

# Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine)<sup>1</sup>

Jacqueline Cruz

(New York University – Madrid)

## 1. Las mujeres y el cine

En su clásico estudio *La loca del desván*, las teóricas literarias Sandra Gilbert y Susan Gubar se preguntan (jugando con la semejanza fonética entre *pen* y *penis* en inglés): “¿Es la pluma un pene metafórico?” (18). Y responden con una larga serie de citas de autores de diversas épocas que comparan la escritura con la inseminación, y el papel en blanco con el cuerpo de la mujer inseminada. Por mencionar sólo una, el estadounidense John Irwin define la escritura como “una especie de onanismo creativo en el cual mediante el uso de la pluma fálica en el ‘espacio puro’ de la página virgen [...] se gasta y derrocha continuamente el yo” (cit. en Gilbert y Gubar 21). Y cuando no es la página en blanco lo que se insemina, es a las musas. Como sentenció Rubén Darío en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896): “Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (183). De alguna manera, a lo largo de la historia los artistas han empuñado no sólo la pluma, sino también el pincel, el cincel y la batuta en un gesto erótico que les ha hecho sentir muy “machos” y los ha convertido en *padres* de su creación, comparables por tanto al dios judeocristiano, y con la misma autoridad y poder que éste sobre sus criaturas.

Si examinamos las listas de clásicos de la literatura, las colecciones de pintura y escultura de los museos y las partituras que interpretan las grandes orquestas, la escasez de mujeres entre ellas podría llevarnos a la conclusión de que, en efecto, sin pene es imposible crear y que el arte, como el coñac Fundador, es “cosa de hombres”. Sin embargo, dicha escasez ha tenido múltiples causas que nada tienen que ver con la anatomía, las cuales pueden resumirse diciendo que, a lo largo de los siglos, las mujeres se han topado con tres tipos de obstáculos a la hora de convertirse en artistas: para crear, para difundir lo creado y para perdurar en la historia.

---

<sup>1</sup> Una versión abreviada de esta conferencia fue leída como parte del ciclo “La historia no contada: Mujeres pioneras”, que viene organizando el Ayuntamiento de Albacete desde 2003. La conferencia completa será publicada próximamente en el volumen *La historia no contada: Mujeres pioneras 2008*, editado por dicho ayuntamiento.

El primer y principal escollo para la creación artística femenina ha sido la tradicional marginación de las mujeres del mundo de la educación y la cultura. Por lo menos hasta mediados del siglo XX (y en nuestro país hasta después de la muerte de Franco), las mujeres han tenido un menor nivel educativo y cultural, y es evidente que la educación y la cultura son requisitos previos indispensables para la creación artística. Las pocas privilegiadas que recibían una educación comparable a la de los hombres (muchas de ellas autodidactas) se enfrentaban a otro obstáculo casi insalvable: ese dictamen de que el arte no era “cosa de mujeres”, el cual disuadía a muchas de siquiera intentarlo. A veces el dictamen les llegaba de muy cerca, concretamente de sus parejas, quienes, sobre todo si ellos también eran artistas, les imponían tantas exigencias domésticas y las abrumaban tanto a “consejos” sobre su arte que acababan por asfixiar su creatividad, como en el caso de las músicas Alma Mahler (esposa de Gustav) y Clara Schumann (esposa de Robert), y de la escritora Zenobia Camprubí (esposa de Juan Ramón Jiménez), quienes dejaron una obra mucho más reducida de lo que su talento habría hecho esperar y, en todo caso, han sido opacadas por la larga sombra de la fama de sus maridos. Sin contar los casos en que sus parejas se apropiaron directamente de sus creaciones, como en el de la escultora Camille Claudel (amante de Auguste Rodin), quien produjo muchas de las esculturas firmadas por él, y de la escritora María Lejárraga, quien fue la autora de un gran número de obras publicadas con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra.

Pero el mensaje de que el arte es “cosa de hombres” se repetía por doquier, y ni siquiera tenía que manifestarse explícitamente. Las aspirantes a artistas miraban los cánones (las listas de obras consideradas “clásicas” en una disciplina en determinada época o país) y no encontraban, como dije, apenas mujeres. Según el pope de la crítica literaria Harold Bloom, los escritores suelen padecer una profunda “ansiedad de influencia”, por lo que se sienten siempre obligados a romper con la tradición impuesta por sus antecesores, inaugurando nuevos estilos originales que, a su vez, los convierten en antecesores que las futuras generaciones combatirán. En contraste, como señalan Gilbert y Gubar, las mujeres padecen “ansiedad de autoría”, el temor a que nunca podrán crear. Por eso, más que romper con sus predecesoras, lo que persiguen es conectarse con ellas para, de esa manera, otorgar legitimidad a sus propios esfuerzos, y suelen rendirles homenaje en sus obras. Sin embargo, como –repito—las predecesoras

reconocidas son pocas y nunca se hallan insertas en un *continuum* histórico (Selva y Solà 21), sino que aparecen como meras excepciones en el *continuum* creador masculino, cada nueva generación se ha visto obligada a redescubrirlas.

Una vez que, pese a todas esas dificultades, conseguían crear una obra (literaria, pictórica o musical), las mujeres se topaban con el segundo conjunto de obstáculos que he mencionado: las dificultades para difundirla. Son bien conocidos los casos de escritoras que se vieron obligadas a utilizar seudónimos masculinos para que sus obras fuesen publicadas: Fernán Caballero en España, George Eliot en Inglaterra, George Sand en Francia o Isak Dinesen en Dinamarca (ésta ya en pleno siglo XX). Y cuando pese a todo lograban difundirlas, recibían escasa atención y peores críticas. Si se centraban en experiencias consideradas “femeninas” (el espacio privado del hogar, por ejemplo) eran minusvaloradas porque dichas experiencias no se consideraban “de primer orden” (como sí las exclusivas de los hombres). Y si se apartaban de ellas, eran entonces ridiculizadas por ser “masculinas”. Así, Leopoldo Alas, “Clarín”, autor de *La Regenta*, una novela que, aun con un marcado sesgo masculinista, tiene el mérito de denunciar la opresión de las mujeres burguesas en la España de finales del siglo XIX, tachaba a las escritoras de “bigotuda[s] de espíritu” y atacó con saña a su contemporánea Emilia Pardo Bazán porque “escribe a lo hombre. [...] Produce como un hombre” (cit. en Saavedra 273; 271).

Estas críticas negativas explican en parte el tercer conjunto de obstáculos de los que hablaba al principio: la dificultad para ingresar en el canon y, por consiguiente, perdurar en la memoria histórica de las generaciones futuras. En su libro *How to Suppress Women's Writing [Cómo suprimir la escritura femenina]*, Joanna Russ realizó un estudio de diversas listas canónicas de literatura anglosajona (antologías, programas de cursos, lecturas obligatorias para el doctorado) y llegó a la conclusión de que en todas el porcentaje de mujeres oscilaba entre el 5% y el 8%, pero que la lista de nombres variaba enormemente entre unas y otras (79). Es decir, se incluye a un número limitado –muy limitado—de mujeres en el canon y no se le concede a ninguna un papel excepcional, lo cual genera un círculo vicioso difícil de romper. Como lo explica Claudia Van Gerven:

Puesto que cada sucesiva generación de mujeres [...] es excluida de la historia literaria, las conexiones entre las mujeres escritoras [...] se vuelven cada vez más difusas, lo que a su vez no hace sino justificar la exclusión de más y más mujeres con el argumento de que son anómalas, de que simplemente no encajan. (cit. en Russ 80)<sup>2</sup>

Recientemente se publicaron en *El País Semanal* los resultados de una encuesta realizada a cien escritores en la que se les preguntaba qué diez libros habían cambiado sus vidas. En la lista de los cien libros con mayor puntuación aparecen sólo seis títulos de mujeres (dos de ellos de Virginia Woolf), es decir un 6%. Benjamín Prado, el autor del artículo que comenta los resultados, menciona esta desproporción, no sin cierto retintín: “Para los amantes de los análisis de género resultará aparatosa la proporción de mujeres que ha dado la lista de los 100 escogidos” (56). Reconoce que ello se explica en parte por el hecho de que, de los cien autores consultados, setenta y siete eran hombres, para luego añadir: “pero eso, naturalmente, no tiene ninguna influencia”, porque, según argumenta, muchas de las mujeres encuestadas incluyeron “sólo” a tres escritoras (aun así, eso representa el 30% de su canon propio y no el ridículo 6% del total) (56). En cualquier caso, la explicación es bastante sencilla: dado que hay pocas mujeres en el canon, es difícil que hayan podido “cambiar la vida” de nadie (ni siquiera de las lectoras) al mismo nivel que los hombres.

