

# **Referentes femeninos durante la democracia española mediante el cine de sus directoras**

**Virginia Guichot-Reina**

Universidad de Sevilla (España)

**Valeriano Durán Manso**

Universidad de Sevilla (España)



## Referentes femeninos durante la democracia española mediante el cine de sus directoras<sup>1</sup>

### Female role models during the Spanish democracy in films of its female directors

**Virginia Guichot-Reina**

Universidad de Sevilla (España)

guichot@us.es

**Valeriano Durán Manso**

Universidad de Sevilla (España)

valerioduran@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 14 de julio de 2024

#### Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer el compromiso por las reivindicaciones feministas en varias películas de directoras españolas, desde la Transición (Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina) hasta la actualidad (Isabel Coixet, Icíar Bollaín y Gracia Querejeta), mediante la introducción de personajes femeninos enmarcados en unos ámbitos laborales donde rompen con los estereotipos patriarcales. A nivel metodológico, se establece una muestra de nueve películas estrenadas en la Transición y en la última década, y se realiza un análisis de personajes (Casetti y Di Chio, 2007) con perspectiva de género (Aguilar, 2004). Estas directoras apuestan por protagonistas de compleja personalidad y tenaces en sus propósitos, pero existen diferencias en ambos periodos. Así, mientras los filmes de la Transición se centran en deconstruir la propia identidad –la socialización recibida durante el franquismo–, los actuales apuestan por presentar la diversidad y profundidad del universo femenino, asociado a problemas tanto de carácter individual como social.

**Palabras clave:** Estudios de género; Cine y socialización femenina; Historia de la educación de las mujeres; Directoras españolas; Democracia española.

---

<sup>1</sup> Este artículo se incluye dentro del PID2023-149084OB-I00: “Inclusión laboral femenina en las profesiones STEAM: análisis de los discursos sobre las mujeres en el ámbito STEAM en la manualística escolar de la España democrática”, Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación 2021-2023. Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia. Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento.

### Abstract

The aim of this paper is to explain the commitment to feminist demands in several films by Spanish female directors, from the Transition (Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina) to the present (Isabel Coixet, Icíar Bollaín y Gracia Querejeta), through the introduction of female characters who are dedicated in professional fields where they break with patriarchal stereotypes. At a methodological level, a sample of nine films released in the Transition and in the last decade is established. Also, an analysis of characters (Casetti y Di Chio, 2007) with genre perspective (Aguilar, 2004) is done. These women filmmakers opt for female protagonists of complex characters and tenacious in their goals, but there are differences in both periods. Thus, while the films of the Transition focus on deconstructing one's own identity –the socialization received during the Francoism-, the current ones are committed to presenting the diversity and depth of the female universe, associated with individual and social problems.

**Keywords:** Gender Studies; Cinema and Female Socialization; History of Women's Education; Spanish Female Directors; Spanish Democracy

## 1. INTRODUCCIÓN Y APROXIMACIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objetivo de nuestro trabajo es desvelar el compromiso por parte de las directoras cinematográficas españolas, desde comienzos de la Transición a la democracia –tras el fin del régimen franquista- hasta nuestros días, por proporcionar a las mujeres espectadoras referentes positivos, tanto en el terreno personal como profesional, rupturistas con el estereotipo tradicional femenino, por medio de las protagonistas de sus filmes. Esto es, nuestro propósito es mostrar el cine de estas directoras como una poderosa herramienta de socialización, de educación no formal, para el logro de la igualdad de géneros y de la emancipación femenina tan deseada por cualquier democracia que se precie. A tal efecto, hemos seleccionado dos períodos, con tres directoras de reconocido prestigio en cada uno de ellos: el de la Transición (1975-1982), a través de la filmografía de las únicas mujeres en el oficio, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró; y el de la recién terminada segunda década del siglo XXI, mediante filmes de Isabel Coixet, Icíar Bollaín y Gracia Querejeta.

Esta investigación se enmarca en las recientes corrientes historiográficas educativas que apuntan a la necesidad de utilizar fuentes alejadas de las clásicas, centradas en documentos oficiales intencionales, y exclusivamente en el ámbito escolar, para conocer cómo se ha desarrollado la educación en determinados momentos históricos. Testimonio directo del siglo XX, el cine fue defendido para ser usado como fuente histórica desde mediados de la centuria pasada, con los trabajos pioneros de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947) y Marc Ferro, *Cine e Historia* (1965). A partir de ahí, surgieron tendencias historiográficas que han dado paso a una fuerte red de asociaciones y

revistas científicas, siendo la primera la International Association for Media and History (IAMHIST). En el campo específico de la Historia de la Educación, muchos especialistas reivindican el cine como una fuente esencial para el conocimiento histórico-educativo, sobre todo como medio de educación no formal e informal de sujetos de diversas edades; especialmente efectivo para procurar un cambio de mentalidades en la población adulta, ya alejada del mundo escolar. En este sentido, destacan los estudios de Eugenio Otero (2010), Manuel López Torrijo (2010), Xosé Manuel Malheiro (2019), Diego Sevilla (2019), y sobre todo, de Virginia Guichot (2017, 2019, 2022), quien se ha ocupado preferentemente de vincular ciertas películas señeras con la historia de la educación de las mujeres.

