo y cultura de masas han coexistido con modos de vida más antiguos (Sieburth *Inventing* 22). Ana, como parte de sus contradicciones, representa la convivencia de modernidad y tradición como los protagonistas de *Easy Rider* (Cohan y Hark 3).

Los coches o las motos, incluso, llegan a ser un personaje más en las *road movies*: se le pone un nombre o se le habla (Pérez *Cultural* 18-19). En el caso español, tenemos una película que se estrenó solo un año antes que la de Bartolomé y que, junto a ella, son las dos únicas *road movies* de la década de 1970: *El Puente* (Juan Antonio Bardem 1977). El protagonista, Juan, habla con su moto en varias ocasiones: la elogia por funcionar bien con un “Nos estamos portando ¿eh?”⁹⁵ y cuando se le estropea, le dice “... ¡Eres una soberana mierda!... ¡Esto no se le

⁹⁵ Minuto 00:18:28.

hace a un amigo! ¡Ya me las pagarás, cabrona!”.⁹⁶ Los coches ofrecen comodidad, pero sobre todo poder. Los vehículos se asocian al cuerpo de las mujeres con la promesa de que los hombres van a poder controlar la velocidad y a las mujeres (Clarke *Driving* 1). En *El Puente*, Juan, en un concesionario de motos, dice: “Madre, ¡qué máquinas! ¡Parecen chavalas!”⁹⁷ y, más tarde, declara que las motos son como las mujeres que un hombre maneja usando sus piernas: “Todo es un juego de piernas”.⁹⁸ Este rol contrasta con el papel que Bartolomé asigna al coche en *Vámonos Bárbara*. Para empezar, Ana no tiene ningún apego al suyo que, inmediatamente, cambia por el de su marido, quien, constantemente, llama a la masía de Remedios para preguntar por su auto y manda a su sobrino a recogerlo. A la protagonista, tampoco le supone ningún trastorno accidentar el coche de Carlos, manchándolo todo por dentro, y lo sustituye por el autobús sin ningún problema y cuando este medio también falla, coge un taxi. Bartolomé, incluso, presenta el coche como un artículo que produce tensiones en el matrimonio y como un artefacto del que Ana no entiende nada y al que no le da trascendencia, más allá de que sea un medio de transporte. Cuando su marido llama por teléfono para preguntar por una avería que tiene, Ana le dice a Bárbara: “hija dile cualquier cosa, que se estropeó un pirindolo del carburador, que le mandaré un parte por escrito”.⁹⁹ Solo adquiere relevancia significativa como proveedor de libertad cuando, al final de la aventura, madre e hija se dan cuenta de que Iván está dirigiendo sus vidas a través de controlar el coche y la manera de realizar el viaje. El amante de Andreu (amigo homosexual de Paula) utiliza el tren, otro medio de transporte considerado símbolo por excelencia de la modernidad, para regresar a su pueblo. Ana se ofrece a llevarlo en

⁹⁶ Minutos 01:13:12-01:14:01.

⁹⁷ Minuto 00:07:01.

⁹⁸ Minuto 01:00:58.

⁹⁹ Minutos 00:38:32-00:38:38.

su coche, junto con Bárbara e Iván, pero tiene que bajarse por los continuos ataques verbales homófobos de este. Curiosamente, Bartolomé incluye un elemento moderno que un personaje usa como consecuencia de una actitud que parecería pertenecer a otra época. La directora continuamente retrata lo que Esperanza Yllán Calderón denomina tiempo “intransitivo” y de contradicciones, en el que lo viejo no terminaba de desaparecer, pero lo nuevo tampoco acababa de eclosionar y las cosas ocurrían, pero no se sabía con certeza hacía dónde o cómo (22).

Aunque ya en las décadas de 1920 y 1930, la novela de vanguardia española representa el vehículo como símbolo de modernidad, los acontecimientos históricos (como la Guerra Civil) impidieron su afianzamiento en la cultura peninsular y el desarrollo de las *road stories* (Pérez *Cultural* 20-21). En España, la década de 1940 se conoce como los años del hambre y en la de 1950, solo el 38% de las casas tenía agua corriente y enfermedades como la tuberculosis, el tífus y la gripe provocaban altas tasas de mortalidad. En la década de 1960, se produce el llamado “milagro económico” español y, con la ayuda económica de Estados Unidos, se pudo enfrentar problemas relacionados con la alimentación, la salud, la educación, la vivienda y el trabajo. Con la urbanización y la emigración de la gente a las grandes ciudades aumentó el número de familias que tuvo acceso a su primer automóvil y a los electrodomésticos a plazos. Se incrementó el número de hogares en los que había lavadoras, aparatos de televisión, tocadiscos y teléfono. También, el censo de vehículos a motor aumentó considerablemente: en 1960, solo un 4% de los hogares españoles tenía coche propio, pero, en solo seis años, aumentó al 12%. Este dato es significativo, ya que poseer un automóvil supone grandes cambios en la “interacción social” y es la señal más significativa del paso a una sociedad de consumo de masas (Morcillo Gómez *En cuerpo* 329-37). Los coches hicieron posible la movilidad en una España en transición del campo a la ciudad. En 1964, emigraron 498.203 españoles a las ciudades como Barcelona, Madrid y

Valencia: de ellos 232.883 eran mujeres (Morcillo Gómez *En cuerpo* 333).

En cuanto a las mujeres, las *road movies* adoptan, como modelo narrativo, las desigualdades de género y las perpetúan desde las representaciones culturales sobre la relación entre mujeres y viajar, el coche u otro medio de transporte. Dentro del contexto español, la mujer está ausente o relegada a un papel secundario que, habitualmente, es el de diversión erótica de los hombres viajeros o es un obstáculo que pretende domesticar al protagonista varón viajero (Pérez “La “road movie”. Directoras” 129-30). La mayoría de este tipo de films conserva una jerarquía sexista tradicional, en la que la iniciativa y lo activo son identificados con los varones y marginaliza a las mujeres que solo se entrometen ocasionalmente como meros pasajeros pasivos o son eliminadas totalmente (Cohan y Hark 6-9). Aunque en algunos casos encontramos a una heroína que sobrevive a su compañero y contribuye, considerablemente, a la trama, sigue siendo caracterizada con estereotipos: es irracional, pasiva, ingenua y mantiene un rol secundario con relación al hombre (Laderman 20-21). Un marco patriarcal conservador que incluso se mantiene en la *road movie* gay *The Adventures of Pricilla, Queen of the Desert* (Robertson 277-85). Rasgo que comparten las películas españolas posteriores a *Vámonos Bárbara* dirigidas por hombres: *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa 1997), *Caídos del cielo* (Francisco Lombardi 1990), *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez Lázaro 1997), *Nos hacemos falta* (Juanjo Giménez Peña 2001) o *Trileros* (Antonio del Real 2004).

Las mujeres son representadas como una carga para los héroes hombres que viajan, intentan disuadirles de que sigan el viaje y quieren domesticarlos (Pérez *Cultural* 32). El caso del director Juan Manuel Bajo Ulloa es un buen ejemplo para escenificar la teoría. Al preguntarle sobre la representación de género en su película *Airbag*, declara que a las mujeres no les gusta ni los coches ni las armas y que, por lo tanto, no pueden tener un rol de líder como protagonista de

la carretera porque somos patéticas y no creíbles cuando usurpamos el lugar de los hombres como personajes agresivos (Induráin Eraso 116).¹⁰⁰ Sin embargo, algunos estudiosos del tema tienen una visión positiva y afirman que la proporción de mujeres / hombres en las *road movies* españolas es prometedor y más equilibrado que en Estados Unidos. Quizás porque el *boom* del género en España se produjo en los años noventa, coincidiendo con una mayor presencia de las mujeres en la carretera y esta imagen se generalizó en muchas representaciones culturales (Pérez *Cultural* 159).

Para calificar un film de *road movie*, según Neil Archer,¹⁰¹ debe tenerse en cuenta el aspecto semántico y el sintáctico (la estructura narrativa y el significado y valores que expresa) (3). La carretera representa lo desconocido y, a la vez, el descubrimiento es símbolo universal del trascurso de la vida, del deseo, la libertad y el destino y es, en este lugar, que igual que la rueda encarna lo que hace posible la civilización humana y nos diferencia como humanos (Laderman 2-5), donde Bartolomé sitúa a sus protagonistas mujer. El viaje es un refugio móvil de una situación social que se percibe como represiva, una aventura, fuera de la sociedad, que conlleva una crítica cultural, una subversión contra un orden social conservador (Archer 1-2)¹⁰² y una oportunidad para explorar, descubrir y transformar una situación o identidad (Pérez *Cultural* 23).

¹⁰⁰ A principios del siglo XX, hubo diferentes estudios “científicos” que demostraban que las mujeres eran mental, física y biológicamente incapaces de conducir (Domosh y Joni Seager 125). Sin embargo, no es tanto un problema de habilidad en la conducción o de entendimiento de mecánica, ya que en países donde el coche no se utiliza de forma generalizada como medio de transporte, es el uso de la bicicleta por parte de las mujeres lo que es considerado como un desafío al orden social: con argumentos como que el diseño de los sillines y los movimientos que hay que hacer para andar en bicicleta no son sexualmente apropiados para ellas (Domosh y Joni Seager 128). La posibilidad de independencia y movimiento que estos medios pueden dar a las mujeres es lo que realmente se percibe como una amenaza al control patriarcal.

¹⁰¹ Clasificación que se basa, a su vez, en el artículo de Rick Altman “A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre”.

¹⁰² Idea incluida también en el libro *Driving Visions. Exploring the Road Movies* (Laderman). El autor afirma que la rebelión contra las normas sociales conservadoras es la base de las *road movies* y que el viaje es el medio a través del cual se realiza la crítica cultural.

En *Vámonos Bárbara*, por primera vez, ese viaje con su significado lo realiza una mujer al volante para revelarse, liberarse y criticar la cultura en la que se halla inmersa y rebasar sus impuestas líneas divisorias. Fronteras que, como bien refleja Gloria Anzaldúa, no son solo áreas geográficas, sino líneas culturales invisibles que nos separan, pero que, a la vez, pueden suponer la creación de otra realidad híbrida: “Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition” (25).

Por estos rasgos, podemos afirmar que *Vámonos Bárbara* es una *road movie*: a “representation of mobile subjects, as a form of individual expression, as a way of narrating ideas of identity and place, and as a vehicle for exploring our past, our troubled present, and even our uncertain future” (Archer 8). Incluso, contiene la figura clave del rebelde o, mejor dicho, de la rebelde. La carretera, la movilidad y la libertad son partes integrantes de la huida de Ana de la cultura patriarcal. La audiencia puede reconocer que la carretera no es simplemente un lugar para transitar, sino que, junto con el coche y el viaje en sí, tiene una significación para las protagonistas. Por este rasgo, no usar la autopista tiene para Ana y Bárbara, como les recuerda Remedios, la consecuencia terrible de deambular solas por el mundo y llegar tarde a casa. El sistema moderno de carreteras revitalizó las comunicaciones en el país y mejoró las conexiones entre las áreas metropolitanas y las rurales; entre lo nuevo y lo viejo. En *Vámonos Bárbara*, entre Barcelona (donde vive Ana) y los pueblos de Valencia (donde Ana pasaba los veranos de pequeña); entre el presente y el pasado. Para problematizar esas interconexiones, la evolución de Ana y las mujeres españolas lleva a que los espacios fílmicos y reales que son familiares, de alguna manera, se conviertan en desconocidos. Como veremos más adelante, la masía y Castell

son lugares de sobra conocidos por la protagonista, pero han cambiado tanto que no los reconoce, algo que le inquieta y entristece. Como en las *road movies*, la carretera y el país pueden ser conocidos, pero algo los ha convertido en extraños (Corrigan 147).

Vámonos Bárbara es la primera película española que pone a las mujeres al volante y explora la forma en la que negocian la carretera. Más tarde, lo harán otras películas como *Hola ¿estás sola?* (Iciar Bollaín 1995) y *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta 1999). También, inicia la tendencia, seguida posteriormente por otras directoras, del viaje físico y vital (Castejón Leorza *Fotogramas* 57). Estas narrativas exponen, de forma crítica, la situación de las mujeres, evitan una romantización simplista de su presencia en la carretera e incluyen los obstáculos con los que se enfrentan: el hecho de que un alto porcentaje se dedique exclusivamente a las tareas domésticas, las dificultades para incorporarse a la esfera pública, el alarmante incremento de la violencia doméstica y los estereotipos vigentes contra su movilidad o su capacidad para conducir (Pérez *Cultural* 161-62). En concreto, en *Vámonos Bárbara*, el viaje de Ana es una metáfora de la búsqueda de su propia identidad y supone una ruptura con una educación represiva y una domesticación social, cultural y religiosa.

Es verdad que Bartolomé incluye principios que integraban la lucha feminista en los años 1970, como la liberación sexual, pero su visión es demasiado optimista, teniendo en cuenta que todavía no existía el divorcio, que las mujeres eran juzgadas por abortar o que el adulterio no se despenalizó hasta 1978. Aunque no hay que pensar que si la movilidad de las mujeres está limitada es intrascendente, tampoco debemos caer en el error de equipararla con su emancipación (Scharff 6). También, hay que considerar que Ana es una mujer de clase social alta, con dinero y que, por lo tanto, es una privilegiada que tiene acceso a recursos económicos que le permiten gozar de cierta libertad. Aunque estos hechos se pueden justificar por el género al que pertenece

el film. Un rasgo típico de las *road movies* es la visión romántica por encima de la sociedad opresiva y una visión utópica de las reformas sociales (Laderman 175-76). Sin embargo, *Vámonos Bárbara* no adopta simplemente el *ethos* utópico de estas películas, sino que se apropia de ello para problematizar su indiferencia de género y su jerarquía sexista (Pérez *Cultural* 63).

La rebelión de Ana, igual que en las primeras *road movies* estadounidenses por parte de los personajes varones (Archer 21), no es solo una crítica a la estética y al contenido del cine hegemónico español, sino que supone una revisión más amplia del *happy end*,¹⁰³ del personaje estereotipado Mujer, de ciertas actitudes culturales y de la construcción de identidades ficticias. El hecho de presentar a una mujer al volante, en un género cinematográfico dominado por hombres, es ya una subversión considerable que todavía en 1991 supuso un shock para la audiencia estadounidense al ver la película *Thelma y Louise*.¹⁰⁴ Esta actitud pone de manifiesto hasta qué punto las espectadoras y los espectadores, de forma inconsciente, aceptamos, sin cuestionar, las normas tácitas de género que, todavía, predominan social y culturalmente en los años noventa (Mills 193) y ocurre, no solo, en Estados Unidos. Sharon Willis la celebra como la primera historia sobre mujeres y coches (ya sabemos que erróneamente, a no ser que supongamos que se refiere exclusivamente a Estados Unidos). Su guionista, Callie Khouri, declara que estaba harta del rol pasivo de las mujeres que nunca “conducían” la historia porque nunca conducían el coche (Willis 125). Si esta película fue una revolución del género cinematográfico y abrió un debate nacional sobre la identidad de género en la década de 1990 y en un país con una larga tradición democrática, ¿qué decir de *Vámonos Bárbara*? Que se estrenó

¹⁰³ La restauración del orden y las normas, a través del final feliz es, ideológicamente, obligatoria en las comedias clásicas estadounidenses. Es impensable que supriman el hogar, la familia o el matrimonio, aunque la lógica del film lo demande (Wood 173).

¹⁰⁴ Observación incluida por numerosos autores cuando discuten sobre esta película.

en 1978, con una separación solo de 3 años de una dictadura nacionalcatólica y que, de forma más revolucionaria, no propone el viaje solo como una liberación temporal de la normatividad opresiva e insatisfactoria (Cohan y Hark 10), sino como el comienzo de esa conquista.

La aventura de Thelma y Louise se representa como un sueño cinematográfico imposible. Teniendo el Gran Cañón del Colorado delante de ellas y a la policía detrás, las amigas deciden continuar. Al final, se congela la imagen del coche volando, reduciendo su aventura a una emotiva fantasía de liberación (Archer 37). En *Vámonos Bárbara*, el final se caracteriza porque madre e hija están felizmente solas y van a empezar una nueva aventura. Aquí, la historia no se cierra, sino que se interrumpe y Ana, pese a que todavía no ha encontrado la solución a su búsqueda, tiene el control sobre el avance de su historia, aunque sea un camino en constante movimiento e inestable (Camporesi 58). A diferencia del film *Thelma y Louise*, el viaje de Ana no es largo ni errático a ninguna parte o hacia un destino imposible a través de un desvío que, al final, se convierte en el protagonista de la aventura (Willis 124), sino que es corto y no es un viaje a ninguna parte, ya que desde el principio Ana nos comunica a dónde va y cuál es el objetivo de su viaje, aunque cambie a lo largo de su introspección personal y esté llena de dudas. La imagen final nos muestra un paisaje abierto con un horizonte que parece extenderse hasta el infinito como promesa de posibilidades positivas, más viajes y aventuras, además de dar a la audiencia una sensación de libertad (Pérez *Cultural* 29-30) (fotograma 3.50).



Fotograma 3.50: *Vámonos Bárbara*, minuto 01:32:26.

La inclusión de las dos protagonistas, conduciendo por una carretera nacional, junto con las señales de tráfico, que muestran autopistas y el nombre de ciudades, simboliza las transformaciones que se estaban produciendo en España hacia la modernidad, pero no solo en relación con la mejora de las infraestructuras, sino también sobre los cambios culturales y sociales. Bartolomé sitúa, dentro de ese conglomerado histórico, a dos mujeres (cual Don Quijote y Sancho Panza) que ya nos dicen que se dirigen hacia una difícil aventura para derrotar los molinos de viento del patriarcado. Incluyendo, en esta última imagen, a madre e hija y su movimiento hacia adelante, la directora expresa la esperanza de que los cambios relacionados con Ana, con las mujeres de España también se realicen. Bartolomé, por su parte, ya ha puesto juntos, en espacio y tiempo, “los temas de mujeres” con la modernidad y el capitalismo, poniendo de relieve cómo impactaron a las españolas, y los ha igualado en importancia. Pero, por otro lado, veremos que, igual que el pasado, el horizonte de democracia, modernidad y desarrollo económico, al que se dirigen Bárbara y Ana, no va a suponer, tampoco, la solución para los problemas de las mujeres.

Así, Bartolomé ofrece un nuevo prisma para reevaluar el proceso de la transición de España a la democracia y a la modernidad del que no puede excluirse a la mitad de la población. Ana representa a las mujeres adoctrinadas bajo los rígidos roles de género franquistas, pero que fueron capaces de cuestionarlos y se dieron cuenta de que había otras realidades. Incluye a una adolescente en el reto al patriarcado de una mujer de 40 años, uniendo a diferentes generaciones en la lucha feminista del momento. Ana le pasa el testigo a Bárbara, quien sabemos que va a tener que seguir haciendo las mismas reivindicaciones en el futuro. La conexión de la película con su momento social e histórico nos lleva a entender que este viaje intergeneracional es una metáfora de cómo la batalla de las mujeres va a continuar, a pesar de los cambios políticos,

económicos y sociales. Si Bárbara nos contase su propia narrativa, en una nueva versión de la película, debería colocar en el parachoques de su coche la pegatina que se empezó a poner, en los ochenta, en las camionetas de las mujeres que viajaban mucho: “Las buenas chicas van al cielo. Las malas van a todas partes”, entendiéndolo por chicas malas las que nos oponemos al patriarcado (Enloe 61), ya que las mujeres han conducido desde que los coches fueron inventados (Clarke *Driving* 9).

Es necesario hacer una parada en el viaje de Ana para recalcar que la acción de viajar no es neutra en cuanto al género. Las mujeres que deciden viajar por propia voluntad, alejándose de la ideológica protección del hogar, y sin el acompañamiento físico de un hombre, se consideran indecentes, perdiendo su honor en el camino (Enloe 60). Pero muchas más mujeres de las que nos imaginamos han viajado a lo largo de la historia (Scharff 3) y nos han dejado diversos testimonios acerca de ello. Por ejemplo, las conocidas, actualmente, como “The Victorian Lady Travelers” (Enloe 62). Isabella Bird, Isabelle Eberhardt, Mary Kingsley, Freya Stark, Marianne North y Edith Durham, junto a muchas otras, a finales del siglo XIX y principios del XX, dejaron sus hogares, que eran a menudo extremadamente restrictivos, y viajaron alrededor del mundo bajo difíciles y desafiantes circunstancias. A pesar de los datos, los hombres han protagonizado los relatos de viaje (Wolff “On the Road”232). Estas mujeres buscaban aventura, cruzaron desiertos, remaron ríos, escalaron montañas y fueron a territorios que acababan de ser ocupados por los ejércitos imperialistas, misioneros religiosos o comerciantes capitalistas; lo que hizo que sus propios compatriotas las miraran con desconfianza por viajar distancias tan largas y sin la apropiada compañía de un hombre (Enloe 62-63). Entendemos el movimiento en términos de género y, tradicionalmente, ha pertenecido a los hombres, por lo menos, sino en la realidad, como hemos visto unas líneas más arriba, sí en las representaciones culturales y en el imaginario

social, creados ambos por los varones. La libertad para moverse es un signo de poder social y legitimidad y, para las mujeres, esa libertad siempre ha estado en entredicho. Cuando las mujeres se mueven, nos sorprenden y para encontrarlas debemos dejar de mirar a los hombres porque, cuando miramos los eventos de la Historia a través de los ojos de una mujer en movimiento y actuando, esos acontecimientos y los lugares en los que suceden son diferentes (Scharff 3). Y eso es lo que consigue Bartolomé en *Vámonos Bárbara*.

La carretera, el coche, la movilidad y el viaje son lo que permiten que los eventos sucedan: que Ana vaya a la masía y a casa de Paula, que se relacione con gente fuera de su círculo, que se abra ante ella un mundo desconocido y que comparta con su hija tiempo y experiencias; posibilidades que, de otra forma, hubieran sido impensables. La movilidad es tanto física como una metáfora y sirve para construir nuevas narrativas y discursos diferentes sobre la Transición. Pero esta movilidad no supone un camino de rosas (Pérez *Cultural* 36). La ruta que empieza Ana no es tranquila, exenta de problemas, ni directa, sino que hace varias paradas, toma desvíos inesperados en los que encontrará baches como reflejo de la posición que las mujeres ocupaban en el proceso democrático. El hecho de que Ana no siga un camino recto y sin interrupciones, que el film empiece con la separación y que se mezclen otras historias con la suya son claves relevantes para criticar la idea de un camino fácil, igual para todos y totalmente despejado hacia la modernidad. La inclusión de las historias de divorcios, discriminación, gays y problemas de mujeres reta la afirmación de que el campo político era el único plausible para negociar la Transición y la tendencia de la historiografía española a construir narrativas lineales y a seguir la tradición generacional. Bartolomé apuesta por los márgenes de los discursos dominantes porque:

Si nos permitimos un descanso y nos sentamos en la acera de la ancha avenida que este

tipo de narración propone, el fluir de los sucesos no se nos presenta tan continuo como podríamos esperar. Antes, al contrario, vistos desde el margen el flujo histórico toma de pronto circuitos inesperados y formas sorprendentes: la línea recta de la historia se torna quebrada y aparecen extrañas fisuras y agujeros narrativos. (Vilarós 7)

La posibilidad de movimiento es esencial en la concepción de nuestra propia identidad y, por ello, las *road movies* se prestan como narrativas de descubrimiento de uno mismo (Archer 8). La movilidad es un tema omnipresente en los estudios académicos sobre la España de la Transición como una metáfora de diferentes aspectos del paso de una dictadura a una democracia y del viaje hacia la modernidad (Pérez *Cultural* 11). Sin embargo, una *road movie* no es solo sobre gente conduciendo un coche o usando otros medios de transporte, sino que se centra en el viaje que, igual que en la literatura de viajes, tiene como motivo una búsqueda y / o una huida, y en el impacto y cambios que tiene en los viajeros (Pérez *Cultural* 13-16). Las narrativas sobre movilidad no eran bien vistas por el franquismo que promovía la inmovilidad, valores eternos y el concepto de una sociedad rural agraria, tratando, al principio, de impedir la migración de los campesinos a los centros urbanos. Éxodo que ya no pudo parar, en los años sesenta, como resultado de la falta de recursos en el campo, del cambio de las estructuras económicas y del triunfo de la sociedad de consumo. De hecho, estos movimientos fueron, incluso, fomentados por el propio gobierno consciente de la necesidad de que los campesinos se trasladasen a las ciudades para participar del proceso de industrialización (Pérez *Cultural* 20-21).

En *Vámonos Bárbara*, es Remedios (representante de los viejos valores) quien no tiene coche y reconoce que necesita que Ana la lleve a Patro (un pueblo de Alicante) para comprar vino y fruta: “qué tristeza tener que depender de otros para ir a cualquier sitio”.¹⁰⁵ Pero, por otro

¹⁰⁵ Minuto 00:23:38.

lado, Bartolomé relaciona esta inmovilidad física (asociada con el franquismo) con la decisión de haber permanecido soltera y no haber tenido hijos, rechazando así el ideal de la mujer nacionalcatólica de ser esposa y madre. Se muestra feliz de haber elegido vivir sola con sus animales y disfruta de independencia económica. Es un tipo de mujer que abraza el desarrollo económico, pero mantiene una postura muy tradicional en las relaciones de género: aconseja todo el rato a Ana que vuelva con su marido, se preocupa de que ande sola y no le gusta que esté con Paula, por la reputación que tiene, al haberse separado. Recuerda a la figura que representaba Pilar Primo de Rivera, baluarte de la ideología franquista para la mujer y creadora de la Sección Femenina, quien, sin embargo, no se casó ni fue madre. Su rol se justificaba como una excepción que se admitía porque formaba parte de una élite que debía regir los destinos del país y por la situación singular que atravesaba España. El régimen tuvo que ingeniárselas para conciliar el proceso de modernización con el mantenimiento de los valores esenciales del franquismo.

Bartolomé se hace eco del conflicto entre tradición / modernidad que incluye la filmografía durante el franquismo. Enfrentamiento que se basaba, sobre todo, en la contraposición pueblo *versus* ciudad, presentando al primero como lugar de reposo y tranquilidad y reserva de la verdadera españolidad (basada, sobre todo en unas españolas que debían ser virtuosas y recatadas y en unas relaciones de género marcadas por el dominio del varón). Esta realidad se refleja en numerosas películas, como *Surcos*,¹⁰⁶ pero estas se centran más en el lugar de destino que en el viaje en sí que, generalmente, se hace en tren, lo que impide

¹⁰⁶ La película empieza con unas imágenes del campo, en las que unas vías del tren lo atraviesan y trenes lo recorren con un texto explicativo de la ideología franquista: “Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo. Esto no es un símbolo, pero sí un caso, por desgracia, demasiado frecuente en la vida actual” (Minutos 00:00-54-00:10:12). El régimen tenía miedo de las oportunidades que la ciudad ofrecía a las mujeres y de cómo socavaba la autoridad patriarcal (Wilson 91, 103).

la aventura (Pérez *Cultural* 21), diferentes perspectivas o alejarse de los caminos marcados. La directora recoge el testigo y presenta estos temas de la siguiente manera: el pueblo de Ana ha cambiado totalmente y ya no es garante de un acérrimo conservadurismo, lo *typical Spanish* ha quedado reducido a *souvenirs* para los turistas, son las españolas las que están en la playa en bikini (Ana le dice a su hija que haga topless), las extranjeras no son las suecas despampanantes, sino un grupo de ancianas muy simpáticas, y el turismo supone un beneficio económico para las españolas (permite a Paula mantener una vida independiente, vivir sola y hacerse cargo de su hija). Bartolomé no encarna la contradicción entre modernidad y tradición como una dicotomía entre lo español y lo extranjero, como en *Pero... ¡en qué país vivimos!*, sino que crea esa tensión como una idiosincrasia interna del país. El *Otro* no va a ser Europa, ni los indígenas, ni los comunistas, ni los milicianos, ni los independentistas, sino la Transición y el modelo de modernidad que propone.

Vámonos Bárbara conecta a Ana y los “temas de mujeres” con los cambios que se estaban produciendo en España y lo propone como indicador de la modernidad, pero poniéndola a ella como sujeto activo con acceso a la movilidad y a conducir. Un acto de agencia contundente si tenemos en cuenta que poseer un coche es un elemento ideológico muy poderoso. La movilidad es un acto de rebelión frente al enclaustramiento de las mujeres en el espacio privado del hogar y la familia. Algo que Bartolomé propone, conjuntamente, para mujeres de la edad de Ana y las futuras generaciones, encarnadas en su hija. Aunque, a la primera, todavía le cuesta salirse de los caminos establecidos y del pasado, Bárbara está dispuesta a tomar atajos y explorar nuevas rutas. El relato que las dos expresan se mezcla con la construcción de la nación y la posible distopía se convierte, en la pantalla, en una utopía a perseguir por ambas. La presencia de la mujer en la carretera perturba profundamente las asunciones de domesticidad e identidad de

género. Pero viajar es un término genérico y cómo viaja uno juega un papel crucial y ha sido, a menudo, ignorado por los estudios de género (Clarke “Domesticating” 101-02).

Ana utiliza el coche y no va en tren. Este último medio de transporte es utilizado, muy a menudo, como ejemplo de modernidad en las novelas de escritoras españolas a principios del siglo XX. Su coche, a pesar de ser una mujer de clase social alta, es muy viejo y no funciona bien. El de su amiga Paula es un Citroën que anda a duras penas, a pesar de que su negocio de venta de artículos típicos españoles a turistas va viento en popa. El marido de Ana, aunque apenas utiliza su coche, se lo reclama insistentemente y, al final, se lo quita. De esta forma, Bartolomé escenifica que el relato sobre el periodo transicional se enfoca en el aspecto económico, que el tipo de modernización que se estaba construyendo se centraba en los varones y no incluía a las mujeres como ciudadanas de pleno derecho. Critica que, aunque el país estaba económicamente cada vez mejor, no toda la Transición debe girar en torno a este hecho.¹⁰⁷ La directora se recrea en este aspecto: al llegar Ana y Bárbara a su casa, después de la visita a sus padres, el coche, un Ford Fiesta, suena mal y no anda bien. Hasta Bárbara lo comenta: “¡Cómo está este bicho!” y le pregunta “¿Vamos a hacernos a la carretera con este trasto?” y le sugiere coger el coche de su padre, ya que él casi no lo usa.¹⁰⁸ Cuando Ana se encuentra con Paula, le pregunta: “¿Oye va bien este trasto?” y Paula contesta que regular. El coche va a trompicones y hace ruidos raros.¹⁰⁹ La movilidad de las mujeres modela su agencia como una combinación de acción individual y fuerzas mayores sociales y económicas. Las dificultades mecánicas les recuerda su vulnerabilidad en medio de la emoción por esa posibilidad de movilidad (Clarke

¹⁰⁷ Recuerdo que los comentarios de mi padre sobre la Transición giraban, exclusivamente, sobre su orgullo por haber sido capaz de salir del pueblo, por haber podido comprar una casa, un coche y un apartamento de veraneo por haber podido pagar, a sus hijas, una educación universitaria, a la que él no había podido acceder.

¹⁰⁸ Minutos 00:09:20-00:10:12.

¹⁰⁹ Minutos 00:26:37-00:26:46.

“Domesticating” 103-07).

Esta posición de precariedad, la directora la transmite de forma muy visual a través de la diégesis y la puesta en escena. Después de una fuerte discusión con la tía Remedios, Ana y Bárbara se marchan solas de la masía y duermen en el coche. Bartolomé, con un plano general, muestra el lugar en el que han aparcado. Un sitio totalmente apartado y solitario. A la derecha, hay un montículo enorme de rocas sueltas que parece que van a rodar sobre el coche de un momento a otro. A la izquierda, se ve un acantilado y el mar (fotograma 3.51). El océano ofrece una sensación de libertad y representa el final del tipo de sociedad que Ana y Bárbara desean dejar atrás. Cuando madre e hija se despiertan, deciden darse un baño, pero Ana se da cuenta de que unos pollitos que Remedios le regaló a Bárbara se han escapado del coche y corren peligro de muerte al ir hacia el mar. Acciones que la audiencia puede trasladar fácilmente a nuestras protagonistas que se han escapado de casa y físicamente, en su estrenada libertad, han estado en peligro. Sin embargo, salen airoosas. Bartolomé trasgrede visiones, acciones y espacios tradicionalmente relacionados con las mujeres¹¹⁰ e incluye a la mujer en un elemento que es parte integrante del país: el océano, que, además, de participar en su fisonomía, históricamente, ha sido un factor clave en la posición estratégica geopolítica española e influye en su economía, gastronomía y cultura (Pérez *Cultural* 28). Campos tradicionalmente dirigidos por hombres.

¹¹⁰ En mi opinión, Virginia Woolf hizo exactamente lo mismo, al situar a una mujer pensando y leyendo, sentada a orillas de un río que está en un recinto universitario para más inri. Utiliza la naturaleza, relacionada tradicionalmente con la mujer en la literatura escrita por hombres, para subvertir el lenguaje y el simbolismo masculino en este aspecto. Ella ocupa este tropo, no para ser una flor delicada que enamora a los varones, sino para desempeñar funciones relacionadas con la cultura. El bedel la expulsa del césped, por su insolencia, al apropiarse de este espacio y redefinirlo. Como castigo, le prohíbe que ande por la hierba porque no es lo apropiado a su género, en una clara referencia a las actividades que ella estaba realizando y el peligro que suponen a la supremacía patriarcal. La escritora reprocha a los hombres que, con su afán de perpetuar sus simbolismos, limitan la posibilidad de que las mujeres ocupen ciertas esferas y expresen sus ideas (7-8).



Fotograma 3.51: *Vámonos Bárbara*, minuto 01:01:39.