¿Pero no era ésta una charla sobre cine?, se estarán preguntando. ¿A qué viene hablar sobre literatura, pintura y música? Además, el cine es un arte relativamente joven, desarrollado a lo largo de un siglo, el XX, que tuvo como principal avance social la conquista de los derechos de las mujeres. De hecho, la proyección en 1895 del filme *Obreros saliendo de la fábrica*, de los hermanos Louis y Auguste Lumière, con la que oficialmente nace el séptimo arte, coincide con los inicios de la conquista del derecho al voto femenino: dos años antes, se le había concedido a las mujeres neozelandesas. ¿A qué viene entonces hablar de artistas de épocas remotas?

Lamentablemente, sí es pertinente. En primer lugar, porque todo lo que he dicho sobre literatura, artes plásticas y música es extrapolable al cine. Y en segundo lugar, porque, pese a los indiscutibles avances en la conquista de la igualdad, las mujeres

---

<sup>2</sup> La traducción es mía.

siguen estando marginadas del mundo de la cultura. Para seguir con las letras, pese a que se habla a menudo de un *boom* de literatura femenina, aproximadamente sólo entre el 15% y el 25% de los libros publicados en España están escritos por mujeres (Freixas, *Literatura* 36),<sup>3</sup> mientras que en la Real Academia Española, la máxima institución de legitimación literaria, hay sólo tres mujeres entre cuarenta y dos miembros, y dos de ellas, Margarita Salas y Carmen Iglesias, ni siquiera son escritoras (la primera es bióloga y la segunda historiadora); la única escritora es, desde 1998, Ana María Matute. Por otra parte, si bien cada vez hay más premios comerciales (Planeta, Nadal, Biblioteca Breve, Espasa de Primavera) otorgados a mujeres, siguen siendo mayoría los hombres premiados y, en todo caso, los galardones a las escritoras pueden explicarse como simple oportunismo comercial, ya que está comprobado que las mujeres leen más. En cambio, los premios institucionales (Cervantes, Premios Nacionales, etc.), que suelen estar menos dotados económicamente pero reportan más prestigio, se siguen concediendo abrumadoramente a los hombres. Así, en sus más de treinta años de historia sólo dos mujeres han ganado el Cervantes (María Zambrano en 1988 y Dulce María Loynaz en 1992), y, como señala Laura Freixas, sólo cuatro (un 13% del total) han recibido alguno de los Premios Nacionales de Ensayo, Poesía y Narrativa en las últimas diez ediciones (1998-2007) (“Marginación” 29).

Lo mismo podría decirse de la pintura. Las mujeres cada vez crean más obras y a veces se dice también vagamente que “controlan” el mundo del arte, pero, como apunta Rosa Martínez:

[C]ompárese hoy el número de mujeres y hombres en cualquier colección española [...] de arte contemporáneo, o incluso en el programa de exposiciones de los principales museos y se obtendrá un indicador clarísimo de lo interesadamente falso que es el *backlash* que afirma que hay que olvidarse de la igualdad porque ya se ha logrado. (cit. en Cruz y Zecchi, “Más que evolución” 20)

---

<sup>3</sup> Estas cifras que da Laura Freixas corresponden a 1999, pero la cosa no parece haber cambiado demasiado, puesto que en un artículo de 2008 la misma autora señala que sólo entre el 10% y el 20% de los libros más vendidos en España una semana cualquiera son de mujeres (“Marginación” 29).

Freixas responde implícitamente a la pregunta planteada por Martínez con un ejemplo ilustrativo: de las cuarenta y tres exposiciones individuales organizadas por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior entre 2002 y 2005, sólo dos (un escaso 5%, otra vez la cifra mágica de Russ) eran de mujeres (“Marginación” 29). Por otra parte, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (que engloba a artistas plásticos, músicos y cineastas), hay sólo dos mujeres (Teresa Berganza y Carmen Laffón) entre sesenta y dos miembros.

Y con ello enlace, por fin, con el tema de esta charla, el cine, el cual presenta escollos añadidos a la participación femenina. Señalé antes como primera dificultad para la creación artística el menor nivel educativo de las mujeres hasta épocas relativamente recientes. Pues bien, durante al menos la mitad del poco más de un siglo de historia del cine, las mujeres se han equiparado a los hombres en nivel educativo en el mundo occidental e incluso los han superado (en la actualidad más del sesenta por ciento de los licenciados universitarios en España son mujeres).<sup>4</sup> Sin embargo, esto, que puede facilitar el acceso a otras artes, no es suficiente en el caso del cine, porque éste tiene un importante componente técnico y es bien sabido que, todavía hoy, la técnica sigue considerándose un ámbito masculino (continuando con el ejemplo de España, en las carreras técnicas sólo el 27,3% de los estudiantes universitarios son mujeres<sup>5</sup>), lo cual sin duda ha disuadido a muchas a la hora de adquirir los conocimientos necesarios para hacer cine.

Por otra parte, al igual que hasta hace poco sucedía en otros campos artísticos, donde ya por fin empieza a haber precursoras reconocidas que animen a las mujeres en su empeño, en el cine la presencia femenina en el canon es prácticamente nula. Por citar sólo un ejemplo, la reciente colección de libros y DVD “Grandes Directores” que editó *El País* entre enero y julio de 2008 no incluía ni una sola mujer entre los veintiséis “grandes”. Como dice la directora Josefina Molina:

---

<sup>4</sup> Concretamente el 65,5% en 2007. Fuente: Instituto de la Mujer. <http://www.migualdad.es/mujer/mujeres/cifras/educacion/alumnado.htm>. (Consultada el 4 de septiembre de 2008.)

<sup>5</sup> Datos del curso 2006-2007. Fuente: Instituto de la Mujer. <http://www.migualdad.es/mujer/mujeres/cifras/educacion/alumnado.htm>. (Consultada el 4 de septiembre de 2008.)

La paradoja está en que, en este oficio, los puntos de referencia con que cuenta una mujer cineasta han sido siempre establecidos por hombres. Por ejemplo, para mí el cine de Jean Renoir, el de François Truffaut, los maestros de Hollywood, Visconti, Fellini, Murnau, etc., es decir, los clásicos, son en definitiva las fuentes. Ningún nombre de mujer en esta lista. (76)

Y continúa diciendo que, cuando ella ingresó en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid en 1963, había una sola mujer que dirigía cine en España (Ana Mariscal) y de las anteriores sólo conocía a algunas por vagas referencias:

¿Qué tradición tenía, pues una mujer que se dedicaba a dirigir cine en España al final de la década de los sesenta del siglo pasado? Las películas de aquellas mujeres [las “pioneras”] se esfumaron en el tiempo. No son analizadas, ni vistas, ni mencionadas. Son como hojas al viento de una oportunidad incontrolada. (78)

En realidad, la “juventud” del arte cinematográfico, más que una ventaja, constituye un obstáculo añadido, según lo explica la también cineasta Dolores Payás: “La mujer se ha incorporado en el cine más tarde que en otras áreas porque España ha tenido muy escasa industria. Se han incorporado antes las escritoras, las pintoras, las escultoras que las cineastas porque el cine es un arte también más tardío. Hay menos tradición que en otras artes” (Camí-Vela 125).

Pero, incluso cuando tienen el nivel educativo y la formación técnica necesaria y logran superar la barrera psicológica impuesta por la aparente falta de precursoras, el cine posee otra característica que dificulta la participación de las mujeres más que en otras artes. En teoría, cualquiera (hombre o mujer) que desee escribir una novela o un volumen de poesía, puede hacerlo. Basta con tener papel y pluma (o, en nuestra época, papel y ordenador). Que luego la obra sea publicable es otra historia; lo importante es que puede ser creada. Lo mismo es válido para la pintura (aunque ésta exige una mayor inversión en materiales y espacio) y la composición musical. El cine, en cambio, requiere de una enorme inversión e infraestructura para realizarse y no depende, por tanto, sólo del impulso creador.

