



Facultad de  
**Comunicación y Documentación**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**OTRA MIRADA TRAS LA CÁMARA**

**-Análisis de la situación de las mujeres cineastas españolas a lo largo de la historia-**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. Irene Marín Alonso**

Tutor:

**Prof. Dr. Policarpo Cruz Cabrera**

Curso académico 2014 / 2015

D.: **José Policarpo Cruz Cabrera, tutor** (en sustitución del profesor Jesús Rubio Lapaz, debido a su reciente fallecimiento), del trabajo titulado **Otra mirada tras la cámara: análisis de la situación de las mujeres cineastas a lo largo de la historia**, realizado por la alumna **Irene Marín Alonso**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 25 de Junio de 2015

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. Policarpo Cruz Cabrera', written in a cursive style.

Fdo.: José Policarpo Cruz Cabrera

Por la presente dejo constancia de ser la autora del trabajo titulado **“Otra mirada tras la cámara, análisis de la situación de las mujeres cineastas españolas a lo largo de la historia”**, que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual, tutorizado por el profesor **José Policarpo Cruz Cabrera** durante el curso académico 2014- 2015.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

**25 / Junio / 2015**

Fecha

Firma



# ÍNDICE

1. Resumen.....	5
2. Introducción.....	6 - 8
3. Objetivos.....	7
4. Metodología.....	7 - 8
5. Historia del cine centrada en las mujeres cineastas.....	9 -19
6. CIMA: Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.....	20 - 22
7. Presencia de la mujer en el cine en números.....	23 - 26
8. “Cine de mujeres” vs “cine feminista”.....	27 - 28
9. Casos concretos.....	29 - 40
9.1 De tu ventana a la mía (Paula Ortiz, 2011).....	29-33
9.2 Semen, una historia de amor (Inés París, 2005).....	34-38
9.3 Mi vida sin mí (Isabel Coixet, 2003).....	39-42
10. Conclusiones.....	43 - 44
11. Bibliografía.....	45 - 48
11.1 Libros.....	45
11.2 Documentos en línea.....	45-48

# 1. RESUMEN

## **Resumen / Abstract**

Este trabajo aborda un repaso a la historia del cine en España, desde sus comienzos hasta la actualidad, centrándonos en el trabajo realizado por mujeres cineastas. Se pretende demostrar la injusticia que supone la escasez de mujeres en este campo y para ello se aportarán estadísticas que corroboran los hechos y análisis de algunas de las películas dirigidas por mujeres. Asimismo se tratarán cuestiones como la diferencia entre cine de mujeres y cine feminista. En definitiva, el objetivo último del trabajo es contribuir al proceso de visibilización de lo que en ocasiones es invisible.

This paper offers an immersive look back at the cinema in Spain's history, from its inception to the present, focusing on the women filmmakers' work. It is intended to demonstrate the injustice of the lack of women in this field. With this purpose, statistics corroborating the facts will be provided, as well as analysis of some of the films directed by women. Issues such as the difference between "women's cinema" and "feminist cinema" will also be discussed. The ultimate objective of the work is to contribute to the visibility of what is sometimes invisible.

## **Palabras clave / Keywords**

Cine, mujeres, cineastas, feminismo, CIMA

Cinema, women, filmmaker, feminism, CIMA

## 2. INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del cine, el papel de la mujer ha sido secundario, tanto delante como detrás de las cámaras. La importancia de llevar a cabo un estudio de la labor de las escasas mujeres cineastas reside en que el cine es un medio que ha influido durante generaciones a través de sus argumentos, creaciones, interpretaciones, puntos de vista, ideas. Y el problema llega cuando todos estos conceptos los recibimos mayormente desde la mirada de los hombres, mientras que lo ideal sería que hubiera diversidad.

El cine ha ido evolucionando, pero no siempre para mejorar, pues a la par que han ido apareciendo nuevas técnicas y métodos que han hecho que aumente la calidad de las películas, también se han ido consolidando ciertos estereotipos que han hecho que la mujer salga en general malparada. No es necesario ahondar en el hecho de que durante décadas, y aún hoy, la mujer ha sido representada en papeles secundarios y tradicionales, donde su función es meramente social, es decir, decirle a los hombres que tengan cuidado, y cuidarles (tareas domésticas, servirles).

Podríamos decir que este tipo de representación es consecuencia de un cine realizado mayoritariamente por hombres, lo cual no quiere decir que no existan multitud de excepciones: películas sin vejaciones a la mujer dirigidas por hombres, ni películas plagadas de estereotipos dirigidas por mujeres. No obstante, como el número de directores hombres es mucho mayor, encontrar películas con estereotipos es más frecuente en el cine de hombres que en el de mujeres.

Afortunadamente, poco a poco, lentamente, somos más conscientes de la existencia del machismo en ciertas películas y somos más capaces de identificar situaciones ofensivas para la mujer. Además, es más habitual encontrar nombres femeninos en dirección, producción, realización, etc., lo cual posibilita que haya más variedad de opiniones y maneras de ver las cosas.

Centrándonos en la situación de nuestro país, hacer cine es complicado tanto para los hombres como para las mujeres, aunque en el caso de éstas el problema se agrava. Por ello es importante admitir que la situación de las mujeres en el cine no es ideal y que las demás personas, hombres y mujeres, cineastas y espectadores, podemos contribuir a que cambie para ser más justa.

Este trabajo pretende por ello contribuir a la concienciación sobre la necesidad de medidas que faciliten la incorporación de mujeres cineastas, ya sea directoras, realizadoras, productoras o cualquier otro puesto importante en la creación de una película.

Para ello, en primer lugar haremos un repaso a la historia del cine en España, mencionando varias mujeres cuyo trabajo como cineastas suele pasar desapercibido. Seguidamente se procederá a una explicación de lo que es la Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales (CIMA) y, para comprender la importancia de su existencia, también hemos incluido unas estadísticas con datos de cineastas y sus películas que traducen hechos a números.

Hemos considerado importante la diferenciación entre cine de mujeres y cine feminista, ya que la distinción de ambos conceptos facilita la comprensión del objetivo del trabajo y la importancia del asunto.

Por último, se llevará a cabo un análisis de algunas de las películas dirigidas por mujeres en los últimos años.

### **3. OBJETIVOS**

El objetivo principal de este trabajo es contribuir a romper ese “techo de cristal”<sup>1</sup>, que se refiere a la dificultad que encuentran las mujeres para ascender en su carrera laboral, sea de la naturaleza que sea y, en este caso, en el campo de la cinematografía en España.

Para demostrar la trascendencia de la situación indagaremos en varias plataformas para extraer los datos más exhaustivos posibles acerca del número de películas estrenadas por mujeres cada año, comparándolas con las dirigidas por hombres.

---

<sup>1</sup> El término *techo de cristal*, apareció por primera vez en 1986, en un artículo del periódico *Wall Street Journal* en los Estados Unidos (denominado por primera vez como *Glass ceiling barriers*).

Otra de las metas es comprender que al hablar de “cine de mujeres” o de “cine feminista” nos referimos a conceptos de diferentes significados. Esto ayudará a entender que las películas dirigidas por mujeres brindan nuevas y variadas maneras de representar los diversos asuntos, temas y argumentos y que, además, lo harán con un estilo, personalidad e interpretaciones diferentes.

En definitiva, nos proponemos dar visibilidad y conocer un poco más acerca de algunas de las mujeres españolas que han aportado su visión como cineastas, intentando centrarnos en su manera de hacer cine y el estilo personal de cada una de ellas, por encima del hecho de que sean mujeres.

## **4. METODOLOGÍA**

Para lograr estos objetivos, se ha procedido a la consulta de varios manuales sobre la situación de las mujeres en el cine, tanto generalmente como en el caso de España. Concretamente, dos de los libros de Barbara Zecchi (*Desenfocadas* y *La pantalla sexuada*) han resultado esenciales para la elaboración del trabajo.

Por otra parte, la consulta de varias páginas web ha tenido igual importancia, principalmente algunas de las páginas oficiales de entidades como la CIMA o el Ministerio de Cultura. Este último ha servido para ampliar los datos acerca del número de películas dirigidas por mujeres estrenadas cada año; información que ya habíamos extraído a partir de otros manuales donde había gráficos y tablas pre-hechas de años anteriores.

La diferenciación entre cine de mujeres y feminista se abordará mediante la visualización de varias películas dirigidas por mujeres y estrenadas durante la última década.



## 5. HISTORIA DEL CINE CENTRADA EN LAS CINEASTAS

Cuando hablamos de los inicios del cine, inmediatamente nos viene el nombre de los hermanos Lumière a la cabeza. A nivel nacional, quizás no nos suenen los nombres de Jon Letamendi o Segundo de Chomón, pero sí reconocemos los de Luis Buñuel o García-Berlanga. En todo caso, los nombres de mujer no son los que primero llegan a la memoria.

Dondequiera que busquemos un repaso general por la historia del cine, orígenes y evolución, nos encontraremos con una evidente escasez de nombres femeninos. Como podemos imaginar, esto no se debe a una falta de aportación de las mujeres en este arte, sea en el campo que sea (aunque centrándonos en la dirección), sino a la tendencia a minusvalorar y silenciar su trabajo.

Cuando el cine comenzaba a construirse como medio, la empresaria exhibidora era también proyccionista, puesto que las mismas cámaras que se utilizaban para proyectar servían también para filmar. Este hecho nos lleva a la deducción de que en las salas pioneras trabajaran las primeras directoras del cine español, a pesar de que su identidad quedara oculta en ocasiones por la de familiares del otro sexo, como ocurrió con Anaïs Napoleón, o se perdiera su trabajo por falta de una preocupación por conservarlo.

Para dar un repaso por la historia del cine en España, nos guiaremos principalmente del manual *Historia del cine español* (Caparrós Lera, J.M., 2007), completando la información con otro manual, *Desenfocadas* (Zecchi. B., 2014), que recupera la aportación femenina al séptimo arte.

Las técnicas utilizadas por los hermanos Lumière llegaron a España en mayo de 1896, aproximadamente cinco meses después del estreno en París de la que se considera la primera película de cine: “Salida de la fábrica”. A pesar de la situación económica y cultural en la que se encontraba España en aquel momento, se comenzaron a rodar películas en este país. Al igual que ocurre en otros países, los temas que ocupan las pantallas son reflejos de las actividades rutinarias, así como pequeños reportajes, a los que posteriormente se suman las situaciones cómicas.

La primera película rodada por una persona española se dice que fue *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1897), de Eduardo Jimeno. El primer film argumental del que se tiene constancia, *Riña en un café*, llega con Fructuós Gelabert en 1897.

Si ya es difícil encontrar películas de producción española de sus primeras cinco décadas<sup>2</sup>, es casi imposible encontrar el trabajo de una mujer en este campo durante la época del cine mudo. No obstante, lo había.

Se dice que la primera directora española es **Helena Cortesina**, que en 1921 presentó el largometraje *Flor de España o la leyenda de un torero* en Barcelona y Madrid.

Pero antes que ella, ya había mujeres trabajando en el mundo del cine, aunque sin llegar a producir sus propias películas. Encontramos en este contexto a Anaïs Napoleón, Carmen Pisano y a Beatriz Azpiazu, las cuales fueron poseedoras de las primeras cámaras Lumière en España. Junto a ellas podemos hablar de otras dos mujeres ya reconocidas en otros campos: Elena Jordi e Isabel Roy. En este último grupo encontraríamos también a Helena Cortesina. Cabe destacar que estas mujeres cineastas (al igual que ocurre con los hombres) son solo algunos nombres de entre las que seguramente se dedicaron al cine en sus orígenes y de las que se tiene constancia de su trabajo ya sea porque se ha conservado el material original o por otros motivos, como alusiones en periódicos de la época u otros documentos.