Si seguimos la teoría de Deborah Clarke de que la movilidad de las mujeres y su agencia está moldeada por el tipo de vehículo con el que se mueven y por cómo viajan (“Domesticating” 102), merece la pena explorar un poco más por qué viaja con su hija y por qué usa un coche y, concretamente, el de su esposo. Es difícil mantener el control patriarcal sobre las mujeres si tienen libertad, sin restricciones, para moverse (Domosh and Seager 115-16) y su propio coche. En el caso de Ana, sus decisiones socavan el patriarcado por partida doble. Por un lado, viaja y disfruta de la libertad que ofrece la movilidad y, por otro, lo hace con el coche de su marido. El automóvil juega un papel crucial en la construcción de la identidad masculina y Ana lo coge el de su marido, lo utiliza sin complejos, lo mancha y lo rompe.

En cuanto a la forma de viajar, una de las características de las *road movies* con mujeres al volante, que también utiliza Bartolomé en *Vámonos Bárbara*, es que persiguen conexiones interpersonales y relaciones afectivas y que, en general, viajan acompañadas. Este rasgo es interpretado, por la mayoría de los expertos, como una recolocación del espacio doméstico en la carretera (Pérez *Cultural* 163). Deborah Clarke afirma que las mujeres que conducen un coche (como Ana y Paula) cuestionan tanto la domesticidad como la movilidad como los tropos de empoderamiento de las mujeres y que sean esferas excluyentes (“Domesticating” 103). Catherine Simpson cree que el significado de las mujeres y los coches, en las *road movies*, debe analizarse

de una forma inclusiva como un “domestic journeying” (198) y destaca, en el contexto filmico australiano, la importancia del coche en la restauración de las relaciones familiares (199). Jorge Pérez entiende la movilidad y la carretera como textos polisémicos e, incluso, políticamente contradictorios: las mujeres reproducen sus roles domésticos con una actitud ambivalente, ante el deseo de querer escapar de las ataduras familiares (*Cultural* 163). Las mujeres conductoras ejercitan una forma particular de agencia. Por un lado, gozan de la libertad e independencia que ofrece poseer un coche y la posibilidad de movimiento, pero siguen subyugadas y limitadas por su género, el entramado de fuerzas políticas y económicas y sus obligaciones domésticas. Por lo tanto, su agencia está limitada (Clarke “Domesticating” 103).

El uso del automóvil de Carlos por parte de Ana tiene dos lecturas: por un lado, la protagonista utiliza y estropea una herramienta del “amo” (que él adora, aunque apenas lo usa, y por el que se preocupa más que de su propia familia); y, por otro, pone en manos de una mujer uno de los símbolos del periodo desarrollista que ella trata sin ningún tipo de respeto o consideración. El medio de transporte no es relevante para la mujer, ni el coche en sí mismo ni su dominio es fuente de placer (en oposición al film *El puente*) y no hay una analogía sexual en esta relación. Para Ana, el viaje (físico y emocional) es lo importante, la libertad y no el capitalismo que representa el automóvil. El hecho de que se estropee este emblema de la modernidad no impide el viaje de Ana, es decir, su libertad, la búsqueda de su identidad o su movilidad. Todo lo contrario, fuerza a Ana a buscar soluciones alternativas: hay un momento en el que tiene que pagar con dinero en mano la reparación del automóvil porque su marido ha cancelado las cuentas en común y se ve obligada a pedir dinero a Remedios. Entonces se ve forzada a negociar con los del taller y con su tía para salir del atolladero. Es cierto que el patriarcado no va a facilitarnos sus armas para desmantelarlo, pero si nosotras nos apropiamos de ellas y las controlamos, como

propone Bartolomé, podemos reutilizarlas y resignificarlas en nuestro favor. Un ejemplo de esta idea es la apropiación, en la década de 1970, del término *queer* por las personas a las que denigraba. Como consecuencia de este acto reivindicativo, el carácter despectivo de la expresión ha desaparecido y se ha convertido en una identificación al servicio del empoderamiento del colectivo LGBTIQ.

Por último, la carretera también se observa desde el género y es un tema que se repite en las dos obras de Bartolomé analizadas en mi tesis. En el medimetroaje, es el espacio donde se corporeiza la arrogancia machista: la rivalidad entre dos hombres por ver quien corre más acaba con la muerte de una mujer. En *Vámonos Bárbara*, la carretera se “feminiza”, ya que es una mujer la que conduce, dejando la esfera doméstica para encontrar su propia identidad y retomar las riendas de su vida. Además, lo hace metafóricamente con el coche de su marido (Zecchi *La pantalla* 120). *Vámonos Bárbara* se apropia de los modelos de representación dominantes para mostrarlos desde una nueva perspectiva. Más que destruir, reorganiza los mecanismos de las *road movies* y del cine clásico para presentar una realidad patriarcal. Utiliza un género dominado por hombres, en la pantalla y detrás de la cámara, pero no adopta un punto de vista hegemónico de quien tiene el poder, es decir del hombre, sino que critica los valores patriarcales en vez de aplicarlos. Como dice Laura Freixas no se puede crear de la nada (Museo San Telmo 00:31:50) y, por esta razón, Bartolomé pone tanto énfasis en deconstruir el discurso, las formas heredadas y la voz del hombre para, a partir de ahí, crear nuestra propia voz.

Los oprimidos no pueden formar sus discursos al margen de los parámetros que constituyen la cultura dominante, pero sí insistir en la resignificación de conceptos, estructuras y acontecimientos (Ramos y Vera 10). La directora reorganiza el género de las *road movies* para manifestar el descontento de las mujeres ante el engaño y el incumplimiento de las promesas

hechas por la Constitución de 1978, el régimen democrático y el país moderno capitalista español. Lo hace utilizando una perspectiva de género: dota de un gran protagonismo a las mujeres, que conocemos directamente sin la mediación de un hombre, hablan entre ellas y de temas diferentes al amor romántico, tienen nombre, son el sujeto del viaje al que el patriarcado pone trabas constantemente, son individuos (no encarnaciones del eterno femenino) que se rebelan contra la dicotomía entre “el hacer” de los hombres y “el ser” de las mujeres, son mucho más que un envoltorio,¹¹¹ conocemos sus preocupaciones e intereses y su empoderamiento, a través de la rebeldía, la creación y la autoafirmación, es presentado como positivo.

Rebeldes con causa.

La respuesta no está ni en el pasado ni en la modernidad.

Durante el viaje, Ana insiste en que este sea un recuerdo constante y una exaltación del pasado. Esta evocación critica la insistencia del discurso democrático en olvidar el pasado como algo necesario y positivo, lo que ha construido una imagen simplista del franquismo, y muestra una de las consecuencias de hacerlo: la evocación romántica y dulcificada del régimen. Bárbara no encuentra tan excitante esta manía de su madre de aludir a cuando era niña para buscar respuestas y definir su identidad. De camino a la masía, miran un mapa y Ana reconoce el lugar donde ella hizo el Servicio Social¹¹² y lo exterioriza como un recuerdo agradable, “divino” y

¹¹¹ En *Operación mantis (el exterminio del macho)*, he llegado a contar, a parte de las miradas obscenas, unas 16 alusiones al cuerpo de las mujeres con expresiones tan “halagadoras” como que estamos muy bien hechas o muy ricas o que no tenemos desperdicio y, cuando no nos ajustamos a los cánones de belleza patriarcales, pues somos unas focas, vulgares y damos asco ¡a José Luis López Vázquez! Esta repetición constante que valora con comentarios aprobatorios a las mujeres si se adecuan a los parámetros de belleza patriarcales es común, siendo este rasgo la característica que las define: *El duende de Jerez, Digan lo que digan* (Mario Camus 1968), *Los obsexos, La niña de la venta, Canto para ti, Ventolera* (Luis Marquina 1961), *Sucedió en Sevilla, Patio andaluz, Las lavanderas de Portugal, Malagueña*, etc, etc, etc.

¹¹² “Mujer: por España debes cumplir con alegría el Servicio Social. Es una enseñanza para ti, formación para el mañana y ayuda para quienes necesitan tu labor patriótica y social” (Sección Femenina, anuario de 1954, citado por Luis Otero 170). El Servicio Social, que no desapareció hasta 1977, fue fundado por la Sección Femenina de la

parte natural de su vida. Quiere llevar a su hija a las salinas de Benifasar, donde ella iba de pequeña. Sin embargo, la reacción de la niña no es tan efusiva: “Seguro que no das con ellas, a lo mejor ya ni existen”.¹¹³ Debido a los diferentes puntos de vista que las dos personifican, el viaje se convierte en una continua negociación: Bárbara se ha unido a su madre, pero quiere cimentar el viaje sobre una base diferente. La joven quiere investigar e ir por caminos alternativos, pero sin mirar al pasado y sin modelos de conducta patriarcales, como imponer el poder dentro de la relación en base a una estructura jerarquizada. Está continuamente exigiéndole a Ana que la trate como un igual, que la deje tomar sus propias decisiones y las respete y que comparta con ella sus preocupaciones y decisiones y, cuando la madre lo hace, ambas llegan a un entendimiento mutuo y a acuerdos.

Con la llegada de las protagonistas a la masía por la noche, la directora destruye de un plumazo lo positivo del recuerdo de Ana de esa parte de su pasado, representado en el entorno, la huerta y la tía. Para empezar, lo contrapone con la percepción desagradable y de miedo que tiene Bárbara nada más ver el sitio: “¿Y esta es la masía? ¡Ostras que sitio!”.¹¹⁴ Hay un perro ladrando y que físicamente bloquea la salida de Ana cuando abre la puerta del conductor e intenta bajar del coche. Bartolomé une el descontento de la niña con un peligro físico real. Ana toca el claxon

Falange para mantener un firme control sobre las españolas. Durante los seis meses, a seis horas diarias (Martín Gaité *Usos* 45), que estaban obligas a prestar servicios, se las instruía sobre cómo ser esposas perfectas y madres abnegadas (Morcillo Gómez *En cuerpo* 125), se les recomendaba “no empacharse de libros porque no había nada más detestable que una mujer intelectual” y se las adiestraba para aceptar su destino con resignación (Toboso 77). Creado durante la guerra y establecido por decreto en octubre de 1937 (Toboso 77), reforzaba el adoctrinamiento llevado a cabo en la escuela para dejar claro a las mujeres la función que debían desempeñar en la vida. Todas las españolas entre 17 y 35 años debían realizarlo y tenían que demostrar que lo habían hecho para conseguir cualquier empleo o cargo público (Díez Fuentes 39), si querían cursar algún estudio, sacarse el pasaporte o conseguir el carné de conducir (Morcillo Gómez *True Catholic* 116). Su cumplimiento, un deber y un privilegio, se convirtió en una forma de servicio a la madre patria (como el servicio militar en los hombres) que las españolas, como buenas hijas, debían prestar (Otero 170-71). Entre los cursos que se impartían, estaban las clases de nacionalsindicalismo, corte y confección, religión, cocina, labores, trabajos manuales, puericultura, economía doméstica y canto (Otero 172).

¹¹³ Minuto 00:13:01.

¹¹⁴ Minuto 00:13:44.

ante la imposibilidad de salir y aparece la tía Remedios. Desde que se van acercando a la casa, la cámara se sitúa en el asiento trasero del coche. La directora nos invita al encuentro y vemos como Remedios corre frontalmente hacia el coche y se abalanza hacia ellas y hacia nosotros. La imagen es un poco intimidatoria. Sensación, que unida a los comentarios de Bárbara sobre la casa y al peligro físico del perro, nos hace dudar de las excelencias del lugar y, en consecuencia, de la versión de Ana sobre él y su pasado (fotograma 3.52).



Fotograma 3.52: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:14:04.

La tía Remedios no es cariñosa, ni agradable, ni apoya las decisiones de su sobrina. De forma consciente, la directora incluye el comentario que le dedica a Bárbara de que está hecha toda una mujerona para aumentar el desagrado hacia ella.¹¹⁵ La señora materializa los rasgos que hemos atribuido a la Transición: las contradicciones, la mezcla de lo viejo y lo nuevo y la incertidumbre por unos cambios que no se sabía muy bien dónde nos llevaban.¹¹⁶ Le extraña que

¹¹⁵ Es una expresión que nuestras mayores nos han dicho a muchas y que todas odiábamos. Tienes que ser española y haber nacido a finales de 1960 para comprender el significado de este comentario. A mí, me lo decía mi abuela cuando de adolescente iba en verano al pueblo. Solo la palabra mujerona me repugnaba y me hacía ser muy consciente de mi cuerpo y de los cambios que estaba experimentando. La expresión me hacía mirarme en el espejo y creer que mis rasgos físicos, quizás, eran demasiado exagerados para mi edad. Si no, me preguntaba yo, por qué, siendo casi una niña, me llamaba mujerona. Era buena estudiante, jugaba a baloncesto y hacía miles de actividades que no parecían tener importancia para ella. Solo remarcaba mi desarrollo físico.

¹¹⁶ Para Stephanie Sieburth, los últimos años del franquismo y los primeros de la Transición tienen mucho en común, no solo entre ellos, sino también con el final del siglo XIX (*Inventing* 21-24).

no hayan usado la autopista (símbolo del desarrollo económico y la modernidad) y les dice que tienen poca cabeza por andar por ahí tan tarde, aludiendo a lo peligroso que se ha vuelto todo. Bartolomé subvierte el significado de estas incoherencias, haciendo que madre e hija siempre lleguen de noche a los sitios y sentencia, de una forma sutil, cuando, más adelante, llegan de noche a casa de Iván por ir a ver una película: “no sé qué nos pasa siempre llegamos a todas partes a unas horas”.¹¹⁷ La directora desbarata un aspecto negativo que pesaba sobre muchas mujeres y lo convierte en una decisión personal de Ana de llegar tarde a los sitios.

Bartolomé establece un continuo diálogo entre la micro y la macrohistoria, construyendo un texto en el que “lo subjetivo y lo afectivo tienen una presencia de pleno derecho” (Escario *et al.* 28). Una vez más, en el contexto de la Transición española, Bartolomé pone en primer plano los asuntos que concernían a las mujeres e interpreta la Historia desde una perspectiva de género. Recuerda el pasado, no como una simple recolección de datos y hechos, sino como experiencia vivida. La historia de Ana rellena el espacio vacío entre el relato de los que recogen las acciones de los gobernantes y políticos y las biografías individuales e importantes y los cambios íntimos en la vida de las mujeres. Porque la Historia no es una homogénea e inamovible. Porque no es la que se transmite ordenando hechos y fechas y se nos presenta como fija, sino que “cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas” (Martín Gaité *El cuarto* 167). El hecho de que Ana y Bárbara no utilicen un elemento tan significativo como la autopista les lleva a transgredir una imposición tradicional como era no andar sola de noche si eras una mujer decente y no querías que te pasara algo malo. Con este detalle, la directora, hace que las protagonistas no incorporen a su vida aspectos de la modernización y democratización del país para criticar que estos no estaban contando con ellas tampoco. María Izquierdo Rojo

¹¹⁷ Minuto 01:18:53.

(una de las constituyentes) les recordaba continuamente a los líderes de los partidos políticos que hablaran de problemas de las mujeres, pero “después se les olvidaba siempre” (Acosta).¹¹⁸

La desilusión con los recuerdos continúa cuando, al día siguiente, Ana y Bárbara se despiertan y, al mirar por la ventana de su habitación, no ven la huerta ni la playa que Ana recordaba con tanto cariño. Nos enteramos de que la tía ha vendido gran parte de su terreno para la construcción de edificios. Ella le encuentra el lado positivo: dice que, aunque se ha perdido un poco de vista, hay menos humedad y es mejor para su reuma. Frente a la ventana, Bárbara y Ana están perplejas y la cámara se sitúa detrás de ellas, como la noche que llegaron, para que la audiencia se incorpore a lo que madre e hija ven y sienta su desconcierto y pena. En nuestra cabeza resuena la maravillosa descripción de Ana, al comienzo del viaje, sobre lo que nos íbamos a encontrar, pero solo oímos ruidos de construcción y vemos altos edificios y grúas. Las tres van a desayunar y siguen con el mismo tema. Ana está apesadumbrada por los cambios y la tía sigue justificando su decisión de no mantener lo que para Ana era parte fundamental de su pasado e identidad: está sola y tiene que asegurar su futuro económico.

Después de esta defensa a ultranza de la modernidad basada en el capitalismo, este personaje se erige en portavoz de la limpieza y el orden para las mujeres. Empieza a recoger las cosas y hace de ello una misión, armando un gran revuelo porque Ana ha permitido que la niña haya metido en la maleta muda sucia: “Parece mentira con lo ordenadita que eras de pequeña hija mía de mi alma”.¹¹⁹ Remedios simboliza la idea que ha propuesto la teoría feminista poscolonial sobre cómo, en el proceso de modernización y descolonización de las naciones, la mujer pasa a ser la portadora de la esencia y la tradición, pero, al mismo tiempo, se la reviste con los rasgos

¹¹⁸ Minutos 00:46:24-00:46:51.

¹¹⁹ Minutos 00:16:40-00:16:47.

propios de una sociedad moderna y capitalista (Bugallo “Y la mirada” 215).¹²⁰ Sin embargo, Bárbara no tiene la misma percepción de su madre y dice que sigue igual de limpia y ordenada, pues tiene la casa de Barcelona que “da asco de puro puesta”.¹²¹ Lo que nos trae a la memoria el cuarto de matrimonio en la casa de Ana. Es un lugar pulcro y ordenado que contrasta con la habitación de la protagonista más joven de *Margarita y el lobo* y con las palabras de Bárbara. Ambas en representación de la nueva generación de españolas nacidas en democracia.

Ana sigue anclada en la nostalgia del recuerdo y le dice a Bárbara que no le gusta cómo ha cambiado el sitio y que era mucho más agradable en sus tiempos. Sin embargo, a su hija le parece divertido como está en el presente.¹²² Además, Ana se muestra intranquila y triste ante las transformaciones que se han producido. Esta postura hace referencia a las dos estrategias políticas fundamentales del Régimen: por un lado, la recuperación de un pasado lejano que definía la identidad española destruida por los republicanos y, por otro, el establecimiento de un discurso místico sobre lo que era ser español (española en el caso que nos ocupa) basado en la existencia de una esencia del “*ser hispánico*” (Guillamón Carrasco *Desafíos* 17). Ana y Andreu se quejan de los cambios: “nos hemos vendido, pero, eso sí, con dignidad”¹²³ dice él, cuando Ana visita a Paula, y, justo después, la directora hace un primer plano en el que destaca un gran crucifijo que cuelga de su cuello y pone en su boca expresiones bíblicas. Es una combinación transgresora de religión y homosexualidad como la que realizó el artista José Pérez Ocaña

¹²⁰ Martha Santillán aplica esta teoría a México: afirma que el proceso de modernización que experimentó este país, durante los sexenios de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), supuso para la mujer un refuerzo de discursos del siglo XIX en cuanto a su rol en la sociedad, limitándolo al espacio privado y restringiendo su participación en los espacios y temas públicos.

¹²¹ Minuto 00:16:49.

¹²² Minuto 00:19:57.

¹²³ Minuto 00:43:09.

(*Ocaña, retrato*), quien mostró una enorme capacidad para socavar los valores y símbolos de la cultura franquista, desafiando y deconstruyendo las normas de género (Chamouleau 210). A través de sus *performances*, su pintura y su propio cuerpo, Ocaña creó una de las producciones artísticas más contraculturales y subversivas de la Transición (Naranjo Ferrari 127). Bartolomé incluye a una parte de la población que el consenso, como estrategia de gobierno estructural y afectiva, quiso silenciar y desterrar del espacio público y democrático (Chamouleau 215-18).

Las súplicas de Ana para que Remedios pare y las deje desayunar tranquilas no tienen ningún efecto. La siguiente escena es una maravillosa sucesión de imágenes con un *zoom-out* revelador que va desde lo más tradicional y cotidiano, como es una madre lavando la ropa de su hija en un pilón de un corral, a la imagen moderna de construcción de varios edificios grandes y altos (fotogramas 3.53-3.55). Este movimiento de cámara refuerza la estrategia de incluir la microhistoria personal e íntima de las mujeres (esfera privada) dentro de la macrohistoria de la modernización y la democratización. Bartolomé destaca la centralidad de los lazos familiares e identidades, como madres, hijas y esposas, en la construcción de los modernos tipos de individuos y demuestra que, ese llamado mundo privado, está relacionado con los modelos de modernización y los procesos de cambio social (Felski 3). La directora cuestiona que la modernidad se pueda reducir a un único significado y argumento histórico (Felski 8) y, con sus protagonistas propone a las mujeres como elementos clave y sujetos activos de esos procesos.

Madre e hija discuten porque Bárbara no encuentra la parte de arriba de su biquini. Este nimio acontecimiento de la vida cotidiana dará pie a que expongan sus pareceres sobre los cambios que se están produciendo a su alrededor. Cuando la cámara nos muestra lo que hay fuera de campo, ambas quedan empequeñecidas y aprisionadas ante el peso de los edificios y su voz queda reducida a un hilo inaudible, ahogado por el ruido característico de la construcción.

Bartolomé se apropia de las dicotomías propias de las comedias de los sesenta y setenta (tradición / modernidad y pueblo / ciudad) y las resignifica para denunciar que esa modernidad dejaba fuera los problemas de las mujeres. La directora responde a las preguntas que plantea Rita Felski sobre si la modernidad tiene género y cómo algo tan abstracto como un periodo histórico puede tener sexo. Bartolomé es consciente, como dice la autora, de que, si nuestro entendimiento del pasado está conformado por la “lógica de la narrativa que lo explica”, entonces los discursos creados revelan la ineludible presencia y poder del simbolismo genérico (1).



Fotogramas 3.53-3.55: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:17:18, 00:17: 23 y 00:17:27.

Bartolomé subvierte el mensaje de las comedias románticas de finales de la década de 1950 y de los años sesenta que se adaptó al desarrollo económico y a la emergente sociedad de consumo: las chicas jóvenes de clase media aparecían en su lugar de trabajo o estudio o practicando actividades de ocio y el nuevo rol que esta sociedad les asignaba (llevar pantalones, conducir o coquetear sin avergonzarse) no era incompatible con su destino católico como esposas y madres y con tener el matrimonio como su máximo objetivo (Triana-Toribio 76). Sin embargo, la directora sitúa su contra-historia en la recién estrenada democracia, avisando de la continuación de esa ideología que permite a las mujeres ciertos derechos y libertades siempre que tengan claro su “rol femenino”. Barbara Zecchi resalta que el papel de las mujeres en la producción y reproducción trasciende lo personal y adquiere dimensiones sociales y políticas (“All About” 147). Podemos trabajar, siempre que encontremos la manera de conciliarlo con nuestra vida familiar. Podemos ser madres, siempre que no rompamos con la imagen tradicional patriarcal de esa maternidad. Somos libres y podemos ser modernas, con tal de que siempre estemos dispuestas a hacer frente a las necesidades familiares y no perdamos nuestra esencia “femenina”. El viaje de Ana es un grito contra todas estas restricciones. Clamor que años más tarde también expone Josefina Molina con *Función de noche*. Un sentimiento que era parte de la vida de las mujeres de la generación de las protagonistas: “Yo no he vivido, no he vivido para mí...yo he descubierto que he vivido para todo el mundo siempre...”,¹²⁴ “Yo he esperado a que me adivinasen y no me ha adivinado nadie nunca, nunca me ha adivinado nadie. Yo me paso la vida adivinando a la gente. Adivinando, saliendo al encuentro de lo que quieren. No quiero ser una mártir, ni una víctima, ni una nada.”¹²⁵

¹²⁴ Minutos 00:15:52-00:16:58.

¹²⁵ Minutos 00:36:30- 00:36:45.

Bartolomé refleja la ínfima posibilidad que tenemos las mujeres de quebrantar los roles domésticos, aunque exista un contexto de libertad, modernidad y desarrollo. Ana sigue haciéndose cargo de su hija, como hacía en casa, lavándole la ropa y preocupándose por ella. Es decir, continúa haciendo sus labores fuera de casa y durante sus vacaciones. El espacio doméstico traspasa los muros del hogar y el espacio privado. Como explica Soledad Murillo, el trabajo doméstico no se organiza, solo, alrededor de las tareas ni se vincula con un espacio físico, sino que es el principio de la responsabilidad (no el quehacer) el que define la domesticidad (23), que la autora define como “una vinculación específica y sustentada por un aprendizaje de género... y una actitud encaminada al mantenimiento y cuidado del otro” (9).

La directora, al mezclar lo doméstico y lo público, adelanta el problema que se empezaba a abrir para las españolas, la doble jornada, y critica la ausencia de vida privada en la cotidianidad de las mujeres. Veremos que Ana no tiene privacidad en la habitación ni en el baño de la masía, ni en casa de Paula, ni puede disfrutar de sus vacaciones (su tiempo libre), quizás porque, en el momento que se estrena la película, de producirse, se hubiera considerado como una señal de egoísmo por su parte porque pensar en ella antes que en los otros hubiera traicionado “de raíz la función secular de la domesticidad” (Murillo XXVIII). Es verdad que la directora representa a Ana dedicada a Bárbara, con lo que le niega su individualidad, pero hubiera resultado poco creíble que el tipo de mujer que representa gozara, de repente, de una absoluta autonomía y viajara sin su hija o no se ocupara de ella. Pero esto no quiere decir que Ana acepte resignada el orden patriarcal. Bartolomé alude continuamente a la falta de libertad de las mujeres en la Transición y se hace eco de la separación entre libertad y situación que estableció Simone de Beauvoir dentro del existencialismo (López Pardina 11-12). La directora hace coincidir las situaciones que disminuyen las posibilidades de Ana para desarrollarse como

un ser libre con el proceso de democratización, modernidad y libertad que se suponía igual para todo el pueblo español. Bartolomé evidencia que no fue así.

Después del fallido desayuno, de lavar la muda de Bárbara y de discutir porque esta no había hecho bien el equipaje, madre e hija van a la playa, donde se encuentran con las amigas de la infancia de Ana. Estas aparecen como un grupo homogéneo, sin fisuras, sin una actitud reflexiva ni crítica y se comportan como niñas: van, corriendo y riendo, al bar a la orden de una de ellas: “Arriba esas carnes. Hala vamos”.¹²⁶ Mientras se acercan al chiringuito de playa para tomar un aperitivo, todas se ponen a hablar, a la vez, sin que se distinga muy bien lo que dicen. Sentadas ya, comiendo y bebiendo, las amigas mantienen un discurso de desaprobación, pero no de crítica sobre los hombres (Camporesi 57). Sus comentarios sobre su situación, en el contexto relajado de picar algo, son crueles, pero su actitud revela el rol pasivo que adquirieron e interiorizaron muchas españolas que no se planteaban un horizonte vital diferente para salir de esa situación (anexo 1.4). Esta conformidad las presenta como mujeres con poca decisión, resignadas ante el sistema patriarcal y sus códigos y refuerza su pertenencia a ese orden social (Castejón Leorza 320-21). Modelo con el que crecieron las que fueron niñas, en los pueblos de España durante la posguerra, hasta bien entrados los años setenta. Como recuerda Pilar Aguilar, mujeres que se quejaban, con razón, pero que eran incapaces de concebir, expresar y establecer un destino distinto (*Mujer* 22).

Es una posición que Lola Herrera constata en *Función de noche* cuando le dice a Daniel: “yo odio el Gijón...aguantando a unas señoras que hablaban de sus intimidades matrimoniales en corro y se contaban sus cuitas de cómo lo pasaban. Yo quería defender aquello que veía que se

¹²⁶ Minuto 00:22:32.

desmoronaba y que yo no sabía por dónde iban los tiros”.¹²⁷ En *Vámonos Bárbara*, Ana no está presente durante la conversación de sus amigas porque ha ido a comprar tabaco y se encuentra con Paula. Cuando regresa, oye los últimos coletazos de la charla y les pregunta que por qué no dejan a sus maridos: opción que les parece exagerada. Para ellas, no hay que ser tan lanzada como Ana. Al representarlas en un grupo numeroso, frente a la protagonista que como mucho está en compañía de tres personajes, Bartolomé transmite la sensación de que su discurso era la ideología dominante. La directora expone que las mujeres que decidían enfrentar la ideología dominante estaban solas (una “inmensa minoría” las llama María Ángeles Larumbe) y que el colectivo no reclamaba cambios drásticos en su situación como parte de las grandes transformaciones que se estaban dando en el país. En un artículo de 1978 sobre la película, la periodista destaca que la toma de conciencia de Ana de sus problemas y su decisión de enfrentarlos solo “conmoverá” a una minoría de españolas, ya que todavía se sienten “distantes de su propio papel de comparsas de su vida” (Maso “Anem-nos-en” 46). A pesar de ser pocas, María Ángeles Larumbe destaca, como característica del feminismo español, la gran influencia que ejerció esa minoría decidida (“El feminismo” 13)¹²⁸.

La puesta en escena del encuentro y la relación de Ana con sus amigas del pasado difiere de la que Bartolomé crea para su primer encuentro con Paula. Frente a la falta de individualidad, la algarabía, las risas, la infantilidad, la falta de acción para hacer frente a los problemas que plantean, la crítica a la posición de la protagonista y la incursión de sus palabras en un fondo de

¹²⁷ Minutos 00:28:20-00:28:42.

¹²⁸ Para estudiar el movimiento feminista español, durante la Transición, María Ángeles Larumbe utiliza la teoría de las minorías activas de Serge Moscovici (también conocida como modelo genético de la influencia o interaccionista) frente al modelo funcionalista norteamericano que había predominado en la psicología social hasta la década de 1970 y que defendía una concepción clásica del poder y una visión estática de los modelos sociales. Moscovici cuestionaba la validez de lo sustentado por la mayoría, pensaba que la influencia quizás no se daba siempre desde ella o la autoridad hacia una minoría, sino que los cambios pueden venir de los últimos, introduciendo nuevas ideas o modificando las que ya había y siendo una potencial fuente de influencia (*Una inmensa* 19-49).

voces que se podrían clasificar de ruido distorsionador, Paula está sola, no hay ruido de fondo cuando habla con Ana (lo que refleja la soledad ideológica de ambas), tiene una voz, una manera de hablar y de comportarse más pausada, serena y reflexiva, muestra una actitud más subversiva y apoya y celebra la decisión de Ana de separarse. También contrapone a los dos tipos de mujeres en relación con el espacio donde las coloca y su movilidad. El grupo se mueve a pie y, exclusivamente, en el recinto de la playa: que, a ojos de la audiencia, les resta libertad, capacidad de actuación e independencia. Ana y Paula están en diferentes escenarios y usan el coche, lo que les aporta un carácter más independiente y rompedor y un aura de libertad y aventura.

A pesar de la inmediatez diegética de las dos posturas, la relación entre ambas no representa un modelo de comportamiento como negativo y otro positivo (Camporesi 57). Bartolomé refleja la heterogeneidad, diferencias y enfrentamientos que existían entre las mujeres en la Transición. Diversidad de tendencias, desavenencias y desorden que también caracterizó al movimiento feminista español de la época (Alberdi 88-89). Variedad y riqueza que llevó a la creación de centenares de asociaciones: el Instituto de la mujer hizo un catálogo en 1987 que reconocía 600 organizaciones de las que 60 se definieron como feministas (Larumbe “El feminismo” 12). La directora incluye un personaje homosexual como representante de un grupo social también maltratado y marginado por el régimen franquista (por medio de la Ley de peligrosidad y rehabilitación social de 1970, que sustituyó a la Ley de vagos y maleantes aprobada en 1933 por la Segunda República, se los podía detener y encarcelar). Ana va a tener una relación cercana con él, basada en el entendimiento mutuo debido a las dificultades que ambos habían enfrentado y que, todavía, persistían. Sin embargo, las feministas de los años 1970 se negaban a que las mujeres fueran identificadas como un colectivo más junto con, por ejemplo, la juventud, los discapacitados o las minorías raciales (Martínez Ten y Gutiérrez López 8-9).

Al volver de la playa, Ana y Bárbara comparten una comida con la tía Remedios en el corral. Bartolomé vuelve a contraponer la modernidad, a la que España se estaba incorporando, con la situación de las mujeres que se estancaba. En este caso, lo hace confrontando el desarrollo urbanístico (lo visual) con la conversación de las mujeres de la familia (lo oral) unida al cacareo de gallos y gallinas. La tía le cuenta a Ana la pena que le da Charito, la de la farmacia, que pilló al marido con la secretaria y, encima, él le dio una paliza, volviendo al pueblo medio muerta además de abandonada (fotograma 3.56). “Pues a mí no me pegaba”¹²⁹ responde Bárbara a toda esta tradición que es aceptada y comentada con toda naturalidad como tema de sobremesa por dos mujeres mayores de su familia. Violencia de género que, todavía, se incorporaba como elemento gracioso y banal en los films de la década de 1980.¹³⁰ Mientras las mujeres hablan, de fondo, el encuadre nos deja entrever, a lo lejos, grúas de construcción y altos bloques de edificios que casi engullen a la casa, a las propias mujeres y a sus problemas. Recordemos que esta comida ocurre en el mismo lugar donde Ana lava la ropa de Bárbara y ambas discuten. Otra vez lo cotidiano y los temas íntimos, relacionados con las mujeres, quedan relegados en importancia, pero Bartolomé los vincula con el contexto histórico, formando parte el uno del otro, para conformar una Historia más completa y real (anexo 1.5). El tema de la violencia doméstica fue

¹²⁹ Minuto 00:23:16.