Quienes aspiren a dirigir primero han de encontrar financiación, es decir, una productora que las respalde y, a la vez, se encargue de conseguir fondos adicionales, principalmente (en el caso español) subvenciones del Ministerio de Cultura y otras instituciones públicas. Pues bien, la gran mayoría de los productores son todavía hombres, los cuales no sólo están menos interesados en la creación femenina, sino que, a la hora de negociar y gestionar producciones, se rigen por unos comportamientos de los que en gran medida quedan excluidas las mujeres. Tanto Manane Rodríguez como Pilar Távora aluden a esto en sus entrevistas con María Camí-Vela.<sup>6</sup> En palabras de la primera:

Leyendo biografías de directores (directores hombres) que cuentan cómo un productor se interesaba por su proyecto, en general cuentan: “Pues fui a verlo, le conté lo que traía entre manos, quedamos en tomar un güisqui, nos tomamos varios güisquis y de ahí dijimos: vamos a hacerlo”. A mí me da igual tomarme güisquis con los productores, pero no parece lo más normal para una mujer que te digan: “vamos, nos emborrachamos y luego sacamos el proyecto adelante”. (177)<sup>7</sup>

De ahí que muchas cineastas opten por montar sus propias productoras. Pero queda todavía el problema de la financiación, que suele ser menor para ellas. En el caso de las subvenciones para las *óperas primas* no suele haber diferencias significativas entre hombres y mujeres, pero muchas cineastas se quejan de que, en películas posteriores, reciben menos financiación (tanto institucional como privada) que sus colegas masculinos. Como lo explica José Enrique Monterde:

Ninguna directora debutante ha gozado en sus primeras películas de un presupuesto alto [...]. Pero lo importante no es tanto el coste medio de esas producciones como el hecho de que, entre las directoras, no se ha producido el

---

<sup>6</sup> El libro de Camí-Vela *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, que recoge entrevistas con veinte directoras, es de incalculable valor para conocer más a fondo el cine de mujeres en España.

<sup>7</sup> Algo parecido ocurre en el mundo de la política, donde la menor participación de las mujeres y su menor acceso a puestos de poder no se debe siempre, o no tan sólo, a una marginación deliberada por parte de los hombres, sino al hecho de que los modos de relación instaurados en él (reuniones hasta altas horas de la noche, con cenas, copas, etc.) difícilmente pueden compaginarse con las obligaciones familiares y domésticas de –todavía– la mayoría de las mujeres.

“crescendo” presupuestario de muchos de sus compañeros [...] entre sus primeras y sus segundas o terceras películas. (cit. en Gutiérrez 111)

Ello se debe en parte a que la financiación posterior depende en gran medida de la recaudación en taquilla y, como las películas dirigidas por mujeres tienen una menor difusión (menor distribución y menor promoción), por los motivos ya expuestos a propósito de otras artes, y, como resultado, menor éxito de taquilla, sus autoras reciben menos apoyo para sus siguientes proyectos. Es la pescadilla que se muerde la cola. El limitado éxito reduce la financiación; a su vez, puesto que la inversión que realizan los productores y distribuidores es menor, ponen menos empeño en venderlas para intentar recuperarla y, por tanto, de nuevo las películas tienen menos éxito. Como lo resume la directora Chus Gutiérrez: “[E]sa falta de presupuestos se traduce muchas veces en: A menor inversión, menor riesgo y menor apoyo promocional y mediático” (111). Por otra parte, aunque existen magníficas películas (tanto de hombres como de mujeres) rodadas con escasos medios, los limitados presupuestos influyen en la calidad del producto final e incluso —y esto es quizás más grave— llegan a determinar la temática. Así, Inés París se pregunta

si la razón por la que tantas mujeres optan por hacer películas intimistas es por razones de presupuesto. [...] A mí, por ejemplo, me encantaría irme a África y hacer un filme sobre mujeres exploradoras. También hace tiempo que Daniela [Fejerman] y yo queremos hacer una película sobre la inmigración entre Argentina y España. Y no sé si alguna vez conseguiré el presupuesto. (Camí-Vela 369)

El cine presenta aún otro obstáculo peculiar para la participación de las mujeres. A lo largo de los siglos, las mujeres han sido representadas en el arte eminentemente como objetos. En este sentido, es bien representativo el célebre verso de Gustavo Adolfo Bécquer, máximo representante del romanticismo español: “¡Poesía eres tú!” A primera vista, esto que le dice el hablante de la rima XXI a su amada puede parecer un elogio: al fin y al cabo, lo más sublime para un poeta es la poesía. Pero si lo examinamos más a fondo, descubrimos una clara minusvaloración: si él es poeta, entonces la mujer-poesía es su producto, es decir, un *objeto* creado por él. En el mejor

de los casos, la mujer puede ser una musa, es decir, una intermediaria entre el poeta y su creación, pero ella misma nunca podrá ser poeta, nunca podrá tener voz propia y, por tanto, tampoco expresar su subjetividad.

Para poder hacerlo –afirmar su voz y su subjetividad–, es preciso primero autodefinirse, pero, como señalan Gilbert y Gubar, “para la artista femenina el proceso esencial de autodefinición se complica por todas las definiciones patriarcales que se imponen entre ella misma y ella misma”, todas esas “máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano [...] para [...] –identificándola con los ‘modelos eternos’ que ellos mismos han inventado— [...] poseerla más completamente” (31-32).

Esas “máscaras míticas” pueden resumirse en dos: el ángel y el monstruo. La primera es la mujer perfecta e ideal: abnegada (y la palabra, *ab-negada*, ya lo dice todo), entregada a la familia, el esposo y los hijos... pero tan exenta de corporeidad y realidad tangible como los ángeles de la religión. La segunda es la mujer que tiene iniciativa y autonomía, y persigue sus deseos (incluidos, o sobre todo, los sexuales), y por ello mismo, por no encajar en el molde de lo que es “ideal”, se encarna en figuras monstruosas, como Eva, Pandora, Medusa, las sirenas, las brujas y un largo etcétera, que conducen a la destrucción del hombre, y a veces también del universo entero.

La dicotomía ángel/monstruo ha estado tan presente en el cine como en las demás artes. Si pensamos en el cine clásico de Hollywood, tenemos, por un lado, a centenares de mujeres-ángeles abnegadas y sufrientes, y, por el otro, a varios centenares más de *femmes fatales* que seducen y destruyen (o intentan destruir) a los hombres. En cualquier caso, los personajes femeninos en el cine suelen ser tópicos, banales, muy alejados de las mujeres de carne y hueso que todos conocemos. Como lo explica Chus Gutiérrez:

[L]os personajes femeninos dentro del cine [...] van de lo anecdótico, o sea, un personaje que aparentemente es muy importante pero del que no te cuentan nada en absoluto,<sup>8</sup> a lo simbólico, o sea no existe. Otro tipo de personajes femeninos

---

<sup>8</sup> Un ejemplo emblemático de esto es el personaje que interpreta Ingrid Bergman en *Casablanca*. Como ha apuntado Pilar Aguilar, refiriéndose al coloquio sobre la película en el programa de José Luis Garci *¡Qué grande es el cine!*: “Nadie dijo que el verdadero núcleo pasional de esa película circula entre los hombres [...]. Ningún sesudo contertulio detectó que ella es un simple –aunque bello–maniquí sin

muy representados en el cine son de corte más clásico y pueden ir, desde la puta buena y la puta mala, a la novia medio boba y *atontá*, pasando por madres amantísimas y esposas abnegadas. También está la representación de la mujer moderna, agresiva, con infinidad de problemas emocionales a nivel de pareja y a la que todo se le arregla como por arte de magia cuando un galán, a veces muy sospechoso, aparece en su vida. (113)

También Icíar Bollaín, que antes que directora fue actriz, habla de su dificultad para identificarse con los personajes que interpretaba, “aunque tenían mi edad y supuestamente inquietudes parecidas a las mías” (“El cine no es inocente” 83). Por eso, según cuenta, realizó su primera película, *Hola, ¿estás sola?* (1995): “Quería ver algo en la pantalla que nunca había visto: dos chavalas que, desde su punto de vista, haciendo las cosas, no son la novia, ni la hermana, ni la hija de nadie. Son ellas y ellas se echan un novio, una madre...” (Camí-Vela 54).