Volviendo al trabajo de Helena Cortesina, señala Zecchi (2014, p.37) que en la base de datos del Ministerio de Cultura, la primera película dirigida por ella aparece como “codirigida por José María Granada y Helena Cortesina”, con el nombre de él delante. No obstante, las referencias relativas al largometraje en la prensa de la época la señalan a ella como única directora.

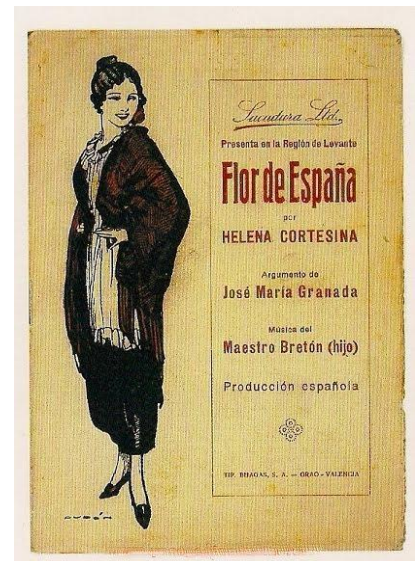


Fig. 1. Cartel de cine de *Flor de España* (1921), primera película dirigida por una mujer española. En él se identifica a Helena Cortesina como directora y a José María Granada como autor del argumento.

Fuente: <http://micaenred.com/es/peliculas/flor-de-espa%C3%B1a-o-la-leyenda-de-un-torero>

---

<sup>2</sup> Según el historiador Román Gubern el 50% de las películas españolas mudas que se conservan no quedan apenas más que fragmentos o títulos de filmes.

Un caso especial es el de **Elena Jordi**. Comenzó en el mundo del teatro como actriz para posteriormente fundar su propia compañía de teatro. Hay varias teorías sobre cómo pasa Jordi a formar parte del mundo del cine. La más plausible es que partiera de su relación con el director de la productora Studio Films<sup>3</sup>, que era además uno de los actores de su compañía.

Comenzó sus andanzas en el cine como actriz, pero en 1918 se convertiría en directora con *Thaïs*, una película que protagonizaría ella misma, adaptación de la ópera de Massenet, que era a su vez una adaptación de la novela homónima de Anatole France (1890). Por desgracia, se desconoce el paradero de esta cinta y no hay constancia de ella en ninguna base de datos cinematográfica española. Por ello su trabajo ha sido desestimado de ser considerado como el primero realizado por una mujer española como directora de cine.

Antes de llegar al cine sonoro es necesario hacer una parada para señalar la labor de Segundo de Chomón, el cual introdujo numerosas técnicas a un cine que aún se estaba construyendo; además de realizar más de 100 cortometrajes.

En 1927 llega el cine sonoro<sup>4</sup>, aunque ésta es sólo una forma de decirlo, pues el cine como tal nunca ha sido “mudo” (las películas siempre han ido acompañadas de una música en directo o la lectura de diálogos o intertítulos en las salas de proyección). Lo que sí es un hecho, es que su llegada sorprendió a toda la industria cinematográfica, ya que ninguna de las productoras existentes entonces contaba con medios técnicos, económicos ni profesionales. Asimismo afectó a todo su personal, desde guionistas y dirección, hasta actrices y actores.

En España, esta situación llegó décadas más tarde; y ese periodo, que se extiende aproximadamente hasta La Transición, se considera fructífero en cuanto a la situación de la mujer. Es en esta época cuando se produce la proclamación de la Segunda República y con ello un acercamiento a la igualdad entre hombres y mujeres en la sociedad, así como el sufragio femenino, matrimonio civil, divorcio, escuelas mixtas (disminuyendo el analfabetismo entre las mujeres), etc. En el ámbito cinematográfico, llegaron nuevos modelos femeninos en la pantalla y se produjo un impulso para la presencia femenina detrás de la cámara.

---

<sup>3</sup> Studio Films es una productora fundada por Juan Solà Mestres y Alfredo Fontanals en 1915.

<sup>4</sup> La primera película con sonido sincronizado fue *El cantor de Jazz*, dirigida por Alan Crosland en 1927.

En este contexto comenzó a trabajar la que hasta hace poco tiempo era considerada como la primera directora de cine española: **Rosario Pi Brujas**. Procedente de Barcelona, tras verse obligada a cerrar su negocio de alta costura en 1929, se trasladó a Madrid. Allí creó la Star Film, la productora cinematográfica que produjo los tres primeros largometrajes sonoros españoles<sup>5</sup>.

Su trabajo como directora llega unos años más tarde, en 1936, con *El Gato Montés*. Se trata de una adaptación de la zarzuela homónima de Manuel Penella, con una notable diferencia en el final. Zecchi (2014, p53) puntualiza que <<se produce un cambio de enfoque de género: la zarzuela es más androcéntrica –gira sobre el heroísmo y generosidad del Gato montés, que muere por ella– mientras que la película de Rosario Pi es ginocéntrica: la cámara nunca abandona a Soleá –personaje [femenino] presente en todas las tomas–, cuya muerte por amor constituye la catarsis de la diégesis fílmica>>.

Tras esta adaptación llegó otra, esta vez de la zarzuela *Molinos de viento*, de Luis Pascual Frutos (libreto) y Pablo Luna (música). Pero con este trabajo concluye su actividad como directora, al menos del que se tenga conocimiento.

A finales de los años 20, el cine comienza a tener relevancia para la sociedad, por lo que se intenta que éste sea de calidad. Esta época coincide con la imposición de los vanguardismos en otras artes como la literatura y la pintura; los llamados –ismos, que también llegarán a la cinematografía. Encontramos aquí a Luis Buñuel, que produjo, dirigió e interpretó *Un perro andaluz*, estrenada en 1929 e incluida dentro de la corriente surrealista.

La Guerra Civil (1936-1939) provoca que el cine se convierta en una herramienta de propaganda bélica. Durante la época Franquista, muchos cineastas se ven obligados a exiliarse y el cine pasa a utilizarse como propaganda de la ideología oficial, haciéndose vigentes la censura y otras medidas que hacen que la industria dependa económicamente del Estado.

En los años 50 se produce una aproximación al realismo, a la par de una apertura hacia las tendencias internacionales del momento, entre los que se encuentran el cine policíaco, crítica social y neorrealismo italiano.

---

<sup>5</sup> *El hombre que se reía de amor* (1932), de Benito Perojo; *Odio* (1933), de Richard Harlan; y *Doce hombres y una mujer* (1934), de Fernando Delgado.

Dos de los directores más destacados del neorrealismo son Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, aunque en este grupo también hemos de destacar a la directora Ana Mariscal, de la que hablaremos más adelante.

**Margarita Alexandre** es otro ejemplo de mujer que fue actriz de cine antes de convertirse en directora. En una entrevista realizada para la revista *El Viejo Topo*<sup>6</sup>, Alexandre declaraba que “aunque [ser actriz] me divertía, lo que verdaderamente me interesaba era ver cómo se hacía una película [...]. Luego pasé a ser script, que era la única forma de estar en todo el rodaje. Y de ahí di el salto a la dirección”.

Ese paso a la dirección lo llevó a cabo con *Cristo* (1953), junto a Rafael Torrecilla, al que había conocido en el rodaje de otra película en la que ella era script y él ayudante de dirección. Respecto al film, dice Alexandre en esa misma entrevista que excepto en contadas ocasiones, la autoría era atribuida a ambos y nunca se sintió discriminada. No obstante, aclaraba que los directores de cine de la época <<a lo mejor pensaban que yo era una intrusa, aunque nunca lo he percibido. Yo he sido tan libre siempre que no me daba cuenta o me fijaba si les molestaba o no lo que yo hacía>> (2007, p.104).

Tras este largometraje llegó *La ciudad perdida* (1954), también codirigido por Alexandre y Torrecilla. Hablamos de una película policíaca con un tono muy diferente a la anterior producción, pues la idea central de la historia era la <<reconciliación de entre ideologías enfrentadas, simbolizada por la intimidación que se establece entre el protagonista y su rehén, una mujer franquista>> (Zecchi, 2014, p.58). Tuvo que luchar durante meses para evitar una censura que amenazaba con cambiar por completo el final, sin lograr su objetivo, ya que finalmente los diálogos de las últimas escenas fueron modificados.

El último film que rodó Alexandre junto a Torrecilla fue *La Gata* (1955), que trataba asuntos de la sexualidad masculina y femenina poco vistos hasta ese momento.

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada por María Camí-Vela publicada en 2007 bajo el título “Una cineasta española en la Revolución cubana: Margarita Alexandre”. *El viejo topo*. 231 (2007): 101-07.

Tras el estreno de esta película, Alexandre pasó a dedicarse por completo a trabajar en producción y poco tiempo después se trasladó con Torrecilla a Cuba, donde inauguró el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y produjo numerosas películas de variadas tramas. Allí pasó once años y después de formar parte de otros proyectos en ese país y en Italia, finalmente volvió a España para retirarse.

En los años 60, España empieza a experimentar una importante expansión económica que también afecta al cine, mejorándose la calidad de la producción cinematográfica. Las películas se caracterizan por una división entre el llamado cine comercial, en el que predominan las comedias “a la española”, y el Nuevo Cine Español, caracterizado por desarrollar un realismo crítico con influencias de la *Nouvelle Vague* francesa y de algunos autores europeos.

A finales del año 1962 se fundó la mítica Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), donde se formaron algunas de las personas más reconocidas en el mundo de la dirección cinematográfica.

Otra mujer que comenzó como actriz para luego pasar al campo de la dirección es **Ana Mariscal**. Puede que sea el nombre más conocido entre los ya mencionados, aunque probablemente sea más conocida por su trabajo de actriz que por el de directora de cine. No obstante, como directora realizó películas que supusieron una revolución en cuanto a la representación femenina.

Sus comienzos en el cine fueron producto de la casualidad, pues acompañaba a su hermano Luis Arroyo al rodaje de una película cuando el director se fijó en ella y quiso que apareciera en ella. Tan sólo un año después, protagonizó *Raza* (1941)<sup>7</sup>, convirtiéndose en una de las grandes estrellas del cine español del momento y actuando en más de 75 películas.

Sus comienzos en el campo de la dirección se dan a la par que los de Margarita Alexandre, pero dado que permaneció en España toda su vida (exceptuando dos años que pasó en Argentina), se convirtió durante un largo periodo de tiempo, en la única mujer directora de cine trabajando en España.

---

<sup>7</sup> *Raza* es una película dirigida por José Luis Sáenz de Heredia que representa el fascismo español. Está basada en una novela homónima de Francisco Franco, que no obstante publicó bajo el seudónimo de Jaime de Andrade.

En 1952 deja de estar a las órdenes de otros directores y realiza su debut como directora con *Segundo López*, basada en la novela homónima de Leocadio Mejía. Algunas personas profesionales de la comunicación, entre ellas la propia Barbara Zecchi, han visto en el film influencias de neorrealismo italiano. La película fue financiada casi en su totalidad por la propia Ana Mariscal, quien además de actuar como protagonista, se ocupó personalmente del estreno, de la distribución y de su presentación personal en numerosos cines del país (Cuadernos Hispanoamericanos, Emeterio Diez Puertas, 2003, p. 161).

Tras el estreno de esta película en 1953, crea la productora Bosco Films, en la que realiza sus propias películas, dirigiéndolas, produciéndolas y escribiendo el guión. Así, llegan otros títulos como *Con la vida hicieron fuego* (1957), *La quiniela* (1959), *Hola muchacho* (1960), *Feria de Sevilla* (1961), *Occidente y sabotaje* (1963) o *El Camino* (1965).