¹³⁰ Violencia que se materializa en una tremenda banalización de la violación en algunas películas de la década de 1980. En *Operación mantis (el exterminio del macho)*, dos individuos le dicen a una mujer que la van a violar. Ante su negativa, uno le cita el artículo 29 de las normas internacionales de ocupación que dice que sí se permite, siempre que se cumplan con las “mínimas normas de decoro y pulcritud” y otro le dice “preparate nena a disfrutar del genuino sabor americano” (minutos 1:29:37-01:30:09). En este caso, la mujer forma parte de un grupo feminista y la violación es un castigo diegético a las feministas. En *Locas vacaciones* (Hurbert Frank 1984), la situación se arregla con el violador pidiendo perdón porque estaba borracho y la chica, que ya ni se acuerda del acto, se ríe alegremente y acepta las disculpas (minuto 01:19:49). En *Desmadre matrimonial* (Juan Guerra y Andrés Pajares 1987), la noticia que aparece en el periódico de una violación a una mujer de 82 años se resume con un comentario supuestamente jocoso: “a buenas horas mangas verdes, que si la sucede con 22 ni presenta denuncia” (minuto 00:56:08). En *Que vienen los socialistas*, una mujer le enseña las bragas a su novio varias veces y le dice que es para ver si la viola y entonces no tiene más remedio que casarse con ella, ya que según su madre siempre se ha hecho así (minuto 00:07:58).

ignorado durante la Transición y una cultura de tolerancia envolvió esta lacra social. La política familiar fue un emblema del franquismo y, por este motivo, en el paso a la democracia se asoció con el antiguo régimen: se evitó intervenir y regularlo, pero eso supuso el mantenimiento de muchas de las viejas medidas que permanecieron y continuaron sin ser reformadas (Wheeler “The Representation” 439; Flaquer 88-89).¹³¹



Fotograma 3.56: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:22:51.

En la comida, Remedios le pide a Ana que la alcance a Patró, un pueblo de Alicante donde vive su hermano cura, para comprar vino y fruta.¹³² Durante la visita, Ana accidenta el coche de Carlos y tendrán que coger un autobús para volver a la masía. Escena que mantiene una

¹³¹ El asesinato de Ana Orantes, el 17 de diciembre de 1997 supuso un punto de inflexión en la percepción y visibilización de la violencia contra las mujeres. Su marido la quemó viva trece días después de que ella hubiera contado, en un programa de televisión, su historia de toda una vida de maltrato (Memoranda). En 1999, se reformó el Código Penal con el gobierno de José María Aznar: se estableció la posibilidad de dictaminar órdenes de alejamiento y se consideró la violencia psicológica como delito. En 2004, vino la Ley integral contra la violencia de género del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) con José Luis Rodríguez Zapatero. Un análisis más detallado, contextualizado, multidisciplinar y extenso, con una amplia bibliografía de cómo se abordó la violencia de género a través de los discursos legales, sociales y culturales, se puede encontrar en un artículo de Duncan Wheeler titulado “Intimate Partner Violence in Spain (1975-2006)”.

¹³² He observado que en la película hay un salto narrativo y temporal que resulta extraño. Ana y Bárbara van a la playa y se despiden de Remedios que les dice que no vuelvan tarde a comer. En la playa, se encuentran con las amigas de Ana con quien, después de pasar un rato juntas, van a tomar un aperitivo. La escena se corta de forma brusca cuando van de camino al bar y, de repente, Ana y Bárbara ya están en el corral comiendo con Remedios que le pide a Ana que la lleve a Patró. Cuando terminan de comer, la diégesis vuelve otra vez a la escena del aperitivo y la conversación que tienen las amigas sobre los maridos y, después, ya están Ana, Bárbara y Remedios en el pueblo con lo que habían ido a buscar.

continuidad estética y temática con la de la playa y la comida en el corral. Para empezar, la cámara casi no se mueve y actúa de forma objetiva, como un espectador invisible del que los personajes no son conscientes, lo que promueve una actitud activa y crítica por parte de la audiencia y un distanciamiento por su parte de lo que está sucediendo. En segundo lugar, nos muestra un plano de un sitio cerrado que, junto a la duración de la escena sin prácticamente acción, transmite la sensación de que el tiempo se ha parado y que no hay una salida. Impresión que se transfiere al tema central de toda la escena: el rol de las mujeres en la sexualidad sigue siendo contentar a los maridos, ante los que tienen que ceder porque para eso se han casado,¹³³ y parir los hijos que Dios traiga. En el autobús, hay unas mujeres mayores que, ante una chica joven, cargada de hijos y embarazada, que va a ayudar a su madre porque está enferma, se sienten apenadas de que las cosas sigan como en su época y les da rabia. Una anciana le dice “pobre criatura, tú sí que estás para que te cuiden”,¹³⁴ a lo que la chica responde resignada “qué se le va a hacer”.¹³⁵ Los diálogos reflejan la continuidad de las cosas en lo relacionado con las mujeres, que siguen relegadas al matrimonio en el único papel de esposas y madres, lo que desencadena una fuerte discusión.¹³⁶ Un problema individual se convierte en colectivo y es el que desencadena la revolución del autobús. También, es importante destacar que son mujeres de clase social baja: campesinas y trabajadoras. Bartolomé nos dice que se ha dado cuenta de que la historia gira en torno a una mujer burguesa e incluye a mujeres con pocos recursos económicos y escasa cultura. Las incorpora en un autobús para hacerlas participe de su *road movie*.

¹³³ Un argumento muy recurrido para los hombres de Bartolomé. En *Carmen de Carabanchel*, cuando la protagonista, por miedo a otro embarazo, rechaza los envites de su marido para tener relaciones sexuales, este se hace el ofendido y le espeta “pues haberte metido a monja si es que no vales para esto” (minuto 00:03:23).

¹³⁴ Minuto 00:30:22.

¹³⁵ Minuto 00:30:25

¹³⁶ Escena que dura casi 4 minutos: 00:29:29-00:33:00.

La forma de narrar la escena es a través del esperpento, con un claro propósito de realizar una crítica social mordaz.¹³⁷ Aunque tiene como base la realidad, se produce un desplazamiento que la deforma para satirizarla y la directora se distancia de sus personajes. La función de esta técnica es distorsionar la realidad hasta la parodia, resaltando sus rasgos grotescos y absurdos, para cuestionar los códigos sociales y sexuales de la época y romper la verosimilitud de la escena. Bartolomé proporciona una visión absurda y ridícula que degrada los valores que incorpora. Provoca un extrañamiento hacia las costumbres sobre las que ironiza y hace hincapié en su naturaleza artificial y construida.¹³⁸ En este caso, considerar la sexualidad de las mujeres limitada al matrimonio y la maternidad y como un accesorio al hombre.¹³⁹ El contraste entre lo trágico y lo cómico (con situaciones de profunda implicación emocional que suceden en lugares públicos y en relaciones lúdicas como tomando el aperitivo en la playa, en la sobremesa de una comida o viajando en autobús), la exageración, las situaciones grotescas y la distancia que toma la directora, que no ofrece una salida a sus personajes, favorece que se produzca una separación

¹³⁷ En un país que dio prioridad a la incorporación al capitalismo y a la democratización de las instituciones, se produjo un caso híbrido de continuidad dentro del cambio, una absurda yuxtaposición de discursos de transformación y modernidad, por un lado, y continuidad y permanencia, por otro, pero que parecían compatibles (Imbert 6). En plena Transición, el consultorio de Elena Francis siguió impartiendo valores con una retórica que remitía a la ideología nacionalcatólica del franquismo, pero intentado adaptarlos al nuevo contexto histórico-cultural; la Sección Femenina no se disolvió hasta 1977; no se cambió el artículo 57 de la Constitución, que da preferencia al hombre sobre la mujer a la hora de la sucesión al trono; no se incluyó a una sola mujer en el ámbito político hasta el mandato socialista de 1989, en el que se incorporarán dos mujeres (Rosa Conde y Matilde Fernández); y, después de que la primera ley del divorcio en España (1932) fue derogada, hubo que esperar a 1981 para poder divorciarse y no sin polémica.

¹³⁸ En esta escena, hay que entender la técnica del esperpento como una estrategia de extrañamiento (característica del contra-cine) para mostrar la naturaleza construida de un modelo de mujer sumisa sexualmente a su esposo y madre amorosa y dedicada, en cuerpo y alma, a las hordas de hijos que son una bendición que nos manda Dios. Arquetipo que no se ajustaba a la realidad como muy bien recalcan las mujeres del autobús.

¹³⁹ Bartolomé sigue, en este aspecto, la tendencia de algunos directores como Marco Ferreri (*El pisito* o *El cochecito* 1960) y Luis García Berlanga que, yendo más allá de la comedia, dirigen películas llenas de humor negro y corrosivo con elementos grotescos y esperpénticos para representar la realidad con el objetivo de realizar una crítica social incisiva. Continuaron con la representación crítica de la realidad propia del cine español de la década de los cincuenta, pero incorporaron nuevas formas como la comedia grotesca y esperpéntica. Este tipo de cine, que casi se puede categorizar como un subgénero, tuvo su punto álgido en la década de 1960 y fue una alternativa al cine pro-franquista (Gimeno Ugalde 227-28).

por parte de la audiencia con lo que está viendo en la pantalla; lo que favorece la identificación con la trama y los personajes involucrados en ella. Porque la técnica del esperpento impacta la interpretación de la obra por parte de la audiencia de una forma muy específica: activa nuestra participación y nos privilegia por encima de las y los protagonistas. Pero la implicación con los personajes no es directa, lo que permite el distanciamiento del que hablaba: que hace más fácil ver la película e identificarse con lo que está sucediendo en la diégesis. Esta sensación se acentúa con la cámara objetiva con la que Bartolomé rueda la escena.

Siguiendo la idea de Valle-Inclán sobre el esperpento, ni Ana, ni Bárbara, ni Remedios (que representan a tres generaciones de españolas) parecen identificarse afectivamente con las mujeres del autobús y parecen observar “con la perspectiva de la otra ribera” (Segura 2). No se involucran ni para detener los acontecimientos ni para apoyarlos (a excepción de Bárbara que, al final, quiere unirse a las mujeres para perseguir al conductor, pero Remedios la agarra de un brazo y se lo impide) y permanecen como meras espectadoras que no quieren influir en la audiencia. Bartolomé quiere que Ana se mantenga al margen, igual que ella en sus trabajos, para presentar los datos y que la audiencia reflexione y decida. Si Ana se hubiera involucrado, habría llevado a la audiencia en una dirección u otra, según su simpatía o desagrado por la protagonista. Incluirla en la narrativa del problema hubiera supuesto una desviación del camino de la película. Hasta este momento, ella ha sido la protagonista, nos ha llevado de la mano sobre la narración. Ahora, al ponerse de espectadora hace que la audiencia se siente con ella en el autobús.

La discusión que se genera provoca un momento de tensión entre las pasajeras y el conductor (anexo 1.6). La disputa gira en torno a la sexualidad de las mujeres casadas y se convierte en un elemento alegórico del estancamiento de la situación de las españolas en la España democrática y moderna. Esta escena no aporta nada significativo en el transcurso de la

narración y no tiene relevancia en la trama. Es un ejemplo más de ruptura con los códigos sintácticos del texto clásico, mediante una narración fragmentada y sujeta a continuas interrupciones. Es como un parón narrativo al que la directora fuerza a Ana, Bárbara y Remedios para ponerles delante la verdadera situación de las mujeres a finales de los años setenta. Las grandes diferencias con las de la playa son la clase social y la forma de reaccionar ante sus problemas. La directora elude una visión complaciente y consigue crear un retrato heterogéneo de las mujeres.¹⁴⁰ Proporcionar toda la información, “rodando con la mayor honestidad y objetividad”, como recalca ella sobre su documental de la Transición (Rigodón Films),¹⁴¹ es una de las características de Bartolomé y huye de posiciones maniqueas simples para que la audiencia se implique y reflexione sobre lo que aparece en la pantalla. La del autobús, es una historia tangencial, dentro de la de Ana, pero, como la suya, es parte de la Historia de España y Bartolomé las coge y las entrelaza para hilar, de forma coherente, un discurso político.

Una historia divertida, pero a la vez grotesca, como la escena de los comentarios de las amigas sobre sus maridos, en la que el argumento simple y anecdótico y el velo humorístico disimulan la aguda crítica a la situación cruel de la mujer derivada del franquismo y que no se corrigió tras su muerte, poniendo de manifiesto las contradicciones y los engaños de la Transición. No es la única vez que Bartolomé introduce escenas en las que las mujeres son las que interrumpen el desarrollo de la trama: por ejemplo, cuando Ana habla con Carlos por teléfono. De esta forma, la directora vuelve a subvertir formalmente, dotándolo de un significado

¹⁴⁰ Algo que también hará más adelante Josefina Molina. La directora, en *Teresa de Jesús* (1984), también da cabida a María del Corro quien delató a Teresa de Jesús a la inquisición, acusándola de inmoral y costumbres relajadas. En *Función de noche*, Lola Herrera se apoya en su amiga Juana Ginzo, que es su antagonismo: es una mujer liberada que comparte su vida con un hombre mucho más joven que ella y que no se preocupa por el qué dirán ni por guardar las apariencias (Zurian y Gómez Prada 56).

¹⁴¹ Minutos 00:02:18-00:03:21. Cuando habla de su documental, comenta que no eran jueces de nada. No podían ser neutrales, pero sí honestos y reflejar todas las cosas y todos los temas (26ª Mostra, minutos 00:11:14-00:12:32).

contrario, otro rasgo del cine que, al convertir a la mujer en objeto para ser observado, hace que su presencia, en la pantalla, detenga el curso de la narración. Bartolomé para la acción con sus mujeres, pero para que hablen, sean sujetos de la historia y un yo que, como Pilar Aguilar define, supone un peligro potencial, ya que puede oponerse a otro yo (*Mujer* 114), desarrollando su poder, contestando a la iglesia, pidiendo la separación o quejándose de su situación. El tratamiento estético que la directora realiza de estas pausas también es diferente, por ejemplo, aunque se realizan con planos prolongados, estos no son totalmente estáticos ni primeros planos y no hace desaparecer el contexto ni el espacio en el que se desarrolla la diégesis.

Al mostrarnos el contexto de la película, Bartolomé está proveyendo datos veraces que sustentan la decisión de Ana y sus acciones porque busca la comprensión y la complicidad de la audiencia con la protagonista. También es un momento descriptivo que lleva a las espectadoras y los espectadores a la reflexión y a tomar partido ante el debate que se genera entre los personajes involucrados. Bartolomé quiere que sean las y los que ven el film los que produzca el significado con la idea de que la interpretación es un acto dinámico que se produce en la relación entre el texto y el lector. Los textos fílmicos no conllevan, en sí mismos, significados determinados *a priori*, sino que los producen en el momento de la recepción y la interpretación, convirtiéndose así en una cuestión política, ya que esta consideración del texto como algo dinámico hace posible que la participación, en la actividad cultural, se produzca en otros marcos distintos a “la conciencia de autores y productores” (Kuhn *Cine* 26-28). Esta escena del autobús, la de la conversación de las amigas o la de la sobremesa, pueden equipararse, por su aproximación, al documental que Bartolomé realizó sobre la Transición: la directora presenta, sin juzgar, retazos de la realidad para posibilitar que la audiencia se forme una opinión, al tener que realizar el esfuerzo de unir esos fragmentos en la trama y en la vida de la protagonista, relacionándolos con

otras fracciones del film. Visionando esta escena, entendemos mejor la decisión que Ana, al principio del film, le transmite a su esposo por teléfono porque nos está facilitando las razones por las que la ha tomado. Además, funciona como una válvula de escape para los implicados y para la audiencia, ante la repercusión emocional extremadamente fuerte que provoca.

Para resaltar la cantidad de hijos que tiene la chica, cuando ya hay tres en tierra y hemos visto que ella está esperando otro, el conductor pregunta si queda alguno más y aparece otro por la puerta del vehículo. También, la forma en la que los niños van apareciendo y bajando del autobús (uno a uno, poco a poco y en línea) induce a la audiencia a contarlos y ser conscientes del número. Destaca además que, como “música” diegética, desde que la chica se baja del autobús hasta que este parte, oímos continuamente el llanto fuerte de uno de los niños. El ruido es realmente molesto para la audiencia. A veces no deja que se escuche bien los diálogos. Sensación que se traslada a la situación que sufre la chica. Una vez más, Bartolomé lo plantea con ironía y sarcasmo. Representación humorística que es un arma identificada por diferentes teóricas del feminismo como eficaz en la lucha contra el machismo y también es una característica en el trabajo de Bartolomé que utiliza el humor como una poderosa actitud para la deconstrucción del discurso patriarcal (Zecchi “La comedia” 162-63).

De nuevo, Bartolomé ha presentado a mujeres sujetos activos y protagonistas de la acción narrativa. Nos las sitúa en su vida cotidiana de la Transición: su trabajo, su casa, su relación con su familia y sus relaciones sexuales. Hablando, expresando su opinión y rebelándose contra un sistema que las oprime hasta en los más íntimo de su ser, nos recuerdan que, a veces, desde el punto de vista de las mujeres y sus intereses, el progreso parece todo lo contrario (Felski 14). Bartolomé recupera a las mujeres que fueron marginadas y desfavorecidas por la Transición y articula para ellas un discurso de resistencia al *status quo*. La directora incide en que la lucha de

las mujeres por su emancipación está complejamente interconectada con los procesos históricos, haciendo de su trabajo un documento innovador y decisivo en un mundo en el que, cuando se ofrece el relato de la Historia, solo se refleja las versiones y representaciones de los hombres, dejando fuera las vidas, preocupaciones y perspectivas de la otra mitad de la población. En su aproximación, la directora destruye el recuerdo idílico que Ana mantenía de su pasado, pero no le da una solución definitiva dentro de los cambios asociados a la democracia y a la modernidad que nos marginaban.

El cuerpo de las mujeres como espacio de contestación.

Igual que con el género de las *road movies*, en esta parte, voy a demostrar que la directora incide en que rearticular las herramientas del amo (la sintaxis cinematográfica), desde una perspectiva diferente, es un recurso discursivo efectivo para presentar una posición feminista desde la que “speaking” the female body differently” (Doane “Woman’s Stake” 176).

Bartolomé crea un espacio fílmico, a través de la sexualidad y el cuerpo de Ana, en el que, por un lado, la mujer se rebela contra la dominación, el encasillamiento y la reducción vital en que la enajena el patriarcado y construye su propia identidad y, por otro, responde a la apropiación y uso que la Transición hizo del cuerpo y de la sexualidad de las españolas. Insiste en mostrar el cuerpo de la protagonista para hacer de él algo corpóreo, material y tangible para que deje de ser una imagen, una visión y una metáfora de algo asociado a su esencia o un aura. Vincula su desnudez a la acción, “a actuar” y no solo “a ser” para que su persona se asocie con lo que es capaz de hacer y no con su presencia. El cuerpo de la mujer se ha convertido en objeto necesario en el cine hegemónico y lo ha reducido a espectáculo. Además, su significación se ha simplificado tanto, reduciéndose a su superficie, que ni siquiera es necesario para entender la diégesis fílmica, hacer referencia a su interior (Doane “The Clinical” 154). En *Vámonos*

Bárbara, Bartolomé cambia esta tendencia. El cuerpo de Ana desnudo, en salto de cama o en toalla no se queda en eso, en carne, sino que tiene gran importancia para el desarrollado de la trama. Representa un intento de desnudar el cuerpo de las mujeres de lecturas preestablecidas. Desnuda, va a tener placer sexual, en ropa interior, va a jugar con su sexualidad y, en toalla, va a enfrentarse con la ley patriarcal de la Transición. Todas las escenas que se centran en el cuerpo de Ana son o terminan siendo públicas, lo que sugiere que la subjetividad corporal y existencial de las mujeres no es una estructura individual (Ince 54).

En esta sección, exploro como Bartolomé insiste en mostrar el cuerpo de Ana parcial y totalmente desnudo en otras seis ocasiones que se suman a la escena del comienzo del film: primero, en casa de Remedios, posteriormente, en la de Paula y, luego, en los apartamentos de la playa. En mi opinión, en clara alusión al cine del destape que, en contra de la creencia popular, se inició en 1975: en febrero de este año, se suprimió la prohibición de mostrar cuerpos desnudos en el cine, siempre que no se hiciera con la intención de despertar pasiones en el espectador normal o se cayera en la pornografía (Hopewell 89). Aunque Isolina Ballesteros indica que la profunda y férrea censura y la represión sexual mantenidas durante el franquismo empezaron a relajarse a finales de los años sesenta, volviéndose más laxas a principios de la década de 1970 en “una operación de destape comercial”. Era urgente dar una salida a una sexualidad que empezaba a surgir por el *boom* del turismo, la salida de españoles al extranjero a trabajar, la presión social y la política exterior de los años sesenta. La autora explica que el cine fue un espacio supervisado por el régimen para proporcionar una visibilidad sexual, controlada, que mantenía la dicotomía entre la extranjera descocada frente a la española reprimida, pero decente (175). A través de la comedia, el cine realizaba una violenta caricaturización de las mujeres, unía el sexo a la familia y la procreación, confirmaba la virilidad del macho ibérico y perpetuaba la

imagen del hombre con un apetito sexual excesivo e incontrolable (Torreiro 333, 364). La supuesta liberación sexual se utilizó como una distracción de los verdaderos problemas y se quedó en la ficción, con lo que no supuso un cambio sustancial en la actitud de las españolas y los españoles ante el sexo (Ballesteros 176-77).

La insistencia de Bartolomé por mostrar a Ana, casi o totalmente, desnuda merece mi atención dentro de un análisis fílmico feminista, teniendo en cuenta que el cuerpo siempre funciona como discurso (Doane “Woman’s Stake” 168). Pero debemos entender que esta relación es entre dos términos y no entre dos esencias, lo que revela la conceptualización del cuerpo de las mujeres en relación con el lenguaje (Doane “Woman’s Stake” 173). Nos han enseñado a avergonzarnos de nuestro cuerpo, a ignorarlo y a “azotarlo con el monstruo llamado pudor” (Cixous *La risa* 58), pero la directora lo recupera y lo reconquista sin ningún rubor. Menos la última que dura 17 segundos, las escenas en las que Ana aparece, total o parcialmente, desnuda son largas (desde casi un minuto a casi cuatro), esperpénticas y filmadas para retar la representación estereotipada del cuerpo de las mujeres y construir un significado y una mirada diferente: sin primeros planos, sin fraccionarlo, sin erotizarlo al servicio de la mirada de los hombres y proponiéndolo como un espacio de empoderamiento. Bartolomé se vale de que con la comedia se puede realizar las afirmaciones más subversivas con tal de que parezca que no se toma en serio (Wood 166). La directora, una vez más, se apropia de las herramientas del amo para desmontar la casa patriarcal. En este caso, con el objetivo de subvertir las características de la comedia cinematográfica, incluyendo temas e imágenes arriesgadas para la época.

La directora utiliza el cuerpo desnudo de Ana para subvertir los parámetros patriarcales del cine hegemónico. Las dos primeras veces tienen lugar en la ducha. La primera es en casa de Remedios. Ana, Bárbara y un sobrino llegan a casa de la playa y Carlos llama por teléfono,

preguntando por su coche. Ana que ya estaba en el baño, se empieza a desnudar como excusa para no salir a hablar con él. Se quita la parte de arriba del bañador y se enjabona la cabeza. La escena, que dura poco más de dos minutos, incluye a todas las mujeres de la casa, lo que evita que nos centremos en las tetas de Ana. La tía se acerca al baño para darle los mensajes de Carlos. Ana se asoma desde la puerta para hablar con ella y, por último, Bárbara entra y sale porque hace de intermediario entre su padre y su madre¹⁴². Con ironía y humor, Bartolomé refleja la ausencia, para las mujeres, de privacidad, entendida como un espacio y un tiempo para retirarse a un lugar fuera de la mirada de los demás y ocuparse de uno mismo (Murillo 1). La postura en la que está Ana (encorvada, con cara de enfado, el bañador a media cintura y enjabonándose el pelo), el hecho de que esté rodada en un plano medio y con luz homogénea y la falta de elementos ornamentales para embellecer su cuerpo hacen que el desnudo no sea erótico, sino realista con un fuerte carácter de cotidianidad (fotograma 3.57). No olvidemos que está en medio de una trifulca y en continua interacción con Remedios y su hija. Tampoco hay fragmentación de su cuerpo ni primeros planos que se recreen en él. Bartolomé rompe con la representación hegemónica del cuerpo de las mujeres como objeto erótico expuesto a la mirada del hombre y embellecido a la espera del desenlace final.



Fotograma 3.57: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:38:53.

¹⁴² Minutos 00:37:08-00:39:03.

La segunda escena de desnudo, en casa de su amiga Paula, se rige por parámetros similares: plano medio, el único sonido ambiente es el agua cayendo (no hay música extradiegética, aunque, al final, Ana tararea una canción) y no tiene elementos decorativos (fotogramas 3.58 y 3.59). En esta ocasión, se produce una evolución del personaje con respecto a la escena anterior: Ana sí sale del baño (espacio privado e íntimo), se pasea por la casa, que curiosamente parte de ella es una tienda, y aquí acaba totalmente desnuda delante de un grupo de personas (espacio público y nada personal). La protagonista, a medida que avanza el viaje, se siente cada vez más segura de sí misma y esto se nota en la relación que tiene con su cuerpo: se apropia de él, lo utiliza y lo significa para responder a la apropiación, uso y significación que la Transición estaba realizando sobre los cuerpos y sexualidad de las mujeres. Como bien destaca Jorge Marí, comentando un texto de Manuel Vázquez Montalbán, el destape, como operación mediática, fue un fenómeno político que se consideró como índice, incluso agente, de democratización (“Desnudos” 129), libertad y modernidad. El desnudo, como artefacto cultural, y el cuerpo erotizado / político, en el que se apoya, pasaron a ser, en la Transición, espacios de enfrentamiento ideológico entre diferentes grupos políticos y sociales (“Desnudos” 134). Incluso para la izquierda, el papel de las mujeres continuaba siendo “dar cuerpo a sus representaciones alegóricas” (Peña Ardid 103). Bartolomé desnuda a Ana casi tanto como las revistas y el cine de la época, pero lo utiliza como un medio para cuestionar las prácticas sociales de género que se estaban imponiendo para las mujeres, usando diferentes códigos de representación.¹⁴³ Sigamos

¹⁴³ A finales de 1976, en España, había 50 revistas soporte de este destape. Entre todas, vendían 2.500.000 ejemplares a la semana. Algunas de ellas eran: *Papillón*, *Papus*, *Matarratos*, *Muchas Gracias*, *Divachistes*, *Don Juan Tenorio*, *Épocas del humor*, *El libro del Buen Amor*, *Emmanuel*, *Lui*, *Siesta*, *Extra*, *Climas*, *Interviú*, etc (Jareño 181). Para poder comparar, Lidia Falcón afirma que *Vindicación feminista* no llegó a los 15.000 ejemplares (Larumbe *Las que* 177). En cuanto al cine, a pesar de la proliferación de los desnudos, solo he encontrado un libro que recoge la opinión de las actrices que trabajaron en el cine del destape: *Las estrellas del destape y la Transición. El cine español se desnuda* de José Aguilar. El autor realiza una serie de entrevistas a las más reconocidas como Emma Cohen, Paca Gabaldón, Ágata Lys, Silvia Tortosa, Amparo Muñoz, Rosa Valenty, Mirta Miller, Mónica Randal, Bárbara Rey y Fiorella Faltoyano. A través de estos documentos de primera mano, las protagonistas cuentan

viendo cómo subvierte el uso que la Transición hizo del cuerpo de las mujeres a través de lo que las feministas denominaron pornografía.¹⁴⁴



Fotogramas 3.58 y 3.59: *Vámonos Bárbara* minutos 00:49:39 y 00:49:44.

Cuando sale de la ducha, en su búsqueda de una toalla para secarse, acaba envuelta en un par de mantones de manila españoles y tatareando una canción que se asemeja a la copla *La morena de mi copla*.¹⁴⁵ El complemento que se pone, igual que la copla, es un símbolo castizo español inmortalizado por pintores como Joaquín Sorolla o Julio Romero de Torres. Insignia que se le cae. Mientras canta, Ana se mueve bailando y acaba en una especie de balcón interior, en una posición elevada. El pelo le tapa los ojos. Cuando utiliza las dos manos para descubrirse la cara y se queda unos segundos enfocando lo que tiene ante sí, porque no tiene las gafas puestas, los mantones se resbalan por su cuerpo, sin que le dé tiempo a sujetarlos. En la parte de abajo, un

sus opiniones y sentimientos sobre su trabajo y las condiciones en las que tuvieron que realizarlo.

¹⁴⁴ En el cine, incluso se llegó a traspasar la línea de la ficción, utilizando campañas publicitarias con eslóganes como “¡Violadores! ¡las actrices asistirán al estreno!” (Hopewell 287). *Un pasota con corbata* (Jesús terrón 1982) refleja el trato a las actrices de este tipo de cine: un productor, hablando por teléfono, pregunta si podría echar una canita al aire con una de las protagonistas de *Sexo ardiente* y la misma idea se repite cuando un guionista va a su despacho con dos chicas que van a actuar en una de sus películas (minutos 01:11:09-01:12:35). *Vindicación feminista* realizó una labor ingente de crítica a la explotación del cuerpo de las mujeres en los medios de masas. Uno de los artículos más exhaustivos fue el firmado por Montserrat Roig “Mi sexo ante la pornografía”. En él, la periodista y escritora rebate la idea de que la pornografía libere a la mujer porque no se daban cambios sociales paralelos y expone que realmente lo que hace es ocultar relaciones de poder (10). El éxito de la revista fue el de identificar el destape y la pornografía como parte del “continuo sexista” que incluía un vasto abanico de representaciones y prácticas sociales (Peña Ardid 117).

¹⁴⁵ Una de sus estrofas dice así: “Morena, la de los rojos claveles, la de la reja floría, la reina de las mujeres, Morena, la del bordado mantón, la de la alegre guitarra, la del clavel español”

grupo de turistas (la mayoría mujeres), que está mirando *typical Spanish souvenirs* en la tienda de Paula, asiste al espectáculo como público.

La manera en la que se monta este desnudo es muy significativa. Ana parece que está en un escenario. Barbara Zecchi lo caracteriza como una pasarela o un set porno (“Sex” 205). La reja de la canción (la de una ventana tras la que la mujer espera y recibe al amado en el interior de la casa) se convierte en el rail del balcón, el espacio doméstico en público y el encuentro privado romántico de tensión amorosa de los amantes en un momento esperpéntico compartido por una multitud y que termina de forma graciosa con un comentario jocoso de Iván “*Typical Spanish strip-tease*”,¹⁴⁶ desatando aplausos y bravos del grupo de turistas (fotogramas 3.60-3.62). Ana expone la construcción discursiva y performatividad del género y del sexo, que son algo producido y reproducido y no una expresión natural o una constante cultural inmutable que deciden, por adelantado, la esencia de una persona y cómo tiene que comportarse. Hablamos, andamos y actuamos de una manera que reafirma lo que entendemos que es ser una mujer. Así, “el ser mujer” se naturaliza por medio de actos performativos. Ni lo “femenino” ni la categoría “Mujer” son nociones estables y coherentes, sino que su contenido es problemático y vago (J. Butler 17-38). Judith Butler plantea que el género, más que una construcción, es performativo y la directora, al poner énfasis en la actuación de Ana, adopta una postura deconstructiva que favorece lecturas de nuestra realidad simbólica.

Esta exposición del cuerpo de Ana puede leerse desde la diversión que le causa a la protagonista, lo que supone un paso de la escopofilia activa (voyerismo del hombre) a una escopofilia pasiva: un narcisismo de la mujer que disfruta de ser mirada, lo que podría empoderar la mirada de las espectadoras (Zecchi “Sex” 206). En lo se podría entender como una

¹⁴⁶ Minuto 00:50:50.

apropiación feminista del posmodernismo, Bartolomé hace del cuerpo de Ana, de manera irónica, un espectáculo (de masas) y, a la vez, una representación para reflejar la performatividad del género: la primera exagerada escena sexual, que pone delante de las cámaras para ser compartida con una audiencia, su ducha en la casa de Remedios, con las continuas entradas al baño de Bárbara y Remedios, y la ducha en casa de Paula, que acaba con Ana desnuda delante de un grupo de personas. La actuación que propone la directora es el medio para subvertir la naturalización que se produce del género como resultado de una serie de actos performativos que se repiten convencionalmente y abrir la posibilidad de nuevas significaciones (J. Butler 226).



Fotogramas 3.60-3.62: *Vámonos Bárbara*, minutos 00:50:39, 00:50:43 y 00:50:45.

Mary Ann Doane mantiene que es la masiva exposición y representación del cuerpo de las mujeres, en la escritura y en el cine, lo que construye y mantiene una jerarquía y una diferencia sexual asumida como natural. Este concepto ideológico de “natural” hace imposible des-escribir el cuerpo de las mujeres, por lo que las directoras tienen que descodificar y deconstruir las imágenes ya insertadas en el tejido social. El plan es producir una des-familiarización (extrañamiento), cuyo objetivo no es, necesariamente, ver el cuerpo de las mujeres de forma diferente, sino exponer los valores y significados asignados a la “feminidad” como construcciones culturales (“Woman’s Stake” 166). El concepto de “feminidad” se ha atribuido al cuerpo de las mujeres como un rasgo natural y se ha convertido en un indicador de la diferencia sexual que está en la base del discurso de su discriminación e inferioridad.

La insistencia de Bartolomé en mostrar a Ana desnuda es un ejemplo de la idea expuesta por Doane. La directora escoge la exagerada exposición del cuerpo, en vez de eliminarlo, para contestar a la sobresexualización del cine y romper la representación tradicional del cuerpo de la mujer como mero objeto pasivo del deseo del varón. Así, Bartolomé se apropia, una vez más, de la representación dominante para convertirla en extraña y desnaturalizarla y también rompe con la acostumbrada división binaria de la mirada activa masculina y la imagen pasiva de la mujer. Representa el cuerpo de las mujeres de una forma positiva y la audiencia de su desnudez es un grupo formado mayoritariamente por mujeres. Por último, la búsqueda de Ana de su identidad e independencia pasa porque ella se encuentre cómoda y a gusto con su propio cuerpo y cómo lo puedan percibir otros (Pérez *Cultural* 69). No hay que olvidar que el cuerpo de las mujeres ha tenido una función ideológica dentro del sistema patriarcal, jugando un rol central en las relaciones de poder establecidas, en cualquier sociedad y en cualquier momento histórico escogido, a través de múltiples soportes culturales y políticos. Bartolomé rompe la compleja y

decisiva relación entre cuerpo de mujer y el proceso de significación del sistema patriarcal.