Pues bien, el peso tanto de estas representaciones distorsionadas como de la objetificación de la que –valga la redundancia—la mujer es objeto es muy superior en el cine que en las demás artes, puesto que resulta más difícil trascenderla en el momento de la recepción. Me explico: al leer una novela tenemos un amplio margen para la imaginación. Un personaje puede ser descrito de manera esquemática y estereotípica, pero nosotros, como lectores y lectoras, podemos otorgarle otras dimensiones, imaginar su vida, su aspecto, intentar comprender sus motivaciones, etc. En cambio, al tratarse de un medio audiovisual que nos bombardea con imágenes a gran velocidad, el cine no nos da literalmente tiempo a “ver” otra cosa que lo que aparece en pantalla. En palabras de Pilar Aguilar:

[L]as películas [...] dan un punto de vista, presentan una realidad (y silencian u ocultan otra, por lo tanto) e inducen (con mucha mayor fuerza que otras formas de ficción) a la asimilación acrítica. [...] Además, como es bien sabido, los filtros racionales se debilitan ante la imagen. La ficción audiovisual actúa en nosotros de manera eminentemente emotiva e impresionista. [En suma, l]a película construye una mirada y obliga a compartirla. (47)

---

entidad alguna. Nadie notó que su personaje es el único [...] que no opina sobre el conflicto histórico que los envuelve” (19).

La secular objetificación de la mujer no sólo tiene más fuerza en el cine que en otras artes, sino que casi podríamos decir que constituye la base sobre la que se asienta. Según Laura Mulvey, el hechizo del cine para el espectador reside en el placer visual (escopofílico, en la terminología psicoanalítica) que proporciona la contemplación del cuerpo femenino visto a través del ojo de la cámara.<sup>9</sup> Y mientras más inanimado, es decir, más “simple objeto”, parezca ese cuerpo, mejor, porque así se diluye la amenaza que su sexualidad representa para los hombres. Un ejemplo extremo de esto se halla en *Hable con ella* (2002), el galardonadísimo filme de Pedro Almodóvar, donde la mujer está en coma. Está en coma, es decir, es un mero cuerpo que no ve, no siente y no habla; sólo se le puede hablar *a ella* –ni siquiera, a pesar del título, *con ella*—y contemplarla, manipularla e incluso... ¡violarla!

La objetificación de las mujeres se consigue de varias maneras. La más básica consiste en la exhibición de cuerpos seductores, ajustados a los cánones de belleza de cada época, y la consiguiente erotización de los personajes femeninos, lo que Mulvey define como “ser para ser miradas” (“*to-be-looked-at-ness*”) (Mulvey 436). ¿Cuántas actrices famosas no canónicamente “guapas” conocen ustedes? ¿Cuántos personajes femeninos que no estén deslumbrantes y atractivos aun en las condiciones más deplorables (sucias, heridas, sometidas a vejaciones)? En general, “las imágenes de las mujeres en la pantalla están sexualizadas independientemente de lo que estén haciendo o el tipo de trama en el que se vean envueltas” (Kaplan 63). De ahí también la abundancia de desnudos femeninos en el cine a partir de los años sesenta. No quiero sonar moralizante ni aplaudir la estricta censura de otras épocas, sino sólo señalar que a menudo, en las películas masculinas, dichos desnudos son gratuitos. Es por ello por lo que en el cine de mujeres abundan mucho menos y su aparición suele responder verdaderamente a necesidades del guión (aparte de que las cineastas muestran más desnudos masculinos). Icíar Bollaín cuenta la siguiente anécdota en relación con *Flores de otro mundo* (1999): “[L]a jefa de Producción me decía: ‘un hombre a la chica negra la desnuda en la primera escena’. La desnuda seguro, aunque sólo sea para verla él”. Por eso en la película, añade, “no se ve una teta” (Camí-Vela 60). Ésta es, casualmente, la

---

<sup>9</sup> Evidentemente, las mujeres también son espectadoras y de alguna manera han de recibir placer (si no, no irían al cine). Se trata de un tema complejo, que las teóricas feministas explican de diversas maneras. Teresa de Lauretis lo resume diciendo que las mujeres han de dar su “consentimiento” para las representaciones que de ella ofrece el cine narrativo, y concluye que el propósito último de éste es seducir a las mujeres para que acaten la feminidad normativa (137).

misma expresión que utilizan Inés París y Daniela Fejerman al hablar de su filme *A mi madre le gustan las mujeres* (2002): “No se ve ni una teta” (Camí-Vela 371). Y explican que, aparte de para evitar la exhibición gratuita del cuerpo femenino, la menor presencia de desnudos en el cine de mujeres se debe a que a menudo las actrices expresan su incomodidad ante esas escenas y, mientras que las directoras, como mujeres que son, respetan su deseo de no interpretarlas, los directores no (Camí Vela, 371).

El segundo mecanismo de objetificación consiste en fragmentar los cuerpos, mostrando sólo trozos de carne, con lo cual se pierde la integridad física, y por tanto también humana, de las mujeres retratadas. En el cine es normal enfocar partes aisladas del cuerpo y, de hecho, éste es uno de los mecanismos por los que se construye el significado. Vemos a un personaje mirando, a continuación vemos una mano, y entendemos que esa persona está mirando esa mano (suya o de otra persona). Sin embargo, en el caso de las mujeres los fragmentos del cuerpo realizados con más frecuencia son —¿a que no lo adivinan?— las zonas eróticas (pecho, pubis y trasero), lo que contribuye a que las veamos como simples objetos para el placer sexual de los hombres. Aunque podría citar centenares de ejemplos, me viene a la mente un plano de *Volver* (2006), la última película de —nuevamente— Almodóvar, donde vemos al personaje que interpreta Penélope Cruz lavando los platos. Mejor dicho, vemos en picado, desde arriba, a la izquierda el fregadero lleno de platos y sus manos lavando un cuchillo, y, a la derecha, la voluminosa pechera de la actriz. ¿Y ella, Raimunda, dónde está? ¡A ella no la vemos! A veces el afán erotizador llega hasta tal punto que los fragmentos del cuerpo mostrado no pertenecen siquiera a la misma actriz. Así, circula el rumor de que en la escena inicial de *Pretty Woman*, que enfoca diversas partes del cuerpo de Julia Roberts, cada una de las partes pertenece a una modelo distinta, para así obtener las mejores piernas, el mejor pecho, el mejor trasero, etc. (Bengoechea).

En tercer lugar, una vez debidamente erotizados y fragmentados, los cuerpos femeninos son sometidos a violencia. Existen varios niveles de violencia, desde la simbólica, que en el cine clásico se manifiesta a menudo en la muerte de las heroínas por causas naturales, hasta la física, que se manifiesta en malos tratos, violaciones y, en el caso de las *mujeres fatales* del cine negro, el —por supuesto “merecido”— asesinato (Kaplan 24). La legitimación de los malos tratos ha sido una constante en el cine, e incluye desde bofetadas aparentemente sin consecuencia (recordemos la que le da Glenn

Ford a Rita Hayworth en *Gilda*) hasta auténticas palizas, las más de las veces justificadas por el “mal comportamiento” femenino o simplemente trivializadas. En el cine español uno de los principales representantes de dicha legitimación es —¡otra vez!—Almodóvar. Como he señalado en otro lugar, “en *Pepi, Luci, Bom...* [1980] el personaje de Luci se pasa toda la película anhelando una pareja que la maltrate y se muestra feliz cuando finalmente su marido policía le da una paliza brutal, mientras que en *Todo sobre mi madre* (1999) el personaje de Agrado bromea sobre el hecho de que le rompieron la nariz de un ‘palizón’” (Cruz 218-19). Por suerte, gracias a la creciente sensibilización en torno a la violencia de género, esto empieza a cambiar, y en la última década se han producido varias películas (tanto de mujeres como de hombres) que denuncian esta lacra, siendo la más conocida *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollaín.<sup>10</sup> Por otra parte, como señala E. Ann Kaplan, a partir de los años setenta, coincidiendo con la liberación sexual femenina, la violencia se intensifica, con una cantidad inusitada de violaciones de mujeres (25) presentadas por lo general de manera frívola y complaciente. Volviendo al cine español, basta recordar la comicidad de las escenas de violación en *Salsa rosa* (1991) de Manuel Gómez Pereira<sup>11</sup> o *Kika* (1993) de —¡una vez más!—Almodóvar, o el enternecedor halo de “amor” que se da a la violación (nada menos que) de la mujer en coma en *Hable con ella*.<sup>12</sup> En contraste, cuando las mujeres muestran escenas de agresión sexual, presentan todo el horror que conlleva, como ocurre en *El pájaro de la felicidad* (1992) de Pilar Miró y *Me llamo Sara* (1998) de Dolores Payás.