Con esta última, Mariscal volvía a tratar el neorrealismo (poético) con una adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes. Esta película destaca porque con ella, Mariscal puede considerarse pionera al «aproximarse a la cuestión femenina denunciando literal y simbólicamente los modelos de representación a los cuales se relegaba a la mujer» (Zecchi, 2014, p.67). Fue gracias al estreno de *El Camino* que Mariscal alcanza el reconocimiento de la crítica a su labor detrás de la cámara.

Posteriormente dirigió *Los duendes de Andalucía* (1965), *Vestida de novia* (1967) y *El paseíllo* (1968).

En definitiva, entre 1952 y 1968 realizó once largometrajes de diversos géneros, incluyendo como ya hemos mencionado el neorrealismo, pero también la españolada y el drama político. No obstante, siguió apareciendo de vez en cuando en otras producciones a las órdenes de otros directores.

Durante los años que siguieron, Mariscal se retiró del mundo del cine para dedicarse a la literatura (escribió una novela, una autobiografía, un ensayo y varios artículos sobre cine), a la enseñanza en diversos centros y a ofrecer conferencias.

Tras la muerte de Franco en 1975, todas las barreras y falta de libertades del cine se van derribando escalonadamente para pasar al cine de la Transición, en la que distinguimos entre un cine comercial, parecido al de los años 60, pero más sexualmente explícito; un cine de

oposición antifranquista de autor; y la llamada tercera vía, que se podría describir como un camino intermedio entre las películas comerciales y el cine intelectual.

A pesar de la gran mejora que supuso para el mundo de la cinematografía, no lo fue tanto para el papel de la mujer en pantalla, ya que como indica <<el destape “destapa” a la mujer para el placer del hombre, único e incuestionable sujeto del deseo y de la violencia>> (2014, p.73). No obstante, esta también es la época en la que los movimientos feministas, que habían estado obrando clandestinamente, se hacen más presentes.

Tres de las directoras más destacadas de esta época son Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró. Todas ellas pertenecieron a la Escuela Oficial de Cinematografía, convirtiéndose en las primeras mujeres diplomadas en ella.

La primera mujer que se licenció en la EOC fue **Josefina Molina**, la cual ha dirigido un total de cinco largometrajes, cuya realización compaginó con otros trabajos para la televisión.

Su primer largometraje es *Vera, un cuento cruel* (1973), adaptación de un cuento de Auguste Villiers de L'Isle-Adam de género dramático, pero no será hasta el estreno de su segundo largometraje, *Función de noche* (1981), cuando consiga el mayor éxito de su carrera cinematográfica.

La película se caracteriza por tener una fuerte carga feminista.

En los cinco años siguientes, dirigió la obra histórica *Esquilache* (1989), la comedia *Lo más natural* (1990) y el drama folclórico *La Lola se va a los puertos* (1993).

Las protagonistas de sus filmes suelen ser mujeres y en todos ellos hay papeles femeninos con especial importancia, haciendo que siempre haya una libertad en sus iniciativas.

En el año 2000, Molina escribe una autobiografía con el título *Sentada en un rincón*, en la que <<demuestra tener conciencia de la evidente disparidad de género en la sociedad patriarcal española que ha afectado a su experiencia personal y a su trayectoria profesional. [...] lamenta una situación de desigualdad contra la cual, de forma sutil pero constante, se rebela con su obra y su vida>> (2014, p89).



**Cecilia Bartolomé** comenzó su carrera profesional en publicidad, al mismo tiempo que experimentaba sus primeros cortometrajes. Su primer trabajo relevante fue el largometraje *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), un remake de la película *Alicia ya no vive aquí*<sup>7</sup>, que había sido previamente propuesto a Pilar Miró, que lo rechazó. Su importancia reside en que es el primer largometraje español considerado feminista.

En 1981 dirige junto a su hermano José Juan Bartolomé un documental sobre el ambiente que se respiraba en las calles durante la Transición bajo el nombre *Después de...* en dos partes (*¿No se os puede dejar solos?* y *Atado y bien atado*), y estrenado con tres años de retraso a causa de las dificultades para distribuirla que encontraron tras el golpe de Estado de Tejero en febrero de 1981<sup>8</sup>.

Durante los años que siguieron, Cecilia Bartolomé estuvo trabajando para la televisión, realizando pequeños documentales institucionales, publicidad y otros programas; hasta que en 1996 dirige *Lejos de África*, con el objetivo de dar a conocer a las generaciones más jóvenes la situación del colonialismo español en Guinea Ecuatorial<sup>9</sup>.

A lo largo de su trayectoria cinematográfica ha sido reconocida con varios premios<sup>10</sup>.

El caso de **Pilar Miró** es todo lo contrario. Zecchi (2014, p.95) la califica como <<probablemente –hasta la fecha– la mujer de más trascendencia en el mundo del espectáculo en España>>. Al igual que Molina, Miró compagina su trabajo cinematográfico con producciones para la televisión y la dirección teatral. Asimismo adoptó dos cargos administrativos: Directora General de Cinematografía (1982-1985) y Directora General de RTVE (1986-1989).

En 1976 Pilar Miró hace su debut en la gran pantalla escribiendo y dirigiendo varias películas. La primera fue *La Petición*, la cual, debido a su alto contenido sexual, se topó con la censura, aunque precisamente ese puede que fuera uno de los motivos de su relativo éxito en taquilla.

---

<sup>8</sup> Título original *Alice doesn't live here anymore*, de Martin Scorsese, 1974.

<sup>9</sup> Cecilia Bartolomé tenía debilidad por este país puesto que pasó los primeros años de su vida en una isla del golfo de Guinea.

<sup>10</sup> Premio Mujer de Cine del Festival Internacional de Cine de Gijón (2012); Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2013)

Su segundo largometraje, *El crimen de Cuenca* (1979), marcó un antes y un después en la vida de la directora y en la historia del cine español por ser <<víctima del más violento acoso a la libertad de expresión en la historia del cine español>> (2014, p.104). Lo que ocurrió fue que la película tuvo que esperar dos años sin poder estrenarse en España, pues no se le concedió en su momento la licencia de exhibición al considerarse que algunas de sus escenas atentaban contra la Guardia Civil. Fue víctima de un proceso militar en el que se le pedían seis años de cárcel. Finalmente es estrenada en agosto de 1981, pasando a ser la única película española que estuvo prohibida durante la democracia, después de que se excluyera la censura en 1977. Lejos de crear rechazo, cuando la película se estrenó, obtuvo un rotundo éxito, siendo la más taquillera de aquel año.

El siguiente largometraje que dirigió y escribió fue *Gary Cooper, que estás en los cielos...* (1980). Se trata de su obra más autobiográfica, ya que comenzó a trabajar en ella a modo de terapia durante el proceso legal que conllevó su anterior largometraje.

A estos tres filmes les siguieron *Hablamos esta noche* (1982) y *Werther* (1986). Después de dimitir en su cargo en RTVE continúa dirigiendo películas: *Beltenebros* (1991), *El pájaro de la felicidad* (1993), *El perro del hortelano* (1996) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996).

Su adaptación cinematográfica de la obra teatral de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, fue su mayor éxito, consiguiendo ser una de las películas más vistas en el año de su estreno y haciéndose con siete premios Goya<sup>11</sup>.

La actriz Emma Suárez, que tuvo la oportunidad de actuar en las dos últimas películas de esta directora, explicó en un reportaje para TVE<sup>12</sup>: “tanto en *El perro del hortelano* como en *Tu nombre*, los personajes femeninos eran muy importantes. Eran mujeres llenas de matices, que saben engañar, que saben dominar, que saben jugar. Pero también mujeres absolutamente sensibles y frágiles. Y mujeres que sufren. Y creo que Pilar tenía todos estos componentes”.

---

<sup>11</sup> Mejor guión adaptado, mejor director(a), mejor maquillaje, mejor dirección artística, mejor fotografía, mejor diseño de vestuario y mejor actriz.

<sup>12</sup> Reportaje homenaje tras la muerte de Pilar Miró, titulado “Imprescindibles - ¿Quién fue Pilar Miró?”

A partir de los años 90, la obra de las mujeres directoras se está haciendo cada vez más visible, ya que entre otras cosas somos más conscientes de la importancia de igualdad de género, aunque parezca que no nos estamos acercando a un igual protagonismo.

Entre 1988 y 1996 aparecen más de veinte óperas primas de autoría femenina, algunas de ellas codirigidas, con las cuales debutan más de dos docenas de directoras. Para finales de los años 90 se celebra esta nueva presencia femenina hablando de un boom de la mujer en el campo de la dirección cinematográfica.

Uno de los momentos más importantes para el avance de las mujeres cineastas fue la creación de la CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) en 2006, de la que hablaremos ampliamente a continuación.

## 6. CIMA: ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS Y DE MEDIOS AUDIOVISUALES

<<Una asociación que reúne a más de 200 mujeres profesionales con un objetivo común: fomentar una presencia equitativa de la mujer en el medio audiovisual. Así contribuimos a crear una sociedad más igualitaria y diversa>>. Estas son las palabras utilizadas para presentar la asociación en su propia página web<sup>13</sup>, ofreciendo una primera idea de quiénes son y su objetivo.

La CIMA se creó en el año 2006 ante los alarmantes datos sobre el número de obras audiovisuales realizadas o producidas por mujeres, los cuales eran (son) considerablemente inferiores al de hombres, tanto en cine como en televisión. El objetivo es, por tanto, cambiar esta situación y <<conseguir que las mujeres tengan voz y presencia en la creación, dirección e industria del cine y la televisión>>. Para ello se proponen tres objetivos:

1. Defender la igualdad de oportunidades en el acceso a los puestos de dirección y decisión de los medios audiovisuales y cinematográficos, incrementando en ellos el protagonismo y la influencia de las mujeres y promoviendo, en general, el acceso de mujeres a la esfera audiovisual.
2. Promover una imagen no sesgada y más real de la mujer en los medios audiovisuales que ayude a dignificar la imagen pública de la mujer y ayude a crear imágenes de referencia a las nuevas generaciones de mujeres.
3. Promover la presencia paritaria de mujeres en todas las áreas públicas relacionadas con los medios audiovisuales.

Es, en definitiva, un espacio en el que compartir contenidos e invitar a la reflexión común y hablar de su trabajo y no del hecho de “ser mujer”.

Las socias fundadoras fueron: Chus Gutiérrez, Isabel Coixet, Inés París, Josefina Molina, Iciar Bollain, Cristina Andreu, Helena Taberna, Mireia Ros, Manane Rodríguez, María Ripoll, Cayetana Mulero San José, Laura Mañá, Eva Lesmes, Patricia Ferreira, Daniela Fejerman, Ana Diez, Teresa De Pelegri y Judith Colell.

---

<sup>13</sup> <http://cimamujerescineastas.es/> es la página oficial de la CIMA.

Actualmente, la presidenta es Virginia Yagüe, la vicepresidenta Juana Macías y entre las vocales encontramos a Inés París, Paula Ortiz, Patricia Ferreira e Icíar Bollaín, entre otras.

La asociación está formada en este momento por más de 250 mujeres del mundo audiovisual en sus más diversas especialidades: directoras de cine, productoras, guionistas, realizadoras de televisión, documentalistas, cortometrajistas, montadoras, directivas de empresas del medio, jefas de equipo de los distintos departamentos creativos o técnicos, etc.; con la intención de ir incorporando y agrupando a muchas otras para poder tener cada vez más “voz” y llevar a cabo sus objetivos.