Algo similar sucede la tercera vez que Ana nos muestra su cuerpo: una noche en la que queda para cenar en casa de Paula. Entre los invitados están la pareja de Paula, Andreu, Iván y Ana que decide ponerse un salto de cama. Paula le había sugerido que vistiese más informal y Ana, como comenta su amiga cuando la ve bajar por las escaleras, decide ir casi desnuda. Mientras baja, los demás invitados esperan y la reciben entre aplausos, risas y expresiones de bravo por parte de Andreu (fotograma 3.63). Pero la grandeza del momento se rompe cuando Ana pisa mal en el último tramo de escaleras y casi se cae. Las escaleras son el lugar donde la mujer se exhibe como objeto y espectáculo para la mirada masculina (Doane “The Woman’s” 72). Sin embargo, al final de las que baja Ana está su amiga, un gay y un hombre al que ella va a rechazar y la posible carga sexual se desvanece con los comentarios de Paula y Andreu y el tropiezo final de Ana. En esta escena, podemos hablar de lo que Silvia Guillamón denomina “expectativa sexual” (*Desafíos* 123) que no se cumple visualmente, como he demostrado, ni diegéticamente, ya que Ana, cuando termina la cena, dará a Iván (que quería acostarse con ella) literalmente con la puerta en las narices. Comportamiento que él le reprocha, al día siguiente, en una jornada en barca que pasan todos juntos (anexo 1.7). Lo que se convertirá en otro hombre, como Lorenzo y Andrés en *Margarita y el lobo*, diciendo a una mujer cómo debe vivir su sexualidad, cómo manejar su cuerpo en público y cómo las mujeres, sin querer, excitan a los hombres que esperan y demandan un cierto final cuando una mujer expresa libremente su sexualidad; algo que entienden como una provocación y una llamada a tener una relación con ellos. Ana resta sexualidad y erotismo a su comportamiento, diciéndole que lo del mantón fue un accidente, lo de la cena fue una broma y que no se queda en bañador porque tiene frío y ya no tiene 20 años para exhibirse en bikini.



Fotograma 3.63: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:53:14.

La penúltima escena en la que Ana aparece semidesnuda es en los apartamentos de Acumar. Sale de la ducha envuelta en una toalla y permanecerá así durante casi cuatro minutos, en los que sucederán acontecimientos muy relevantes.¹⁴⁷ Primero un grupo de hombres del juzgado entra en su habitación, junto con un policía y el recepcionista del hotel, para levantar acta de una demanda de adulterio presentada por Carlos y ejecutar una orden de registro (fotogramas 3.64-3.66). No hay que olvidar, para entender esta escena, que las leyes franquistas vinculaban moralidad y criminalidad (Morcillo Gómez *En cuerpo* 201). Ana extrañada, primero piensa que algo le ha sucedido a su hija y, cuando le dicen que está relacionado con su esposo, pregunta si es que se ha muerto. El esperpento que rodea la escena, el tema y el plano fijo recuerda a la del autobús, pero esta vez, Ana no es una mera espectadora, sino que le afecta directamente.



Fotogramas 3.64-3.66: *Vámonos Bárbara*, minutos 01:14:47, 01:14:56 y 01:14:58.

¹⁴⁷ Minutos 01:13:58-01:17:42.

Ana sale corriendo de la habitación al pasillo del edificio de apartamentos porque cree que le ha pasado algo a Bárbara en la playa y no se da cuenta de la presencia del abogado de la familia (Serafín) que está apoyado en la pared contigua a la puerta por donde sale ella. Hay que destacar que Serafín tiene una postura corporal que denota tranquilidad por la seguridad del resultado de su acción. Sin embargo, acertadamente recalcado visualmente por la directora, esta actitud cambia radicalmente cuando Ana entra en escena. Por miedo a que lo vea, el hombre se mueve nervioso sin saber por dónde salir: en una escena que vale la pena ver, intenta abrir la puerta del apartamento, al no poder, va hacia el ascensor, pero tampoco encuentra salida y, por último, como nada funciona, pegado a la pared, intenta subir las escaleras de lado. Cuando ha ascendido un par de escalones, Ana lo descubre al girarse y, ante su enfado, la ley balbucea en sus argumentos. Ana se acerca a él en actitud amenazadora. Bartolomé con continuos *zooms-in* sobre el hombre, apoyado contra la pared, refleja estéticamente una sensación de angustia y de estar atrapado. A pesar de que, en los planos que comparten ella y Serafín, él ocupa una posición más elevada en las escaleras, luego en los planos contra planos, la cámara no le confiere esa superioridad, manteniendo un ángulo normal o neutro frente al esperado picado / contrapicado que correspondería a esta situación (fotogramas 3.67-3.74).¹⁴⁸ Es muy significativo y refleja un gran empoderamiento al ver a la autoridad, representante del más rancio patriarcado todavía vigente, intranquilo y farfullando ante una mujer sola y en toalla que le hace frente segura de sí misma, sin titubear y dando golpes certeros sin dejarse intimidar. Actitud que la directora pone

¹⁴⁸ Él representa a la familia que es la institución católica por excelencia que mantenía un rol muy opresivo contra las mujeres. A la vez, es abogado; es decir parte del sistema judicial. Con él, se presentan la policía y representantes del juzgado que entran dentro de la categoría ley / Estado. Si recapitulamos los estamentos de los hombres que atacan a Ana en esta escena, podemos identificar todas las jerarquías de poder que, durante el franquismo y en menor medida durante la Transición, subyugaron a las mujeres de una u otra forma. No es casualidad, viniendo de una época en la que la Iglesia y el Estado fueron de la mano en medidas de opresión y castigo para las mujeres, que el nombre del representante de la ley sea el de los miembros de la jerarquía más alta ángeles (los serafines): guardianes del trono de Dios que lo rodean y se dedican a glorificar, amar y alabar a Dios en su presencia.

de referente para mujeres que pudieran estar sufriendo un trance similar y sentirse identificadas con la situación de abuso, tiranía, humillación y opresión. Bartolomé no les ofrece de vuelta una posición de sumisión, rendición o subordinación, sino todo lo contrario.¹⁴⁹ Pero no tome la lectora y el lector mi palabra por cierta y veamos las imágenes que lo demuestran:



Fotogramas 3.67-3.74: *Vámonos Bárbara*, minutos 01:15:45, 01:15:50, 01:15:52, 01:15:57, 01:16:03, 01:16:04, 01:16:07 y 01:16:08.

La escena se alarga y el pasillo se llena de gente, Bárbara, Iván y las turistas, lo que provoca que todos los hombres se vayan. Los acontecimientos importantes para Ana se suceden y ella sigue con la misma vestimenta. Bárbara mira a su madre sorprendida y le pregunta “mamá ¿por qué vas en toalla?” Interrogante que enfatiza la imagen: Ana va medio desnuda. La cuestión queda sin respuesta y nadie parece darle importancia ni a la pregunta ni al hecho en sí (fotograma 3.75).¹⁵⁰ A menudo, la lectura propuesta de las representaciones hechas desde el cine de mujeres

¹⁴⁹ Minutos 01:15:44-01:16:35.

¹⁵⁰ Minuto 01:17:24.

no resulta tan extraña como a Bárbara porque:

Esta visita con modales distintos a las habitaciones cerradas y sagradas de la convención cinematográfica en particular y cultural en general, transforma radicalmente los órdenes de la recepción... Porque mucho más que la renovación de los temas argumentos, con los que las directoras han planteado, y siguen haciéndolo, lecturas poco previstas por el discurso hegemónico, lo que verdaderamente forma parte de su particular aportación a la creación cinematográfica es la reelaboración y ampliación del vocabulario o, mejor dicho, de los mecanismos significantes del lenguaje audiovisual (Selva Masoliver y Solà Arguimbau 25).

Bartolomé convierte la imagen de una mujer casi desnuda en la pantalla en una representación y una construcción a la que ella da una interpretación diferente. El cuerpo de Ana, una vez más, por la puesta en escena, el juego de miradas entre Ana y el grupo, los encuadres, la iluminación, los planos y la propia actitud de la protagonista, no juega un papel erótico como en las comedias españolas de la época y rompe el posible erotismo del cuerpo de la mujer con el humor, la parodia y la ridiculización de las situaciones en las que se muestra. Ana increpa a los hombres que entraron en su habitación y que ahora pasan delante de ella para irse. Sobre todo, se encara con Serafín, diciéndole, en toalla, que va a pelear hasta el final (fotograma 3.76).



Fotogramas 3.75 y 3.76: *Vámonos Bárbara*, minutos 01:17:24 y 01:17:30.

El desconcierto de Bárbara, traducido en pregunta, al ver a su madre en toalla, se traslada

a la audiencia y presentar el cuerpo de Ana sin elementos accesorios que la hagan más deseada y en un contexto que no hace de su apariencia exterior lo más “normal” o “natural”, nos invita a interpretarlo de una manera diferente, fuera de los cánones convencionales establecidos y a nombrarlo fuera del lenguaje patriarcal (voyerismo, fetichismo y objetivación). En la cultura hegemónica, no tenemos claves de lectura para apreciar las nuevas propuestas temáticas y estéticas que realizan las mujeres en diferentes campos y Bartolomé, al plantear una visión diferente en esta escena, desvela la imposición y coacción de la norma de género y aporta nuevos significantes del lenguaje fílmico en relación con el cuerpo de las mujeres. Es difícil contestar a la pregunta de Bárbara porque debemos leer el cuerpo de Ana sin recurrir a los prejuicios esencialistas con los que hemos aprendido a nombrar y relacionarnos con el mundo que nos rodea y con nosotras mismas. Alice Guy ya empezó a hacerlo con sus cortometrajes como *Madame a des envies* (1906) en la que refleja los antojos de una mujer embarazada con ironía y ternura o *Les résultats du féminisme* (1906) donde las mujeres acaparan roles tradicionalmente masculinos y a la inversa.

La última escena en la que Ana aparece desnuda es en casa de Iván. Ambos están en la cama: situación que el cine hegemónico, en general, hubiera propuesto como una oportunidad para centrarse en el cuerpo de ella, hubiera representado el acto sexual de forma explícita con, en palabras de la directora Ana Díez, jadeos y orgasmos de ella y, quizás, lo hubiera convertido en una ocasión para que la protagonista lo romantizara. Bartolomé subvierte todo esto: nos muestra el torso desnudo de ambos, el sexo se sobreentiende que ha sucedido antes, Ana reniega del aspecto romántico del encuentro y se ríe del intento de él que insiste en imponerse como su salvador. Él la trata de forma infantil, recriminándole que es demasiado inocente y que, por ello, le pasan las cosas. Entonces, como Ana no sabe cuidar de sí misma, él debería ir a Barcelona con

ella para guardarle de peligros. Al final del discurso del cuento, ella se ríe con una carcajada y lo rebate con una oración en un tono irónico: “lo que me faltaba, llegar allí de la mano del príncipe azul” (fotogramas 3.77 y 3.78).¹⁵¹ También, recuerda la intención que tenía la directora desde el primer momento en que aceptó el encargo de hacer la película: el cambio de Ana no iba a venir por conocer al caballero perfecto, como en *Alicia ya no vive aquí*, sino que su búsqueda y descubrimientos debían derivarse de su interior y del enfrentamiento personal con sus miedos, problemas, inseguridades y barreras que la sociedad le ponga. Porque, aunque las películas están llenas de personajes mujer que pasan gran parte del tiempo esperando a que regrese el amado de sus aventuras, ser “es un acto que, en su dimensión más absoluta, no puede estar mediado por ningún tipo de permiso, acompañamiento, protección” (Esteban 17).



Fotogramas 3.77 y 3.78: *Vámonos Bárbara*, minutos 01:23:22 y 01:23:37.

Bartolomé, aparte de los desnudos de Ana, también pone en pantalla el cuerpo de Esther, la hija adolescente de Paula. Veamos cómo lo presenta. La chica vuelve, por el mal tiempo, de una salida de acampada que había hecho con sus amigos y amigas. Va a su habitación, sin saber que estaba Iván y empieza a quitarse la camiseta. Buscando un sitio para dormir, va a la habitación de su madre, a quien (con luz de la tormenta) ve en la cama con su pareja teniendo relaciones. Finalmente, acaba en la habitación de Ana, preguntándole si puede dormir con ella y

¹⁵¹ Minuto 01:23:34. De las veces que aparece Ana mostrando su cuerpo es la más corta. Sin embargo, después Ana solo se pone una camisa corta que lleva medio abierta en el pecho y, así, tendrá una conversación de un minuto y medio con Curro. Sin embargo, el hecho de su poca ropa no se convierte en motivo erótico, sino que es natural y es curioso que él lleva la camisa tan abierta como ella.

esta, al principio, la echa gritando porque cree que es Iván. Bajo la mirada de Ana, Esther se desnuda para meterse en la cama. Con una escena que rezuma cotidianidad, se deshace la imagen idealizada del cuerpo desnudo de la chica y nos transmite una imagen más realista. La puesta en escena: la vestimenta de Esther (una camiseta de deporte y pantalones), Ana presenciando como la chica se desnuda, su cuerpo no aparece fragmentado ni embellecido de ninguna manera (iluminación, planos, mirada a cámara, posturas sexis, accesorios, ni música extradiegética) ni a través de primeros planos y la falta de motivos eróticos hacen que el cuerpo de Esther casi desnudo no sea un elemento espectacular para la mirada masculina (fotograma 3.79).



Fotograma 3.79: *Vámonos Bárbara*, minuto 00:56:06.

Todo ello se revela contra la representación del cuerpo de las mujeres en el cine hegemónico que las despersonaliza. La puesta en escena del cuerpo de Ana es innovadora dentro del cine español. Refleja el término de “des-estética” voluntaria propuesto por Giulia Colaizzi. Mostrar el cuerpo desnudo de la protagonista sin fragmentarlo con planos fijos, mantener la frontalidad ante él sin recorrerlo con la mirada de forma gratuita y excluir la música extradiegética no son únicamente una elección moral, sino que, con estas decisiones, la directora construye su propia posición frente a la industria cinematográfica (Selva Masoliver y Solà Arguimbau 27) hegemónica. Bartolomé representa un cuerpo de mujer no convertido en fetiche y cotidiano, vinculándose así con la tradición del cine feminista europeo (Felten 91).

La Transición: proceso sexuado sin final feliz para las mujeres.

Hasta el final, como rasgo con el que Laderman caracteriza a las *road movies*, la intención de la protagonista de escapar y de ser libre está restringida por la cultura de la que quiere huir, que está presente continuamente y no muy lejos (20). Después de pasar unos días en casa de Iván, este, Ana, Bárbara y Curro regresan juntos, en coche, a Barcelona. Iván conduce y, con ello, empieza a controlar el viaje. Primero impone su voluntad en relación con quién tienen que viajar y deja a Curro en la estación del tren para que siga su camino solo porque le irrita su condición de homosexual. Más adelante, consigue que Bárbara abandone sus pollitos y tiene una actitud irritantemente condescendiente con ella: le da unas palmaditas en la cabeza y, por obedecer, le dice que es una buena chica. Por último, cuando la joven ve la señal, en la carretera, de las Salinas de Benifasar y propone que se desvíe para verlas, Iván se niega con la excusa de que van a llegar tarde, impidiendo que madre e hija escojan, como cuando iban solas, sendas diferentes a las carreteras principales construidas por la modernidad y el capitalismo que se estaban desarrollando en el país.

Recordemos que cuando madre e hija viajaban solas, llegaban tarde a todos los sitios por hacer juntas cosas diferentes como ir por caminos secundarios o al cine. Iván se mofa de las propuestas que ellas hacen para convertir esa visita en una aventura, les recuerda constantemente su inaptitud para viajar, para actuar solas, para realizar hazañas y les achaca que son un desastre porque no siguen sus indicaciones. Incluso cuando paran en una gasolinera para repostar no deja de dar órdenes: “Toma luego aparcas ahí. Yo tengo que hacer unas llamadas a la agencia. Podéis aprovechar para ir a la cafetería a beber y desbeber. A ver si luego hacemos el resto de un tiro. Dame el bolso. Gracias” y le dice al empleado “llénelo”.¹⁵² Cuando se quedan las dos solas en el

¹⁵² Minuto 01:29:21.

coche, madre e hija se entienden a la perfección:

- Bárbara: Mamá.

- Ana: ¿Sí Bárbara?

- B: Otra vez igual.

- A: (*Se pone las gafas*) No hija, esta vez no.¹⁵³

A partir de aquí, solo vemos y escuchamos a las dos protagonistas. Ana le escribe una nota a Iván, despidiéndose de él, y decide seguir el viaje en compañía de su hija, abandonándolo en la gasolinera.¹⁵⁴ Una decisión que las une aún más. Bárbara pasa otra vez al asiento del copiloto, pero la actitud de ambas, su relación y el tono de la conversación son frontalmente opuestos a cuando ocupó el mismo lugar al principio del viaje. Ahora se muestran optimistas, transigentes la una con la otra y no miran al pasado. El hecho de no tener a un hombre entre ellas hace posible que empiecen hablar de embarcarse juntas, dispuestas a ceder, a escucharse y a comprenderse, en su nueva aventura: el divorcio. Como bien dice Ana, “¡Al fin solas!”.¹⁵⁵ Igual que proclama, al final, Margarita en el corto. Bartolomé plantea la soledad como una opción válida para alcanzar la libertad y descubrir la propia identidad de la mujer. De pequeñas siempre nos amenazan con que, si te portas mal, te vas a quedar sola o nadie te va a querer. Sin embargo, la soledad es una premisa necesaria para pensar, dudar y el desarrollo personal (Lagarde 39-41). Margarita le dice adiós a Andrés cuando este quiere quedarse con ella al final y Ana abandona a

¹⁵³ Minuto 01:29:49.

¹⁵⁴ Esta escena guarda una relación intertextual con la película *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson 1970): el protagonista, un trabajador de una plataforma petrolífera, abandona a su novia en una gasolinera sin dar ninguna explicación, dejándole su coche y su cartera. Toma esta decisión después de mirarse en el espejo del baño y tener una especie de revelación; de forma similar a lo que le sucede a Ana. Bartolomé se apropia de la tradición masculina de las *road movies* y la adapta a las circunstancias de las mujeres. La actuación de Ana, no solo la libra de la autoridad que Iván está ejerciendo sobre ella, sino que supone también un rechazo a volver a entrar en la sociedad convencional (Pérez *Cultural* 71).

¹⁵⁵ Minuto 01:31:31.

Iván cuando se da cuenta de que está repitiendo los mismos errores de su matrimonio y sigue decidida a separarse, a pesar de todos los impedimentos que le está poniendo su marido.

La última imagen del film es la del coche con Ana y Bárbara dirigiéndose a Barcelona, conformando una estructura narrativa circular. El punto de fuga del encuadre dirige nuestra mirada hacia el destino físico al que se dirigen, que además nos lo recuerda la señal de tráfico de la derecha del plano (fotograma 3.80). Esa visión material nos recuerda, inmediatamente, a la personal de Ana. Enseguida se une con las voces sujetos de la acción de esta secuencia: la nota que Iván lee, pero, cuyo contenido, la audiencia escucha en boca de Ana y la conversación entre madre e hija de cómo van a afrontar el futuro juntas. Las líneas de la carretera apoyan ese movimiento hacia adelante. La visión de una carretera que se desvanece en el horizonte ofrece a la audiencia un atisbo de una libertad eufórica (Laderman 14-15). En este caso, para nuestras protagonistas en su camino a Barcelona para conseguir la separación, de la que han hecho un objetivo común, la carretera se convierte en un espacio performativo donde los valores tradicionales son, metafóricamente, socavados (Pérez *Cultural* 71).



Fotograma 3.80: *Vámonos Bárbara*, minuto 01:32:29.

Bartolomé presenta diferentes proyectos delante de Ana, pero ninguno va a funcionar para ella. No escoge ninguna de las posibilidades que su viaje le brinda: ni lo viejo (Remedios, la hermana, la madre y las amigas de la infancia), ni lo nuevo (la vida bohemia de Paula), ni las

relaciones de pareja (su marido, su primer amante o Iván), ni las reivindicaciones de otras mujeres (las señoras del autobús). *Vámonos Bárbara* nos ofrece un final escéptico del que se deduce que, con la llegada de la democracia, tampoco se van a solucionar los problemas de Ana ni le va a ofrecer un marco válido en el que desarrollarse plenamente como ciudadana. Es una crítica que, también, desde la revista feminista *Poder y libertad*, se hace a *Función de noche*. En un artículo, titulado “Feminizando”, la publicación denuncia que el film refleja que la dictadura fue la causa de todos los problemas de pareja y sexuales que sufre Lola Herrera y que, con la llegada de la democracia, las jóvenes ya no iban a tenerlos (98-100). Esta aproximación resta importancia a la participación, negociación y protagonismo que ejercieron las mujeres en la Transición y atribuye todo lo conseguido al proceso democrático. Sin embargo, el final de *Vámonos Bárbara* no proporciona un final feliz con la llegada de la modernidad y el cambio de gobierno.

Bartolomé realiza continuas rupturas con modelos establecidos en una época en la que, a pesar de los profundos cambios que acontecieron en la Transición durante los años 1973 y 1982 y de ser el período de mayor producción cinematográfica de la historia del cine español, los viejos modelos del pasado convivieron con los nuevos y no surgieron nuevas propuestas narrativas ni estéticas (Castro García 20).¹⁵⁶ La directora es la precursora de nuevos discursos

¹⁵⁶ Rasgo que también refleja Virginia Guarinos. La investigadora afirma que el cine de la Transición no mostró un modo diferente de representar a las mujeres, sino que mantuvo, en general, los viejos estereotipos y los combinó con algunas modificaciones. En el teatro y en las series de televisión, perduraron modelos muy patriarcales de la mujer. Desde las pantallas cinematográficas, la folclórica, la destapada, la moderna, y la liberada fueron algunos de los antiguos modelos identitarios que se siguieron perpetuando. Por otro lado, en los años ochenta aparecieron obras de ficción que proponían otro tipo de temas más acorde con los tiempos que se vivían, como la serie *Anillos de oro* dirigida por Pedro Masó (1983), pero con guion de una mujer, Ana Diosdado (51-61). Es curioso que Guarinos dé cierto crédito al feminismo y al trabajo de Josefina Molina y Pilar Miró de los cambios que se producían en la cartelera, con un imaginario y estilo diferente, pero omite cualquier referencia a Bartolomé y a su película *Vámonos Bárbara* como ejemplo de cine y de feminismo que impulsaron los cambios que sugiere la autora a lo largo de su artículo, pero sí considera oportuno mencionar al incipiente cine en las lenguas autonómicas. Lo mismo sucede en otro artículo que versa sobre el cine en la Transición de Josefina Martínez y en el que únicamente incluye la película de Pilar Miró *El crimen de Cuenca* como ejemplo del cine de la crónica negra y por ser la más taquillera en 1981. Otra vez, considera importante dedicar un epígrafe al cine de las autonomías y otro, sobre la mirada hacia el futuro,

con escisiones y contradicciones que hay que incorporar a nuestra manera de aproximarnos a la Transición española. Pero todavía nos queda mucho por hacer. El hecho de que no contemos con claves culturales, ni nos percatemos de la urgencia de establecerlas para leer las expresiones creativas realizadas por mujeres, que se caracterizan por la rebeldía frente a los cánones patriarcales establecidos, y para aumentar la audiencia a la que llegan, hace que estas obras se vean con poca o nula atención y estima. Siempre se las considera como pioneras, ante la dificultad de crear un *continuum* histórico dentro de las historiografías hegemónicas, y no se las valora como continuadoras de una tradición de mujeres que, como he expuesto, dentro de las diferentes formas artísticas como la literatura, la pintura y el cine, han creado sus espacios desde los que plantear nuevas representaciones que reten el orden normativo y natural genérico en el que el hombre es el centro, lo neutro y lo general (Selva Masoliver y Solà Arguimbau 21-24).

Conclusiones

La novedad y gran aportación de *Vámonos Bárbara* es que articula un discurso fílmico que enfrenta la Transición española desde una perspectiva de género, mostrando las incoherencias, contradicciones y limitaciones de este periodo histórico en el que España se articuló como un país democrático y se incorporó al capitalismo y la modernidad. A través de Ana, su madre, su hermana, sus amigas de la infancia, Bárbara, Remedios y Paula, el film integra la historia personal, íntima y cotidiana de las mujeres a una parte de la Historia española que se creía estudiada y analizada en profundidad y detalle. Bartolomé demuestra que, como el registro de la Historia en general, se ha construido un relato de los años posteriores a la muerte del dictador que ha desestimado y suprimido a la mitad de la población y solo incorpora la

a Pedro Almodóvar, pero no menciona ni a Josefina Molina, ni a Bartolomé como parte integrante de cómo éramos en la Transición ni del futuro del cine español.

perspectiva de los hombres que se ha convertido en la interpretación normal, natural y, engañosamente, universal. Pero la directora no lo hace incorporando los problemas y temas que afectan a las mujeres como una parte paralela o tangencial a los acontecimientos políticos, sino como una categoría de pleno derecho que se entremezcla con esos eventos. De esta forma, amplía el arco de lo que debe ser entendido como política, lleva, a las pantallas españolas, una versión que se distancia de la oficial dominante y traslada, al centro de la narración, a las grandes olvidadas de la Historia.

Si tenemos en cuenta el cine español que rodea a *Vámonos Bárbara*, desde la década de 1950 hasta la de 1980, el film es provocador, innovador, subversivo y rompedor con la tónica general de directores que miran a las mujeres como un “otro” no real e inmaterial, como un espejismo cargado de estereotipos, como una esencia general que nos limita y castra y como un objeto pasivo y bello al que admirar, pero no escuchar o tener en cuenta. Es verdad que Bartolomé incorpora muchas de las características del nuevo cine de mujeres que se empezaba a dar en Hollywood en los años setenta, como dejar un final abierto que, además, no da solución a todos los problemas planteados en la diégesis o incluir protagonistas mujeres representadas con simpatía (Kuhn *Cine* 148-54). Sin embargo, en España, esta forma de narrar fue completamente inédita en el momento que se estrenó la película. En una época en la que el país estaba buscando su propia identidad, Bartolomé, en clara consonancia con el feminismo español del momento y como parte de un *continuum* de mujeres que se habían revelado contra unas expresiones culturales y un imaginario social que las definía de forma parcial e interesada dentro de un orden patriarcal, cuestiona instituciones eternamente glorificadas como el matrimonio y la familia, borra separaciones absurdas de público y privado y denuncia la situación de la mujer como ciudadana de segunda clase. Para lograrlo, la directora reutiliza los instrumentos a su alcance y

los resignifica para revelar la heterogeneidad y complejidad de lo que esas herramientas se empeñan en homogenizar y limitar y para denunciar que se presente como cultura, cuando realmente es una ideología impuesta.

Como parte de esta nueva significación, *Vámonos Bárbara* materializa los deseos, inquietudes y metas de la Transición en las españolas y a través de sus personajes mujer que, adelantándose a su tiempo, dejan de ser meras comparsas narrativas y adquieren agencia diegética. Sus historias individuales y personales son señales y consecuencias de procesos que se entrelazan con la macrohistoria, lo que permite hacer una lectura arqueológica del film: es decir, considerarlo como una crónica del momento y fuente esencial para una comprensión más completa y real del periodo transicional que se preocupe por el tipo y la calidad de modernidad y democracia que se estaban creando. Es el modelo de país fruto de la Transición y su representación en el cine la causa que lleva a Bartolomé a realizar una cascada de retos y desafíos y proponer nuevos modelos de mujeres, recuperando a aquellas que fueron expulsadas de los discursos hegemónicos de euforia y consenso. Con *Vámonos Bárbara*, Bartolomé subvierte la estructura narrativa clásica para liberar a sus personajes mujer del orden simbólico patriarcal que nos coloca en una posición de subordinación respecto al varón. Ana no termina volviendo a casa con su esposo. También mina las bases del cine convencional por su preferencia por personajes mujeres.

En este aspecto, la directora evita presentarlas en términos binarios de buenas y malas o pecadoras y decentes y refleja a las mujeres frente a la Mujer que no admite disidencias, rompiendo con la excesiva simplificación de las mujeres en el cine de las décadas que van de 1950 a 1980. Sobre todo en los años cincuenta, el cine divide a las mujeres en dos grupos muy marcados y diferenciados: a las que no hay que traicionar porque son inocentes como chiquillas

y no conocen más que un hombre en su vida / con las que se puede ser un sinvergüenza, en *Las lavanderas de Portugal*; las que vuelven locos y ciegos a los hombres, los apartan de los suyos, les llevan a actuar como si no fueran ellos mismos y a cometer actos violentos y que nos les traen sino desgracias / las que les proporcionan tranquilidad y felicidad en la vida porque los quieren de verdad, les perdonan todo y son mujeres como tienen que ser, en *La trinca del aire*; las que representan un ideal de mujer sencilla, dulce y para la que lo más importante es que la quieran y encontrar el amor / las que son interesadas y veletas, en *Historias de la feria*; las que se dedican a ser vedettes / las casadas, en *Maldición gitana* (Jerónimo Mihura 1953); las extranjeras que son unas frescas / las españolas que son diferentes, otra cosa, en *Heredero en apuros* (Miguel Iglesias 1956); y las que siguen los dictados de la modernidad y, en consecuencia, están como una cabra (son vegetarianas, no se ocupan de las labores del hogar ni de las necesidades y gustos del novio y tienen relaciones sin casarse) / la chica tradicional, que sabe cocinar, que se preocupa por agradar y contentar a su hombre, se hace respetar, está chapada a la antigua y no hará nada antes de casarse, en *Las estrellas están verdes* (Pedro Lazaga 1973).

Bartolomé muestra diferentes tipos de seres humanos, con ideologías variadas y actitudes dispares, sin posicionarse al lado de unas u otras. Aporta datos para que sea la audiencia la que medite sobre lo que ve y encuentre su lugar en la trama porque la directora hace que las y los que ven sus films sean activos y se involucren en sus historias. En tercer lugar, reescribe géneros cinematográficos como el melodrama y las *road movies* que hacen un retrato distorsionado de las mujeres. Además, se apropia de campos como la sexualidad, el cuerpo y la edad de las mujeres para convertirlos en espacios desde los que reflexionar y empoderarles. Ana tiene una relación extramatrimonial, sin ningún reflejo de culpa, para tener placer y le hace cuestionarse su vida de esposa y madre. Sus amantes son más jóvenes que ella y su cuerpo maduro no es visto como una

desventaja. La directora no la juzga ni castiga diegéticamente por salirse del camino trazado para ella, sino que refleja que otras realidades son posibles, como diferentes tipos de maternidad.

Bartolomé problematiza con los cuentos tradicionales y las imágenes que han transmitido. Por último, recoge la iconografía clásica de las representaciones culturales y la utiliza para que sus personajes mujer sean sujetos activos y reflexivos. Ana inicia el diálogo, busca un interlocutor, mira, evalúa y actúa. No se queda en mero ser para otros, sino que se realiza como una persona individual y activa del ser para sí y el hacer.

Bartolomé hace a sus personajes mujer sujetos enunciadorees que se apropian completamente del lenguaje visual y oral. Una puesta en escena sencilla, pero clara y efectiva, proporciona claves que hay que tener en cuenta porque están en continuo diálogo con la trama. Cuando Ana decide comunicar a Carlos su decisión de separarse, su mirada a las fotografías, que representan su pasado, ayuda a tener un conocimiento más completo de los motivos de sus quejas y de la resolución con la que le contesta. Los juegos de plano contraplano con su hija nos indica sus posiciones dentro de la aventura que van a iniciar. La representación de la tía Remedios y su masía da al traste con todos los recuerdos positivos de la política franquista en relación con el rol de las mujeres en la sociedad. La cámara objetiva, que emplea en ciertas ocasiones, proporciona un distanciamiento por parte de la audiencia que ayuda a que se identifique más fácilmente con lo que se ve en la pantalla. Como se puede observar, los aspectos técnicos son detonantes de significados y crean una atmósfera y unos sentimientos que aún no estamos acostumbrados a valorar y mucho menos a descifrar. Dentro de esta manera peculiar de contar, la directora emplea el humor y el esperpento para conseguir una sátira mordaz de la realidad que expone.

En definitiva, Bartolomé propone una realidad histórica protagonizada por mujeres que negocian sus propios términos, que inician el diálogo, pactan y cuestionan roles e identidades

que, tradicionalmente, han pasado como los propios naturales “femeninos”. Para conseguirlo, ofrece referencias imposibles de encontrar por las espectadoras de la incipiente democracia española. No estaban acostumbradas a que les hablaran tan directamente, que les interrogaran sobre temas personales o ver que estos eran parte de una estructura mayor. Incluso en los ochenta, Lola Herrera dice haber recibido cartas de mujeres en las que le agradecen que hiciera pública su vida con todas sus “miserias” en *Función de noche* (citado por Castro García 242). En una cultura patriarcal, la mayoría de las representaciones de las mujeres denotan la “otredad”, lo diferente de la norma patriarcal y el hecho de que esto se produzca de forma clara y en diferentes medios, géneros y contextos es motivo suficiente para analizar y deconstruir las imágenes culturalmente dominantes (Kuhn *The Power* 19-20). Por eso, en *Vámonos Bárbara*, a pesar de la incertidumbre que rodea a Ana, esta tiene claro que debe buscar su identidad fuera del discurso patriarcal: crear su propio enunciado donde son ellos lo “otro”, lo raro e incomprensible. Representaciones que repetirán más tarde, en la década de 1980, las otras dos directoras de la Transición: Josefina Molina, en *Función de noche*, y Pilar Miró, en *Gary Cooper que estás en los cielos* (Castro García 234-39).