A medio camino entre la violencia simbólica y la violencia física se halla la prostitución, que tiene una abrumadora presencia en el cine masculino. Digo “a medio camino” porque, aunque la prostitución constituye inequívocamente una forma de violencia, por la explotación esencial que supone, no suele representarse así. Antes bien, la mayoría de las prostitutas cinematográficas parece “disfrutar” con su “profesión

<sup>10</sup> Las otras son: *Solas* (1999), la exitosa *opera prima* de Benito Zambrano, *Sólo mía* (2001) de Javier Balaguer, *Antigua vida mía* (2001), dirigida por el argentino Héctor Olivera y basada en la novela homónima de la chilena Marcela Serrano, y *María la Portuguesa* (2001) de Dácil Pérez de Guzmán, película producida para televisión con la colaboración de varias televisiones autonómicas.

<sup>11</sup> En *Salsa rosa*, además, la vestimenta y la actitud seductora del personaje de Koro (interpretado por Maribel Verdú) producen la impresión de que ella “se lo busca”, como, según Carol Clover, es habitual en las escenas de violación “al viejo estilo” (cit. en Martín-Márquez 19).

<sup>12</sup> Almodóvar no sólo trivializa la violencia (sexual o física), sino que a menudo la presenta como “beneficiosa” para la mujer que la sufre. Así, en *Hable con ella*, “gracias a” la violación de la que es objeto y el embarazo resultante, el personaje interpretado por Leonor Watling se recupera milagrosamente de sus cuatro años en estado de coma (Cruz y Zecchi, “Maternidad” 154).

libremente elegida”. Y cuando digo “abrumadora presencia”, no estoy exagerando: en una muestra de cincuenta y cinco películas de la primera mitad de los noventa, Pilar Aguilar encontró que dieciocho de los personajes femeninos ejercían la prostitución o actividades similares (65), mientras que, en una muestra de cuarenta y dos películas del período 2000-2006, Fátima Arranz contabilizó que en un 30,8% de ellas los hombres utilizaban prostitutas (“El 62%...”). Es decir, que si un habitante de otro planeta conociese el nuestro sólo a través del cine, concluiría que la tercera parte de las mujeres se dedican a la prostitución.

El último mecanismo de objetificación es más sutil, y consiste en la falta de protagonismo por parte de las mujeres. Tradicionalmente, como ha señalado Mulvey, el hombre tiene el rol activo de hacer avanzar la historia, de hacer que pasen cosas (437), mientras que las mujeres son sólo decorados, objetos de deseo, obstáculos o recompensas en su camino.<sup>13</sup> Podría argumentarse que lo mismo ha ocurrido en la novela (por citar el otro arte narrativo por excelencia), donde los protagonistas de los grandes clásicos son en su mayoría hombres.<sup>14</sup> Sin embargo, repito lo dicho anteriormente: al leer una novela es más fácil dotar de entidad y subjetividad a los personajes, aunque sean secundarios, mientras que en el cine es casi inevitable identificarse con los protagonistas (hombres), porque ellos son los portadores de la mirada (Mulvey 437), y ver por tanto al resto de los personajes, sobre todo a los femeninos, como lo hacen ellos, es decir, como simples decorados, objetos de deseo, obstáculos o recompensas en su camino.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Hasta tal punto llega el protagonismo masculino que, según relata Daniel Tubau, en un taller de guión cinematográfico, al pedir a los alumnos que elaborasen un guión a partir de una breve narración en primera persona sin un solo marcador de género (“Caminé durante media y vi la casa. Llamé a la puerta y nadie me respondió”, etc.), el 80% (el 90% de los hombres y el 76% de las mujeres) asumieron que el protagonista era un hombre. Como él mismo dice (y aclaro que no se trata de un libro de crítica feminista, ni siquiera de teoría fílmica): “Un resultado tan claro no puede deberse a la casualidad. Es evidente que existen códigos narrativos implícitos que nos hacen pensar que el protagonista de una historia es casi siempre un hombre” (36).

<sup>14</sup> La excepción sería el subgénero de la “novela de adulterio” que proliferó durante la segunda mitad del siglo XIX (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *La Regenta* de Clarín y *Anna Karenina* de Leon Tolstoi, por citar sólo las más célebres). Sin embargo, aunque estas obras se centran en las protagonistas femeninas, en realidad constituyen toques de atención a los hombres para que vigilen a sus esposas y, a un nivel simbólico, reflejan el temor de los hombres burgueses a perder sus propiedades (de las que la mujer era sólo una más) a manos de la clase obrera.

<sup>15</sup> En el cine confluyen tres miradas y las tres son masculinas: la de la cámara (que selecciona lo que podemos ver y detrás de la cual casi siempre se halla un hombre), la de los hombres que contemplan a las mujeres dentro del texto fílmico y la de los espectadores, que por fuerza se identifican con esas dos miradas masculinas (Kaplan 37).

Después de todo lo dicho, lo sorprendente no es que haya pocas mujeres cineastas, sino el mero hecho de que existan. Resulta sencillamente heroico que tantas mujeres hayan logrado vencer los obstáculos para realizar una película, para idear modos de representación que trasciendan los estereotipos y el rol de mujer-objeto, y para romper con la mirada masculina, entronizando una nueva. Es cierto que, a causa de esas dificultades, por lo general las mujeres empiezan a dirigir a edades más tardías que los hombres (Camí-Vela 33), pero, aun así, desde los albores del cine se han colocado detrás del ojo de la cámara para transmitirnos su visión de la realidad.

## 2) Las pioneras

En 1896, apenas un año después del nacimiento del cine, la francesa Alice Guy escribió, produjo y dirigió *La fée aux choux* [*El hada de las coles*], un cortometraje de tres minutos de duración que tiene el gran mérito de ser la primera película narrativa de la historia (además de un delicioso alegato contra el racismo). Desde entonces y hasta 1920, Guy realizó más de cuatrocientas películas, produjo muchas más y fue la primera mujer que dirigió su propio estudio (en EE.UU. entre 1910 y 1914). Llevó a cabo, además, una intensa investigación en torno al coloreado y la sincronía sonora, lo que sugiere “un interés tecnológico que ha sido asimismo negado como relativo a las mujeres” (Selva y Solà 21). Sin embargo, su importantísimo papel en la historia del cine fue prácticamente ignorado hasta que se publicaron sus memorias en 1976.<sup>16</sup>

Diez años después aparecerían otras cineastas en Europa y Norteamérica: la italiana Elvira Notari, cuyos primeros cortometrajes datan de 1906; la sueca Anna Hofman-Uddgren, que empezó a dirigir en 1911; la francesa Germaine Dulac,<sup>17</sup> que lo hizo a partir de 1915; la soviética Olga Preobrazhenskaia, desde 1917; las estadounidenses Lois Weber, la primera mujer autora de un largometraje (*El mercader de Venecia*, en 1914), y Ruth Ann Baldwin; y la canadiense Nell Shipman (cuyo nombre, significativamente, a menudo es transcrito como el masculino *Neil Shipman*).

---

<sup>16</sup> Resulta llamativo que, en su voluminosa *Historia del cine* (2006), el crítico Román Gubern mencione a esta importante pionera en sólo dos ocasiones y sólo en su calidad de “secretaria” del productor León Gaumont, no como directora y ni siquiera como productora (50; 64).

<sup>17</sup> Dulac protagonizaría un triste episodio en la historia de la misoginia cuando, en el estreno de su filme *La coquille et le clergyman* (1928), fue abucheada por el público (compuesto por sus supuestos compañeros del grupo surrealista) por haber realizado una película “excesivamente *femenina*”, al grito de “¿Quién es Germaine Dulac? Es una vaca” (Quintana 109).