Existen varias oficinas en distintas ciudades de España. La sede central está situada en Madrid, pero hay otras delegaciones en Andalucía, Cataluña y Galicia.

El requisito para que una mujer pueda asociarse a la CIMA es formar parte de cualquier especialidad del audiovisual. Posteriormente, todo lo que tiene que hacer es confirmar el interés por formar parte de la asociación y enviar el currículum, que ha de pasar por la aprobación de la Junta Directiva, responsable de la aprobación de nuevas socias. La cuota mensual es de 12 euros.

Para llevar a cabo sus objetivos, esta asociación promociona las obras de las socias utilizando una plataforma web y la red social Facebook, además de participar en la organización de eventos y festivales que difundan la obra audiovisual de las socias. Así, encontramos encuentros, muestras, estudios y tertulias; todas ellas reflejadas en su página web.

Entre otras cosas se organizan encuentros internacionales en diferentes ciudades españolas, siempre luchando por una mejor representatividad de las mujeres detrás de la cámara y por una mejor representación delante de ellas. Por ello los temas son siempre tratados desde una perspectiva feminista, ya sea la proyección de un documental dirigido por una mujer, u otros temas más generalizados, como ponencias bajo el título “Las mujeres del audiovisual europeo”.

Por otra parte, en el año 2010 se impulsa desde la CIMA la creación de la *European Women Audiovisual Network* (EWA) o lo que es lo mismo, la Red Europea de Mujeres del Audiovisual, respaldada por instituciones como el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Cultura y la Dirección General de Igualdad.

Este nuevo proyecto cuenta con ciertos objetivos muy similares a los de la propia CIMA: <<Defender la igualdad de oportunidades en el acceso a los puestos de dirección de los medios cinematográficos y audiovisuales, incrementado el protagonismo e influencia de las mujeres; promover la presencia paritaria de mujeres en todas las áreas públicas relacionadas con los medios audiovisuales y promover una imagen no sesgada y más real de la mujer en los medios audiovisuales>>.

Inés París, primera presidenta de la historia de CIMA, afirma que “hemos conseguido crear un grupo que, más allá de los intereses personales y de los intereses del gremio, tenemos un objetivo común: que haya muchas más mujeres en los puestos directivos de la industria y que la imagen que se transmite de lo que son las mujeres y de los hombres sea una imagen realista, no sexista y que cree imágenes de referencia para las nuevas generaciones.”<sup>14</sup>

De manera global, lo que hace la asociación interesa no sólo al colectivo de cineastas o medios audiovisuales, ni sólo a las mujeres. A través de sus actuaciones para lograr que haya medidas de acción positiva en las leyes, mentalizar a las instituciones y a las televisiones para que incorporen a mujeres en la producción y se valoren sus productos; están consiguiendo hacerse oír y concienciar o recordar la importancia del trabajo de las mujeres en este y otros campos.

---

<sup>14</sup> Conversación entre Inés París e Isabel de Ocampo para la colección Espejo, que reúne a una serie de cineastas españolas para hablar de sus películas y de sus experiencias. Extraído de <https://vimeo.com/89691770>

## 7. PRESENCIA DE LA MUJER EN EL CINE EN NÚMEROS

A lo largo de estas páginas estamos viendo que las mujeres tienen una menor presencia en los medios de comunicación, concretamente en los puestos de mayor categoría. En el caso del cine, como directoras, el problema reside también en la dificultad a la hora de conseguir subvenciones y ayudas para la producción de los proyectos. De hecho, según indica Virginia Yagüe, presidenta actual de la CIMA, las mujeres directoras suelen contar con menos de la mitad de los presupuestos que obtienen los directores y hasta el momento, solo dos directoras, Isabel Coixet e Icíar Bollaín, han conseguido trabajar con presupuestos comparables a los de sus compañeros varones que, sin embargo, se considera <<un presupuesto medio-bajo cuando sirve para producir obras de varones>> (Zecchi, 2014, p. 123).

Si indagamos en libros que aluden al colectivo de la dirección cinematográfica, nos topamos con los siguientes títulos: “Grandes clásicos del cine español” (A. Arconada y T. Velayos, 2015); y “El cine español según sus directores” (Antonio Gregori, 2009); y en un nivel más general, “Los grandes directores de cine” (J. Gili, C. Tesson, D. Sauvaget y Christian Viviani, 2006); “501 directores de cine” (S. J. Schneider, 2000).

En la cubierta del primer libro mencionado, leemos que <<con *directores* como (...), *productores* como (...) y *actores* y *actrices* como (...), se escribe gran parte de nuestra historia en el Séptimo Arte>>. El hecho de que sólo se haga la distinción femenina de “actrices” no es en vano, ya que a lo largo de sus páginas, los únicos nombres femeninos que se mencionan son los de las actrices. De la lista de veinte películas elegidas como las que mejor representan el cine español, que en el prólogo adelanta que son las “españoladas”, no hay ni un solo título de autoría femenina.

El segundo libro aborda la historia del cine español a través de entrevistas a diversos directores que han formado parte de ella. En este caso, el hecho de que la palabra directores se utilice en masculino no excluye completamente a las mujeres; pues de los 99 directores con los que cuentan, hay tres mujeres: Ana Mariscal, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé.

A nivel internacional, la situación no es mucho mejor. En “Los grandes directores de cine”, de las 107 personas que aparecen, sólo dos son mujeres: Marguerite Duras y Agnès Varda.

En el de Schneider, de esos 501 destacados directores/as, sólo 30 son mujeres.

Pero, ¿por qué en estos cuatro libros escogidos de manera aleatoria se da el mismo fenómeno de escasez en nombres femeninos? ¿Es que no hay mujeres directoras de cine en el mundo y, en concreto, en España? La respuesta la podemos hallar en las siguientes fuentes:

En 2011, el Ministerio de Cultura hizo públicos unos datos obtenidos a través de testimonios recogidos por la agencia EFE entre mujeres cineastas, que indicaban que de todas las películas estrenadas aquel año en España (un total de 187), tan sólo 19 estaban dirigidas por mujeres. Esto se traduce en que aproximadamente 10 de cada 100 películas fueron de autoría femenina en 2011.

Además, de esas 19 producciones estrenadas, sólo 4 fueron películas de ficción, frente a las 85 realizadas por hombres. Los largometrajes restantes fueron documentales. Esta circunstancia se debe a que realizar un documental requiere menos presupuesto y, a causa de la dificultad que suelen encontrar las mujeres para acceder a subvenciones y ayudas para financiar sus producciones, encuentran la salida en la realización de documentales.

El resultado de este fenómeno, también lo vemos en el siguiente gráfico:

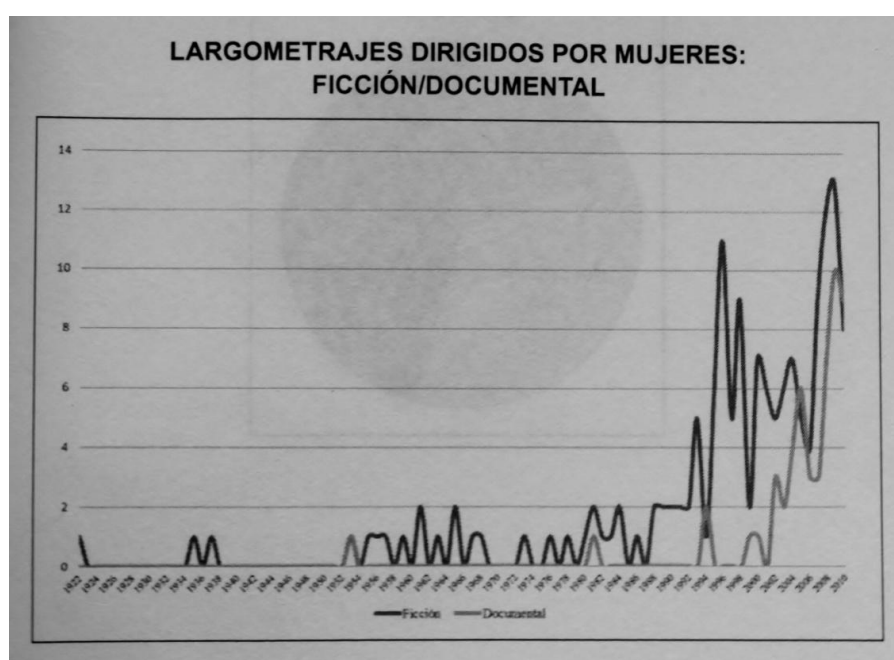
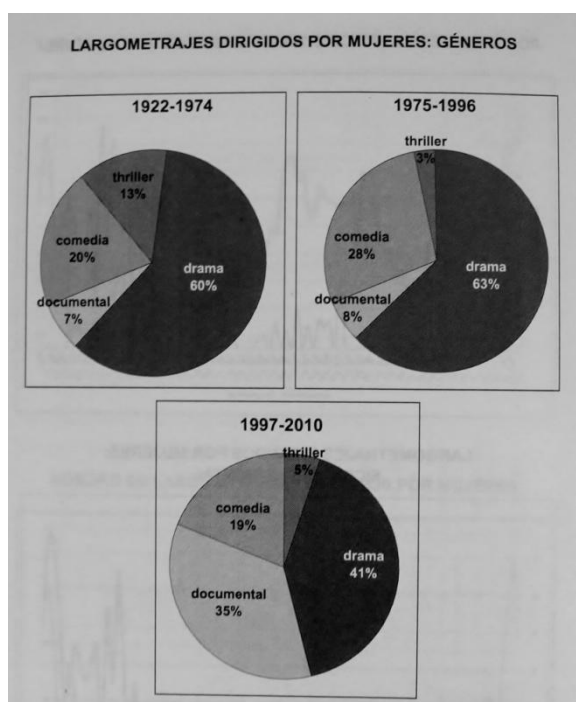


Fig. 2. Gráfico en el que vemos los largometrajes dirigidos por mujeres entre los años 1923 y 2010. Fuente: *Desenfocadas* (Zecchi, B., 2014, p. 245)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> La postura de la autora y la evidencia con respecto a los resultados de este y otros gráficos que incluyó al final de su libro se veía reflejada en el título del epígrafe donde los colocó: "La discriminación en números".



El gráfico muestra, como podemos ver, la diferencia en el número de largometrajes dirigidos por mujeres entre ficción y documental a lo largo de los años (1922-2010). La línea más oscura indica los largometrajes de ficción y la más clara, los documentales. En esta representación se hacen evidentes dos hechos: en primer lugar, el reducido número de largometrajes de autoría femenina que se han estrenado a lo largo de los años y en segundo lugar, objetivo de la gráfica, que en el momento en que el número de películas de autoría femenina ha empezado a subir, también ha aumentado la producción de documentales, llegando a ser algo más de un tercio del total.



Estos datos también los vemos en este otro gráfico (2014, p. 246), en el que se ve especialmente en los años 1997-2010 el considerable aumento de documentales (35%); muy cercano al número de dramas estrenados (41%).

Acercándonos a datos más actuales, un estudio que realizó la CIMA a finales del pasado año 2014, reveló que el 92% del total de películas producidas en España, son de autoría masculina. Esto se traduce en una lamentable situación que no ha mejorado en tres años.

Fig. 3. Gráfico que muestra los largometrajes dirigidos por mujeres según el género. Fuente: *Desenfocadas* (Zecchi, B., 2014, p. 245).

Cada año, el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales publican en la página web del Ministerio de Cultura el llamado Anuario del Cine Español, en el que se agrupan todas las películas que han contado con la participación española. De ellas, hemos seleccionado los largometrajes estrenados entre los años 2008 y 2014<sup>16</sup> para comprobar cuántos de ellos estaban dirigidos por mujeres.