Porque las obras escritas por hombres, en general, no sirven para reconocer a las mujeres de una época determinada, sino para saber la opinión o la visión de los hombres sobre las mujeres (Woolf 60-61). Porque hemos visto como la narración impuesta del relato histórico se ha masculinizado y ha desacreditado, devaluado y olvidado a las mujeres en diferentes casos, aludiendo a su naturaleza femenina, cuando no se ha atribuido su obra a algún hombre. Las mujeres han tratado, durante siglos, de recuperar la voz, la escritura, las palabras, los dibujos de otras que consiguieron entrar en campos considerados territorios exclusivos de los hombres como la literatura, pintura o el cine. Usemos esos discursos para completar la Historia.

CONCLUSIONES FINALES

La gran innovación y contribución de Cecilia Bartolomé es que adopta, por primera vez en la historia del cine español, el punto de vista de género y lo integra en el relato histórico para conseguir una perspectiva más integral de la Transición española. En una época de formación de la identidad nacional española, cuestiona la idiosincrasia que se estaba imponiendo a las mujeres y, en un momento de entrada en la modernidad, denuncia su connivencia con rancios valores y roles para las españolas. Por estas imposiciones sociales y culturales de género, sus protagonistas buscan su propia personalidad e individualidad y, a diferencia de gran parte del cine de su época dirigido por hombres, la audiencia obtiene directamente de ellas sus pensamientos y sentimientos, sin que sean verbalizados, tamizados o reinterpretados por un hombre. También, por primera vez, la voluntad de cambio y modernización se trata desde la aspiración de libertad e independencia de las mujeres y se impone a cualquier otra alternativa de perspectiva, narrativa o lucha. La cultura seguía transmitiendo un mensaje de continuidad, naturalización y justificación de la desigualdad en un proceso histórico de cambio, libertad e igualdad para la sociedad. A contracorriente de un relato constante y omnipresente que ha llegado a ser asumido de forma inconsciente, Bartolomé crea alternativas a representaciones y significados culturalmente dominantes y aceptados como únicos, neutros, naturales e inocuos.

Pero no solo subvierte conceptos culturales, sino también preceptos estéticos cinematográficos. Se apropia del lenguaje visual y oral para desestabilizar el orden patriarcal imperante en el momento de la realización de los dos films analizados. Propone un final abierto frente a los finales felices que restauran el orden y valores patriarcales y rompe con la linealidad

temporal para hacer visible el discurso cinematográfico y para remarcar el estancamiento, la incertidumbre y desigualdad en materia de derechos y libertades para las mujeres, contradiciendo una narrativa de euforia generalizada que trazaba un camino hacia delante sin fisuras e igual para todos. Encara el discurso hegemónico sobre las mujeres: propone una nueva representación y significación de su cuerpo, sexualidad y deseo, una reformulación de las relaciones de género, nuevas formas de identidad, con una (re)conceptualización de la feminidad, la solidaridad entre las mujeres y una nueva manera de mirar desde una perspectiva de género para mostrar cómo lo social, lo sexual y lo político están interrelacionados en la construcción de las relaciones de género.

En resumen, se puede concluir que Bartolomé sexualiza la Historia, recontándola con las mujeres como sujetos actantes y no como objetos a los que se mira y se describe, e historiza el concepto de “feminidad” para manifestar su carácter artificial y de construcción cultural. Al revisar la Historia incluyendo una perspectiva genérica, la directora revela el orden patriarcal que ha dominado el relato histórico y desvela que periodos en los que se producen avances hacia la modernidad y el desarrollo económico oponen, sin embargo, un tiempo para las mujeres de tradición, desigualdad, contradicciones y restricciones. Así, ayuda a comprender la posición de las mujeres dentro de los procesos históricos y sociales. Al ponerlas en el centro de sus narraciones y ubicarlas en concretos momentos históricos, las sitúa también el centro de la Historia. Perspectiva desde la que desafía la imagen fabricada por la mirada masculina. Dando un carácter histórico al “ser mujer”, plantea la identidad como parte de la experiencia del ser humano y no como un ideal normativo derivado de un esencialismo biológico. Enfoque feminista que dirige la construcción de la subjetividad de sus protagonistas. Su postura es política y un vehículo ideológico desde el que desmantela la creación de “lo femenino”, pero Bartolomé

utiliza su perspectiva no solo para desafiar y deconstruir imágenes, representaciones y significados androcéntricos hegemónicos, sino también para crear alternativas a esas interpretaciones culturalmente dominantes.

Pero ¿cómo lo materializa? ¿cómo podemos integrar su cine en el contexto histórico y cinematográfico en el que se desarrolla? ¿qué representación ofrece de las mujeres? ¿Cómo utiliza el discurso fílmico para mirar el mundo que la rodea en contraposición con un cine dominado por hombres en la tarea de dirección y en la industria en general? ¿cómo construyó su propia voz en un contexto dominado por la versión masculina? ¿qué nos aporta el incluir sus films a la hora de estudiar la Transición española? ¿Qué ofrece de nuevo o simplemente repite lo ya dicho por los varones y cómo lo narran? Para empezar, elabora narraciones poco habituales y con una estructura poco común. Ofrece una mirada original que se aleja de formatos narrativos utilizados tradicionalmente por el cine hegemónico; lo que la distancia de los caminos convencionales y de los imaginarios frecuentados por el cine español. Rompe con discursos y estereotipos culturales de género construidos por la sociedad patriarcal y aceptados en la sociedad española de su tiempo. Diégesis y estética forman parte de una misma moneda para transmitir un conflicto interior, cuestionar roles basados en divisiones de género, representar la igualdad entre seres humanos y lo anacrónico y sin sentido de la situación de las mujeres y reflejar la búsqueda de identidad de una mujer de cuarenta años (tema que no interesó a ningún director). Sus personajes mujeres no solo tienen una posición rupturista y subversiva en sus planteamientos sobre el mundo, sino que, además, la presentan desde una narrativa alternativa. Así, por ejemplo, Ana, su introspección la exterioriza con sus diálogos y lo hace mirando a cámara e interrogando a la audiencia, subvirtiendo el género cinematográfico de las *road movies*. Bartolomé la representa con unos planos que la igualan en relevancia a sus compañeros

masculinos y con una cámara que no busca su cuerpo desnudo para erotizarlo, trocearlo y cosificarlo; la coloca en una estructura temporal que rompe el desarrollo lineal para transmitir un tiempo incierto, indeciso y desigual; y le proporciona un final que no le da una respuesta definitiva y absoluta basada en la felicidad que le supondría encontrar al príncipe azul y formar una familia con un hogar y unos hijos de los que ocuparse. Por esta estrecha relación entre significado y la puesta en escena, en ocasiones contradictoria y a veces esperpéntica, la audiencia se convierte en un interlocutor. Bartolomé la provoca y la perturba para que adopte una posición más participativa y reflexiva ante lo que ve en la pantalla y cómo se le presenta. Es la audiencia quien tiene que construir el significado a partir de piezas incompletas, separadas o contradictorias que la directora le ofrece.

Su tendencia hacia una crítica social, que la acerca a sus pares escritoras españolas de la primera mitad del siglo XX, hace que términos como retar, subvertir, cuestionar, romper, cambiar, reivindicar y provocar sean los más repetidos en mi trabajo a la hora de definir su actitud detrás de la cámara. Bartolomé realiza un enfrentamiento constante con la realidad para pensarla, reflejar su heterogeneidad y destacar que es difusa, imprecisa y confusa. Nos obliga a sopesar diferentes opciones y a decidir qué aspectos hay en esa realidad que deben ser atendidos y que nos hacen ser seres en sociedad. Coloca a sus protagonistas en situaciones que trascienden lo personal. Establece un relato de la Transición desde lo individual e íntimo de las mujeres, pero, al mismo tiempo, lo propone como señal y resultado de procesos más profundos. Se aleja del discurso oficial dominante y presenta una desigualdad institucionalizada a la que la mujer se enfrenta abriendo grietas en el modelo oficial. La directora construye un discurso transgresor que pone en boca de sus protagonistas mujeres, incluye temas obviados por atañer “solo a las mujeres” y ofrece, a la audiencia de su época, referentes imposibles de encontrar en las pantallas

cinematográficas españolas en los años 1960 y 1970. Sus historias plasman un mundo ignorado que pugna por evitar el olvido de una Historia tradicional y mayoritariamente transmitida por hombres. Pone, en el centro narrativo, temas que se han quedado en los márgenes apartados por otros conflictos sociales e identitarios aparentemente más relevantes. Busca espacios alternativos desde los que elaborar su pensamiento, pero sin dejar atrás lo trivial, lo sencillo y lo cotidiano porque el patriarcado no se queda en una teoría abstracta, sino que reproduce sus parámetros ideológicos de género en la vida real diaria de las mujeres. Siguiendo la máxima feminista de que “lo personal es político”, Bartolomé entrelaza estos dos términos continuamente y revela lo esencial que es que, en el relato de la Historia, lo privado y lo íntimo sea público y político.

He demostrado que se puede incluir el trabajo de Bartolomé en una línea histórica continua de mujeres que han ocupado el espacio público desde la posición marginal a la que se las ha relegado, pero que se han apropiado de esa alienación para subvertir el patriarcado. Mujeres con experiencias de subalternidad comparables y que, desde la esfera intelectual y artística, formularon perspicaces enunciados que se han convertido en osadas posturas políticas para ganar parcelas de poder. Porque lo que ellas llevaron a cabo es un acto político: hicieron frente y desestabilizaron discursos que naturalizaban y normalizaban su inferioridad, mostraron su disconformidad con su herencia cultural, lucharon contra la exclusión, el olvido y la marginalización de las mujeres de los centros dominantes donde se produce el conocimiento, atacaron el orden establecido y promovieron epistemologías alternativas y beligerantes. Dentro de esta tradición, Bartolomé continúa la labor de sus antecesoras en la literatura española y se pueden entrever ciertas semejanzas. Gran cantidad de personajes mujeres con diferentes experiencias existenciales y diferentes puntos de vista. Las protagonistas son mujeres y aportan su propia voz y punto de vista. Pequeñas referencias al pasado para entender su situación actual.

La acción se inserta en el momento contemporáneo de las autoras y realizan un esfuerzo por contextualizar su narración, aportando un marco realista para la historia de sus protagonistas con unos escenarios y personajes cotidianos representados con rasgos costumbristas en los que las lectoras y los lectores se pueden reconocer fácilmente. Es muy importante su entorno, las personas que las rodean y las relaciones personales. En consecuencia, la sociedad también es un protagonista que crea una atmósfera asfixiante contra la que las mujeres tienen que combatir.

A diferencia de las escritoras de antes de la Guerra Civil, que reflejaban el peso de la tradición y las costumbres en las mujeres, representándolas como víctimas porque querían denotar su dependencia de las estructuras sociales y legales ante las que no podían hacer nada, Bartolomé está más cerca de las escritoras de posguerra que apostaron por unas heroínas rebeldes que no eran ni pasivas ni sumisas. A veces no tienen un camino claro que seguir en su vida, pero retan el rol que el franquismo y la Transición querían imponerles. Las colocan en una lucha titánica contra la sociedad, las leyes, costumbres y tradiciones, pero no aparecen como víctimas, sino que se centra en las consecuencias personales de esos aspectos ante los que ellas cogen fuerzas y recuperan sus vidas desde lo rutinario, buscando nuevos espacios de convivencia que proponen como indicadores del cambio. En cuanto al lugar en el que se desarrolla la trama, Bartolomé conecta más con las escritoras del primer tercio del siglo XX que hacen de la ciudad el espacio predominante, mientras que en las obras de posguerra el espacio físico varía mucho entre ciudad, pueblo o ciudad de provincias.

En relación a la figura de la madre y la relación materno-filial, Bartolomé continúa en su mediometraje con la tradición literaria de que esta aparezca muy poco o nada y con una influencia mínima o negativa. Por otro lado, en *Vámonos Bárbara*, la directora propone otro tipo de maternidad y un vínculo diferente entre madres e hijas que sirva de referencia a las mujeres de

la Transición. El trato de Ana con su madre no tiene nada que ver con el que ella desarrolla con Bárbara. Al mostrar como ellas trabajan en su relación, como la construyen, sobre el respeto, la solidaridad, el diálogo y la comprensión y cómo cambia y evoluciona, Bartolomé demuestra que no hay una única manera de ser madre y que no es algo innato y fijo. Pero este referente “maternal” le sirve como base de un tema más general: la reivindicación de la necesidad de reconocer, comprender, valorar y acoger en el presente a nuestras antecesoras, a “nuestras madres” de otras épocas que, con sus propios miedos, contradicciones y obstáculos, empezaron a denunciar que las mujeres estaban siendo relegadas a ser ciudadanas de segunda clase y encasilladas en un molde que, bajo el rótulo de “feminidad”, las excluía y menospreciaba, degradándolas a la categoría de niñas incapaces de decidir por sí mismas o de discapacitadas mentalmente inferiores. Categorías que las definían y servían para limitar sus derechos, ante lo que nuestras antecesoras comenzaron a alzar la voz para contradecir ese orden simbólico patriarcal.

Bartolomé, como muchas escritoras de la posguerra, trata, sobre todo, la maternidad, las relaciones de pareja, el matrimonio y la sexualidad. Pero se centra en las relaciones amorosas y es muy crítica con la institución del matrimonio, resaltando la incomunicación que hay entre los cónyuges como una fuente de angustia y frustración para las mujeres. Ellas están ansiosas por hablar y negociar. Con esta elección de temas y su aproximación, Bartolomé se acerca a la forma de pensar de las feministas radicales de la segunda ola del feminismo que identificaron como parcelas de poder patriarcal áreas que, hasta los años setenta, fueron consideradas personales, íntimas y como problemas del ámbito familiar. Ellas empezaron a señalar la institución matrimonial y familiar como estructuras que reflejaban las relaciones de poder de género y donde se desarrollaba y perpetuaba la inferioridad, sumisión, sometimiento, indefensión y

desigualdad de las mujeres. En *Bartolomé*, son espacios que sus protagonistas tienen que abandonar para poder buscarse a sí mismas. Crítica al matrimonio y a la familia basada en un modelo tradicional como un lugar que genera insatisfacción a las mujeres por unas relaciones de pareja que son deficientes, inadecuadas e insuficientes para ellas. Pero no muestra únicamente las dificultades que enfrentan sino también refleja sus metas, deseos y triunfos.

Soledad, independencia y un final abierto, sin imposiciones, son las claves que *Bartolomé* propone a sus protagonistas para empezar un conocimiento interior y la búsqueda de su identidad. Solo tiene claro que deben hacerlo fuera de los patrones de referencia que les proponía el proceso de modernización que comienza en el tardofranquismo y sigue en la Transición porque no lograron o no quisieron incorporar a las mujeres como ciudadanas de pleno derecho. Como seres humanos plenos parte de la sociedad, *Bartolomé* rompe con el encasillamiento de “ser para otros”, que era el rasgo por el que las mujeres pasaban a ser parte relevante de la nación y promueve el valor de su realización individual y activa del “ser para sí”. Con el final que propone, abierto y alejado de la tradicional felicidad de encontrar al hombre perfecto con el que formar un hogar y una familia que dé sentido a sus vidas, la directora define a sus protagonistas, no en relación con los hombres sino por sí mismas, por sus decisiones personales y por lo que van a hacer. No están determinadas ni por la trama ni por el movimiento diegético hacia el tradicional final feliz. No defiende un contra-mundo de “feminidad auténtica” frente a las representaciones dominantes. Sus protagonistas son la imagen de mujeres en conflicto, en proceso de cambio, llenas de contradicciones que representan la situación que viven. *Bartolomé* lo transmite también por medio de la puesta en escena, por eso *Margarita y el lobo* es mucho más rupturista, estéticamente hablando, que *Vámonos Bárbara*: la época en la que se rodó era mucho más complicada para las mujeres y eso se refleja estéticamente.

En el contexto de 1960 y 1970, la llamada “comedia hispánica” suponía un aparente discurso de liberación sexual para las mujeres, pero ideológicamente estaba marcada por los criterios de la sociedad patriarcal. Incluso en la década de 1980, en plena democracia, la representación del rol de las mujeres se reducía a un único significado y a una sola lógica. La contraposición que he realizado entre el cine hegemónico de los años arriba mencionados y el de Bartolomé, junto con la contextualización histórica que he aportado, revela la urgencia y relevancia de contar con un discurso alternativo y novedoso sobre las mujeres, en un caso, el español, que ha obviado la estrecha relación entre los discursos de la nación y una perspectiva de género. Esto ha llevado a que estudios históricos y feminismo tracen caminos paralelos que nunca se encuentran cuando, en realidad, deberían formar parte de la misma senda y análisis. Si es importante, y todavía una causa pendiente, educarnos para afrontar el lenguaje y el relato audiovisual dominante, más trascendental es aún hacerlo con el relato propuesto por quien lo hace desde la marginalización y a contracorriente.

Desde la perspectiva de que el proceso de ver es menos espontáneo y natural de lo que pensamos y que depende, en gran medida, de hábitos y convenciones (Berger “Ways of seeing, Episode 1”),¹ mi trabajo considera esencial la crítica feminista cultural que muestra interés por los símbolos que se utilizan para representar a la mujer en las imágenes y en el lenguaje como parte de las imprescindibles transformaciones sociales y políticas y que organiza claves de lectura para que seamos capaces de leer los trabajos realizados por mujeres a lo largo de la Historia e identificar las migas que nos van dejando en el transcurso histórico. Porque sus obras son, en cierto sentido como palimpsestos: obras que en su superficie ocultan niveles de significación más profundos y menos asequibles y aceptados socialmente (Gilbert and Gubar

¹ Minutos 00:01:01-00:01:13.

73). Reclamo que el trabajo de mujeres como Bartolomé merece toda nuestra atención y reconocimiento como fuente legítima para entender, de una forma más completa y profunda, la realidad que nos rodea y es una tarea ingente, pero necesaria, para comprenderlas, valorarlas en su justa medida, reconocer su labor en la consecución de derechos que ahora tomamos por garantizados y continuar su labor.

Esta tarea me llevará en el futuro a realizar el mismo tipo de análisis sobre las otras dos directoras de la Transición: Josefina Molina y Pilar Miró. Sin olvidar el documental que Bartolomé realizó con su hermano y el film que dirigió en la década de 1990 (*Lejos de África*). También está pendiente, en el cine español, aplicar la misma perspectiva al cine dirigido por mujeres en el siglo XXI, sin olvidar exponer el machismo todavía imperante en las representaciones culturales dominantes y comúnmente aceptadas por la sociedad que ha interiorizado estereotipos de género intolerables. Además, me pregunto y me propongo explorar si mi perspectiva se podría extrapolar a otros contextos históricos ajenos al español. Por último, un proyecto futuro, sería estudiar el cine como espacio físico en la época de la Transición. No existe ningún trabajo que investigue y analice cómo era la experiencia de ir al cine para las mujeres en esa época. Las pocas referencias que he encontrado al respecto parecen indicar que las salas cinematográficas eran un lugar donde se extendía una situación de acoso sexual y hasta intentos de agresión a las mujeres. Rosa Montero en *Crónica del desamor* describe la experiencia de la protagonista, en los años setenta, cuando va al cine y un señor, que se sienta a su lado, “no la tocó, no arrió la pierna: se limitó a mirarla mucho mientras se masturbaba” (151), pero ella ni se extraña, ni se queja. Esto es lo mismo que le pasaba con sus amigas, en la época franquista, cuando eran jóvenes: ir al cine era “pelear contra piernas tensas, calientes y anónimas que se arriaban a las suyas” (150). Barbara Zecchi describe las salas de cine, en las décadas 1970 y

1980, como uno de los lugares más peligrosos para las mujeres (aunque no solo en España), igual que las estaciones de metro o los pasos subterráneos, y como un espacio donde se reproducían las dinámicas patriarcales de la violencia contra la mujer, reflejo de lo que el feminismo llama “la cultura de la violencia” (*La pantalla* 55-56). Con la idea de desarrollar un proyecto sobre cómo era asistir a las salas de cine para las mujeres, en las tres entrevistas que realicé para esta tesis, les pregunté a Bartolomé, a Josefina Molina y a Lidia Falcón sobre sus recuerdos respecto a este tema y, quitando a Molina que me dijo que siempre iba acompañada y a ver películas más especializadas, las otras dos me reconocieron haber sido acosadas en una sala de cine, pero lo cuentan como algo “normal” a lo que estaban acostumbradas y le quitan importancia. Algo que me llamó la atención.

Para reflexionar sobre este objetivo, me he inspirado en la investigación llevada a cabo por Jo Labanyi, Kathleen Vernon, Susan Martin-Márquez, Eva Woods y Vicente Sánchez-Biosca para el proyecto “An Oral History of Cinema-Going in 1940s and 1950s Spain” y que se basa en entrevistas realizadas a personas que asistían al cine en los primeros años del franquismo (1940 y 1950). Ellas tomaron como referencia el proyecto pionero de Annette Kuhn sobre la audiencia del cine británico en 1930s y creo que su esfuerzo puede ser un punto de partida para continuar este tipo de aproximación en la época de la Transición. Una experiencia que Lidia Falcón recuerda con emoción y nostalgia como un rito y “el momento más delicioso de la semana”, pero que mezcla con verbos como acosar, proteger, vigilar en relación con las mujeres como parte integrante del hecho de ir al cine ella cuando era adolescente y luego con su hija.²

² Experiencias que compartió conmigo en la entrevista que le realicé y que ya he mencionado en la introducción.

ANEXO 1: TRANSCRIPCIONES DE *MARGARITA Y EL LOBO Y VÁMONOS BÁRBARA*

(1.1) Transcripción de la conversación de Margarita y Lorenzo durante la comida:

Minutos 00:06:32-00:08:17.

- Lorenzo: ¿Lo ves? Pobrecita mía, necesitas un hombre. Sola no vas a ninguna parte, aunque te hagas la fuerte. Vamos sé sincera ¿eres feliz así o no?

- Margarita: Pues la verdad. No me he planteado si soy o no feliz.

- L: Todo el mundo quiere ser feliz.

- M: A mí no me importa.

- L: ¿No te parece que ser expresamente desgraciado para llevar la contraria a la gente es excesivo?

- M: Pero Lorenzo, si me es igual ser o no feliz como todo el mundo. *(Se quita los pendientes y los pone sobre las ostras de su plato. Lorenzo coge uno y se lo devuelve)*
Elsa es feliz, la princesa es feliz, el capataz es feliz. Es una manía que les ha entrado a todos. Ayer, compré un chorizo que se llamaba la felicidad. ¡Te lo juro!

- L: Pero deja de hacer números. ¿No vas a probarlas si quiera? *(Se refiere a las ostras)*

- M: No me dan asco. Es la gran moda.

- L: ¿Te importa? *(le pregunta si le puede coger una ostra de su plato)*

- M: No. Todos fueron felices y tuvieron muchos hijos felices. Con la bomba atómica sobre la cabeza. *(Mientras Lorenzo coge una ostra de su plato, ella se vuelve a poner sus pendientes).*

- L: Ya estás con la bomba. La pones en todas partes.

- M: Mierda que yo no pongo.

- L: ¿No puedes decir una frase sin soltar mierda? Resulta monótono.

- M: Lo pide el tema.

- L: ¿Qué tema? Yo hablaba de la felicidad.

- M: La felicidad es una mierda.

- L: Bien en ese caso yo no comprendo que hago aquí. Yo solo pienso en tu felicidad, pero si tú no quieres...solo me queda irme. *(Suena la canción que dice: “Caperucita, caperucita no cierras solo, solo los oídos, también la boca, ciérrate la boca con esparadrapo”.* Canción que ella estaba practicando con sus amigos justo antes de esta escena).

- M: Lorenzo no te pongas así. *(Le dice mientras le coge de la mano)*

(1.2) Transcripción de la conversación de Ana con su amante después de tener la relación sexual en la lonja: Minutos 00:01:20-00:03:08.

- Ana: *(Se levanta con gesto serio, nervioso y mira a su compañero de trabajo sin poder mantenerle la mirada)* Muchas gracias *(con mirada tímida y media sonrisa)*

- Él: De nada.

- Ana: *(Ana va hacia el espejo, se mira en él, se pone las gafas, se entreabre la blusa, continúa mirándose e intranquila se ata los botones)* ¿Tú crees que todavía estoy bien?

- Él: Ya empiezas otra vez ¿eh?

- Ana: No, no es eso. Me gustaría saber por qué lo hemos hecho. *(Ana avanza hacia él)*

- Él: Resulta evidente.

- Ana: Para mí no. *(Ana se pone frente a él)* Es la primera vez.

- Él: Vamos Ana.

- Ana: *(Se ríe)* A parte de mi marido claro.

- Él: ¿Tantos años de fidelidad? Eso no me lo habías contado. Debo ser irresistible.

- Ana: ¡Oh no! si a mí nunca me habías gustado así especialmente.

- Él: ¡Vaya! Pues muchas gracias.

- Ana: Pero si lo he pasado muy bien haciendo el amor. Por primera vez en mucho tiempo. Lo gracioso es que haya sido contigo y a estas alturas.

- Él: Veras Ana yo...

- Ana: No, si en todo esto tú no tienes nada que ver. *(Un plano de él con cara de fastidio)*

Bueno perdona lo que yo quería decir es que yo... *(Vacila y tartamudea)* Mira mejor lo dejamos porque estoy hecha un lío. Anda vamos a acabar con esto, que ya está de sobra seco. Se nos va a hacer de día y solo nos faltaba que lo encontraran a medias.

(1.3) Transcripción de la conversación de Ana con su esposo: Minutos 00:05:33-00:06:50.

Ana coge el teléfono y marca. Justo cuando termina, nos enseña fotos de ella cuando era pequeña con su madre y de ella misma con su propia hija de bebé.

Vemos a Ana otra vez que dice:

- Mr. García phone please. Room free, two, seven *(Se enciende un cigarrillo. De repente, entra luz y se ilumina la cara de Ana por unos segundos que contrasta enormemente con la poca luz de la toma hasta ese momento).*

La cámara (o Ana) mira una foto de ella vestida de novia. Está Ana sola con gesto triste en un plano medio. De vuelta a Ana otra vez, la conversación empieza, por parte de Ana, con un:

- Hola Carlos, perdona que te despierte, pero tenía que hablar contigo enseguida. Si lo dejo para luego quizá no tenga valor. Verás. He pensado que debemos separarnos.

En el momento que Ana pronuncia la última oración, la cámara (Ana) nos muestra una

foto de su boda en la que por primera vez aparece Carlos. Podemos ver su cara solo durante dos segundos porque enseguida la cámara, con un rápido zoom-in se centra en un plano con la cara triste de ella y la mano de su marido sobre su hombro sujetándola. El recuerdo de ese día queda reducido a esta imagen. Momento en el Bartolomé se deleita por unos segundos. El contraste de luz entre los dos es significativo: la luz se centra en el rostro de Ana, efecto que se resalta por el abultado velo blanco que cubre su cabeza, sin embargo, Carlos aparece casi a oscuras y lleva un traje negro.

Ana continúa y la cámara nos la muestra al teléfono:

- Ya me había resignado a... a vivir como una mujer acabada. Como una señora vamos.

Ana nos enseña la foto de la comunión de su hija. Solo están madre e hija con gesto serio. Ana sigue hablando mientras vemos esta imagen.

- Pero hoy, hoy me he dado cuenta de que no quiero vivir así. *(La cámara vuelve a Ana)*

Tú vas y vienes. Tienes tu vida, tus mujeres, pero yo..."

Después de la foto de la comunión de Bárbara, vemos un travelling de izquierda a derecha de una sucesión de fotos de cuando Ana era joven con sus amigas. Esta serie de cinco imágenes termina con una sexta en la que la protagonista está con un hombre.

Mientras las observamos, escuchamos a Ana que dice:

- Sí, sí... ya sé que tú eres el primero que me has animado a... a buscar una distracción, un trabajo, pero eso no me basta".

Finalmente, vemos una foto de Ana sola apoyando su cara sobre sus manos, mirando al frente. La cámara nos la vuelve a mostrar al teléfono cuando, cansada de argumentar, dice de forma abrupta:

- Carlos, ¿pero no te das cuenta? Ya he cumplido los cuarenta años.

(1.4) Transcripción de la conversación de las amigas de Ana: Minutos 00:26:47-00:27:44.

- Mujer 1: Son unos cerdos.

- Mujer 2: Sí hija sí, yo no sé lo que pasa cuanto más viejos, más viciosos y una a aguantar.

- Mujer 3: Mi Juan, ya lo conocéis. Es buenísimo, pero en eso tampoco tiene consideración.

- Mujer 4: Y yo le dije te buscas a una puta, pero yo no quiero más barrigas.

- Mujer 5: No puedes imaginarte qué dolores con la matriz descolgada y él dale que te pego.

- Mujer 6: Siempre con excusas para no venir a vernos lo fines de semana. *(Bebe un trago de cerveza)*. Que si está cansado, que si el negocio.

- Mujer 1: Unos cerdos en todo. Si no se lavan ni los pies y luego en los anuncios de televisión somos nosotras las que olemos mal. No te fastidia, ja, ja.

(Voces superpuestas inteligibles mientras llega Ana con los paquetes de tabaco y se va acercando al grupo).

- Ana: ¿Y por qué demonios no les mandáis a todos a tomar por el culo?

(La mirada atónita de sus amigas y unos segundos de silencio)

- Mujer 2: Mujer tampoco hay que exagerar es que tú eres muy lanzada.

(1.5) Transcripción de la conversación de Ana, Bárbara y tía Remedios en la sobremesa en el corral. Minutos 00:22:49-00:24:16.

- Remedios: A mí quien me da más lástima es Charito la de la farmacia. Pobreta.

¿Sabíais que pilló al marido con la secretaria en Almería? El muy bestia encima le pegó una paliza. Que la pobre volvió al pueblo medio muerta, además de abandonada. Menos mal que el padre le puso la farmacia. No sé de dónde saca su buen humor.

- Bárbara: Pues a mí no me pegaba.

- Ana: *(Ana se ríe)* ¡Ay tía perdona! Pero este vinito de tu hermano el cura debe ser de misa porque da una soñarrera.

- Remedios: A ver si me subes uno de estos días al Patró que casi ya no me queda. Y de paso, cargábamos de fruta. ¡Ay qué tristeza tener que depender de otros para ir a cualquier sitio!

- Ana: No deberías vivir tan sola.

- Remedios: ¡Quita, quita! Que yo siempre dije aquello de más vale sola que mal acompañada. Y mira, tan ricamente que estoy. Mi vinito, mis conejos, mi buena casa, un pellizco gordito en el banco y a vivir. *(Ana la mira, sonrío y mueve la cabeza en un gesto de aprobación)*. Total, todas acabáis solas. *(Ana pone gesto serio)*

(1.6) Transcripción del suceso en el autobús: 00:29:29-00:33:00.

Remedios, Ana y Bárbara ven sentadas en la parte de atrás de un autobús de línea lleno de mujeres. La cámara nos ofrece un primer plano de Ana y la tía.

- Remedios: ¿Ves que bien? En un santiamén estamos en Vall d'Alba y allí tenemos taxis.

- Ana: Mira que te gusta armar follón, tía. *(Remedios hace un sonido de desacuerdo y queja)*.

- Pasajera 1: *(El plano se abre)* Pare, pare, pare aquí a la vuelta. Traiga. *(Vemos como*

otra pasajera, que está sentada a su lado, le entrega un niño a esta pasajera. Mientras otro avanza por el pasillo del autobús).

- Pasajera 2: Cógela bien no se te vaya a caer.

- Pasajera 1: Anda, camina, “amos”, calla, calla (*Su voz apenas se escucha por los lloros de la criatura que lleva en brazos*)

La cámara nos enseña el autobús que se para. Nos lo enseña desde el lateral para que veamos claramente a quien baje.

- Conductor: Bueno ya han “llegao”. Abra usted la puerta, haga el favor.

Una de las pasajeras abre la puerta de salida.

- Conductor: Vamos abajo.

Primero baja un niño, al que ayuda la señora que ha abierto la puerta. Mientras escuchamos dentro al conductor que dice:

- Conductor: Ala, ven aquí. Ven aquí valiente. (*Suponemos que está ayudando a otro de los hijos de la pasajera 1 que se está apeando del autobús con su hija en brazos*).

- Pasajera 1: Así (*mientras deja a una de sus criaturas en el suelo*)

Los llantos de un crío se escuchan de fondo. El sonido es constante y elevado.

- Conductor: Abajo (*aparece otra niña en la puerta del autobús*) Abajo. ¿Le queda alguno más?

- Pasajera 1: María.

- Niña: yo, yo, yo yo.

- Pasajera 1: María.

- Conductor: María, and “pa llá”, anda.

- Pasajera 1: Gracias.