En España, la bailarina y actriz Helena Cortesina (1904-84) dirigió en 1921 la película *Flor de España o la leyenda de un torero*, que no se estrenaría hasta dos años después, con escaso éxito, y que durante gran parte de la posguerra se atribuyó a quien fuera sólo el guionista, José María Granada. Pudo haber, sin embargo, otras cineastas antes que ella. Por ejemplo, la estudiosa del cine catalán Palmira González López menciona a una tal Elena Jordi que habría dirigido un filme, *Thais*, en 1918 (cit. en Martín-Márquez 7), pero no existen datos que lo corroboren.

A Cortesina la seguirían Rosario Pi, en los años 30, y posteriormente, durante los cincuenta y sesenta, Ana Mariscal y Margarita Alexandre, las cuales tienen casi más mérito que sus predecesoras, si tenemos en cuenta la opresión brutal de las mujeres que impuso la dictadura franquista, tras borrar de un plumazo todos los avances conseguidos durante la Segunda República (como dato anecdótico, en 1939 se puso nuevamente en vigor el Código Civil de 1889, con lo cual se atrasó el reloj de los derechos de las mujeres exactamente cincuenta años).

Rosario Pi (1899-1967) tiene el honor de haber sido la primera directora de cine sonora en España. Tras fundar y presidir su propia productora, Star Films, dirigió su primera película en 1935, *El gato montés*, y en 1938, en plena guerra civil, *Molinos de viento*, que no se estrenaría hasta el año siguiente, ya terminada la guerra. Pi fue también la guionista de *Doce hombres y una mujer*, dirigida por Fernando Delgado en 1934. *El gato montés*, que recibió excelentes críticas en su momento, es una versión de la zarzuela homónima de Manuel Penella que encaja en el subgénero de la *españolada* de la época (los protagonistas son una gitana, un bandido y un torero), pero Pi transforma el libreto original de tal manera que la protagonista, Soleá, que en la zarzuela es un personaje débil y estereotípico, se convierte en una mujer fuerte que defiende su independencia (Martín-Márquez 73).

Por su parte, Margarita Alexandre (1923) codirigió, junto con Rafael Torrecilla, el documental *Cristo* (1952) y los largometrajes *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955), antes de que ambos se marcharan al extranjero en busca de mejores oportunidades. *La ciudad perdida*, basada en la novela homónima de Mercedes Fórmica, trata sobre la persecución policial de un grupo de maquis y, como era de prever, fue muy recortada por la censura. Por su parte, *La gata* es un drama rural con elementos folklóricos que destaca por el hecho de que la protagonista es una mujer que

expresa, por supuesto dentro de los límites de la censura, su sexualidad, algo bastante insólito para la época.

Ana Mariscal (1921-95) es sin duda la más conocida de las “pioneras”, aunque más en su faceta de actriz que de directora. Sin embargo, entre 1952 y 1968 dirigió diez películas, y al menos dos de ellas, *Segundo López, aventurero urbano* (1952), un filme con tintes neorrealistas, y *El camino* (1963), basada en la novela de Miguel Delibes, están consideradas, en palabras de Santiago Belausteguigoitia, “como dos obras imprescindibles a la hora de hacer un recorrido histórico por el cine español” (Belausteguigoitia). Mariscal ha sido vituperada por su conexión con la dictadura franquista (además de dirigir algunos filmes ferozmente anticomunistas, protagonizó *Raza* [1941], la película de José Luis Sáenz de Heredia con guión del propio Franco), pero, como apunta Susan Martin-Márquez, en realidad tuvo problemas con el régimen (9). De hecho, en 1943 escribió una novela, *Hombres*, que fue prohibida por la censura, posiblemente porque la protagonista, Herminia, mantiene numerosas relaciones amorosas que acaba siempre rompiendo por temor a perder su independencia. Por otra parte, *Segundo López...* recibió originalmente una clasificación 3A, lo cual, aunque técnicamente no significaba una prohibición, le impedía recibir subvenciones estatales y retrasó su estreno hasta que, nueve meses después, sufrió ciertas modificaciones que la hicieron más aceptable para la censura.

Mariscal era bien consciente de su papel de “pionera”. En 1953 dio dos conferencias sobre las mujeres y el cine en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, una de ellas dedicada específicamente a las directoras, donde habló de su descubrimiento de la obra de Guy: “Si yo hubiera conocido antes la biografía de Alice Guy, me habría animado, pues mi tarea como directora ha sido bastante parecida a la suya” (cit. en Martin-Márquez 124). Al compararse con la francesa, Mariscal no sólo se inserta a sí misma dentro de la historia del cine, sino que llama la atención sobre el aislamiento dentro del cual ha tenido que trabajar (Martin-Márquez 125).<sup>18</sup>

Algunas fuentes mencionan otras dos mujeres que dirigieron películas durante ese período, Carmen Pisano e Isabel Roy (o Roig),<sup>19</sup> pero de la primera no he podido

<sup>18</sup> En su libro *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, Martin-Márquez dedica sendos capítulos a la obra de Rosario Pi y de Ana Mariscal, y parte de otro a *La gata* de Alexandre. Por su parte, Victoria Fonseca ha publicado una monografía sobre la segunda, *Ana Mariscal: Una cineasta pionera*.

<sup>19</sup> Por ejemplo, Santiago Belausteguigoitia en su reseña del libro de Fonseca sobre Ana Mariscal (Belausteguigoitia).

recabar ningún dato y, de la segunda, señala Josefina Molina que “algunos muy estudiosos dicen que hizo unos documentales, pero no se sabe sobre qué, ni dónde, ni cuándo” (77).<sup>20</sup>

Sin embargo, a pesar de estas incursiones femeninas en el cine español, la mayoría de las estudiosas están de acuerdo en señalar como verdaderas pioneras a la generación siguiente –concretamente, Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé—, puesto que éstas abrieron un camino que sería continuado por muchas otras mujeres a partir de la década de los ochenta, mientras que las anteriores, a causa del ya mencionado silencio historiográfico que niega continuidad a la producción femenina, aparecen como simples excepciones. Por eso Barbara Zecchi prefiere clasificar a las cineastas españolas en dos generaciones de pioneras, que denomina “primera” y “segunda generación”, y a las que suma la “nueva generación de mujeres realizadoras” que empiezan a dirigir en los ochenta (315).

Josefina Molina (1936), que inició su carrera como realizadora de televisión, ha dirigido seis largometrajes entre 1973 y 1993, entre los que destaca *Función de noche* (1981), una película que resultó sumamente transgresora para la época. Se trata de una especie de ensayo de *cinéma-vérité* en el que los protagonistas, Lola Herrera y Daniel Dicenta, escenifican, sin guión previo, una conversación en torno a su fracasado matrimonio que sirve para denunciar la doble moral patriarcal imperante en el franquismo y la represión sexual de las mujeres (por ejemplo, Lola Herrera confiesa que nunca tuvo un orgasmo con él). La película fue aclamada por la crítica por su carácter experimental y tuvo un enorme éxito entre las mujeres, muchas de las cuales se sintieron identificadas con la protagonista, porque, en palabras de la propia directora: “[En ella] una mujer de mi generación hace balance de su vida, detecta sus puntos oscuros y rompe un silencio tradicional haciendo valer su derecho a la reflexión sobre sí misma sin tener en cuenta la retórica masculina” (Molina 79).<sup>21</sup>

Por su parte, Cecilia Bartolomé (1943) ha dirigido tres películas entre 1977 y 1996, y la primera, *Vámonos, Bárbara* (1977), que presenta a una mujer de cuarenta

---

<sup>20</sup> José María Caparrós Lera habla de “doce mujeres cineastas” antes de la década de los ochenta (219), pero, como no menciona siquiera a varias de las conocidas (ni a Cortesina, ni a Alexandre, ni a Bartolomé) y, además, describe erróneamente a Pi como “la primera mujer cineasta española” (62), es imposible saber cómo obtiene esa cifra.

<sup>21</sup> Según Lola Herrera, la película supuso una experiencia muy valiosa para ella, como mujer y como persona, porque, como señaló en un coloquio de *Versión española* en 2001, la ayudó “a parirme a mí misma”.

años que deja a su marido infiel y emprende un nuevo camino independiente en compañía de su hija para encontrarse a sí misma, constituye un clásico del cine feminista en España.