<sup>16</sup> La de 2014 es una lista provisional, publicada a 9 de enero de 2015.

Los resultados son los siguientes:

<b>Año</b>	<b>Nº de películas estrenadas</b>	<b>Nº de mujeres directoras</b>	<b>Porcentaje</b>
2008	194	18	9.3%
2009	211	31	14.7%
2010	215	22	10.2%
2011	197	23	11%
2012	182	21	11.5%
2013	231	28	12.1%
2014	104	9	8.7%

Fig. 4. Tabla con los datos que comparan el número total de películas estrenadas entre los años 2008 y 2014 y las dirigidas por mujeres esos años.

Con esta aproximación de los porcentajes de películas realizadas por mujeres en producciones españolas, podemos confirmar la enorme diferencia entre los largometrajes estrenados a lo largo de los años por hombres y mujeres; el de mujeres siempre ha sido mucho menor que el de hombres. Sin embargo, desde la puesta en marcha de la CIMA en 2007, se puede comprobar una leve mejora en los resultados, con un pequeño giro en las cifras, que a pesar de ser importante, sigue siendo muy bajo.

## 8. “CINE DE MUJERES” VS “CINE FEMINISTA”

El llamado “cine de mujeres” es un término que se usa para designar el cine dirigido por mujeres. Es aquí donde empieza la distinción discriminatoria; consciente o inconscientemente se nos inculca que los hombres hacen *cine* y que las mujeres hacen *cine de mujeres* e incluso *para* mujeres.

Esta designación ha hecho que hasta hace relativamente poco tiempo, muchas de las pocas directoras negaran el hecho de estar aportando un nuevo punto de vista femenino o incluso tener intenciones feministas. No obstante, algo que no se puede negar es que al modificar la mirada detrás de la cámara, se produce una innovación en muchos aspectos: representación de los personajes, de las historias, nuevos puntos de vista.

María Guerra, crítica cinematográfica, decía en un artículo<sup>17</sup> para el diario El Mundo: “Las directoras están hasta las narices de que se diga que hacen 'cine de tías'. Las mujeres no son una minoría social pero su temática sí es vista así. Hay un problema de credibilidad que hay que solucionar, empezando por creer que la mujer es una artista, por encima de su sexo”.

Y es que en numerosas ocasiones, desde que las mujeres comenzaron a posicionarse tras las cámaras para dirigir sus propias películas, surgen en entrevistas preguntas poco pertinentes dirigidas a las cineastas sobre sus películas. Nos referimos a cuestiones como si consideran que su filme es feminista, si es una película para mujeres, el por qué eligen (cuando lo hacen) personajes femeninos para protagonizarlos...

La directora Chus Gutiérrez apuntaba en una de las conversaciones para la Colección Espejo de la CIMA<sup>18</sup>:

Cuando realmente una mujer [directora] se da cuenta de que es una mujer (que yo no me lo había planteado hasta que entré en el mundo laboral) es cuando ruedas tu primera película y en la primera entrevista, la primera pregunta es *¿Cómo es ser mujer y directora?* [...] Tenemos que hacer un triple trabajo: saber por qué haces las películas, qué significa ser mujer, qué significa contar la historia desde un punto de vista de mujer, por qué esos personajes...

---

<sup>17</sup> Artículo escrito por Virginia Gallardo titulado “En España, solo el 8% de las películas están dirigidas por mujeres” (03/02/2015)

<sup>18</sup> Conversación entre Inés París e Isabel de Ocampo para la colección Espejo, que reúne a una serie de cineastas españolas para hablar de sus películas y de sus experiencias. Extraído de <https://vimeo.com/89691770>

A pesar de que la RAE define la palabra “feminismo” como << doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres>> o <<movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres>>; cuando se usa el adjetivo *feminista* para designar al cine que hacen las mujeres, adopta unas connotaciones diferentes. Pero ¿qué es realmente el “cine feminista”? Para responder a esta pregunta nos remitimos a unas palabras escritas por Laura Freixas en el *Huffington Post*<sup>19</sup>, en el que describe las películas machistas como:

La que aplica y corrobora los principios del patriarcado, como considerar que los hombres merecen más protagonismo que las mujeres, o que una mujer se define por su relación con un hombre, o que las mujeres, si no son complacientes, son odiosas, o que si tienen algún poder, lo han obtenido por medios turbios y lo ejercen con consecuencias nefastas.

Teniendo en cuenta esta definición, entendemos que una película feminista es aquella que defiende el realismo entre hombres y mujeres, aunque ello no implique una situación de igualdad. Es decir, no todo el cine feminista es dirigido por mujeres, ni todo el cine dirigido por mujeres es feminista. El problema llega cuando el término feminista se ciñe exclusivamente a las mujeres, mientras que hay cine feminista hecho por hombres, de la misma manera que hay cine machista hecho por mujeres.

En otro punto hemos mencionado un libro que recoge la obra de “501 directores de cine” (S. J. Schneider, 2000) de todo el mundo, en el cual dedican una pequeña parte a describir en pocas palabras el estilo y sus rasgos más destacados de dirección. En él se habla de 30 mujeres directoras y es curioso cómo muchas de ellas están en la lista por ser mujeres pioneras de la dirección o de alguna materia concreta. Sólo una de ellas, Lotte Reiniger, no lleva el componente de “mujer” en su descripción, sino que es reconocida por ser <<pionera de las películas de siluetas animadas>>.

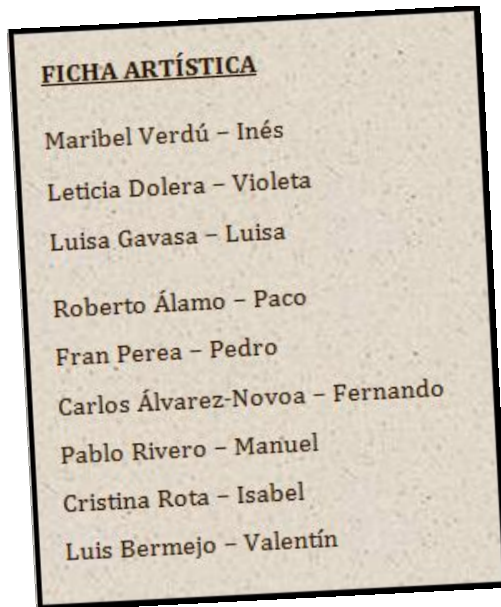
A un mayor número de ellas se las describe como feministas; se dice que sus películas tratan temas feministas o protofeministas; o que sus personajes suelen ser femeninos y fuertes. Esta información, que en principio puede resultar interesante puesto que se le está dando importancia al hecho de que se trate ese tipo de temas, pierde su valor cuando nos damos cuenta de que esos adjetivos sólo se aplican a las mujeres. No hay un solo director en la lista al que se describa como feminista, ni a él ni a sus películas.

---

<sup>19</sup> Consultado en [http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista\\_b\\_6833124.html](http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista_b_6833124.html)

## 9. CASOS CONCRETOS

### 9.1 De tu ventana a la mía (Paula Ortiz, 2011)



#### Sobre la directora



Paula Ortiz (1979) se licenció en Filología Hispánica, realizó el máster de Escritura para Cine y Televisión y se doctoró en Teoría de Guión. Desarrolló sus estudios en Dirección de Cine en la Universidad de Nueva York (NYU) y en Los Ángeles (UCLA). Durante sus años de formación escribió y dirigió varios cortometrajes, todos ellos premiados en numerosos festivales.

Fig. 5. Paula Ortiz durante el rodaje de *De tu ventana a la mía*. Fuente: <http://detuventanaalamia.com/>

*De tu ventana a la mía* fue su primer largometraje. Estrenado en marzo de 2012, supuso un gran éxito en taquilla y recibió positivas críticas. Entre los numerosos galardones que recibió, destacamos el premio Pilar Miró a la Mejor Dirección Novel de la SEMINCI (2011) y tres nominaciones –mejor dirección novel, mejor actriz de reparto (Maribel Verdú) y mejor canción original– a los premios Goya (2012).

Actualmente da clases en las universidades de Barcelona y Zaragoza. Su próximo largometraje, *La novia*, se estrenará en otoño de 2015.

## **Sinopsis**

Narra tres historias de tres mujeres de diferentes épocas y edades.

Lo que las tres tienen en común es el deseo de amor en un ambiente desolador y hostil. Su aparente bienestar con sus vidas se trastoca ante un giro inesperado que les corta las alas. Cuando parece que todo está perdido, todas ellas encuentran la manera de superar las dificultades, tanto física como emocionalmente.

**Violeta.** Primavera 1923. Canfranc. Chica de veinte años que vive con sus tíos y se prepara para estudiar en la Sorbona de París.

**Inés.** Verano 1941. Cinco Villas. Mujer adulta, cuya pareja se esconde de la policía.

**Luisa.** Otoño 1975. Zaragoza. Mujer de mayor edad, a la que le diagnostican cáncer de mama.

## **Motivo de la elección**

Esta película destaca por tener tres mujeres como protagonistas, cuyas historias se desarrollan al mismo tiempo y cuentan con puntos de giro que ocurren de forma simultánea, a pesar de que ni la trama ni los personajes de cada una de ellas tengan similitud alguna. Con la manera de contarlos nos introducimos profundamente en el interior de los personajes, sin olvidar la estética de la puesta en escena.

## **Análisis**

Las historias de las tres protagonistas, separadas en el tiempo y sin conexión aparente, progresan a la par. Así, los momentos de mayor felicidad y de peor adversidad ocurren simultáneamente en la película.

Asimismo están conectadas a través del montaje mediante la unión de elementos. Uno de ellos es la música. En la primera mitad de la película, dos de las protagonistas se encuentran en momentos felices de sus vidas. Inés se acaba de casar y Violeta está feliz de poder trabar una amistad con Manuel. Estas dos escenas se suceden con la misma canción de fondo.

En otra ocasión, Luisa se encuentra en la farmacia con Valentín, el dueño, el cual la invita a que se quede a escuchar ópera en una cinta de casete en la radio. Luisa, que acaba de saber que tiene cáncer, le dice que no piensa morir sin haber tenido un gran amor, “como en las películas”. Seguidamente, cambia a la historia de Violeta, que está a solas con Manuel para tener relaciones sexuales.

Otro de los elementos que hacen de nexo entre las historias es el uso de ciertos objetos, como el ovillo de lana. Aparece por primera vez en las manos de Inés. Un ovillo blanco que se tiñe de rojo cuando intenta cortarlo con los dientes y se hace daño. Se le cae del regazo y va a parar a los pies de Isabel, la prima de Luisa.



Fig. 6 .Ovillo rojo (de izquierda a derecha) en el regazo de Inés, aún tiñéndose de rojo, en la mesilla junto a la mano de Luisa y en el suelo al lado del pie de Violeta. Fuente: *De tu ventana a la mía*.

Hay dos rasgos que destacan a lo largo de la película: uno auditivo y el otro muy visual.

El primero son los sonidos cotidianos que predominan por encima de todos los demás a pesar de que no se supone que debieran hacerlo: una gota de agua cayendo, un columpio que chirría, el ruido de las judías al cortarse, el aleteo de una mariposa...

El otro aspecto característico y más visual es el uso de elementos cargados de una simbología especial. Hay diferentes objetos representativos en cada una de las tres historias, además de los que están presentes en todas ellas y sirven de conexión, como era el caso del ovillo de lana. Cada una de las mujeres es identificada con el paraje donde vive. Las tres localizaciones, todas ellas de Zaragoza y separadas por unos kilómetros, son totalmente diferentes: montaña, desierto y ciudad.