- Una pasajera: La puerta, “cuidao”.
 - Pasajera 1: Muchas gracias.
 - Conductor: Que tenga una cortita. (*La mujer está embarazada*)
 - Pasajera 1: No si no vengo a parir. Es que mi madre está mala y vengo a echarle una mano. (*La mujer coge a su niña y se siguen oyendo los llantos de una de sus criaturas*)
 - Pasajera 3: Pobre criatura. Tú sí que estás para que te cuiden.
 - Pasajera 1: ¿Qué se la va a hacer? Muchas gracias y que tenga usted un buen viaje.
Venga niño, vamos.
 - Conductor: Adiós, adiós. Vámonos
 - Pasajera 3: Adiós.
- El conductor cierra la puerta del autobús y la pasajera 3 se sienta mientras con un suspiro, dice:*
- Pasajera 3: ¡Ay Dios mío! *Vemos como la mujer se aleja con sus hijos. La señora con cara enfadada dice:* Pobre criatura. A ese marido habría que castrarlo.
 - Pasajera 4: Total ya para qué. Eso antes.
 - Conductor: ¡Oiga usted! ni que fuera solo culpa del marido. A ver si ella no tiene nada que ver.
 - Pasajera 5: Pobreta pues sí que va a disfrutar la criatura mucho.
 - Conductor: Pues para eso se casan ¿no?
 - Pasajera 3: Sí, para que la espatarren a una y le hagan una barriga cada año. Once tuve yo y catorce mi madre.
 - Pasajera desconocida: Eso.
 - Conductor: Y que quiere usted que se lo echemos a un perro.

La cámara nos muestra a Bárbara, Ana y Remedios que en la última fila del autobús asisten a la discusión. Durante unos minutos las escuchamos a ellas, pero oyendo a las otras mujeres y al conductor discutir de fondo:

- Bárbara: Tía Remedios ¿qué tiene que echar al perro?
- Remedios: Nada nena no hagas caso.
- Ana: Verás... Bárbara. Es algo que tiene que ver con...
- Bárbara: ¡Ah! Con los cojones. *(Provoca la risa de Ana)*
- Remedios: Bárbara, qué palabrotas son esas.
- Ana: Tía, está en el diccionario.
- Bárbara: Tía tú también lo dices.
- Remedios: Sí, pero en otro sentido.
- Bárbara: ¡Ah!
- Pasajera 4: “Mira qué cara. Vamos hombre cómo sino lo supiera. Si un tío tiene miramientos y lleva un poco de “cuidao”.”
- Pasajera 6: Que van a lo suyo y a una que la parta un rayo.
- Pasajera 3: Lo que yo digo, que habría que cortársela.
- Pasajera 4: Ahí.
- Conductor: Ya está bien señora. Que estoy hasta las narices de oírle insultar. Tanto coño.
- Pasajera 3: Pues se tapa las orejas y haga el favor de mirar cómo conduce que nos va a estrellar por meterse en lo que no le importa.
- Pasajera 4: Claro que sí.
- Conductor: *(El conductor enfadado para el autobús)* No te jode, aquí se acabó el viaje.

(Se levanta y se dirige a las mujeres mirándolas directamente) O se callan o no sigo.

- Pasajera 3. *(Se levanta de su asiento y se enfrenta al conductor)* Usted se pone al volante o le pongo yo a ostias.

- Conductor: *(El conductor la empuja y ella cae sobre el asiento)* Váyase usted por ahí señora. *(Abre la puerta del autocar y sale, haciendo aspavientos con la mano)* No te digo. Ahí se quedan.

- Una pasajera: ¿Qué les parece?

- Conductor: Hasta que a mí me dé la gana.

- Pasajera 4: Bajemos. Venga *(se oyen las voces de las otras mujeres asintiendo y las mujeres empiezan a bajar)*

- Pasajera 3: A este tío hay que darle un escarmiento.

- Mujeres: Cabrito, grosero, mal “hablao”, ¿qué les parece? A una señora como esa, sinvergüenza *(Voces que van en incremento hasta que todas hablan a la vez y empiezan a correr detrás del hombre)*. Pasajera desconocida: Cabrón, Hijo de puta *(las mujeres gritan, pero no se les entiende y le tiran piedras)*.

Ana, Bárbara y Remedios miran la escena desde dentro del autobús. Bárbara se ríe y hace el ademán de ir con ellas, pero la tía la sujeta del brazo.

- Remedios: Tú no te mueves de aquí.

- Bárbara: *(Bárbara acaba sentada de nuevo en su asiento)* Yo quiero ir, todos se van. *La escena acaba con la cámara mostrándonos otra vez, durante 5 segundos, a las mujeres corriendo detrás del conductor del autobús, gritando en su contra.*

(1.7) Transcripción de la conversación en una barca entre Ana e Iván: 00:57:32-00:58:27.

- Iván: Ana no sufras más y tírate al agua.
- Ana: ¿Por qué?
- Iván: No me gusta ver a la gente incómoda.
- Ana: Tú ves visiones.
- Iván: Se te nota mucho. Intentas ponerte a la altura, pero te echas atrás en el momento decisivo.
- Ana: Creo que confundes ponerse a la altura con ponerse cachonda y es muy distinto.
- Iván: Sí, montas el número cuando hay muchos espectadores delante ¿verdad? cuando no hay peligro de que las cosas lleguen más lejos.
- Ana: Lo de los mantones fue un accidente.
- Iván: ¿Y las bragas de cupletista? ¿También fue un accidente?
- Ana: No, eso era una broma. Ahora es que tengo frío.
- Iván: Ya, entonces solo te falta el gorro y la bufanda. (*Iván se los pone a Ana*) ¿Ves? Perfecto.
- Ana: Mira Iván. Llevo gafas porque están graduadas y soy miope y tampoco tengo veinte años para exhibirme en bikini.
- Iván: ¿Y eso que más da?

ANEXO 2: CORPUS FÍLMICO ANALIZADO

Década de 1950.

Apartado de correos 1001. Dirigido por Julio Salvador, Emisora Films S.A., 1950.

Esa pareja feliz. Dirigido por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, Altamira, 1951.

La niña de la venta. Dirigido por Ramón Torrado, Suevia Films, 1951.

La trinca del aire. Dirigido por Ramón Torrado, Cesáreo González / Suevia Films, 1951.

Surcos. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, Atenea Films, 1951.

Aeropuerto. Dirigido por Luis Lucia Mingarro, Producciones Cinematográficas Ariel, 1953.

El diablo toca la flauta. Dirigido por José María Forqué, Estela Films, S.A., 1953.

Maldición gitana. Dirigido por Jerónimo Mihura, Suevia Films-Cesáreo González, 1953.

El duende de Jerez. Dirigido por Daniel Mangrané, S. Huguet S.A. / Selecciones Capitolio,
1954.

El padre Pitillo. Dirigido por Juan de Orduña, Juan de Orduña (P.O.F.), 1954.

Sor Angélica. Dirigido por Joaquín Luis Romero Marchent, IFI Producción S.A., 1954.

Sucedió en Sevilla. Dirigido por José Gutiérrez Maesso, Industrias Cinematográficas Altamira,
S.L., 1954.

Tres hombres van a morir. Dirigido por Feliciano Catalán, Suevia Films, 1954.

El golfo que vio una estrella. Dirigido por Ignacio F. Iquino, IFI Producción S.A., 1955.

Muerte de un ciclista. Dirigido por Juan Antonio Bardem, Manuel Goyanes, 1955.

Calle Mayor. Dirigido por Juan Antonio Bardem, Suevia Films, 1956.

Herederos en apuros. Dirigido por Miguel Iglesias, Exclusivas Arajol, 1956.

La gata. Dirigido por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, Nervión Films, 1956.

Malagueña. Dirigido por Ricardo Núñez, Arga Films, 1956.

Con la vida hicieron fuego. Dirigido por Ana Mariscal, Bosco Films, 1957.

El inquilino. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, Films Españoles Cooperativa, 1957.

La estrella del rey. Dirigido por Luis María Delgado, Unión Films, 1957.

Las lavanderas de Portugal. Dirigido por Pedro Gaspard-Huit y Ramón Torrado, Cesáreo González / Suevia Films, 1957.

Pasaje a Venezuela. Dirigido por Rafael J. Salvia, IFI Producción S.A., 1957.

Canto para ti. Dirigido por Sebastián Almeida, P. C. Argos, S.L., 1958.

El aprendiz de malo. Dirigido por Pedro Lazaga, Hispamex Films, 1958.

Habanera. Dirigido por José María Elorrieta, Aldebarán Films, S.A., 1958.

Historias de la feria. Dirigido por Francisco Rovira Beleta, Estela Films / Imperial Films, 1958.

Las chicas de la Cruz Roja. Dirigido por Rafael J. Salvia, Asturias Films, 1958.

Muchachas en vacaciones. Dirigido por José María Elorrieta, Cinematográfica Fénix, 1958.

Patio andaluz. Dirigido por Jorge Griñán, Union Films, 1958.

Secretaria para todo. Dirigido por Ignacio F. Iquino, IFISA, 1958.

El día de los enamorados. Dirigido por Fernando Palacios, Asturias film-as films producción, 1959.

El pisito. Dirigido por Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, Documento Films, 1959.

Las de Caín. Dirigido por Antonio Momplet Guerra, Suevia Films / Unión Films, 1959.

Tenemos 18 años. Dirigido por Jesús Franco, Auster Films, 1959.

Y después del cuplé... Dirigido por Ernesto Arancibia, Hispamer Films, 1959.

Década de 1960.

Ahí va otro recluta. Dirigido por Ramón Fernández, Aspa Producciones Cinematográficas, 1960.

Crimen para recién casados. Dirigido por Pedro Luis Ramírez, As Films S.A., y Tarfe Films

S.A., 1960.

Don Lucio y el hermano Pío. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, Arturo González Producciones Cinematográficas, 1960.

El cochecito. Dirigido por Marco Ferreri, Films 59, 1960.

Melodías de hoy. Dirigido por José María Elorrieta, Tyris Films, 1960.

Mi último tango. Dirigido por Luis César Amadori, Producciones Benito Perojo / Cesáreo González / Suevia Films, 1960.

Solo para hombres. Dirigido por Fernando Fernán-Gómez, Ágata Films, S.A., 1960.

Trío de damas. Dirigido por Pedro Lazaga, Ágata Films, 1960.

Una chica de Chicago. Dirigido por Manuel Mur Oti, Planeta Films, 1960.

Canción de cuna. Dirigido por José maría Elorrieta, FILMAFFINITY, 1961.

Julia y el celacanto. Dirigido por Antonio Momplet Guerra, Metropoli Films / Alfyega P.C., 1961.

Margarita se llama mi amor. Dirigido por Ramón Fernández, Aspa Producciones Cinematográficas, 1961.

Pachín. Dirigido por Arturo Ruiz Castillo, P.C. Argos, S.L., 1961.

Ventolera. Dirigido por Luis Marquina, Tarfe Films, S.A., 1961.

Viridiana. Dirigido por Luis Buñuel, coproducción España-México; Films 59 / UNINCI, 1961.

Atraco a las tres. Dirigido por José María Forqué, Hesperia Films / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1962.

Cupido contrabandista. Dirigido por Esteban madruga, Leda Films Productions S.L., 1962.

La gran familia. Dirigido por Fernando Palacios, Pedro Masó P.C., 1962.

Su alteza la niña. Dirigido por Mariano Ozores, Internacional Films, 1962.

Una isla con tomate. Dirigido por Tony Leblanc, P.C. Tony Leblanc, 1962.

Chica para todo. Dirigido por Mariano Ozores, Prodisa S.L., 1963.

Cuatro bodas y pico. Dirigido por Feliciano Catalán, Cooperativa ACTA, 1963.

De color moreno. Dirigido por Gilberto Martínez Solares, coproducción México-España; Oro Films / Sueva Films-Cesáreo González, 1963.

El verdugo. Dirigido por Luis García Berlanga, coproducción España-Italia; Naga Films / Zabra Films, 1963.

Esa pícaro pelirroja. Dirigido por José María Elorrieta, C.B. Films, 1963.

Los tarantos. Dirigido por Francisco Rovira Beleta, Tecisa / Films Rovira Beleta, 1963.

Marisol rumbo a Río. Dirigido por Fernando Palacios, Manuel Goyanes, 1963.

Búsqieme a esa chica. Dirigido por Fernando Palacios, Guion Producciones Cinematográficas, 1964.

Casi un caballero. Dirigido por José María Forqué, Hesperia Films S.A. / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1964.

El extraño viaje. Dirigido por Fernando Fernán Gómez, Ízaro Films / Pro Artis Ibérica, 1964.

Llanto por un bandido. Dirigido por Carlos Saura, Ágata Films, 1964.

La familia y...uno más. Dirigido por Fernando Palacios, Pedro Masó P.C. / CB Films, 1965.

Un beso en el puerto. Dirigido por Ramón Torrado, Arturo González P.C., 1965.

El arte de casarse. Dirigido por Jorge Feliu y José María Font, Mundial Film / Eva Film, 1966.

En Andalucía nació el amor. Dirigido por Enrique López Eguiluz, Leda Films Productions, S.L., 1966.

Fray torero. Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Cesáreo González, S.A., 1966.

La ciudad no es para mí. Dirigido por Pedro Lazaga, Pedro Masó Producciones

Cinematográficas, 1966.

Lola espejo oscuro. Dirigido por Fernando Merino, Ágata Films, 1966.

Los duendes de Andalucía. Dirigido por Ana Mariscal, Bosco Films, 1966.

Vestida de novia. Dirigido por Ana Mariscal, Bosco Films, 1966.

40 grados a la sombra. Dirigido por Mariano Ozores, Pefsa Films, 1967.

Amor a la española. Dirigido por Fernando Merino, Ágata Films / Saga Films, 1967.

Las que tienen que servir. Dirigido por José María Forqué, Ágata Films S.A., 1967.

Novios 68. Dirigido por Pedro Lazaga, C.B. Films S.A. / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1967.

Operación cabaretera. Dirigido por Mariano Ozores, Ízaro Films, 1967.

Pero ¿en qué país vivimos? Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Arturo González Producciones Cinematográficas, 1967.

Sor Citroën. Dirigido por Pedro Lazaga, Pedro Masó P.C. / Filmayer S.A., 1967.

Digan lo que digan. Dirigido por Mario Camus, coproducción España-Argentina; Día P.C. / Argentina Sono Film S.A.C.I., 1968.

Las secretarias. Dirigido por Pedro Lazaga, Pedro Masó P. C. / C.B. Films, 1968.

Los subdesarrollados. Dirigido por Fernando Merino, Ágata Films S.A., 1968.

Sor Yeyé. Dirigido por Ramón Fernández, Aspa Producciones, Cinematográficas S.A.y Cinematográfica Filmex S.A., 1968.

Amor a todo gas. Dirigido por Ramón Torrado, P.I.C.A.S.A. Cesáreo González, S.A., 1969.

De picos pardos a la ciudad. Dirigido por Ignacio F. Iquino, Ifisa, 1969.

Educando a una idiota. Dirigido por Ramón Torrado, Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas, 1969.

Juicio de faldas. Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Arturo González P.C., 1969.

Matrimonios separados. Dirigido por Marano Ozores, Arturo González Producciones Cinematográficas, 1969.

Soltera y madre en la vida. Dirigido por Javier Aguirre, Ágata films, S.A., 1969.

Un abuelo made in Spain. Dirigido por Pedro Lazaga, Filmayer, S.A. / Pedro Masó P.C., 1969.

Una vez al año ser hippy no hace daño. Dirigido por Javier Aguirre, Ágata Films S.A., 1969.

Década de 1970.

De profesión sus labores. Dirigido por Javier Aguirre, C.B. Films S.A / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1970.

Enseñar a un sinvergüenza. Dirigido por Agustín Navarro, Eva Film / Mundial Film, 1970.

La tonta del bote. Dirigido por Juan de Orduña, Atlántida Films, 1970.

No desearás el vecino del quinto. Dirigido por Tito Fernández, Atlántida Films, S.A. y Fida Cinematográfica, 1970.

Pierna creciente, falda menguante. Dirigido por Javier Aguirre, Ágata Films, S.A., 1970.

Tristana. Dirigido por Luis Buñuel, coproducción España-Francia-Italia; Época Films / Talía Films, 1970.

Vivan los novios. Dirigido por Luis García Berlanga, Suevia Films, 1970.

La casa de los Martínez. Dirigido por Agustín Navarro, Cite S.L. y Producciones Cinematográficas Ufesa S.A., 1971.

Los días de Cabirio. Dirigido por Fernando Merino, José Frade Cinematográficas S.A., 1971.

Préstame 15 días. Dirigido por Fernando Merino, Atlántida Films, 1971.

Venta por pisos. Dirigido por Mariano Ozores, Producciones Internacionales Cinematográficas

Asociadas (PICASA), 1971.

El vikingo. Dirigido por Pedro Lazaga, Star Films, S.A., 1972.

Entre dos amores. Dirigido por Luis Lucia, Gonzalo Elvira S.A. / José Frade P.C., 1972.

Experiencia prematrimonial. Dirigido por Pedro Masó, Impala / Pedro Masó P.C., 1972.

Ligue story. Dirigido por Alfonso Paso, Arturo González Producciones Cinematográficas, 1972.

Los novios de mi mujer. Dirigido por Ramón Fernández, Urfesa P. C., 1972.

Mi querida señorita. Dirigido por Jaime de Armiñán, El Imán / Incine / Impala, 1972.

Morbo. Dirigido por Gonzalo Suárez, Bocaccio Films / Hersua Films, 1972.

No firmes más letras cielo. Dirigido por Pedro Lazaga, Aspa Producciones Cinematográficas / Filmayer, 1972.

Paris bien vale una moza. Dirigido por Pedro Lazaga, Estudios Roma, 1972.

Vente a ligar al Oeste. Dirigido por Pedro Lazaga, Aspa Producciones Cinematográficas, 1972.

Celos, amor y mercado común. Dirigido por Alfonso Paso, José Frade Producciones Cinematográficas, S.A., 1973.

La curiosa. Dirigido por Vicente Escribá, Aspa producciones cinematográficas, 1973.

Las estrellas están verdes. Dirigido por Pedro Lazaga, Estudios Cinematográficos Roma, 1973.

Las señoritas de mala compañía. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1973.

Lo verde empieza en los Pirineos. Dirigido por Vicente Escribá, Filmayer, 1973.

Una monja y un Don Juan. Dirigido por Mariano Ozores, P.I.C.A.S.A. (J.A. Cascales), 1973.

Vera, un cuento cruel. Dirigido por Josefina Molina, Gabriel Moralejo Hernández PC / Etnos Films, 1973.

Dormir y ligar: todo es empezar. Dirigido por Mariano Ozores, Lotus films, 1974.

Doctor me gustan las mujeres ¿es grave? Dirigido por Ramón Fernández, José Frade
Producciones Cinematográficas S.A., 1974.

El calzonazos. Dirigido por Mariano Ozores, Filmayer / Estudios Cinematográficos Roma, 1974.

El padrino y sus ahijadas. Dirigido por Fernando Merino, Bocaccio Films, 1974.

Las obsesiones de Armando. Dirigido por Luis María Delgado, Ángel Pageo P.C., 1974.

Los nuevos españoles. Dirigido por Roberto Bodegas, Ágata Films S.A., 1974.

Pisito de solteras. Dirigido por Fernando Merino, Impala, 1974.

Polvo eres. Dirigido por Vicente Escrivá, Aspa Producciones Cinematográficas / Warner Bros.,
1974.

Vida conyugal sana. Dirigido por Roberto Bodegas, Ágata films, 1974.

El señor está servido. Dirigido por Sinesio Isla, Aspa PC / Filmayer, 1975.

Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama? Dirigido por Tulio Demicheli, Arturo González
producciones Cienmatográficas, 1975.

Furtivos. Dirigido por José Luis Borau, El Imán, 1975.

Mi mujer es muy decente...dentro de lo que cabe. Dirigido por Antonio Drove, Ágata Films,
1975.

Nosotros los decentes. Dirigida por Mariano Ozores, Lotus Film Internacional, 1975.

Pim, pam, pum... ¡Fuego! Dirigido por Pedro Olea, José Frade P.C., 1975.

Tres suecas para tres Rodríguez. Dirigido por Pedro Lazaga, Argumento Films / Rafael, 1975.

Un lujo a su alcance. Dirigido por Ramón Fernández, URFESA, 1975.

Virilidad a la española. Dirigido por Francisco Lara Polop, Este Films / Selecciones Capitolio /
Enrique Esteban Delgado, 1975.

A la legión le gustan las mujeres. Dirigido por Rafael Gil, Coral Producciones Cinematográficas,

1976.

Adulterio a la española. Dirigida por Arturo Marcos, Exclusivas Floralva Producción, Marte Films Internacional, 1976.

Alcalde por elección. Dirigido por Mariano Ozores, Lotus Films, 1976.

Cría Cuervos. Dirigido por Carlos Saura, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1976.

El alegre divorciado. Dirigido por Pedro Lazaga, Estudios Cinematográficos Roma S.A., 1976.

El secreto inconfesable de un chico bien. Dirigido por Jorge Grau, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1976.

El desencanto. Dirigido por Jaime Chávarri, Elías Querejeta, 1976, vimeo.com/155844430.

La mujer es cosa de hombres. Dirigido por Jesús Yagüe, Ágata Films, 1976.

La petición. Dirigido por Pilar Miró, CIPI Cinematográfica, 1976.

Las delicias de los verdes años. Dirigido por Antonio Mercero, José Frade Producciones Cinematográficas, S.A., 1976.

Las largas vacaciones del 36. Dirigido por Jaime Camino, José Frade Producciones Cinematográficas, 1976.

Vuelve, querida Nati. Dirigido por José María Forqué, coproducción España-Venezuela; Orfeo Producciones Cinematográficas / C.B. Films S.A. / Cámara 5, 1976.

Asignatura pendiente. Dirigido por José Luis Garci, José Luis Tafur P.C., 1977.

Celedonio y yo somos así. Dirigido por Mariano Ozores, Alborada P.C. / Óscar Guarido Tizón, 1977.

El puente. Dirigido por Juan Antonio Bardem, Arte 7 Producción, S.A., 1977.

Me siento extraña. Dirigido por Enrique Martí Maqueda, Alborada, P.C. (Oscar Guarido), 1977.

Tío ¿de verdad vienen de París? Dirigido por Mariano Ozores, Lotus Films, 1977.

Vota a Gundisalvo. Dirigido por Pedro Lazaga, Ágata Films, 1977.

Al servicio de la mujer española. Dirigido por Jaime de Armiñán, Calixto Pérez, 1978.

Carne apaleada. Dirigido por Javier Aguirre, Film 5, 1978.

El asalto al Castillo de la Moncloa. Dirigido por Francisco Lara Polop, Eva Films, 1978.

Jaque a la dama. Dirigido por Francisco Rodríguez Fernández, Cinema 2000 S.A. / Duna Films P.C. / Llama Films / Producciones Grégor S.A., 1978.

Ocaña, retrato intermitente. Dirigido por Ventura Pons, Procesa Teide P.C., 1978.

Vámonos Bárbara. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Filmax Home Video, 1978.

La boda del señor cura. Dirigido por Rafael Gil, 5 Films, S.A., 1979.

La familia bien gracias. Dirigido por Pedro Masó, Impala / Pedro Masó P.C., 1979.

Mamá cumple 100 años. Dirigido por Carlos Saura, Elías Querejeta, 1979.

Década de 1980.

Con el culo al aire. Dirigido por Carles Mira, Andro / Ascle Films / Globo Media S.A., 1980.

Gary Cooper que estás en los cielos. Dirigido por Pilar Miró, Pilar Miró P.C / Jet Films / In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1980.

La paloma azul. Dirigido por Luis Manuel del Valle, José Lolaizola Morales, 1980.

El ligüero mágico. Dirigido por Mariano Ozores, José Frade Producciones Cinematográficas, 1980.

Hijos de papá. Dirigido por Rafael Gil, Coral P.C., 1980.

Un cero a la izquierda. Dirigido por Gabriel Iglesias, Isidoro Llorca, S.A., / Catalonia films, 1980.

Cariñosamente infiel. Dirigido por Javier Aguirre, Farándula Films, S.A. Producciones Cinematográficas, 1981.

El crimen de Cuenca. Dirigido por Pilar Miró, Alfredo Matas, 1981.

Función de noche. Dirigido por Molina, Josefina, Sabre Films, 1981.

¡Qué gozada de divorcio! Dirigido por Mariano Ozores, José Frade P.C., 1981.

Patrimonio nacional. Dirigido por Luis García Berlanga, Jet Films, S.A. / Incine, 1981.

Queremos un hijo tuyo. Dirigido por Mariano Ozores, Ízaro Films, 1981.

Adulterio nacional. Dirigido por Francisco Lara Polop, Francisco Lara Polop / P.C / Herminio Garcia Calvo, 1982.

Buscando a Perico. Dirigido por Antonio del real, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1982.

El gran mogollón. Dirigido por Ramón Fernández, Accion Films, 1982.

Jane, mi pequeña salvaje. Dirigido por Eligio Herrero, Eligio Herrero S.A., 1982.

Nacional III. Dirigido por Luis Garcia Berlanga, Kaktus P.C. / Jet Films, S.A. / Incine, 1982.

Que vienen los socialistas. Dirigido por Mariano Ozores, Ízaro Films, 1982.

Si las mujeres mandaran (o mandasen). Dirigida por José Maria Palacio, Nuevo Cine, 1982.

Un pasota con corbata. Dirigido por Jesús Terrón, Arte 7 / Jesús Terrón, 1982.

Después de... Atado y bien atado. Dirigido por Cecilia y José J. Bartolomé, 1983,
vimeo.com/97168347.

Después de... No se os puede dejar solos. Dirigido por Cecilia y José J. Bartolomé, 1983,
vimeo.com/97168347.

Juana la loca... de vez en cuando. Dirigido por José Ramón Larraz, Constan Films / José Frade P.C., 1983.

Los caraduros. Dirigido por Antonio Ozores, Andrés Vicente Gómez, 1983.

¡Y del seguro, líbranos señor! Dirigido por Antonio del Real, Zafiro Films S.A., 1983.

Locas vacaciones. Dirigido por Hubert Frank, Balcázar Producciones Cinematográficas / Festival Film, 1984.

Memorias del general Escobar. Dirigido por José Luis Madrid, Plata Films S.A. / Profilmart P.C., 1984.

Operación mantis (el exterminio del macho). Dirigido por Paul Naschy, coproducción España-Japón; Acónito Films / Amachi Films, 1984.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? Dirigido por Pedro Almodóvar, Hervé Hachuel, 1984.

Madre in Japan. Dirigido por Francisco Perales, Caligari Films, 1985.

Sé infiel y no mires con quien. Dirigido por Fernando Trueba, Iberoamericana, 1985.

Un, dos, tres... ensaimadas cada vez. Dirigido por Joan Solivellas, Olives / Profilmart P.C. / S'Oliba Films / Teide P.C., 1985.

Los nuevos curanderos. Dirigido por Isabel Mulá, producido por Isabel Mulá, 1986.

Barrios altos. Dirigido por José Luis Berlanga, Jet Films S.A. / Incine, 1987.

Desmadre matrimonial. Dirigido por Juan Guerra y Andrés Pajares, Comedians S.L., 1987.

El embarazado. Dirigido por Juan Ignacio Galván, Olimpy, 1987.

¡No hija no! Dirigido por Mariano Ozores, Carlos Cascales P.C., 1987.

Viva la risa. Dirigido por Luis María Delgado, Producciones Ortiz, S.L., 1987.

Hacienda somos casi todos. Dirigido por Antonio Ozores, Carlos Cascales Producciones y Distribuciones Cinematográficas, 1988.

Esquilache. Dirigido por Josefina Molina, Sabre Films, 1989.

Los obsexos. Dirigido por Mariano Ozores, Olimpy, S.A., 1989.

Prácticas de la Escuela Oficial de Cine.

La siesta. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1962.

La noche del doctor Valdés. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1964.

Carmen de Carabanchel. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1965.

La brujieta. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1966.

Plan Jac cero tres. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1966.

Margarita y el lobo. Dirigido por Cecilia Bartolomé. Escuela oficial de Cinematografía, 1969.

Otros.

Short in New York City. Dirigido por Edison Thomas, 1901.

Madame a des envies. Dirigido por Alice Guy, Gaumont, 1906.

Les résultants du féminisme. Dirigido por Alice Guy, Société L. Gaumont et compagnie, 1906.

A Four-Year-Old Heroine. Dirigido por Alice Guy, Société des Etablissements L. Gaumont, 1907.

El gato montés. Dirigido por Rosario Pi Brujas, Compañía Industrial Film Español S.A.

(CIFESA) / Star Film, 1935.

Now Voyager. Dirigido por Irving Rapper, Warner Bros., 1942.

El pájaro de la felicidad. Dirigido por Pilar Miró, Central de Producciones Audiovisuales S.L.,
1993.

O mestre e o Divino. Dirigido por Tiago Campos Torres, Video nas Aldías, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- 26ª Mostra. "Entrevista a Cecilia Bartolomé". 19 de julio de 2018, mostrafilmsdones.cat/2018/07/cecilia-bartolome/
- 40 grados a la sombra*. Dirigido por Mariano Ozores, Pefsa Films, 1967.
- A Four-Year-Old Heroine*. Dirigido por Alice Guy, Société des Etablissements L. Gaumont, 1907.
- A la legión le gustan las mujeres*. Dirigido por Rafael Gil, Coral Producciones Cinematográficas, 1976.
- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. *Diccionario del cine español*. Dirigido por José Luis Borau, Alianza Editorial: Sociedad general de Autores y Editores, 1998.
- Acosta, Olivia. *Las constituyentes*, Olivav   Producciones, 2011.
- Adulterio a la española*. Dirigida por Arturo Marcos, Exclusivas Floralva Producción, Marte Films Internacional, 1976.
- Adulterio nacional*. Dirigido por Francisco Lara Polop, Francisco Lara Polop / P.C / Herminio Garcia Calvo, 1982.
- Aeropuerto*. Dirigido por Luis Lucia Mingarro, Producciones Cinematográficas Ariel, 1953.
- Aguilar, José. *Las estrellas del destape y la transición. El cine español se desnuda*. T&B Editores, 2012.
- Aguilar, Pilar. "Cine de mujeres para tod@s, por favor". *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, compiladoras Marta Selva y Anna Solà, Paidós, 2002, pp. 67-76.
- . "La importancia del protagonismo en el relato". *Cenicientas 3.0*, 2014, vimeo.com/80713839.
- . "La importancia del relato". *Cenicientas 3.0*, 2014, vimeo.com/80711632.
- . "La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido". *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Ediciones Cátedra, 2010, pp. 211-274.
- . *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Editorial Fundamentos, 1998.
- Alberdi, Inés. "El feminismo y la transición democrática". *Leviatán*, no. 65, 1996, pp. 87-97.
- Albert, Antonio. "Vámonos, Bárbara". *El País, Radio, Tv crítica*. 25 de marzo de 1992,

- elpais.com/diario/1992/03/25/radiotv/701478007_850215.html.
- Alcalde, Carmen. *La mujer en la guerra civil española*. Editorial Cambio 16, 1976.
- Alonso, Guillermo. “El escándalo por el pene de Chris Pine ¿aún nos sorprende ver un hombre desnudo en pantalla?”. *El País*, 13 de septiembre del 2018, elpais.com/elpais/2018/09/12/icon/1536743687_799509.html?por=mosaico.
- Altman, Rick. “A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre”. *Cinema Journal*, no. 23, 1984, pp. 6-18.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Traducción de José Sazbón y Alberto J. Pla, Nueva Visión, 2003
- Amago, Samuel. *Spanish Cinema in the Global Context: Film on Film*. Routledge, 2013.
- Amor a todo gas*. Dirigido por Ramón Torrado, P.I.C.A.S.A. Cesáreo González, S.A., 1969.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos, 1985.
- . “Espacio de las iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre el poder y principio de individuación”. *Arbor*, vol. 128, no. 503, 1987, pp. 13-127.
- . “Presentación. En el bicentenario de Mary Wollstonecraft”. *Isegoría*, no. 6, 1992, pp.5-15.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1999.
- Apartado de correos 1001*. Dirigido por Julio Salvador, Emisora Films S.A., 1950.
- Arcos Palma, Ricardo. “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”. *Nómadas*, vol. 31, 2009, pp. 139-155.
- Archer, Neil. *The Road Movie. In Search of Meaning*. Columbia University Press, 2016.
- Arocena, Carmen. “El camino 1964”. *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*, editado por Julio Pérez Perucha, Cátedra, 1997, pp. 582-585.
- Arranz, Fátima. “La igualdad de género en la práctica cinematográfica española”. *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Ediciones Cátedra, 2010, pp. 17-68.
- Asignatura pendiente*. Dirigido por José Luis Garci, José Luis Tafur P.C., 1977.
- Atraco a las tres*. Dirigido por José María Forqué, Hesperia Films / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1962.
- BBC News. “Suffragettes: Emily Davison’s Death at Epsom Derby”, 5 de febrero de 2018, bbc.com/news/av/uk-42943815/suffragettes-emily-davison-s-death-at-epsom-derby
- Balázs, Béla. “From Theory of the Film”. *Film, Theory & Criticism*, editado por Leo Braudi y

- Marshall Cohen, Oxford University press, 2016, pp. 198-206.
- Ballesteros, Isolina. *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Editorial fundamentos, 2001.
- Balsebre, Armand y Rosario Fontova. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Cátedra, 2018.
- Bartolomé, Cecilia. *Cecilia Bartolomé. Directora, guionista y productora*. Página Web personal de Cecilia Bartolomé. lmi.ub.edu/personal/bartolome/cecilia/.
- . “La mujer cineasta, ¿Un hecho diferencial?”. *Dones i identitats. Realitats i imaginaris*, editado por Isabel Marcillas Piquer, Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2017, pp. 175-185.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell, Ediciones Cátedra, 2016.
- Beltrán, Nuria. “El derecho a: licencia marital”. *Vindicación feminista*, no. 4, 1 de octubre de 1976, p. 27.
- Berger, John. G, Viking Press, 1972.
- . *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1977.
- . “Ways of Seeing, Episode 1 (1972)”. *Youtube*, 8 de octubre del 2012, www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk.
- . “Ways of Seeing, Episode 2 (1972)”. *Youtube*, 9 de octubre del 2012, www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg.
- Bermejo, Andrea G. “La directora más feminista (y censurada) de España”. *El mundo cinemania*, 13 de junio del 2017, <http://cinemania.elmundo.es/noticias/la-directora-mas-feminista-censurada-espana/>.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Narrativa democrática contra la historia”. *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, edición a cargo de José B. Monleón, Akal, 1995, pp. 251-263.
- Bock, Gisela y Marisa Ferrandis Garrayo. “La historia de las mujeres y la historia del género: Aspectos de un debate internacional”. *Historia Social*, no. 9, 1991, pp. 55-77.
- Bordo, Susan R. “The Body and the Reproduction of Feminity: A Feminist Appropriation of Foucault”. *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstruction of Being and Knowing*. Editado por Alison M. Jaggar y Susan R. Bordo, Rutgers University Press, 1992, pp. 13-33.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007.
- Bordwell, David, et. al. *Film art. An Introduction*. McGraw-Hill Education, 2017.