El gran mérito de colocar el cine de mujeres en primera línea se lo debemos, sin embargo, a Pilar Miró (1940-1997). Realizadora de televisión, autora de nueve películas entre 1976 y 1997, Directora General de Cinematografía (1982-1985) y de Radiotelevisión Española (1986-1989), a ella le debemos también el llamado Decreto Miró de 1983, gracias al cual el cine español comenzó a recibir subvenciones pre-producción, lo que ha otorgado una valiosísima oportunidad a los jóvenes creadores y creadoras. Si en *Función de noche* Molina representó a una mujer de la generación franquista que empieza a ser consciente de la opresión a la que ha estado sometida pero no ha conseguido aún superar el trauma y en *Vámonos*, Bárbara Bartolomé muestra a una mujer de la misma generación que sí lo consigue, en *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), su tercera película, Miró retrata a una mujer algo más joven que desde el principio está “liberada”: la protagonista, Andrea, es una mujer profesional (realizadora de televisión como ella) que mantiene diversas relaciones sexuales y amorosas, ha abortado y afirma constantemente su independencia frente a los hombres. Sin embargo, su “liberación” no es presentada con tintes triunfalistas, sino que se enfatiza la soledad que conlleva el intentar ser independiente en una sociedad todavía machista.

### 3) Situación actual del cine de mujeres en España

Siguiendo el camino inaugurado por Molina, Bartolomé y Miró, en la década de los ochenta aparecieron cinco nuevas directoras, aunque habría que esperar a los noventa para observar una auténtica eclosión del cine dirigido por mujeres, ya que en esa década surgieron nada menos que treinta y una nuevas cineastas<sup>22</sup> y en 1996 el 13% de las películas estrenadas fueron obra de mujeres (cifra que, pese a estar muy lejos del ideal 50%, no deja de ser maravillosa, si la comparamos con las cifras actuales y, más aún, con las del cine de Hollywood, donde, por ejemplo, sólo el 4% de los filmes producidos en 1999 fueron dirigidos por mujeres [Zecchi 338]).

---

<sup>22</sup> Esto señala María Camí-Vela en la página 17 de su libro *Mujeres detrás de la cámara*; en la segunda parte, sin embargo, da la cifra de treinta y cinco (309). La exhaustiva tabla de directoras y títulos que incluye Barbara Zecchi en su artículo “Mujer y cine: Estudio panorámico de éxitos y paradojas” (342-46) confirma que son treinta y una entre 1990 y 1999.

Sin embargo, esa explosión inicial no ha dado el fruto esperado. Algunas de esas cineastas han dirigido sólo una o dos películas, otras han mantenido una carrera constante y con cierto reconocimiento (Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez y Gracia Querejeta), pero nunca equiparable al de sus homólogos masculinos (salvo éxitos aislados como *Te doy mis ojos* [2003] de Bollaín y *La vida secreta de las palabras* [2005] de Coixet, las dos únicas películas dirigidas por mujeres que han ganado el Goya a la Mejor Película), y cada vez aparecen menos caras nuevas. Marina Díaz y Josetxo Cerdán señalan que “parece que se haya establecido una cuota [de mujeres cineastas] mínima, presencial, que independientemente de la (se supone) buena marcha del cine español permanece invariable a lo largo de todos estos años” (81). Sin embargo, más bien parece que disminuye. Así, si en los noventa el 17,1% de las *óperas primas* fueron dirigidas por mujeres, entre 2000-2006 lo fueron sólo el 10,4% (“El 62%...”).

En todo caso, el porcentaje de largometrajes de mujeres está casi siempre por debajo del 10 por ciento (un 7,3 por ciento como promedio entre 2000 y 2006 [“El 62%...”]) y ha habido años, como 2006, en que sólo se produjeron tres películas de ficción<sup>23</sup> dirigidas por mujeres y sólo una (*Tu vida en 65'* de María Ripoll) tuvo cierta resonancia.<sup>24</sup> En 2007 las cosas fueron un poquillo mejor, con seis largometrajes de ficción propiamente españoles dirigidos por mujeres.<sup>25</sup>

Recientemente, Fátima Arranz ha llevado a cabo un exhaustivo estudio sobre las mujeres y el cine en España, que demuestra la posición secundaria que siguen ocupando en la industria. Salvo en peluquería, vestuario y maquillaje, donde las mujeres son mayoría (un 75,5%), en las demás categorías su presencia es muy limitada: los hombres acaparan el 85,3% de los puestos en las categorías artísticas, el 84,9% en las directivas y el 80,1% en las técnicas. Ni siquiera en la interpretación son mayoría las mujeres, representando sólo el 36,6% del total de intérpretes (“El 62%...”).

---

<sup>23</sup> Aunque hay cada vez más mujeres dirigiendo documentales, no los incluyo aquí debido al lugar secundario que ocupa este género en España, lo que hace que la mayoría de los documentales no lleguen nunca a estrenarse o, en el mejor de los casos, lo hagan sólo en un par de salas de Madrid y Barcelona.

<sup>24</sup> Datos obtenidos de la página web del Ministerio de Cultura, [www.mcu.es/cine](http://www.mcu.es/cine). El listado de largometrajes de 2006 incluye también *Madeinusa* de Claudia Llosa, pero se trata de una coproducción con Perú netamente peruana y con mínima participación española.

<sup>25</sup> Datos obtenidos de la página web del Ministerio de Cultura, [www.mcu.es/cine](http://www.mcu.es/cine). Nuevamente, no incluyo *Qué tan lejos* de Tania Hermida ni *XXY* de Lucía Puenzo, por ser películas esencialmente ecuatoriana y argentina, respectivamente. De todos modos, de los 172 largometrajes producidos o coproducidos en España durante 2007, incluidos los documentales y las coproducciones sólo minoritariamente españolas, sólo veinte fueron dirigidos o codirigidos por mujeres, es decir, un 11,6%.

Por otra parte, a excepción de los festivales dedicados exclusivamente al cine de mujeres (la Mostra de Cine de les Dones de Barcelona, que está en funcionamiento desde 1993, el de Mujeres en Dirección de Cuenca, que lleva dos ediciones, o el recientemente relanzado –en julio de 2008—Festival de Cine de Mujeres de Madrid), las cineastas suelen tener una presencia casi testimonial en los festivales (y no olvidemos que éstos son fundamentales a la hora de promocionar las películas). Por ejemplo, en la última edición del Festival de Cine Español de Málaga, en la sección oficial compitieron sólo dos películas de mujeres de un total de quince (en cambio, en la menos prestigiosa sección Zona Zine había dos de seis). De modo análogo, como mencioné antes, a lo largo de las veintidós ediciones de los premios Goya que otorga la Academia de Cine, sólo dos mujeres, Bollaín y Coixet, han recibido Goyas a la Mejor Película, en 2004 y 2006, respectivamente.<sup>26</sup>

Curiosamente, sin embargo, al contrario de lo que ocurre en la Real Academia Española y la de Bellas Artes de San Fernando, en la Academia de Cine las mujeres han tenido enorme protagonismo, hasta tal punto que los últimos cuatro presidentes han sido presidentas (Aitana Sánchez-Gijón, Marisa Paredes, Mercedes Sampietro y, actualmente, Ángeles González-Sinde). Claro que habría que preguntarse si ello se debe a que han logrado granjearse el respeto de sus compañeros o, más bien, a que el deseo de exhibir cuerpos femeninos atractivamente ataviados (recordemos que tres de ellas son actrices y sólo una es directora<sup>27</sup>) es tan fuerte en el cine que debe hacerse no sólo en las películas, sino también en los actos oficiales (sobre todo las galas de entrega de los premios), o –si queremos ser todavía más malpensadas—a que, dados los problemas que enfrenta el cine español (pérdida constante de espectadores, imposibilidad de competir con el cuasi monopolio del cine estadounidense, etc.), presidir la Academia resulta una tarea bastante ingrata.