Comenzando por Violeta, que vive en el húmedo y frío clima de las montañas, está rodeada de delicadas flores, en especial de amapolas. Fernando, el tío de Violeta, explica a Manuel

que las amapolas “crecen salvajes en lugares imposibles, en los caminos, en lo alto de las tapias, pero son las más frágiles, casi viento, cuando las cortas o las tocas, al instante se marchitan en tu mano”. De fondo, se escucha el chirriante sonido del columpio, que hace que Violeta esté presente incluso sin estar en escena, recordándonos su importancia y estableciendo el parecido entre ella y estas flores. Además de las amapolas, son características las mariposas, las cartas, el columpio, las vías del tren. Los dos colores predominantes serían el verde, de la naturaleza y las montañas, y el violeta, presente en las flores que lleva en el pelo, en la medicina que ha de tomar y en sus vestidos.

Inés se enfrenta a los contratiempos desde un desierto y ventoso campo de trigo. Demuestra su resistencia frente a ese viento que parece incitarla a que se rinda. En una ocasión, le dice a Pedro que ella puede con el miedo, con el frío que no se le quita, pero no con la posibilidad de que se pudieran llevar a su hijo. Los elementos presentes son los espejos, su larga trenza, las sábanas, el cordel blanco (que simboliza la unión entre ella y Paco)... El color más presente en su historia es el dorado del trigo.

En tercer lugar, la vida de la hipocondríaca Luisa, mujer de ciudad, está rodeada de médicos y farmacias. El color de esta historia es el gris de las calles, de los edificios, pero también de su vida. También son características las fotografías de actores y actrices de las películas clásicas en blanco y negro, las medicinas, el cepillo del pelo, los frascos de perfume, las cintas de casete, los papeles propagandísticos que caen de los balcones, el edificio que, como su vida, ve derrumbarse.

Hay tres escenas clave en la película, en las que se establecen los mayores paralelismos entre las tres historias.

La primera se da en los primeros minutos. Las tres están llevando a cabo rutinarias actividades cuando las tres se cortan (Inés con una hoz, Violeta con un cristal y Luisa con unas tijeras) y todas hacen el mismo gesto de llevarse el dedo pulgar a la boca. Con esto se puede estar mostrando su fragilidad, pero también que con el paso de los años, entendiendo edad, pero también época, hay cosas que no cambian. Seguimos sufriendo, padeciendo, sintiendo dolor si nos cortamos. Y esto es lo que va a unir a las tres historias.

La segunda de las escenas ocurre en la segunda mitad de la película y es uno de los puntos de giro más importantes de la película. Es el momento en que todas ellas, por diferentes motivos, se cortan (o les cortan) el pelo.



Luisa, que había mencionado el pelo tan bonito que tenía una de las actrices de sus fotografías y que ella también lo tenía así de joven, se ve ante la necesidad de rapárselo, con la ayuda de su prima Isabel, cuando comienza la quimioterapia para curar su cáncer de mama.



Violeta, que tenía una larga melena que siempre decoraba con pequeñas flores, se corta el pelo con unas tijeras ante la angustia e impotencia que siente después de haber sido violada por un campesino en las vías del tren.

Inés, que bromeaba con su pareja acerca de su larga trenza morena, niega a unos agentes del bando nacional una información sobre el paradero de su amigo Pedro, colaboracionista con los republicanos y, ante este acto, la llevan junto a otras tantas mujeres para cortarles el pelo a la fuerza, creándole el miedo de que pudieran matarla o llevarse a su hijo aún no nacido.

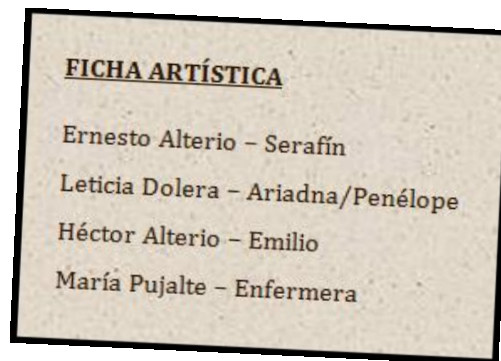
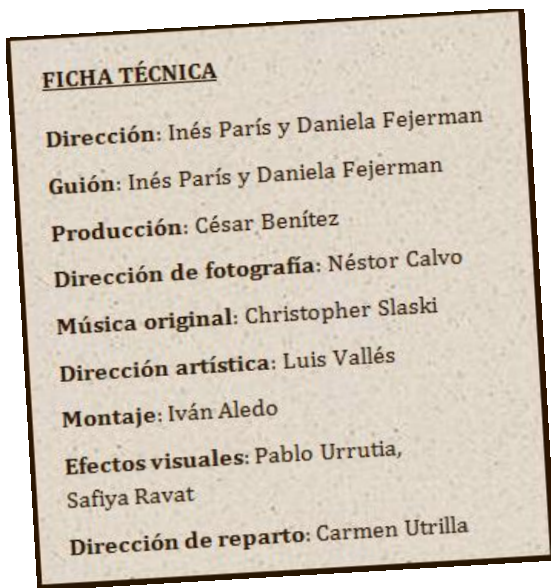
Figura 7. Segundo momento clave de la película, cuando Luisa, Violeta e Inés pierden su melena. Fuente: *De tu ventana a la mía*.

Esta situación se traduce como el momento culmen de sus angustias, de sus miedos. A partir de este momento, nada puede ir peor, todas quieren seguir adelante y superar el bache. Y todas lo consiguen, aunque no fácilmente.

Llegamos así a la tercera y última escena clave, que coincide con las últimas escenas de la película. Las tres protagonistas caminan felices, satisfechas, sonrientes, con la cabeza alta. Inés se mira al espejo con su bebé en brazos, Luisa se quita la peluca en medio de la calle, Violeta abraza la carta que había escrito como si se la mandara Manuel.

Todo ello mientras suena la canción “Yo vengo a ofrecer mi corazón”, de Fito Páez. Y se escucha el canto de los manifestantes en Zaragoza, pidiendo “Amnistía, libertad”.

## 9.2 Semen, una historia de amor (Inés París, Daniela Fejerman, 2005)



### Sobre las directoras

Inés París (1963) se licenció en Filosofía, además de estudiar Arte Dramático y Dirección Escénica. Ha escrito guiones para cine y para televisión e imparte cursos sobre estas materias en diversas universidades. Daniela Fejerman (1964), licenciada en Psicología, también cuenta con unos comienzos en el teatro, como actriz y autora. Juntas, han colaborado en la dirección y guión de varios largometrajes, entre los que se encuentran *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) y *Semen, una historia de amor* (2005).

Sobre los títulos de estas películas, que no pueden pasar desapercibidos, París y Fejerman lo tienen claro: << La comedia siempre es provocadora o no es. Los títulos, además, no son una chorrada. Realmente hablan de lo que tratan las dos películas. ¿Por qué nos da tanta vergüenza hablar de la sexualidad de las madres y de ese liquidito que está en nuestros orígenes?>><sup>20</sup>.



Figura 8. Daniela Fejerman (izquierda) e Inés París en el rodaje de *¿A mi quién me manda meterme en esto?* (1997)

<sup>20</sup> <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/07/1633/>

## **Sinopsis**

Cuenta la historia de Serafín, un médico que parece tener toda su vida controlada milimétricamente, hasta que conoce a Ariadna. Ella acude a la clínica donde trabaja él puesto que quiere quedarse embarazada por inseminación artificial. Después de un intento fallido, Serafín, que se ha enamorado perdidamente de ella, de manera accidental, acaba convirtiéndose él en el donante del semen. Poco tiempo después de quedarse embarazada, comienzan una relación sentimental. Serafín, que desea casarse con ella y formar una familia, no se atreve a confesarle que él fue el donante, y la cosa se complica cuando Ariadna le cuenta que el bebé es para su hermana gemela Penélope, que no puede tener hijos. Después del parto, Serafín decide repentinamente llevarse al bebé del hospital, y lo mantiene en secreto en su casa durante semanas. Finalmente se descubre que el bebé que se llevó no era el bebé que tuvo Ariadna, sino que había sido abandonado, por lo que se lo queda y le cuenta la verdad a Ariadna.

## **Motivo de la elección**

Esta película trata en clave de humor temas tan controvertidos como la inseminación artificial, la importancia de la paternidad biológica, el sentimiento maternal/paternal, además de romper con la idea de que el objetivo de la mujer es el de la reproducción.

## **Análisis**

Desde el principio de la película sabemos que no va a ser una típica historia de amor. La madre de Serafín se va de casa cuando éste tiene 6 años. Al despedirse de él, le dice que tiene que estar contento ya que gracias a él ha conocido al amor de su vida, que era su traumatólogo y, como dice él, <<consiguió traumarme>>.

A lo largo de la película, se refiere a su infancia como el origen de su deseo de formar una familia “normal”, en el sentido más conservador. Su padre, por el contrario, tiene una visión del amor mucho más cínica, llegando incluso a decir que el amor <<es la peor de las catástrofes. Un huracán y una chica se parecen en que llegan húmedas y calientes y cuando se van te dejan sin casa y sin coche>>.

El personaje de Ariadna se presenta como el que va a traer el caos a la vida de Serafín, pues en su primer contacto, mientras él nos está contando a través de una voz en off cómo toda su vida está medida con precisión para que sea perfecta, se choca con ella y cae de su bici, quedando prendado al instante.

Su siguiente encuentro se produce ya en la clínica. Ella le pide echar un vistazo al proceso de inseminación en el laboratorio y cuando él intenta leer el código de la muestra de semen para comenzar el proceso, ella le dice rápidamente que no quiere tener ninguna pista sobre quién es el padre, <<para mí el padre no debe existir, debe ser completamente anónimo>>. Con estas palabras, ella corrompe la idea preconcebida sobre el hecho de que para ser madre, se necesita un padre. No es la figura del padre lo que se necesita; tan sólo con el semen sano de un hombre, una mujer puede ser y sentirse madre.

Después de que este primer intento de quedarse embarazada no funcione, Serafín le promete que buscará la mejor muestra para volver a inseminarla y que esta vez logre su objetivo. Se siente frustrado por no encontrar una muestra que se adapte a lo que él está buscando, pero al final se decide por una. El hecho de que use su propio semen en lugar de la muestra elegida, no es porque quiera crear un vínculo con ella, sino porque por error se le cae la otra muestra y no quería admitir su error. Esta vez sí se queda embarazada y se despide de él después de agradecerse, pensando que no volverán a verse al menos hasta que el bebé naciera.

Pero el destino hace que se reencuentren pocos días después, en el circo donde ella trabaja. Él la ve cuando ella está en su puesto de trapecista, mientras ella hace su número [Fig. 7]. Cuando la reconoce lo primero que piensa es en el bebé que está gestando y la voz en off traduce la expresión que vemos en su cara: <<qué inconsciente, ¿no pensaba en el riesgo que corría mi niño colgado del vacío?>>. Cuando no puede soportar más ver esa imagen, se desmaya.



Ariadna es un espíritu libre que no se preocupa por las mismas cosas que Serafín y da la impresión de que nada le da miedo.

Fig. 9. Ariadna colgando de unas cuerdas ante la mirada asustada de Serafín (con chaleco). Fuente: *Semen*, una historia de amor.

A partir de ese encuentro, ambos comienzan una relación sentimental. Él se siente mal por no contarle que su implicación en el proceso de la inseminación fue más profunda de lo que ella cree, pero no encuentra el momento correcto.