- Boroditsky, Lera. "How Languages Shape the Way We Think". *TEDWomen*, noviembre 2017, ted.com/talks/lera_boroditsky_how_language_shapes_the_way_we_think?language=en.
- Bosch, Jheronimus. *El jardín de las delicias*. Página Web del Museo Nacional del Prado. museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609.
- Briones, Luisa. "El papel de la mujer en *La escopeta nacional* (1978): misoginia berlanguiana". *Romance Review*, vol. 14, 2004, pp. 46-56.
- Bugallo, Ana C. "Mujer, cuerpo y nación: la comedia cinematográfica". *La mujer en la España actual ¿evolución o involución?*, editado por Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Icaria editorial, S.S., 2004, pp. 351-371.
- . "Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta". *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, editado por Raquel Medina y Bárbara Zecchi, Anthropos, 2002, pp. 213-234.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, 1987.
- Burgos, Carmen de. *El artículo 438*. Publicaciones Prensa Gráfica, 1921.
- . *La mujer moderna y sus derechos*. Editorial Sempere, 1927
- . *La rampa*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- Búsqieme a esa chica*. Dirigida por Fernando Palacios, Guion Producciones Cinematográficas, 1964.
- Butler, Alison. *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por M^a Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Caballé, Ana. *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Ediciones Cátedra, 2013.
- Calle Mayor*. Dirigida por Juan Antonio Bardem, Suevia Films, 1956.
- Calvo Carilla, José Luis *et al.* *El relato de la Transición / la Transición como relato*, editado por José Luis Calvo Carilla *et al.*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Camí-Vela, María. "Introducción. Mujer y sexo: las directoras españolas de los noventa". *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, editado por Carme Riera *et al.* Excultura, 2005, pp. 71-79.
- . *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas*. Ocho y Medio, 2001.

- Camporesi, Valeria. “El país, patas arriba; hasta tú te estás contagiando”: *Vámonos Bárbara* y la Transición democrática”. *Los olvidados. Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz, Ocho y medio, 2001, pp. 53-60.
- Canalchacal. “Emily Davison. Muerte en el Derby Epsom”. *Youtube*, 10 de marzo del 2008, [youtube.com/watch?v=TH_r6-JpO9Q](https://www.youtube.com/watch?v=TH_r6-JpO9Q).
- Canción de cuna*. Dirigido por José maría Elorrieta, FILMAFFINITY, 1961.
- Canto para ti*. Dirigido por Sebastián Almeida, P. C. Argos, S.L., 1958.
- Capmany, Maria Aurèlia. *De profesión: mujer*. Plaza & Janes, S.A. Editores, 1971.
- Cariñosamente infiel*. Dirigido por Javier Aguirre, Farándula Films, S.A. Producciones Cinematográficas, 1981.
- Carmen de Carabanchel*. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1965.
- Carne apaleada*. Dirigido por Javier Aguirre, Film 5, 1978.
- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi. *Spain: Dictatorship to Democracy*. George Allen & Unwin, 1979.
- Carrol, Noël. “The Image of Women in Film: A defense of a Paradigm”. *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 48, no. 4, 1990, pp. 349-360.
- Castejón Leorza, María. *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Siníndice Editorial, 2014.
- . “Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género”. *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*, editado por María Castejón Leorza, Ipes Elkartea, 2012, pp. 11-21.
- . “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. *Berceo*, no. 147, 2004, pp. 303-327.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Fondo de cultura económica. 2014.
- Castro, Eduardo. “Las II Jornadas Estatales de la Mujer comienzan hoy en Granada”. *El País*, 7 de diciembre de 1979, elpais.com/diario/1979/12/07/espana/313369221_850215.html.
- Castro García, Amanda. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1873-1982)*. KRK ediciones, 2009.
- Castro, Rosalía de. “Las literatas. Carta a Eduarda”. *Rosalía de Castro. Obra completa*, Fundación Rosalía de Castro, 1996, pp. 493-495.
- CatedraBergmanUnam. “Feminismo y Cine: Intersecciones, Barbara Zecchi”. *Youtube*, 11 de agosto de 2016, www.youtube.com/watch?v=HPUeCwVZci8.

- Celos, amor y mercado común*. Dirigido por Alfonso Paso, José Frade Producciones Cinematográficas, S.A., 1973.
- Cerdán, Josetxo y Marina Diaz López. “Las rozaduras del agua se hacen de manera visible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé”. *Los olvidados. Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz, Ocho y medio, 2001, pp. 13-22.
- Cerezo, Alicia. “Esfinges, tribunas y feítas: Mujeres trabajadoras en imágenes y textos del fin de siglo español”. *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 43, 2009, pp. 563-590.
- Chamouleau, Brice. “Las empatías consensuales. Afectos *queer* tras la Transición”. *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, editado por María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, Visor libros, 2016, pp. 199-218.
- Chapete. “Vámonos Bárbara”. ABC, televisión, miércoles, 25 de marzo, 1992, p. 125, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/03/25/125.html>.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. The Pennsylvania State University, 2000.
- Chica para todo*. Dirigido por Mariano Ozores, Prodisa S.L., 1963.
- Chion, Michael. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducción de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993.
- Ciria, Sara. “Lo que pensé como divertimento se convirtió en una película prohibida”. *Diario del Alto Aragón*, 20 de marzo del 2010, diariodelaltoaragon.es/NoticiasDetalle.aspx?Id=620680.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix y revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Anthropos, 1995.
- . “The Laugh of the Medusa”. Traducido por Keith Cohen y Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-893.
- Clarke, Deborah. “Domesticating the Car: Women’s Road Trips”. *Studies in American Fiction*, vol. 32, no. 1, 2004, pp. 101-128.
- . *Driving Women. Fiction and Automobile Culture in Twentieth-century America*. The Johns Hopkins University Press, 2007.
- Cobo, Rosa y Luisa Posada. “La feminización de la pobreza”. *Mujeres en Red. El periódico Feminista*, junio de 2006, mujeresenred.net/spip.php?article620.
- Cohan, Steven y Ina Rae Hark. “Introducción”. *The Road Movie Book*, editado por Steven Cohan y Ina Rae Hark, Routledge, 1997.

- Colaizzi, Giulia. "Cine e imaginario sociosexual". *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, compiladoras Marta Selva y Anna Solà, Paidós, 2002, pp. 40-56.
- . "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate". *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi, Ediciones Cátedra, S.A., 1990, pp. 13-25.
- . *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Editorial biblioteca nueva, S.L., 2007.
- . "Placer visual, política sexual y continuidad narrativa". *Arbor*, vol. 174, no. 686, 2003, pp. 339-354.
- Comabella, Mercedes. "Movimiento Democrático de Mujeres". *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten *et al.*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 247-273.
- Con el culo al aire*. Dirigido por Carles Mira, Andro / Ascle Films / Globo Media S.A., 1980.
- Cornejo Parriego, Rosalía. "Lesbianismo de (la) Transición en Vindicación feminista (1976-1979)". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 49-65.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. Rutgers University Press, 1991.
- Crespo, Pedro. "¡Vámonos, Bárbara!, de Cecilia Bartolomé". ABC, viernes, 27 de octubre de 1978, p. 50,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/10/27/066.html>.
- Cría Cuervos*. Dirigido por Carlos Saura, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1976.
- Crimen para recién casados*. Dirigida por Pedro Luis Ramírez, As Films S.A., y Tarfe Films S.A., 1960.
- Cruz, Jacqueline y Barbara Zecchi. "Maternidad y violación: dos caras del control sobre el cuerpo femenino". *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Editado por Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Icaria editorial S.A., 2004, pp. 147-174.
- Cupido contrabandista*. Dirigido por Esteban Madruga, Leda Films Productions S.L., 1962.
- Dargis, Manohla. "What It's Like to Be a Female Movie Critic in the #Me Too Era". *The New York Times*, 30 de diciembre de 2018, [nytimes.com/2018/12/30/movies/female-movie-critic-metoo.html](https://www.nytimes.com/2018/12/30/movies/female-movie-critic-metoo.html).
- . "What the Movies Taught Me About Being a Woman". *The New York Times*, 30 de noviembre de 2018, [nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html](https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html).

- De color moreno*. Dirigido por Gilberto Martínez Solares, coproducción México-España; Oro Films / Sueva Films-Cesáreo González, 1963.
- De picos pardos a la ciudad*. Dirigido por Ignacio F. Iquino, Ifisa, 1969.
- De profesión sus labores*. Dirigida por Javier Aguirre, C.B. Films S.A / Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1970.
- Del Amo, Álvaro. *La comedia cinematográfica española*. Alianza editorial, 2009.
- Del Rio, Elena. "Rethinking Feminist Film Theory: Counter-Narcissistic Performance in Sally Potter's *Thriller*". *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 21, no. 1, 2003, pp. 11-24.
- Del Río Cisneros, Agustín. *Obras Completas de José Antonio de Rivera*. Editorial Instituto de Estudios Políticos, 1976, rumbos.net/ocja/jaoc0112.html.
- Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Ediciones Destino S.A., 1993.
- Deltell Escolar, Luis. "Fragmentación y ruptura en la estética y fotografía en el cine de los años sesenta". *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha, et al., Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del imán, 2009, pp. 107-122.
- Desmadre matrimonial*. Dirigido por Juan Guerra y Andrés Pajares, Comedians, S.L., 1987.
- Después de... atado y bien atado*. Dirigido por Cecilia y José J. Bartolomé, 1983, vimeo.com/97168347.
- Después de... no se os puede dejar solos*. Dirigido por Cecilia y José J. Bartolomé, 1983, vimeo.com/97168347.
- Díez Fuentes, José Manuel. "República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950". *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, no. 3, 1995, pp. 23-40.
- Digan lo que digan*. Dirigido por Mario Camus, coproducción España-Argentina; Día P.C. / Argentina Sono Film S.A.C.I., 1968.
- Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator". *Screen*, vol. 23, 1982, pp. 74-87.
- . "The Clinical Eye: Medical Discourses in the "Woman's Film" of the 1940s". *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, editado por Susan Rubin Suleiman, Harvard University Press, 1986, pp. 152-174.
- . "The 'Woman's Film': Possession and Address". *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, Inc., 1984, pp.67-82.
- . "Woman's Stake: Filming the Female Body". *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, and*

- Psychoanalysis*. Routledge, 1991, pp. 165-177.
- Doctor me gustan las mujeres ¿es grave?* Dirigido por Ramón Fernández, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1974.
- Domosh, Mona y Joni Seager. *Putting Women in Place. Feminists Geographers Make Sense of the World*, The Guilford press, 2001.
- Dormir y ligar: todo es empezar*. Dirigido por Mariano Ozores, Lotus films, 1974.
- Douglas, Ann. "Soft-Porn Culture". *The New Republic*, no. 009, 1980, pp 25-29.
- D'Souza Aruna y Tom McDonough. *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, editado por Aruna D'Souza y Tom McDonough, Manchester University Press, 2006.
- Durán, María-Ángeles. "Prólogo". *El mito de la vida privada*, escrito por Soledad Murillo, Siglo XXI, 1996, pp. XI-XXVIII.
- Educando a una idiota*. Dirigido por Ramón Torrado, Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas, 1969.
- El alegre divorciado*. Dirigido por Pedro Lazaga, Estudios Cinematográficos Roma S.A., 1976.
- El aprendiz de malo*. Dirigido por Pedro Lazaga, Hispamex Films, 1958.
- El arte de casarse*. Dirigido por Jorge Feliu y José María Font, Mundial Film / Eva Film, 1966.
- El asalto al Castillo de la Moncloa*. Dirigido por Francisco Lara Polop, Eva Films, 1978.
- El calzonazos*. Dirigido por Mariano Ozores, Filmayer / Estudios Cinematográficos Roma, 1974.
- El cochecito*. Dirigido por Marco Ferreri, Films 59, 1960.
- El crimen de Cuenca*. Dirigido por Pilar Miró, Alfredo Matas, 1981.
- El desencanto*. Dirigido por Jaime Chávarri, Elías Querejeta, 1976, vimeo.com/155844430.
- El día de los enamorados*. Dirigido por Fernando Palacios, Asturias film-as films producción, 1959.
- El diablo toca la flauta*. Dirigido por José María Forqué, Estela Films, S.A., 1953.
- El duende de Jerez*. Dirigido por Daniel Mangrané, S. Huguet S.A. / Selecciones Capitolio, 1954.
- El extraño viaje*. Dirigido por Fernando Fernán Gómez, Ízaro Films / Pro Artis Ibérica, 1964.
- El gato montés*. Dirigido por Rosario Pi Brujas, Compañía Industrial Film Español S.A.

- (CIFESA) / Star Film, 1935.
- El inquilino*. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, Films Españoles Cooperativa, 1957.
- El padre Pitillo*. Dirigido por Juan de Orduña, Juan de Orduña (P.O.F.), 1954.
- El padrino y sus ahijadas*. Dirigida por Fernando Merino, Bocaccio Films, 1974.
- El País. “Aprobada la despenalización del adulterio y el amancebamiento”, 19 de enero de 1978, elpais.com/diario/1978/01/19/espana/254012406_850215.html.
- El País, sociedad. “Los PNN o una alternativa para la enseñanza”, *Tribuna Libre*, 22 de febrero de 1977, elpais.com/diario/1977/02/22/sociedad/225414011_850215.html.
- El País, violencia de género. “Cronología de víctimas mortales de violencia de género de 2018”, 24 de noviembre de 2018, elpais.com/politica/2018/07/19/actualidad/1531992228_517680.html.
- El pájaro de la felicidad*. Dirigido por Pilar Miró, Central de Producciones Audiovisuales S.L., 1993.
- El pisito*. Dirigido por Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, Documento Films, 1959.
- El puente*. Dirigido por Juan Antonio Bardem, Arte 7 Producción, S.A., 1977.
- Elsaesser, Thomas. “Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama”. *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, editado por Christine Gledhill, BFI Publishing, 1987, pp. 43-69.
- El secreto inconfesable de un chico bien*. Dirigido por Jorge Grau, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1976.
- El señor está servido*. Dirigido por Sinesio Isla, Aspa PC / Filmayer, 1975.
- El vikingo*. Dirigido por Pedro Lazaga, Star Films, S.A., 1972.
- En Andalucía nació el amor*. Dirigido por Enrique López Eguiluz, Leda Films Productions, S.L., 1966.
- Enloe, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics*. University of California Press, 2014.
- Enseñar a un sinvergüenza*. Dirigido por Agustín Navarro, Eva Film / Mundial Film, 1970.
- Esa pareja feliz*. Dirigido por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, Altamira, 1951.
- Esa pícara pelirroja*. Dirigido por José María Elorrieta, C.B. Films, 1963.
- Escario, Pilar, et al. *Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición*. Instituto

- de la mujer, 1996.
- Espina, Concha. *La esfinge maragata*. Editorial castalia, 1989.
- Esteban, Mari Luz. *Crítica del pensamiento amoroso*. Edicions Bellaterra, S.L., 2011.
- Esteban, Mari Luz y Ana Távora. “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas”. *Anuario de Psicología*, no. 1, vol. 39, 2008, pp. 59-73.
- Estevez Saá, Jose Manuel. “Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres”. *Mujeres, espacio y poder*, editado por Mercedes Arriaga Flórez et al., ArCiBel Editores, 2017, pp. 9-16.
- Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente. Desidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* Dirigido por Tulio Demicheli, Arturo González producciones Cinematográficas, 1975.
- Experiencia prematrimonial*. Dirigido por Pedro Masó, Impala / Pedro Masó P.C., 1972.
- Everly, Kathryn. “Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes”. *Hispanófilia*, vol. 177, 2016, pp. 179-193.
- Falcón, Lidia. “Kate Millett: “El amor ha sido el opio de las mujeres””. *El País, sociedad*, 21 de mayo de 1984, elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html.
- . *La razón feminista I. La mujer como clase social y económica. El modo de producción doméstico*. Editorial Fontanella, S.A., 1981.
- . *La vida arrebatada*. Editorial Anagrama, S.A., 2003.
- . *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Editorial Fontanella, 1969.
- Fariña Busto, María Jesús. “Poéticas. Judith Colell: si una noche de invierno una viajera”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 301-319.
- Felski, Rita. *The gender of modernity*. Harvard University Press, 1995.
- Felten, Uta. ““No quiero caer en lo mismo”. Observaciones en torno a la estética subversiva en el cine de Cecilia Bartolomé”. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, coordinado por Francisco A. Zurian, Editorial Síntesis, 2015, pp. 85-95.
- Feministfrequency. “Damsel in Distress: Part 1-Tropes vs Women un Video Games”. *Youtube*, 7 de marzo de 2013, [youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r_Q](https://www.youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r_Q).

- . "The Bechdel Test for Women in Movies". *Youtube*, 7 de diciembre de 2009, [youtube.com/watch?v=bLF6sAAMb4s](https://www.youtube.com/watch?v=bLF6sAAMb4s).
- . "The Oscars and the Bechdel Test". *Youtube*, 15 de febrero de 2012, eministfrequency.com/video/the-2012-oscars-and-the-bechdel-test/.
- "Feminizando". *Poder y libertad. Revista teórica del partido feminista de España*, vol. 4, 1982, pp. 97-100.
- Fernández-Santos, Ángel. "'Después de...' obra 'maldita' del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso". *El País Cultural*, 3 de noviembre de 1983, elpais.com/diario/1983/11/03/cultura/436662004_850215.html
- Ferreira, Matías *et al.*, "Nos[otrxs]. La reutilización de recursos de enunciación del cine-tract (panfleto audiovisual) Réponse de femme para hablar de la diversidad sexual". *Sendas. La revista académica de los trabajos finales de la facultad de arte*, no. 1, 2018, pp. 166-193.
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Traducido por Ramón Ribé Queralt, Editorial Kairós, 1976.
- Flaquer, Lluís. "Family policy and the maintenance of the traditional family in Spain". *Analysing Families: Morality and Rationality in Policy and Practice*, editado por Alana Carlin *et al.*, Routledge, 2002, pp. 84-92.
- Formica, Mercedes. *A instancia de parte*. Editorial Castalia, S.A., 1991.
- . "El domicilio conyugal". ABC, 7 de noviembre de 1955.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guñazú, Siglo XXI editores, 2007.
- . *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI editores, 2002.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras*. Traducido por Mercedes Córdoba. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Franco, Lucía. "En el franquismo, el matrimonio era una estafa". *El País, Patio de vecinos*, 22 de octubre de 2018, elpais.com/ccaa/2018/10/19/madrid/1539952093_219087.html.
- Freeland, Cynthia A. "Feminist Framework for Horror Films". *Film, Theory & Criticism*, editado por Leo Braudi y Marshall Cohen, Oxford University Press, 2016, pp. 563-579.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Traducido por Magalí Martínez Solimán. Ediciones Cátedra, 2016.
- Fuentes, Gumer. "VAMONOS BARBARA". *Vindicación feminista*, no. 23, 1 de mayo de 1978, p. 14.

- Función de noche*. Molina, Josefina. Sabre Films, 1981.
- Furtivos*. Dirigido por José Luis Borau, El Imán, 1975.
- Galán, Diego. “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”. *El País cultura*, 17 de enero, 2016, elpais.com/cultura/2016/01/17/actualidad/1453048289_G887821.html.
- Gámez Fuentes, María José. “Women in Spanish Cinema: “Raiders of the Missing Mother”?” *Cineaste*, no. 1, vol. 29, 2003, pp. 38-43.
- . *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Ellago Ediciones, S.L., 2004.
- García Sahagún, Marta. “La música como reivindicación de género en “Margarita y el lobo” de Cecilia Bartolomé”. *Área abierta*, vol. 16, no. 2, 2016, pp.71-87.
- García Santamaría, José Vicente. “Crisis del consumo de cine en salas y pérdida de público cinematográfico en la década de los sesenta”. *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha *et al.*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del Imán, 2009, pp. 31-52.
- Gardiner, Judith Kegan. “Theorizing age and gender: bly’s boys, feminism, and maturity masculinity”. *Masculinity studies & feminist theory*, editado por Judith Kegan Gardiner, Columbia University Press, 2002, pp. 90-118.
- Gary Cooper que estás en los cielos*. Dirigido por Pilar Miró, Pilar Miró P.C / Jet Films / In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1980.
- Gaudes, Belén. “Seamos felices sin comer perdices”. *TEDxTalks*, 6 de marzo 2017, [youtube.com/watch?v=mh7bkKy17nk](https://www.youtube.com/watch?v=mh7bkKy17nk).
- Gil Salinas, Rafael. “Identidad y género. La representación femenina en el arte contemporáneo”. *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, editado por Ester Alaba Pagán y Luis Pérez Ochando, CSIC, 2015, pp. 15-24.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale University Press, 2000.
- Gimeno Ugalde, Esther. “Los desplazamientos del realismo. Comedia grotesca y esperpéntica en Plácido y El verdugo de Berlanga”. *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha *et al.*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del Imán, 2009, pp. 227-240.
- Gledhill, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation”. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, editado por Christine Gledhill, British Film Institute, 1987, pp. 5-39.
- . “Recent Developments in Feminist Criticism”. *Quarterly Review of Film*, no. 4, vol. 3, 1978,

pp.457-493.

- González-Allende, Iker. “Vivir sola no es lo mismo que estar sola: Carmen Alborch y el compromiso de la soledad”. *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, editado por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, Visor, 2009, pp. 742-56.
- González Fuentes, Nieves. “Españolas, Franco ha muerto: la mujer en la Transición a través de Vindicación Feminista”. Proyecto final de Master, North Carolina State University, 2014.
- González Manrique, Manuel Jesús. “La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la transición”. *Quaderns de Cine*, no. 2, 2008, pp. 1-16.
- Graham, Helen y Jo Labanyi. “Introducción”. *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, Oxford University Press, 1995, pp. 1-19.
- Gregori, Antonio. *El cine español según sus directores*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009.
- Guarinos, Virginia. “Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la transición”. *Quaderns de cine*, no. 2, 2008, pp. 51-62.
- Gubern Garriga-Nogués. “Directoras pioneras del cine español: Helena Cortesina, Musidora, Rosario Pi y Ana Mariscal”. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, coordinado por Francisco A. Zurian, Editorial Síntesis, 2015, pp. 19-27.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Casa de la Américas y Colcultura, 1994.
- Guillamón Carrasco, Silvia. *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Institut Universitari d’Estudis de la Dona. Universitat de València, 2015.
- . “La autoría. Repensando la autoría y lo elíptico como marcas de la enunciación en *Hola, ¿estás sola?*”, *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 59-71.
- . “Los discursos filmicos de las cineastas en España”. *Dossiers Feministes*, no. 20, 2015, pp. 285-301.
- Guillamón Carrasco, Silvia y Jorge Belmonte Arocha. “Antirrealismo y pastiche en “Margarita y el lobo””. *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha *et al.*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del Imán, 2009, pp. 385-391.
- Gutiérrez Bermejo, Andrea. “La directora más feminista y (censurada) de España”. *El Mundo Cinemanía*, 13 de junio de 2017, cinemania.elmundo.es/noticias/la-directora-mas-

- feminista-censurada-espana/.
- Haase, Donald. *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, editado por Donald Haase, Wayne State University Press, 2004.
- Hable con ella*. Dirigido por Pedro Almodóvar, El Deseo S.A., 2002.
- Hacienda somos casi todos*. Dirigido por Antonio Ozores, Carlos Cascales Producciones y Distribuciones Cinematográficas, 1988.
- Hardcastle, Anne E. “El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros”. *Hispanófila*, vol. 177, 2016, pp. 61-74.
- Heredero en apuros*. Dirigido por Miguel Iglesias, Exclusivas Arajol, 1956.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Hernández Les, Juan Antonio y Miguel Gato. *El cine de autor en España*. Castellote Editor, 1978.
- Hernández, María. “La brecha salarial aumenta en España: las mujeres cobran un 30% menos y soportan más precariedad”. *El Mundo Economía*, 12 de febrero de 2018, elmundo.es/economia/macroeconomia/2018/02/12/5a8190e6e5fdeaa55d8b4648.html.
- Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Monte Ávila editores Latinoamericana C.A., 2006.
- Herrero Jiménez, Beatriz. “Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet”. *Secuencias*, no. 34, 2011, pp. 54-72.
- Hind, Emily. *Feminism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Historias de la feria*. Dirigido por Francisco Rovira Beleta, Estela Films / Imperial Films, 1958.
- hooks, bell. *Black Looks. Race and Representation*. South End Press, 1992.
- Hopewell, John. *El cine español después de Franco 1973-1988*. Ediciones El Arquero, 1989.
- Hufton, Olwen. *The Prospect Before Her. A History of Women in Western Europe*, V. 1. HarperCollins, 1995.
- Humoresque*. Dirigido por Jean Negulesco, Warner Bros., 1956.
- Ibáñez, Juan Carlos. “Sobre adioses, rupturas y pactos cotidianos: sociedad e identidad en el otro cine de Cecilia Bartolomé”. *Los olvidados. Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz, Ocho y medio, 2001, pp. 23-32.

- Icaza, Carmen de. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Editorial Castalia S.A., 1991.
- Imbert, Gérard. *Elena Francis, un consultorio para la transición*. Ediciones Península, 1982.
- Ince, Kate. *The Body and the Screen. Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Induráin Eraso, Carmen. "Riding on Divergent but Similar Roads: Airbag or the Spanish Experience of the American Road Movie". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 13, 2005, pp. 107-121.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Traducido por Catherine Porter y Carolyn Burke, Cornell University Press, 1985.
- It's a Wonderful Life*. Dirigido por Frank Capra, Liberty Films 1946.
- Jaboís, Manuel. "El machismo está en el hueso". *El País Cultura*, 6 de noviembre de 2016, https://elpais.com/cultura/2016/11/03/actualidad/1478197796_228050.html.
- Jareño, Claudia. "Una democracia sexual: Destape, liberación sexual y feminismo: ¿Una combinación posible?" *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, editado por María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, Visor Libros, 2016, pp. 179-198.
- Jiménez Cruz, Clara. "Sección de Maldita Hemeroteca en El Objetivo de la Sexta 08.03.2015 MACHISMO POLÍTICO". *Youtube*, 13 may. 2015, [youtube.com/watch?v=K0auCibtcg8](https://www.youtube.com/watch?v=K0auCibtcg8).
- Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Vanderbilt University Press, 2003.
- Johnson, Roberta y Maite Zubiaurre, editoras. *Antología del pensamiento feminista*. Ediciones Cátedra, 2012.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema". *Feminism and Film*, editado por Ann Kaplan, Oxford, 2000, pp. 22-33.
- Jones, Margaret E.W. "Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de postguerra". *Novelistas españolas de la posguerra española*, editado por Janet W. Pérez, José Porrúa Turranzas, S.A. Ediciones, 1983.
- Joosen, Vanesa. "Feminist Criticism and The Fairy Tale. The Emancipation of "Snow White" in Fairy-tale Criticism and Fairy-tale Retellings". *New Review Children's Literature and Librarianship*, 2006, pp. 5-14.
- Juicio de faldas*. Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Arturo González P.C., 1969.
- Julia y el celacanto*. Dirigido por Antonio Momplet Guerra, Metropoli Films / Alfeyga P.C., 1961.

- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Traducido por M^a Luisa Rodríguez Tapia, Ediciones Cátedra, 1998.
- . *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Routledge, 1992.
- . "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40". *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, editado por Christine Gledhill, BFI Publishing, 1987, pp. 113-137.
- . *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Methuen & Co., 1983.
- Kelly-Gadol, Joan "Did Women Have a Renaissance?" *Becoming Visible. Women in European History*, editado por Renate Bridenthal, Claudia Koonz y Susan Stuard, Houghton Mifflin, 1987, pp. 175-201.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. University of California Press, 1993.
- . *Refiguring Spain. Cinema / Media / Representation*. Duke University Press, 1997.
- . "The Children of Franco in the New Spanish Cinema". *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 8, no. 2, 1983, pp. 57-76.
- Koedt, Anne. "El mito del orgasmo vaginal". Traducido por Daniela Ramos Mingo, *Debate Feminista*, vol. 23, 2001, pp. 254-263.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Traducido por Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín, Ediciones Akal, S.A., 2004.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero, Ediciones Cátedra, S.A., 1991.
- . *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. Routledge, 1994.
- Labanyi, Jo. "The Mediation of Everyday Life: An Oral History of Cinema-going in 1940s and 1950s Spain". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, no. 2, 2005, pp. 105-108.
- La brujieta*. Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1966.
- La casa de los Martínez*. Dirigido por Agustín Navarro, Cite S.L. y Producciones Cinematográficas Ufesa S.A., 1971.
- La ciudad no es para mí*. Dirigido por Pedro Lazaga, Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1966.
- La curiosa*. Dirigido por Vicente Escribá, Aspa producciones cinematográficas, 1973.
- La gran familia*. Dirigido por Fernando Palacios, Pedro Masó P.C., 1962.

- La familia, bien, gracias.* Dirigido por Pedro Masó, Impala / Pedro Masó P.C., 1979.
- La familia y...uno más.* Dirigido por Fernando Palacios, Pedro Masó P.C. / CB Films, 1965.
- La gata.* Dirigido por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, Nervión Films, 1956.
- La niña de la venta.* Dirigido por Ramón Torrado, Suevia Films, 1951.
- La noche del doctor Valdés.* Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1964.
- La trinca del aire.* Dirigido por Ramón Torrado, Cesáreo González / Suevia Films, 1951.
- La siesta.* Dirigido por Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cine, 1962.
- Laderman, David. *Driving Visions. Exploring the Road Movie.* University of Texas Press, 2002.
- Laffitte, María. *La mujer como mito y como ser humano.* Taurus ediciones, 1961.
- Laforet, Carmen. *Nada.* Ediciones destino, 2016.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación del amor.* Puntos de Encuentro, 2001.
- Langford, Wendy. *Revolutions of the Heart: Gender, Power and the Delusions of Love.* Routledge, 2002.
- Laplace, María. "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in Now, Voyager". *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, editado por Christine Gledhill, British Film Institute, 1987, pp 138-166.
- Larumbe, M^a Ángeles. "El Feminismo y la Transición Española". *Laberintos*, no. 6, 2005, pp. 10-13.
- . *Las que dijeron que no. Palabra y acción del feminismo en la transición.* Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la transición.* Sagardiana. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- La petición.* Dirigido por Pilar Miró, CIPI Cinematográfica, 1976.
- Las de Caín.* Dirigido por Antonio Momplet Guerra, Suevia Films / Unión Films, 1959.
- Las estrellas están verdes.* Dirigido por Pedro Lazaga, Estudios Cinematográficos Roma, 1973.
- Las lavanderas de Portugal.* Dirigido por Pedro Gaspard-Huit y Ramón Torrado, Cesáreo González / Suevia Films, 1957.
- Las obsesiones de Armando.* Dirigido por Luis María Delgado, Ángel Pageo P.C., 1974.

- Las que tienen que servir*. José María Forqué, Ágata Films S.A., 1967.
- Las secretarias*. Dirigida por Pedro Lazaga, Pedro Masó P. C. / C.B. Films, 1968.
- Las señoritas de mala compañía*. Dirigida por José Antonio Nieves Conde, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., 1973.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero, Ediciones Cátedra, 1992.
- . *Technologies of Gender*. Indiana University Press, 1987.
- Label, Jean-Jacques. *El Happening*. Traducido por Enrique Molina, Ediciones Nueva Visión, 1967.
- Les résultants du féminisme*. Dirigido por Alice Guy, Société L. Gaumont et compagnie, 1906.
- Levine, Elana. "Melodrama and Soap Opera". *Feminist Media Histories*, vol. 4, no. 2, 2018, pp. 117-122.
- Lindo, Elvira. "Por ahorrar tiempo". *El País cultura*, 20 de mayo del 2018, elpais.com/cultura/2018/05/19/actualidad/1526742324_158559.html.
- Lo Más Viral. "Experimento social: Acoso a mujer que camina sola en New York". *Youtube*, 29 de octubre de 2014, [youtube.com/watch?v=uqmsfwRsUBw](https://www.youtube.com/watch?v=uqmsfwRsUBw).
- Lo verde empieza en los Pirineos*. Vicente Escribá, Filmayer, 1973.
- Locas vacaciones*. Dirigido por Hubert Frank, Balcázar Producciones Cinematográficas / Festival Film, 1984.
- Lola espejo oscuro*. Dirigida por Fernando Merino, Ágata Films, 1966.
- López Clemente, J. "Nuevas promociones en el cine español". *ABC*, 16 de agosto de 1970, hemeroteca.abc.es/naMonv/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/08/16/105.html, pp. 105.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria". *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. El colegio de México, 1995.
- López, Alberto. "Carmen Conde, la primera mujer en la Real Academia Española". *El País cultura*, 15 de agosto de 2018, elpais.com/cultura/2018/08/15/actualidad/1534324973_673072.html.
- López Pardina, Teresa. "Prólogo a la edición española". *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell, Ediciones Cátedra, 2016, pp. 7-42.
- Lorde, Audre Geraldine. *Sister Outsider*. Crossing Press, 1984.