Respecto a los protagonistas de las películas, no sólo no se ha conseguido alcanzar ese 50% que correspondería a las mujeres por pura estadística poblacional, sino

---

<sup>26</sup> Recibieron también los de Mejor Dirección y Mejor Guión Original (en el caso de Bollaín junto con Alicia Luna). A éstos habría que sumar el Goya a la Mejor Dirección y Mejor Guión Adaptado (este último junto con Rafael Pérez Sierra) que recibió Pilar Miró por *El perro del hortelano* en 1997, y los Goyas a la Mejor Dirección Novel concedidos a Ana Díez en 1990, por *Ander eta Yul*, a Rosa Vergés en 1991, por *Boom boom*, y a Ángeles González-Sinde en 2004, por *La suerte dormida*. Isabel Coixet también fue premiada ese mismo año (sin duda un año de lujo para las cineastas) con el Goya al Mejor Guión Adaptado por *Mi vida sin mí*.

<sup>27</sup> En contraste, los cuatro presidentes (hombres) eran todos directores: Antonio Giménez-Rico, Fernando Trueba, Gerardo Herrero y José Luis Borau.

que la proporción va en descenso. Así, si en 1995 el 44,7% de las películas tuvieron a mujeres por protagonistas, en 2000 el porcentaje se redujo al 35,3% (Zecchi 339) y, en el período 2000-2006, en la muestra de cuarenta y dos películas analizadas por Arranz, la cifra se mantenía casi idéntica (35,7%), aunque es preciso puntualizar que, si bien los directores otorgan protagonismo a las mujeres en sólo el 20,7% de los casos, las directoras lo hacen en el 69,2% (“El 62%...”). Por otra parte, la violencia contra las mujeres sigue campando a sus anchas. En la misma muestra de Arranz, el 28,5% de los filmes mostraban mujeres sometidas a violencia y, mientras que dicha violencia aparecía representada negativamente en el 100% de las películas femeninas, sólo era reprobada en el 25% de las masculinas (“El 62%...”).

Está claro, pues, que las mujeres tienen rasgos distintivos a la hora de hacer cine: mayor protagonismo femenino, menor objetificación de las mujeres, rechazo de la violencia contra éstas... Sin embargo, la mayoría de las cineastas rechaza tajantemente el rótulo “cine de mujeres” y algunas incluso se han negado a participar en actividades dedicadas a él. Ello es hasta cierto punto comprensible, puesto que dicho rótulo puede verse como una minusvaloración: los hombres hacen Cine (con mayúscula) y las mujeres una subcategoría dentro de él; lo masculino sigue siendo lo Universal (también con mayúscula) y lo femenino una mera experiencia parcial y limitada. Como lo expresa Chus Gutiérrez: “La mirada del hombre no se cuestiona, existe. [...] ¿Por qué se cuestiona mi mirada?????????????” (112-13). Por su parte, Icíar Bollaín denuncia este hecho con delicioso sarcasmo en su ensayo “Cine con tetas”:

La diferencia entre los hombres y las mujeres es que ellos son hombres y nosotras mujeres, básicamente. Ellos tienen cola, nosotras no. Nosotras tenemos tetas, y ellos no. También tenemos más cintura y ellos menos culo (algunos). Y aunque parezca muy obvio, cuando nos ponemos a hacer cine resulta que todo se complica y entonces los medios de comunicación, es decir, los que cuentan (algo de) lo que pasa, se rascan la cabeza y nos preguntan, se preguntan ¿Pero dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara? (“Cine con tetas” 89)

Y concluye: “[P]uede ser que piensen que [las mujeres] van a ver las cosas desde otra perspectiva y eso les asusta, ahora que estaba todo tan organizado y tan bien explicado, cada estereotipo en su sitio” (90).

Sin embargo, es necesario el tratamiento “distinto”, por separado, del cine de mujeres, y muchas directoras, incluidas Gutiérrez y Bollaín, parecen haberlo entendido, puesto que en 2007 fundaron CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, la cual se propone, según se declara en su página web, “fomentar una presencia equitativa de la mujer en el medio audiovisual”,<sup>28</sup> y de la que Gutiérrez es vicepresidenta (junto con Coixet) y Bollaín secretaria (la presidenta es Inés París). Y es que sin asociaciones como CIMA, sin festivales, ciclos y cursos monográficos sobre cine de mujeres y sin charlas como esta que nos reúne hoy aquí, su obra seguiría estando marginada y su historia seguiría estando “no contada”. Por mi parte, espero haber aportado mi granito de arena para que el cine que han hecho, y siguen haciendo, las mujeres, sea un poco más visible.

### Bibliografía

Aguilar, Pilar. *Mujer amor sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos, 1998.

Belausteguigoitia, Santiago. “Una pionera del cine español”. *El País*, 17 de abril de 2003.

[http://www.elpais.com/articulo/andalucia/pionera/cine/espanol/elpepiespand/20030417elpan\\_d\\_13/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/andalucia/pionera/cine/espanol/elpepiespand/20030417elpan_d_13/Tes?print=1). (Consultada el 9 de agosto de 2008.)

Bengoechea, Mercedes. “‘Rompo tus miembros uno a uno’ (Pablo Neruda): De la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer”.

[http://www.ortegaygasset.edu/contenidos.asp?id\\_d=270](http://www.ortegaygasset.edu/contenidos.asp?id_d=270). (Consultada el 3 de septiembre de 2008.)

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Nueva York: Oxford University Press, 1973.

Bollaín, Iciar. “Cine con tetas”. *DUODA Revista d’Estudis Feministes* 24 (2003): 89-91.

---

<sup>28</sup> [www.cimamujerescineastas.es](http://www.cimamujerescineastas.es). (Consultada el 4 de septiembre de 2008.)

- . "El cine no es inocente". *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 24 (2003): 83-87.
- Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- Caparrós Lera, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- Cruz, Jacqueline. "Del silencio a la toma de conciencia... ¿y a la reacción?: La violencia de género en los discursos culturales". *La Nueva Literatura Hispánica* 8-9 (2004-2005): 215-45.
- Cruz, Jacqueline, y Barbara Zecchi. "Más que evolución, involución: A modo de prólogo". *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 7-24.
- . "Maternidad y violación: Dos caras del control sobre el cuerpo femenino". *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 147-74.
- Darío, Rubén. "Palabras liminares" a *Prosas profanas. Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Hiperión, 1985. 180-83.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Díaz, Marina, y Josetxo Cerdán. "Aguja e hilo para pensar el cine español de mujeres de los años noventa". *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona: La empresa de sus talentos*. Comps. Marta Selva y Anna Solà. Barcelona: Paidós, 2002. 77-89.
- "El 62% de las películas españolas están protagonizadas por personajes masculinos". [www.tt.mtas.es/periodico/igualdad/200801/IGU20080131.htm](http://www.tt.mtas.es/periodico/igualdad/200801/IGU20080131.htm). (Consultada el 25 de marzo de 2008.)
- Fonseca, Victoria. *Ana Mariscal: Una cineasta pionera*. Madrid: EGEDA, 2002.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres: Escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona: Destino, 2000.
- . "La marginación femenina en la cultura". *El País*, 3 de mayo de 2008.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998.

- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2006.
- Gutiérrez, Chus. “La mirada”. *DUODA Revista d’Estudis Feministes* 24 (2003): 107-14.
- Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Molina, Josefina. “Punto y seguido”. *DUODA Revista d’Estudis Feministes* 24 (2003): 75-80.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991. 432-42.
- Prado, Benjamín. “Cien escritores en español eligen los 100 libros que cambiaron su vida”. *El País Semanal*, 10 de agosto de 2008. 46-57.
- Quintana, Ángel. “Que reste-t-il de nous amours? Mujer y modernidad en el cine francés”. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona: La empresa de sus talentos*. Comps. Marta Selva y Anna Solà. Barcelona: Paidós, 2002. 109-13.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women’s Writing*. Wellingborough: The Women’s Press, 1984.
- Saavedra, Luis. “El escritor y su ideología: Interpretación de los personajes femeninos en la obra de Clarín”. *Literatura y vida cotidiana*. Eds. María Ángeles Durán y José Antonio Rey. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986. 261-75.
- Selva, Marta, y Anna Solà. “El cine de mujeres es el cine”. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona: La empresa de sus talentos*. Comps. Marta Selva y Anna Solà. Barcelona: Paidós, 2002. 19-28.
- Tubau, Daniel. *Las paradojas del guionista: Reglas y excepciones en la práctica del guión*. Barcelona: Alba, 2007.
- Zecchi, Barbara. “Mujer y cine: Estudio panorámico de éxitos y paradojas”. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi. Barcelona: Icaria, 2004. 315-50.