Antes de que nazca el bebé, cuando el embarazo está ya muy avanzado, Serafín confiesa que quiere casarse con ella para <<darle mis apellidos al niño>>, a lo que ella le responde <<el niño no necesita tus apellidos, ya tiene apellidos>>. De nuevo rompe con una idea tradicional, esta vez respecto a que un bebé necesite dos apellidos: uno del padre y otro de la madre. Pero esos apellidos a los que ella se refería no eran los de la propia Ariadna, sino los de su hermana gemela Penélope. Es en este momento cuando ella le cuenta que en realidad el bebé es para su hermana, que se lo entregará en cuanto nazca; ella será la verdadera madre.

Esta nueva información perturba por completo a Serafín, que sufre un ataque de ansiedad. No puede explicar bien por qué le afecta tanto; ni Ariadna logra comprenderle.

Él intenta convencerla de que se quede con el bebé con argumentos como <<¿no te das cuenta de que es tuyo, que es sangre de tu sangre?>>, que él tiene un gran instinto paternal, además de haber estado presente con ella desde el principio y haber visto crecer al bebé dentro de ella. Pero cuando le pregunta si todo ello no le da ningún derecho, ella responde contundentemente que no y lo zanja con las importantes palabras de <<es mi vida, mi cuerpo, mis decisiones>>.

Ariadna asegura no tener instinto maternal y, sin embargo, meses antes, después de su primer intento fallido de quedarse embarazada, le dijo entre lágrimas a Serafín que a lo mejor no servía para ser madre. No para quedarse embarazada, para ayudar o para tener hijos; para ser *madre*.

Cuando va a dar a luz, él la acompaña al hospital, pero ante la duda sobre si es el padre o no, no dejan que pase al quirófano para acompañarla. La voz en off de nuevo nos aclara lo que está pensando: se sentía mal cuando su hijo estaba a punto de nacer, <<solito, privado de la seguridad de la presencia de un padre>>.

Serafín logra ver cómo Ariadna le entrega el (su) bebé a Penélope, ambas sonrientes, pero no puede evitar pensar mientras observa a otros padres disfrutar de sus hijos en la sala, <<es tu hijo, pero no es para ti>>.

Este pensamiento hace que repentinamente quiera llevarse al bebé, así que irrumpe en la sala, lo coge en brazos y se va discretamente del hospital. Se encierra durante unos días en un hotel, hasta que un día lo lleva al parque para que le dé el sol, pensando que no tendría nada de raro ver a un padre paseando a su hijo.

Pero no es así, produciéndose una nueva y curiosa situación. La primera mujer que se le acerca dice << ¡qué niño tan rico! Y ¡qué gusto ver a un padre ocupándose de un bebé!>>. Es importante destacar la preocupación de mostrar que no es habitual encontrarse un hombre cuidando a solas de su bebé. Otras dos mujeres más se acercan a ver al bebé y, mientras Serafín le está dando el biberón, surge el tema de por qué biberón y no pecho. Una opina que dar el pecho es mejor, pero otra de ellas puntualiza que, aunque eso es cierto <<nos ata muchísimo. En cambio así, el padre puede colaborar>>. Se pone encima de la mesa un nuevo asunto, el de en qué nivel puede el padre (biológico o no) involucrarse en los cuidados del bebé recién nacido. En principio, la única tarea que no puede hacer es, lógicamente, la de dar el pecho. E incluso esa se puede llevar a cabo de otras maneras, como el biberón.

Estando con estas mujeres, Serafín se da cuenta del error que ha cometido separándose de Ariadna, por lo que decide ir a buscarla a su casa y contarle lo ocurrido. Allí descubre que el bebé que se había llevado, al cual llamó Próspero, no era el que había concebido Ariadna (posteriormente descubre que sus padres lo habían abandonado y un bombero lo había rescatado), por lo que una vez más no le cuenta la verdad. Ella le explica que se tiene que ir de gira por el mundo con el circo y le pide que vaya con él. Aunque al principio le parece buena idea, cuando en la estación ha de abandonar a su bebé para irse con ella, el instinto paternal supera su amor por Ariadna y se queda en la ciudad.

Finalmente, Serafín se da cuenta de que no importa tanto de dónde proceda el bebé como el amor que se tenga por él. Termina con la siguiente reflexión: <<Ahí está Penélope, con su hijo, que lleva mis genes y los de Ariadna; y Próspero, que no los lleva, pero que es mi hijo. Después de todo, ¿a alguien le importa quién puso la primera gota?>>.



### 9.3 Mi vida sin mí (Isabel Coixet, 2003)



#### Sobre la directora

Isabel Coixet (1960) se licenció en Historia por la Universidad de Barcelona y se especializó en la creación de anuncios publicitarios y videoclips musicales. Después de dirigir diversos cortometrajes, dirigió su primer largometraje, *Demasiado viejo para morir joven* (1989) gracias al cual ganó el premio Goya a la mejor dirección novel, a pesar de ser un fracaso en taquilla. En el año 2000 creó la productora Miss Wasabi Films, dedicada a la creación de documentales, películas, publicidad y vídeos musicales, principalmente.



Fig. 10. Isabel Coixet durante el rodaje de *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009). Fuente: [www.woman.es](http://www.woman.es)

Unos años después vuelve a dedicarse al cine, dirigiendo otros catorce largometrajes (dos de ellos documentales).

La historia de *Mi vida sin mí* surge a partir del cuento *Simulando que la cama es una canoa*, de Nanci Kincaid, aunque Coixet modificó gran parte de él para crear la película. Con esta película, en 2003 obtuvo el Goya al mejor guión adaptado. Dos años después, con *La vida secreta de las palabras* (2005), que era su sexto largometraje, consiguió hacerse con el Goya en la categoría de mejor dirección y mejor guión original.

## **Sinopsis**

La vida de Anne, una chica de 23 años que vive en una caravana en el jardín de su madre con su marido y sus dos hijas, cambia por completo cuando le dicen que tiene un cáncer muy avanzado y que le quedan pocos meses de vida. Decide no contárselo a nadie y elabora una lista de “cosas que hacer antes de morir” que va cumpliendo día a día. Entre otras cosas, incluye grabar cintas para los cumpleaños de sus hijas hasta cumplir los 18, ir a visitar a su padre a la cárcel y hacer que alguien se enamore de ella.

## **Motivo de la elección**

Es una historia que trata temas tan habituales como las dificultades de la vida en pareja, la maternidad a una joven edad, los problemas económicos... pero desde un punto de vista diferente, en el que la protagonista ha de enfrentarse a la muerte de manera consciente y “secreta”, sin querer contar con el apoyo de ninguno de sus seres queridos. Encontramos así a una chica fuerte y con sus decisiones claras, que busca dejar lo mejor para toda su familia.

## **Análisis**

No es fácil ser madre por primera vez a los 17 años y tener otra hija a los 19 y, como dice Anne, <<hacerse mayor a la fuerza>>. Cuando le diagnostican un avanzado cáncer y le dicen que le quedan entre dos y tres meses de vida, Anne decide no contárselo a nadie, guardarse para ella esa información y no hacer que sus últimos meses estén rodeados de sufrimiento y compasión. No quiere que la recuerden en el hospital rodeada de médicos y pruebas que no harán que se alargue su vida.

Va al hospital porque se desmaya estando en su casa. Su madre la acompaña, pero no dejan que pase con ella al interior de la consulta. Mientras permanece esperando a que le hagan pruebas para definir lo que le pasa, está más preocupada de si le habrán comunicado a su madre que tiene que recoger a sus hijas al colegio, que de su propia salud. Con esta información, se nos está mostrando cómo al ser madre, sus hijas se han convertido en prioridad por encima de ella misma.



Por otra parte, vemos que forma con su marido la clásica pareja del modelo familiar, donde es ella la que se preocupa de que sus hijas coman sano, vayan al colegio, etc., mientras que el padre es más “permisivo”.

Cuando graba los mensajes de cumpleaños para sus hijas en cintas de casete, Anne se asegura de que el médico que trata su enfermedad le prometa que entregará cada año la cinta que corresponda a sus hijas, porque no se fía de que su marido lo hiciera bien; le preocupa que, o



bien se olvidara de dárselas, o que se las diera todas el mismo año. Por ello, una de las cosas que apunta en su lista de “cosas que hacer antes de morir” es buscarle una buena mujer que también les guste a las niñas.

Fig. 11. Anne escribiendo la lista en *Mi vida sin mí*.

A lo largo de la película se suceden algunos comentarios que subrayan el modelo tradicional conservador de la familia. Ejemplo de ello es cuando su compañera de trabajo va a cenar a su casa y dice <<no sabía que tu marido cocinara, no tenía ni idea de que hubiera maridos que cocinaran>>. Vemos la idea de mujer madre que se encarga de las tareas de casa, mientras que el marido “no tiene esa responsabilidad”.

Es curioso cómo la mayor parte de personajes son mujeres (la protagonista, su madre, su compañera de trabajo, la camarera, la peluquera, la esteticista, las enfermeras).

Comparando esta película a otras de la misma directora, vemos que también tienen protagonistas importantes, imponentes, fuertes. En una entrevista<sup>21</sup> que le hicieron a Coixet sobre su película *Mi vida sin mí*, le preguntaron sobre este tema. Más que una pregunta, fue una afirmación: <<En sus películas, las mujeres son mucho más fuertes que los hombres>>. Ella respondía: <<Son las que deciden más, reflexionan más sobre sí mismas, son más luchadoras, pero ninguna de ellas tiene que ver conmigo, porque yo no me identifico con los personajes de mis películas>>.

---

<sup>21</sup> Entrevista realizada por Aurora Intxausti el 11 de febrero de 2013 para el diario El País. Información extraída de [http://elpais.com/diario/2003/02/11/espectaculos/1044918002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/02/11/espectaculos/1044918002_850215.html)

El cine de Isabel Coixet destaca entre otras cosas por la importancia que le da al sonido. Existe el concepto de que en una película, el sonido se subordina o ha de subordinarse a la imagen. Sin embargo, esta idea no es del todo cierta, pues han de complementarse el uno al otro. Además, Coixet hace que se produzca el efecto contrario y en ocasiones incluso hace que la imagen se subordine al sonido.

En lo que respecta a los ruidos y sonidos cotidianos, es habitual que amplíe su volumen para que se distingan claramente por encima de otros, dándoles más relevancia de la que suelen tener. En *Mapa de los sonidos de Tokio* (Coixet, 2009), los sonidos tienen incluso más importancia que el diálogo o la música.

También es característico del cine de Coixet el uso de la voz en off. Suele usar este recurso, aunque de maneras diferentes. Así, en *Mapa de los sonidos de Tokio*, la voz en off que escuchamos es la de un hombre con el que la protagonista, Ryu, se encuentra siempre a la salida de su trabajo. Ryu es una chica solitaria, cuya vida es un misterio, tanto para la persona espectadora como para los demás personajes de la película, incluido este hombre. Este narrador, por tanto, tiene <<focalización externa, puesto que sabe menos que el personaje y que el público>> (Zecchi, 20, p.199). En *Mi vida sin mí*, es la voz de la propia protagonista, que nos habla desde su interior, contándonos lo que piensa y cómo se siente; dándonos información que de otra manera no podríamos conocer.

Para poner un tercer ejemplo, en *La vida secreta de las palabras* (2005), se hace uso de la voz de una niña pequeña, que, aunque no se llega a aclarar quién es, se van dejando pistas e ideas que ayudan a crear algunas teorías sobre su identidad. Esta voz también nos introduce en el interior del personaje.

En esta película, a partir del título sabemos la importancia que va a tener el diálogo, las palabras. Al igual que ocurría en *Mapa...* (2009), la protagonista es una misteriosa chica que esconde un duro pasado. A pesar de preferir no contar nada sobre su vida, cuando finalmente lo hace, encuentra en ello un gran alivio y comprensión que hasta ese momento no parecía haber conocido.