- Lorenzano, Sandra. “Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XX”. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coordinado por Marta Lamas, Fondo de cultura económica: consejo nacional para la cultura y las artes, 2007, pp. 349-385.
- Los caraduros*. Dirigido por Antonio Ozores, Andrés Vicente Gómez, 1983.
- Los días de Cabirio*. Dirigido por Fernando Merino, José Frade Cinematográficas S.A., 1971.
- Los novios de mi mujer*. Dirigido por Ramón Fernández, Urfesa P. C., 1972.
- Los nuevos españoles*. Dirigido por Roberto Bodegas, Ágata Films S.A., 1974.
- Los obsexos*. Dirigido por Mariano Ozores, Olimpy, S.A., 1989.
- Los subdesarrollados*. Dirigido por Fernando Merino, Ágata Films S.A., 1968.
- Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. *Sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán, 1997, pp. 47-55.
- Madame a des envies*. Dirigido por Alice Guy, Gaumont, 1906.
- Mahmood, Saba. *Politics of Piety*. Princeton University Press, 2004.
- Malagueña*. Dirigido por Ricardo Núñez, Arga Films, 1956.
- Maldición gitana*. Dirigido por Jerónimo Mihura, Suevia Films-Cesáreo González, 1953.
- Margarita y el lobo*. Dirigida por Cecilia Bartolomé. Escuela oficial de Cinematografía, 1969, vimeo.com/134701020.
- Margarita se llama mi amor*. Dirigido por Ramón Fernández, Aspa Producciones Cinematográficas, 1961.
- Marí, Jorge. “Desnudos, vivos y muertos: la transición erótica y/en la crítica cultural de Vázquez Montalbán”. *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Tamesis, 2007, pp.129-141.
- . “El umbral del destape”. *Valoración de Francisco Umbral: ensayos críticos en torno a su obra*, editado por Carlos X. Ardavín, Libros del Pexe, 2003, pp. 242-258.
- . “Pal White Redemption: Gender and Spanishness in Manuel Mur Oti’s *Una Chica de Chicago*”. *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*, editado por Cristina Sánchez-Conejero, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 203-212.
- Marisol rumbo a Río*. Dirigido por Fernando Palacios, Manuel Goyanes, 1963.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Ediciones Destino, 1978.

- . *Entre visillos*. Ediciones Destino, 1958.
- . *Usos amorosos de la posguerra española*. Editorial Anagrama, 1987.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse in Spanish Cinema*. Oxford University Press, 1999.
- . “El placer. Isabel Coixet y la teoría fílmica: de la mirada a lo “háptico”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*. Traducido por Josefina Cornejo, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 45-58.
- Martínez, Guillem. “Presentación”. *CT o la Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez, Penguin Random House Grupo Editorial, 2012, pp. 11-12.
- Martínez, Josefina. “Tal como éramos... El cine en la Transición política española”. *Historia Social*, no. 54, 2006, pp. 73-92.
- Martínez, María. “La revolución será feminista o no será. Reflections on Feminism and the 15M”. *Crisis and social Mobilization in Contemporary Spain. The 15M Movement*, editado por Bejamín Tejerina e Ignacia Perugorría, Routledge, 2018, pp. 73-94.
- Martínez Quinteiro, M^a Esther. “Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine”. *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, editado por David Hidalgo Rodríguez, et al., Aquilafuente, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 11-32.
- Martínez Ten, Carmen, et al., editores. *El movimiento feminista en España en los años 70*. Ediciones Cátedra, 2009.
- Martínez Ten, Carmen y Purificación Gutiérrez López. “Prólogo”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten et al., Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 7-15.
- Maso, Ángeles. “Anem-nos-en, Bárbara”. *La vanguardia, espectáculos*, sábado, 8 de abril de 1978, p. 46, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1978/04/08/pagina-46/33758265/pdf.html>.
- . “Una mujer en las tareas de dirección. Con Cecilia Bartolomé un cine feminista para mayorías”. *La vanguardia, espectáculos*, miércoles, 12 de abril de 1978, p. 49, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1978/04/12/pagina-49/33763132/pdf.html>
- Matute, Ana María. *Primera memoria*. Ediciones Destino, 2014.
- Me siento extraña*. Dirigido por Enrique Martí Maqueda, Alborada, P.C. (Oscar Guarido), 1977.
- Media Memoria. “Cecilia Bartolomé en Media Memoria”. *Youtube*, 6 de marzo del 2017, [youtube.com/watch?v=gAEMukhVO80](https://www.youtube.com/watch?v=gAEMukhVO80).

- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Ediciones Libertarias, 2001.
- Memoranda. Archivo. Canal Sur. “Ana Orantes relata los malos tratos sufridos durante 40 años / Canal Sur Televisión”. *Youtube*, 9 de octubre de 2017, www.youtube.com/watch?v=72Md_DypqRE.
- Méndez Garita, Nuria. “El acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil”. *Educare*, no. 7, 2004, pp. 127-140.
- Méndez-Leite. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, vol. I, 1965.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Traducido por Ana María Bravo García y revisado por Carmen Martínez Gimeno, Ediciones Cátedra, 2010.
- Mills, Katie. *The Road Story and the Rebel. Moving through Film, Fiction, and Television*. Southern Illinois University Press, 2006.
- Ministerio de educación, política social y deporte. “La expansión de los años sesenta”. *Media, Creative Commons*, 2008, <http://recursostic.educacion.es/comunicacion/media/version/v1/accesibilidad.php?c=&inc=television&blk=1&pag=3>.
- Moi, Toril. “I Am Not a Woman Writer. About Women, Literature and Feminist Theory Today”. *Feminist Theory*, vol. 9, 2008, pp. 259-271.
- . *Teoría literaria feminista*. Ediciones Cátedra, 2006.
- . *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford University Press, 1999.
- Moix, Terenci. “Necesidad de un perfecto “happy end””. *Vindicación feminista*, no. 29, diciembre de 1979, pp. 67-71.
- Molina, Josefina. *Sentada en un rincón*. Semana internacional de cine de Valladolid, 2000.
- . “Punto y seguido”. *DUODA Revista d’estudis feministes*, no. 24, 2003, pp. 75-82.
- Monsiváis, Carlos. *Misógino feminista*. Editorial Océano de México, 2013.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de los roles de género”. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, coordinado y editado por Pilar Nieva-de la Paz, Ediciones Rodopi B.V., 2009, pp. 187-205.
- . *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Ediciones Paidós, 1993.

- Montero Corominas, Justa. “Las aspiraciones del movimiento feminista y la transición política”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten *et al.*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 275-303.
- Montero, Rosa. “Josefina Molina: Serie televisiva abortada”. *Vindicación feminista*, no. 1, 1 de julio de 1976, p. 59.
- . *Crónica del desamor*. Debolsillo, 2015.
- Montseny, Federica. *La indomable*. Editorial Castalia, 1991.
- Morán, Gregorio. “Introducción”. *El precio de la transición*, Planeta, 1991, pp. 11-31.
- Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI de España Editores, S.A., 2015.
- . *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*. Northern Illinois University Press, 1999.
- Moreiras-Menor, Cristina. “Feminismo y lo común: nuevas formas de lo político”. *Letras femeninas*, vol. 41, no. 1, 2015, pp. 125-139.
- Moreno Seco, Mónica. “Cristianas por el feminismo y la democracia. Catolicismo femenino y movilización en los años setenta”. *Historia social*, no. 53, 2005, pp. 137-153.
- Muchachas en vacaciones*. Dirigido por José María Elorrieta, Cinematográfica Fénix, 1958.
- Muerte de un ciclista*. Dirigido por Juan Antonio Bardem, Manuel Goyanes, 1955.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Film, Theory & Criticism*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford University Press, 2016, pp. 620-631.
- Muñoz López, Pilar y Ana Isabel Abelaira Huertos. *Movimiento de P.N.N.* Fundación 1º de Mayo. Archivo de historia del trabajo, 2001.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen. “Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino”. *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, editado por Gloria Nielfa Cristóbal, Editorial Computense, S.A., 2003, pp. 95-116.
- Murillo, Soledad. *El mito de la vida privada*. Siglo XXI Editores, 1996.
- Museo San Telmo. “Laura Freixas / El papel de la cultura en la (des)igualdad”. *YouTube*, 21 de octubre de 2017, www.youtube.com/watch?v=CqID56rfH3I&vl=es.
- Nacional III*. Dirigido por Luis Garcia Berlanga, Kaktus P.C. / Jet Films, S.A. / Incine, 1982.
- Naranjo Ferrari, José. “Religiosidad “contracultural” en la obra de Ocaña. Una reinterpretación de la religión a través de la religión a través de la homosexualidad en la transición

- española”. *Estúdio*, no. 10, vol. 5, 2014, pp. 127-133.
- Nash, Mary. “Experiencia y Aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España”. *Historia Social*, no. 20, 1994, pp. 151-172.
- . *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, 1999.
- Naval, María Ángeles. “Introducción”. *La transición sentimental. Literatura y cultura es España desde los años setenta*. Visor libros, 2016, pp.11-18.
- Naval, María Ángeles y Zoraida Carandell, editoras. *La transición sentimental. Literatura y cultura es España desde los años setenta*. Visor libros, 2016.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón. *El cine republicano: el caso de Rosario Pi*. 2016. Universidad de Sevilla, PhD dissertation. idus.us.es/xmlui/handle/11441/52274.
- Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Editorial Minerva, 1921.
- . *La trampa del arenal*. Editorial castalia, 2000.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. “We All Should Be Feminist”. *Ted Talk*, diciembre 2012, ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.
- Nichols, Geraldine C. *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Siglo XXI de España Editores, S.A., 1992.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*. Editorial Fundamentos, 2004.
- Nieva de la Paz, Pilar, editora. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, coordinado y editado por Pilar Nieva-de la Paz, Ediciones Rodopi B.V., 2009.
- No desearás el vecino del quinto*. Dirigido por Tito Fernández, Atlántida Films, S.A. y Fida Cinematográfica, 1970.
- No firmes más letras cielo*. Dirigido por Pedro Lazaga, Aspa Producciones Cinematográficas / Filmayer, 1972.
- ¡No hija no!* Dirigido por Mariano Ozores, Carlos Cascales P.C., 1987.
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been no Great Women Artists?” *Women, Art and Power and Other Essays*. Routledge, 2018, pp. 145-177.
- Nosotros los decentes*. Dirigida por Mariano Ozores, Lotus Film Internacional, 1975.
- Novios 68*. Dirigido por Pedro Lazaga, C.B. Films S.A. / Pedro Masó Producciones

- Cinematográficas, 1967.
- Now Voyager*. Dirigido por Irving Rapper, Warner Bros., 1942.
- Ocaña, retrato intermitente*. Dirigido por Ventura Pons, Procesa Teide P.C., 1978.
- O mestre e o Divino*. Dirigido por Tiago Campos Torres, Video nas Aldias, 2013.
- Offen, Karen y Marisa Ferrandis Garrayo. “Definir el feminismo: Un análisis histórico comparativo”. *Historia Social*, no. 9, 1991, pp. 103-135.
- Operación cabaretera*. Dirigido por Mariano Ozores, Ízaro Films, 1967.
- Operación mantis (el exterminio del macho)*. Dirigido por Paul Naschy, coproducción España-Japón; Acónito Films / Amachi Films, 1984.
- Otero, Luis. *Movimiento Nacional. Sección Femenina*. EDAF, 1999.
- Ortiz, Lourdes. “Imágenes de mujer”. *El relato de la Transición / La Transición como relato*, editado por José Luis Calvo Carilla *et al.*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 281-296.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros artículos feministas*. Editorial nacional, 1976.
- París, Inés. “La realización cinematográfica. Una carrera de obstáculos sin señalar: (cómo funciona la discriminación de las mujeres en la industria cinematográfica)”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 103-118.
- Parrondo Coppel, Eva. “Vámonos Bárbara, hacia la libertad”. *Los olvidados. Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz, Ocho y medio, 2001, pp. 33-41.
- Patio andaluz*. Dirigido por Jorge Griñán, Union Films, 1958.
- Patrimonio nacional*. Dirigido por Luis García Berlanga, Jet Films, S.A. / Incine, 1981
- Peiró Martín, Ignacio. “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la historia de las emociones después de la posmodernidad)”, editado por María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Visor libros, 2016, pp. 21-66.
- Pelayo, María Dolores. “El debate constitucional y las reformas legislativas de la igualdad”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten *et al.*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 99-130.
- Peña Ardid, Carmen. “Significantes ambiguos de la libertad. Reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista (1976-1979)”. *Letras femeninas*, vol. 41, no. 1,

- 2015, pp. 102-124.
- Pereda, Rosa María. “La mujer casada podrá comprar bienes inmuebles”. *El País últimas*, 18 de febrero de 1977, elpais.com/diario/1977/02/18/ultima/225068401_850215.html.
- Pérez, Jorge. *Confessional Cinema. Religion, Film, and Modernity in Spain's Development Years, 1960-1975*. University of Toronto Press, 2017.
- . *Cultural Roundabouts. Spanish Cinema and Novel on the Road*. Bucknell University Press, 2011.
- . “La “road movie”. Directoras al volante: la “road movie” como viaje de concienciación ética”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 129-159.
- . “Spanish Women Behind the Wheel: Gendering the Transition to Democracy in *Vámonos Bárbara*”. *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 42, 2008, pp. 215-236.
- Pérez Serrano, Julio. “Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico”. *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, editado por María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, Visor libros, 2016, pp. 67-89.
- Pero ¿en qué país vivimos?* Dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, Arturo González Producciones Cinematográficas, 1967.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de mujeres*. Fondo de cultura económica, 2008.
- Pfeiffer, Erna. *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Vervuert Verlag, 1992.
- Pierna creciente, falda menguante*. Dirigido por Javier Aguirre, Ágata Films, S.A., 1970.
- Pisito de solteras*. Dirigido por Fernando Merino, Impala, 1974.
- Polvo eres*. Dirigido por Vicente Escrivá, Aspa Producciones Cinematográficas / Warner Bros., 1974.
- ¿Por qué Dios es blanco? -Muhammad Ali*. YouTube, publicado por el perro reggae, 2 de abril de 2016, www.youtube.com/watch?v=0k7Ir1bWjyM.
- Posner, Richard A. *Aging and Old Age*. The University of Chicago Press, 1995.
- Préstame 15 días*. Dirigido por Fernando Merino, Atlántida Films, 1971.
- Pretty Woman*. Dirigido por Garry Mashall, Touchstone Pictures y Silver Screen Partners IV, 1990.
- Primo de Rivera, Pilar. *Escritos, discursos, circulares, escritos. Sección femenina de F.E.T y de*

- las J.O.N.S.*, Gráficas Afrodisio Aguado, 1942.
- . *Recuerdos de una vida*. Ediciones Dyrsa, 1983.
- Riambau, Esteve y Mirito Torreiro. *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Ediciones Cátedra, 2008.
- Que no se borre mi nombre de la historia (las trece rosas)*. Dirigido por Verónica Vigil y José María Almeda, 2013, [youtube.com/watch?v=-7ZHSMCIOJI](https://www.youtube.com/watch?v=-7ZHSMCIOJI).
- ¿Qué gozada de divorcio!* Dirigida por Mariano Ozores, José Frade P.C., 1981.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Dirigido por Pedro Almodóvar, Hervé Hachuel, 1984.
- Que vienen los socialistas*. Dirigido por Mariano Ozores, Ízaro Films, 1982.
- Quiroga, Elena. *Viento del norte*. Ediciones Destino, 1970.
- Radcliff, Pamela Beth. “La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración de feminismo en las historiografías de la transición”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten et.al., Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp.53-70.
- Ramos, M^a Dolores y M^a Teresa Vera. “Introducción”. *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*. Anthropos, 2002.
- Rams, Maribel. “La familia. Modelos familiares contemporáneos: tres días amb la família y en 53 días de invierno”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 281-300.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Traducido por María Emilia Tijoux, Ediciones Palinodia, 2005.
- Ray, Ruth E. “The Uninvited Guest: Mother / Daughter Conflict in Feminist Gerontology”. *Journal of Aging Studies*, no. 7, 2003, pp. 113-128.
- Richard, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista*, vol. 40, 2009, pp. 75-85.
- Rigodón Films. “Después de... entrevista con los directores CM y JJ Bartolomé”. *Youtube*, 5 de junio del 2017, [youtube.com/watch?v=0GxEGunXTe4](https://www.youtube.com/watch?v=0GxEGunXTe4).
- Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Universidade de Santiago de Compostela, 2014.
- Robertson, Pamela. “Home and Away. Friends of Dorothy on the Road in Oz”. *The Road Movie Book*, editado por Steven Cohan y Ina Rae Hark, Routledge, 2001.

- Rododera, Mercè. *La plaza del diamante*. Traducción de Enrique Sordo. Editorial Edhasa, 2011.
- Rodowick, David N. "Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s". *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI Publishing, 1987, pp. 268-280.
- Roig, Montserrat. "La impotencia del macho". *Vindicación feminista*, no. 21, 1 de marzo de 1978, p. 19.
- . "Mi sexo ante la pornografía". *Vindicación feminista*, no. 28, julio de 1979, pp. 8-13.
- Romero Mendoza, Pedro. *Siete ensayos sobre el romanticismo español*, vol. 1. Servicios culturales de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1960.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus; Women, Movies & the American Dream*. Coward, McCann & Geoghegan, 1973.
- Rousseau, Juan Jacobo. *Emilio o la educación*. Traducido por Ricardo Viñas, editado por elaleph.com, 2000.
- RTVE. "Así es el anuncio de la lotería de Navidad 2017: una historia de amor entre una extraterrestre y un terrícola", 13 de noviembre del 2017, rtve.es/rtve/20171113/asi-anuncio-loteria-navidad-2017/1634800.shtml.
- . "De cerca. Pilar Miró", 19 de enero de 1981, rtve.es/alicarta/videos/de-cerca/cerca-pilar-miro/4258778/.
- . "Historia de nuestro cine: El gato montés presentación", 4 de abril del 2016, rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-gato-montes-presentacion/3553891/.
- . "Historia de nuestro cine: *Vámonos Bárbara*- presentación", 14 de junio del 2017, rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-vamonos-barbara-presentacion/4065624/.
- . "Historia de nuestro cine-Coloquio: El adulterio", 16 de junio del 2017, rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-adulterio/4068678/.
- . "Historia de nuestro cine-El arte de casarse (presentación)", 17 de julio de 2018, rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-arte-casarse-presentacion/4667159/.
- . "Imprescindibles-Carmen Laforet, la chica rara", 29 de abril de 2016, rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-carmen-laforet-chica-rara/3593312/.
- . "Informe semanal-El adulterio", 1 de abril de 1978, rtve.es/alicarta/videos/informe-

- semanal/informe-semanal-adulterio/321649/.
- . “Somos Documentales” *La Transición-Capítulo 7*. 3 de septiembre de 1995, rtve.es/alacarta/videos/la-transicion/transicion-capitulo-7/2066151/.
- RTVE Archivo. “La Transición”, 23 de julio de 1995, rtve.es/archivo/la-transicion-serie/.
- Rubenstein, Roberta. “Feminism, Eros, and the Coming of Age”. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, no. 2, vol. 22, 2001, pp. 1-19.
- Ruiz Marull, David. “Las dos últimas adúlteras de España”. *La Vanguardia Cultura*, 11 de mayo de 2017, lavanguardia.com/cultura/20170511/422451734834/adulteras-espana-ultimas-delito-ley.html.
- Sánchez González, Darío. “El documental. Cecilia Bartolomé y los lobos de la transición”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 187-200.
- Santillán, Martha. “Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958”. *Historia y Grafía*, no. 31, 2008, pp. 103-132.
- Sanz de Soto, Emilio. “Cecilia Bartolomé: a solas consigo misma”. *Los olvidados. Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz, Ocho y medio, 2001, pp. 11.
- Sargeant, Jack y Stephanie Watson. *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Creation books, 1999.
- Sarmiento, Carmen. “Informe Semanal-El adulterio”. Online video clip. *RTVE.es Informe Semanal*, 1 de abril de 1978, rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-adulterio/321649.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Traducido por Rafael Mazarrasa, Ediciones Akal, S.A., 1986.
- Schanoes, Veronica L. *Fairy Tales, Myth and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale*. Routledge, 2016.
- Scharff, Virginia. *Twenty Thousand Roads: Women, Movement, and the West*. University of California Press, 2003.
- Schyfter, Sara. “La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet”. *Novelistas femeninas de la posguerra española*, editado por Janet W. Pérez, Studia humanitatis, 1983, pp. 85-93.
- Scott, Joan W. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. *American Historical Review*, vol. 91, no. 5, 1986, pp. 1053-1075.

- . "Igualdad *versus* diferencia: los usos de la teoría postestructuralista". Traducido por Marta Lamas, *Feminist Studies*, vol. 14, no. 1, 1988, pp. 87-107.
- . *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press, 1999.
- Secretaria para todo*. Dirigido por Ignacio F. Iquino, IFISA, 1958.
- Segura, Camila. "Estética esperpéntica en ¡Bienvenido, Mister Marshall! De Luis García Berlanga y El cochecito de Marco Ferreri". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, no. 28, 2004, <http://webs.ucm.es.libproxy.lib.unc.edu/info/especulo/numero28/esperpen.html>.
- Selva Masoliver, Marta y Anna Solà Arguimbau. "El cine de mujeres es el cine". *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, compiladoras Marta Selva y Anna Solà, Paidós, 2002, pp. 19-28.
- Short in New York City*. Dirigido por Edison Thomas, 1901.
- Showalter, Elaine. "Toward a Feminist Poetics". *The New Feminist Criticism*, editado por Elaine Showalter, Pantheon Books, 1985, pp. 125-143.
- Si las mujeres mandaran (o mandasen)*. Dirigida por José Maria Palacio, Nuevo Cine, 1982.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity*. Duke University Press, 1994.
- . *Survival songs: Concha Piquer's Coplas and Francois Regime of Terror*. University of Toronto Press, 2014.
- Siles Ojeda, Begoña. *La mirada de la mujer y la mujer mirada: en torno al cine de Pilar Miro*. Universidad del País Vasco, 2006.
- Simpson, Catherine. "Volatile Vehicles. When Women Take the Wheel. Domestic Journeying & Vehicular Moments in Contemporary Australian Cinema". *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, editado por Lisa French, Damned Publishing, 2003, pp. 197-210.
- Solo para hombres*. Dirigido por Fernando Fernán-Gómez, Ágata Films, S.A., 1960.
- Soltera y madre en la vida*. Dirigido por Javier Aguirre, Ágata films, S.A., 1969.
- Sor Angélica*. Dirigido por Joaquín Luis Romero Marchent, IFI Producción S.A., 1954.
- Sor Yeyé*. Dirigido por Ramón Fernández, Aspa Producciones, Cinematográficas S.A. y Cinematográfica Filmex S.A., 1968.
- Sor Citroën*. Dirigido por Pedro Lazaga, Pedro Masó P.C. / Filmayer S.A., 1967.
- Soriano, Elena. *La playa de los locos*. Editorial Argos Vergara, S.A., 1984.

- Soto Arguedas, Abileny. “La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres”. *Escena*, no. 36, 2013, pp. 55-64.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Routledge, 1994.
- Suárez Fernández, José Carlos. “Emigración y turismo en el cine español de los sesenta. El caso de *Piel quemada*”. *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha *et al.*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del Imán, 2009, pp. 289-307.
- Subirats, Marina. *Con diferencia. Las mujeres frente al reto de la autonomía*. Icaría, 1998.
- Sucedió en Sevilla*. Dirigido por José Gutiérrez Maesso, Industrias Cinematográficas Altamira, S.L., 1954.
- Surcos*. Dirigido por José Antonio Nieves Conde, Atenea Films, 1951.
- Telecinco. “El programa de Ana Rosa”, 9 de enero del 2019, www.telecinco.es/elprogramadeanarosa/ivan-espিনosa-monteros-ana-rosa-indignada-cifras-violencia-genero_2_2688555026.html.
- Telo, María. “La evolución de los derechos de la mujer en España”. *La mujer española: de la tradición de la modernidad (1960-1980)*, dirigido por Concha Borreguero *et al.*, Editorial Tecnos, 1986, pp. 81-93.
- Tenemos 18 años*. Dirigido por Jesús Franco, Auster Films, 1959.
- Threlfall, Monica. “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten *et al.*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 17-52.
- Toboso, Pilar. “Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos”. *El movimiento feminista en España en los años 70*, editado por Carmen Martínez Ten *et al.*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 71-98.
- Torreiro, Casimiro. “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”. *Historia del cine español*, director de la colección Jenaro Talens, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp.295-340.
- . “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. *Historia del cine español*, director de la colección Jenaro Talens, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 341-397.
- Torres, Augusto. *Directores españoles malditos*. Huerga & Fierro Editores, 2004.
- Torres, Maruja. “Hizo el hombre la propuesta más directa y brutal: Aquí tenéis a la mujer, que a vosotros os gusta, provocativa y sin seso. Sed como ella”. *Vindicación feminista*, no. 28, 28 de julio de 1979, pp. 75-82.
- Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*.

- Centro de investigaciones sociológicas, 1999.
- Tres suecas para tres Rodríguez*. Dirigido por Pedro Lazaga, Argumento Films / Rafael, 1975.
- Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. Routledge, 2003.
- Un abuelo made in Spain*. Dirigido por Pedro Lazaga, Filmayer, S.A. / Pedro Masó P.C., 1969.
- Una monja y un Don Juan*. Dirigido por Mariano Ozores, P.I.C.A.S.A. (J.A. Cascales), 1973.
- Una chica de Chicago*. Dirigido por Manuel Mur Oti, Planeta Films, 1960.
- Un beso en el puerto*. Dirigido por Ramón Torrado, Arturo González P.C., 1965.
- Un lujo a su alcance*. Dirigido por Ramón Fernández, URFESA, 1975.
- Un pasota con corbata*. Dirigido por Jesús Terrón, Arte 7 / Jesús Terrón, 1982.
- UPV Radiotelevisión. “Campus Link Pilar Aguilar, investigadora y crítica de cine”. *Youtube*, 30 de marzo del 2011, [youtube.com/watch?v=_KYeMX2yGHg](https://www.youtube.com/watch?v=_KYeMX2yGHg).
- Universidad de Burgos. “TvUBU entrevista a Pilar Aguilar, socióloga y experta en cine”. *Youtube*, 13 de noviembre 2014, www.youtube.com/watch?v=7VQlxNkUfbQ.
- Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Cátedra, 2012.
- . *Rebeldes hacia la paridad*. Plaza & Janés Editores, S.A., 2000.
- Vámonos Bárbara*. Dirigida por Cecilia Bartolomé. Filmax Home Video, 1978.
- Van Den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor from Montaigne to Rousseau*. University of Minnesota Press, 1992.
- Varda, Agnès. “Réponses de femmes: notre corps, notre sexe” Taller 2-CCOM-UBA, 2012, vimeo.com/46991746.
- Venta por pisos*. Dirigido por Mariano Ozores, Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas (PICASA), 1971.
- Vente a ligar al Oeste*. Dirigido por Pedro Lazaga, Aspa Producciones Cinematográficas, 1972.
- Ventolera*. Dirigido por Luis Marquina, Tarfe Films, S.A., 1961.
- Verdugo Martí, Vicenta. “Desmontando el patriarcado: prácticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática”. *Feminismo/s*, no. 16, 2010, pp. 259-279.
- Vergés, Rosa. “No somos invisibles”. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, compiladoras Marta Selva y Anna Solà, Paidós, 2002, pp. 115-122.

- Vernon, Kathleen M. "Cine de mujeres en la transición: La trilogía "feminista" de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina". *El cine y la transición política en España*, editado por Manuel Palacio, Editorial Biblioteca Nueva, 2011, pp.145-158.
- Vestida de novia*. Dirigido por Ana Mariscal, Bosco Films, 1966.
- Vida conyugal sana*. Dirigido por Roberto Bodegas, Ágata films, 1974.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI de España Editores, S.A., 1998.
- Vindicación feminista, "Cartas a Vindicación". *Desde la Gran Canaria*, no. 22, 1 de abril de 1978, pp. 64-65.
- . "Concurso Vindicación feminista", no. 17, 1 de noviembre de 1977, pp. 41.
- . "El placer es mío caballero". *Encuesta: La sexualidad femenina. El placer es mío caballero*, no. 28, julio de 1979, pp. 15-36.
- . "El Bunker de Televisión contra las mujeres" no. 1, 1 de julio de 1976, pp. 58.
- . "Sin Amnistía. El aborto, el adulterio, la prostitución, motivo de vergüenza para todos", no. 4, 1 de octubre de 1976, pp.13.
- Virilidad a la española*. Dirigido por Francisco Lara Polop, Este Films / Selecciones Capitolio / Enrique Esteban Delgado, 1975.
- Viviani, Christian. "Who is Without Sin: The Maternal Melodrama in American Film, 1930-1939". Traducido por Dolores Burdick. *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, editado por Marcia Landy, Wayne State University Press, 1991, pp. 168-182.
- Vota a Gundisalvo*. Dirigido por Pedro Lazaga, Ágata Films, 1977.
- Vuelve, querida Nati*. Dirigido por José María Forqué, coproducción España-Venezuela; Orfeo Producciones Cinematográficas / C.B. Films S.A. / Cámara 5, 1976.
- What Happened on Twenty-third Street, New York City*. Dirigido por Edwin S. Porter y George S. Fleming, Edison Studios, 1901.
- Wheeler, Duncan. "Intimate Partner Violence in Spain (1975-2006)". *Cuestiones de género*, no.3, 2008, pp. 173-204.
- . "The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema". *The Modern Language Review*, vol. 107, no. 2, 2012, pp. 438-500.
- Willemsen, Paul. "Voyeurism, The Look, and Dwoskin". *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, editado por Philip Rosen, Columbia University Press, 1986, pp. 210-218.

- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film, Theory & Criticism*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford University Press, 2016, pp. 537-551.
- . "Melodrama Revised". *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. University of California Press, 1998, pp. 42-88.
- . *Screening Sex*. Duke University Press, 2008.
- . "'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama". *Cinema Journal*, no. 1, vol. 24, 1984, pp. 1-27.
- . "When the Woman Looks". *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, Inc., 1984, pp.83-99.
- Willis, Sharon. "Hardware and Hardbodies, What Do Women Want? A Reading of *Thelma and Louise*". *Film Theory Goes to the Movies*, editado por Jim Collins *et al.*, Routledge, 1993, pp. 120-128.
- Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flâneur". *New Left Review*, no. 191, 1992, pp. 90-110.
- Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Traducido por Lucrecia Moreno, Emecé, 1991.
- Wolff, Janet. "On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism". *Cultural Studies*, vol. 7, no 2, 2006, pp. 224-239.
- . "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture & Society*, vol. 2, no 3, 1985, pp. 37-46.
- Wood, Robin. *Sexual Politics and Narrative Film*. Columbia University Press, 1998.
- Woods Peiró, Eva. Identification and Disconnect Through Popular Melodrama. *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, no. 2, 2005, pp. 125-135.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Traducido por Laura Pujol. Siex Barral, 2008.
- Wright, Richard. *España pagana*. Traducido por Salvador Guerra, Editorial Orígenes, S.A., 1989.
- XI Escuela feminista Rosario de Acuña. "Pilar Aguilar XI Escuela feminista Rosario de Acuña". *Youtube*, 25 de septiembre del 2014, [youtube.com/watch?v=tCsbMdZfyBQ](https://www.youtube.com/watch?v=tCsbMdZfyBQ).
- Yebra García, Álvaro. "España en clave de sol. El relato turístico alternativo de La piel quemada". *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editado por Julio Pérez Perucha *et al.*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Ediciones del Imán, 2009, pp. 309-322.
- Young, Iris Marion. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford University Press, 2005.

- Yllán Calderón, Esperanza. “La Transición franquista a la democracia”. *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, editado por José Luis Sánchez Noriega, Laertes, 2014, pp. 17-53.
- Zecchi, Barbara. “All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema”. *College Literature*, vol. 32, no. 1, 2005, pp. 146-164.
- . “Barbara Zecchi interviewed by Santiago”, 2016, vimeo, <https://vimeo.com/148831759>.
- . *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria Editorial, S.A., 2014.
- . “La comedia como estrategia femenina. La recuperación de la risa”. *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica*, coordinado por Barbara Zecchi, Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst, 2013, pp. 161-186.
- . *La pantalla sexuada*. Ediciones Cátedra, 2014.
- . “Margarita Alexandre: una pionera bajo el signo de la excepcionalidad”. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, coordinado por Francisco A. Zurian, Editorial Síntesis, 2015, pp. 29-48.
- . “Mujeres en los orígenes del cine (Women Pioneers of the camera: the off-screen)”, 2006, vimeo.com/190416397.
- . “Sex After Fifty: The ‘Invisible’ Female Ageing Body in Spanish Women-authored Cinema”. *Spanish Erotic Cinema*, editado por Santiago Fouz-Hernández, Edinburgh University Press, 2017, pp. 202-218.
- . “Women filming the male body: Subversions, inversions and identifications”. *Studies in Hispanic Cinema*, vol. 3, no. 3, 2006, pp. 187-204.
- Zhou, Tony. “Joel & Ethan Coen-Shot / Reverse Shot”, 2016, vimeo.com/156455111.
- Zorrilla, José. “Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Hojas traspapeladas de los recuerdos del tempo viejo*, editado por Eduardo Mengíbar, 1882, pp. 130-133.
- Zurian Hernández, Francisco A. y Hernando C. Gómez Prada. “Josefina Molona, mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad”. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, coordinado por Francisco A. Zurian, Editorial Síntesis, 2015, pp. 49-65.
- Zurian Hernández, Francisco y Beatriz Herrero Jiménez. “Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”, *Área abierta*, no. 3, vol. 14, 2014, pp. 6-21.