El sonido, las palabras, son esenciales para comprender el cine de Isabel Coixet.

## 10. CONCLUSIONES

En primer lugar, es importante señalar un hecho muy conocido, aunque no por ello menos real: en toda la sociedad hay un largo camino por recorrer hasta alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres. En el campo de la cinematografía la situación no es distinta.

A pesar de que en los últimos años se han producido cambios notables que han supuesto un avance para la situación de la mujer detrás de la cámara, es cierto que aún estamos muy lejos de encontrarnos ante una situación equitativa.

La dificultad a la hora de encontrar financiación para sus películas es uno de los mayores obstáculos con los que han de lidiar las mujeres directoras. El dinero es el motor del cine y en él radica el poder para materializar una idea. Si las mujeres no encuentran financiación, no pueden hacer grandes producciones de éxito y, sin éxito, no obtendrán financiación para la siguiente producción. Se forma un círculo sin salida, cuya solución debería ser una prioridad.

La igualdad de oportunidades y tratamientos entre hombres y mujeres es un proceso muy lento que seguramente:

- no sería posible sin asociaciones como la CIMA y la colaboración de todas las socias que la componen
- no llegarán a ver las cineastas de esta ni quizá de la próxima generación

La que fue la primera presidenta de la CIMA, Inés París, decía que la primera reacción que obtuvieron cuando anunciaron la creación de la asociación fue de asombro puesto que parecía que muy pocas personas vieran la gravedad del asunto:

Qué importaba que fuésemos tan pocas las mujeres directoras, las mujeres escribiendo, las mujeres productoras. Parecía que nadie se hubiera planteado que esto era una pérdida de talento, consecuencia de una sociedad que demostraba ser sexista. Pero resulta que sí importa el hecho de ser mujer para que te sea más difícil llegar a ciertos puestos. Es real que el medio cinematográfico es enormemente machista. En el mundo del cine, donde el único regulador es el talento, [...] es mucho más difícil establecer mecanismos reguladores, controlar y exigir que el sexo al que perteneces, que seas mujer, no se convierta en un obstáculo en tu carrera profesional [...]. (Inés París. Conversación con Isabel de Ocampo para la Colección Espejo de la CIMA)

Estas palabras nos demuestran que, a pesar de no ser un camino fácil, es importante ser constante en la lucha. Cada vez hay más socias, lo cual facilita el engrandecimiento de la asociación, el aumento de jornadas y eventos para seguir llegando a más personas y que un número en aumento de personas tomen conciencia de la importancia del asunto. Así, poco a poco, conseguiremos dejar de ver “cine de mujeres” para ver “cine de calidad”, sin tener en cuenta el género.

Precisamente por ser un proceso lento, ni las cineastas actuales ni la próxima generación llegarán a ver un cambio radical en la situación. Al analizar el número de películas dirigidas por mujeres comparado con el total de películas estrenadas en los últimos años, es un número que no ha aumentado progresivamente, aunque sí es mayor que en décadas pasadas.

Por otra parte, consultando publicaciones que tratan los temas de situaciones de género en el cine, se hacen evidentes varias circunstancias:

- la mayoría de ellos son de autoría femenina
- generalmente utilizan un lenguaje inclusivo
- es habitual que al hablar de mujeres cineastas se refieran a ellas como “feministas”

Esto lo podemos interpretar como que las personas interesadas en ampliar en este tema, además del hecho de que sean principalmente mujeres, también les preocupa el tema de la igualdad de género. Asimismo, al describir a las cineastas como feministas están mostrando, por un lado que consideran tan importante la defensa de la igualdad entre hombres y mujeres que lo mencionan en el manual y por otro, que no se suele considerar a un hombre feminista o que no es un hecho con relevancia suficiente como para mencionarlo<sup>22</sup>.

Aunque la sociedad sea machista, el cine no tiene por qué serlo. Y, en palabras de la crítica cinematográfica María Guerra, <<se ha conseguido mucho pero hay que seguir luchando con argumentos de asimilación, no de confrontación, y que los hombres también nos apoyen. El cine es un arma brutal y hay que usarlo para reivindicar que la mirada personal de una mujer esté por encima de lo que se considera su mirada de género>><sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Nos remitimos al libro *501 directores de cine* (S. J. Schneider, 2000) para afirmar que, de las 30 mujeres mencionadas, 13 de ellas (o su cine) son descritas como feministas, mientras que a ningún hombre se le aplica.

<sup>23</sup> Cita extraída de

<http://www.elmundo.es/yodona/2015/02/03/54c78616268e3efa198b457e.html>

# 11. BIBLIOGRAFÍA

## 11.1 LIBROS

Arconada, A. y Velayos, T. (2006). *Grandes clásicos del cine español*. España: T&B Editores.

Chuvieco, E. (2014). *Mujeres de cine. La mirada de 10 directoras españolas*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.

Gili, J., Tesson, C., Sauvaget, D. y Viviani, C. (2008). *Los grandes directores de cine*. Barcelona: Robinbook.

Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.

Núñez, T., Silva, M. y Vera, T. (2012). *Directoras de cine español. Ayer: hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía.

Schneider, S. J. (2000). *501 directores de cine*. Barcelona: Grijalbo.

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas*. Barcelona: Icaria.

Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## 11.2 DOCUMENTOS EN LÍNEA

Abuin, A. (24 de octubre de 2005). La vida secreta de las palabras que dejan mudo [Mensaje de un blog]. Consultado en <http://www.blogdecine.com/estrenos/la-vida-secreta-de-las-palabras-que-dejan-mudo>

Álvarez, H. (2013). *Reportaje: Filmoteca España, 60 años de historia en celuloide*. ABC Guionistas. Extraído de <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/reportaje-filmoteca-espana-60-anos-de-historia-en-celuloide.html>

Armenteros, B. [Cima Mujeres Cineastas]. (2014, Marzo 21). Colección Espejo - Inés París e Isabel de Ocampo [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/89691770>

Armenteros, B. [Cima Mujeres Cineastas]. (2014, Marzo 20). Colección Espejo - Icíar Bollaín y Chus Gutiérrez [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/89592320>

Arribas, A. G. (25 de marzo de 2012). Sólo una mujer por cada diez hombres firma una película. Madrid: EFE. Consultado en [http://cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/medios/ver\\_noticia.php?id=29](http://cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/medios/ver_noticia.php?id=29)

Calvo, M. (2013). Presentación de la I Colección Espejo de la Fundación CIMA. Madrid: El Palomitrón. Espacio de Cine y Series. Recuperado de <http://elpalomitron.com/presentacion-de-la-i-coleccion-espejo-de-la-fundacion-cima/>

Camí-Vela, M. (2007). Una cineasta española en la Revolución cubana: Margarita Alexandre. *El viejo topo* (231). Recuperado de [http://www.academia.edu/7431266/Una\\_cineasta\\_espa%C3%B1ola\\_en\\_la\\_Revoluci%C3%B3n\\_cubana\\_Margarita\\_Alexandre\\_.El\\_viejo\\_topo.231\\_2007\\_101-07](http://www.academia.edu/7431266/Una_cineasta_espa%C3%B1ola_en_la_Revoluci%C3%B3n_cubana_Margarita_Alexandre_.El_viejo_topo.231_2007_101-07)

Cobos, M. (2007). *¿Por qué no hay más mujeres directoras de cine?: Intervención de la directora y guionista Inés París en el Festival Internacional de Cine de Cuenca*. Madrid: Amecopress. Consultado en <http://www.amecopress.net/spip.php?article768>

Deltell, L. (14 de mayo de 2013). La vida secreta de las palabras (Isabel Coixet, 2005) [Mensaje de un blog]. Recuperado de [http://www.madrimasd.org/blogs/imagen\\_cine\\_comunicacion\\_audiovisual/2013/05/14/126217](http://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2013/05/14/126217)

Diez Puertas, E. (2003). Ana Mariscal y la aventura Neorrealista. *Cuadernos Hispanoamericanos* (637-638). Extraído de [http://www.academia.edu/10546032/ANA\\_MARISCAL\\_Y\\_LA\\_AVENTURA\\_NEORREALISTA](http://www.academia.edu/10546032/ANA_MARISCAL_Y_LA_AVENTURA_NEORREALISTA)

Freixas, L. (10 de marzo de 2015). Qué es una película machista [Mensaje de un blog]. Recuperado de [http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista\\_b\\_6833124.html](http://www.huffingtonpost.es/laura-freixas/que-es-una-pelicula-machista_b_6833124.html)

Gallardo, V. (3 de febrero de 2015). En España, solo el 8% de las películas están dirigidas por mujeres. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/yodona/2015/02/03/54c78616268e3efa198b457e.html>

Herrera Sánchez, S. (27 de julio de 2012). Mujeres de cine [Mensaje de un blog]. Consultado en <https://lalentevioleta.wordpress.com/2012/07/27/mujeres-de-cine/>

Huesca García, P. (11 de diciembre de 2014). Josefina Molina y las directoras [Mensaje de un blog]. Recuperado de: <http://bachilleratocinefilo.blogspot.com.es/2014/12/josefina-molina-y-las-directoras-paco.html>

Maldivia, B. (4 de septiembre de 2012). 'De tu ventana a la mía', una delicia injustamente ignorada [Mensaje de un blog]. Consultado en <http://www.blogdecine.com/criticas/de-tu-ventana-a-la-mia-una-delicia-injustamente-ignorada>

Miguel, e. (s.f.). *De tu ventana a la mía: memoria y representaciones de la mujer española en el patriarcado*. Videodromo. Extraído de <http://www.videodromo.es/monograficos-de-cine/de-tu-ventana-a-la-mia-memoria-y-representaciones-de-la-mujer-espanola-en-el-patriarcado/30119>

Ortiz, Paula (2012). Página oficial de la película *De tu ventana a la mía*. Consultado en <http://detuventanaalamia.com/>

Rojas Gordillo, C. (2003). *El cine español en la clase de E/LE: una propuesta didáctica*. São Paulo: Campus ProfELE. Extraído desde [https://www.edinumen.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=87&catid=12&Itemid=51](https://www.edinumen.es/index.php?option=com_content&view=article&id=87&catid=12&Itemid=51)

Velasco, J. (2012, marzo 11). Imprescindibles - ¿Quién fue Pilar Miró? [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-quien-fue-pilar-miro/1120308/>

Ana Mariscal, pionera de la dirección cinematográfica (julio/agosto 2009). *Empleo y Mujer* (50). Extraído de <http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=filename%3DeM50+36+p%C3%A1ginas.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1220554417392&ssbinary=true>

Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (2012). Consultado en [http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n\\_de\\_mujeres\\_cineastas\\_y\\_de\\_medios\\_audiovisuales](http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n_de_mujeres_cineastas_y_de_medios_audiovisuales)

Cine - Ficha técnica ampliada de la Película Mi vida sin mí (s.f.). Hispanetwork. Extraído de <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/mi-vida-sin-mi/ficha-tecnica-ampliada/>

Cine - Ficha técnica ampliada de la Película Semen, una historia de amor (s.f.). Hispanetwork. Extraído de <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/semen-una-historia-de-amor/ficha-tecnica-ampliada/>

Cine español (s.f.). Recuperado de: [http://www.ecured.cu/index.php/Cine\\_espa%C3%B1ol](http://www.ecured.cu/index.php/Cine_espa%C3%B1ol)

Wasabi Films, página oficial de la productora (2010). Consultado en <http://misswasabi.com/>

Portada del Anuario del Cine Español (s.f.). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consultado en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/ace/portada.html>

Virginia Yagüe exige medidas para corregir la desigualdad en el cine (2 de mayo de 2015). CIMA Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales. Recuperado de <http://cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=3238>