Por ello, se pretende hacer hincapié en el valor que posee la mirada femenina sobre las mujeres, como es la de las directoras indicadas, destacado por distintas pensadoras al considerarla esencial para abordar el estudio de la historia de las mujeres tantas veces invisibilizada (Aguilar, 2010; Castejón, 2004; Guarinos, 2015). Sin duda, las mujeres han estado presente en el cine desde sus comienzos, pero se las representaba a través de la imagen que poseían de ellas los hombres, guionistas y/o directores en la casi totalidad de los casos. Las directoras elegidas para esta investigación sobresalen también por ser las guionistas de las cintas seleccionadas, y esto afianza sus propias posturas con respecto a la construcción de los personajes femeninos. Realizan un “cine de mujeres”, según la definición que acuña Mary Ann Doane de los *woman's films*:

Se trata de filmes con protagonistas femeninas, centrados en la experiencia subjetiva de la mujer, con gran presencia de temas sociales y tintes melodramáticos, filmes en los que las espectadoras son invitadas a verse a sí mismas de manera compleja, más allá de los estereotipos tradicionalmente impuestos por el cine dirigido por hombres, y que por tanto generan mecanismos de identificación diferentes (Zurián et al., 2017, p. 36).

Desde estas consideraciones, se puede establecer como punto de partida o hipótesis que las películas de estas directoras ofrecen una perspectiva distinta de las mujeres a las filmadas por varones (Zurián, 2015); unas representaciones femeninas privilegiadas como modelos en la conformación de nuevas identidades personales y profesionales rupturistas con los modelos clásicos patriarcales por parte del público femenino receptor. Existen escasas investigaciones focalizadas estrictamente en este tema, y aún menos que se extiendan en un período de tiempo tan largo como el del presente trabajo y con la metodología empleada. Como antecedentes, cabe destacar el capítulo de Pilar Aguilar Carrasco, “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”, incluido en el libro coordinado por Fátima Arranz *Cine y género en España. Una investigación empírica* (Madrid, Cátedra, 2010); el de Virginia Guarinos titulado “Nosotras dirigimos. Nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición” (2015), presente en el volumen coordinado por ella misma *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*; el artículo de María Castejón “Mujer y cine, Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres” (2004); o el trabajo sobre las trayectorias y las aportaciones de las

diferentes cineastas españolas hasta la llegada del nuevo milenio coordinado por Francisco Zurián (2015). Del mismo modo, destacan numerosos trabajos científicos centrados en las actuales directoras, como la reciente monografía dedicada a Icíar Bollaín realizada por José Luis Sánchez Noriega (2021) y el estudio sobre Isabel Coixet coordinado por Barbara Zecchi (2017). A estos trabajos se suman diversos artículos de investigación publicados también recientemente sobre estas cineastas, como los de Gonzalo de Lucas Abril (2024) y Laura Pacheco Jiménez y Valeriano Durán Manso (2021), entre otros de interés que también se han consultado.

## 2. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de esta investigación se ha empleado una metodología de carácter cualitativo-descriptivo para poder ahondar en la construcción del personaje audiovisual, sobre todo en los femeninos que desempeñan roles protagonistas y principales en los relatos. Así, en primer lugar, se ha realizado una intensa revisión bibliográfica que ha permitido construir el marco teórico y conocer el estado de la cuestión. A continuación, se ha establecido la muestra de análisis, compuesta por un total de nueve películas estrenadas entre 1978 y 2018, dirigidas por seis cineastas, y protagonizadas por personajes femeninos de diferentes edades, personalidades, condiciones socioculturales, educación, formación y realidades laborales y profesionales diversas, entre otros aspectos determinantes que se detallan en la ficha de análisis que se ha empleado.

En cuanto a la selección de las directoras, en el caso de la Transición española (1975-1982), Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, son las únicas de este periodo que estrenaron más de un largometraje y que construyeron posteriormente una carrera cinematográfica sólida, especialmente las dos últimas. Por ello, nos vamos a centrar en tres de sus películas que creemos que marcaron un antes y un después en el cine de la época por la manera de representar a las mujeres y el universo femenino en pantalla: *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981), respectivamente. En segundo lugar, la elección de Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Gracia Querejeta como directoras representativas del presente se debe a varios motivos. Las tres cuentan con una asentada trayectoria en la industria cinematográfica española, con un amplio reconocimiento del público y también de la crítica<sup>2</sup>, estrenan con

---

2 Estas tres cineastas han obtenido Premios Goya en diversas categorías, prevaleciendo las de Mejor Dirección, Mejor Guion Original y Mejor Guion Adaptado. Bollaín lo consiguió con la dirección y el guion original de *Te doy mis ojos* (2003); Coixet por el guion adaptado de *Mi vida sin mí* (2003), por mejor película, dirección y guion original de *La vida secreta de las palabras* (2005), por el filme documental *Invisibles* (2007) y por la dirección y el guion adaptado de *La librería* (2017). Querejeta consiguió el premio al mejor cortometraje por *El viaje del agua* (1990). Desde 1989, las tres suman un total de 37 candidaturas a los Premios Goya y han ganado diversos premios en muchos certámenes.

periodicidad<sup>3</sup>, y, en sus películas, los personajes femeninos juegan un rol esencial (Herrero Jiménez, 2017; Guarinos, 2020; Durán Manso, 2022). Además, suelen ser las guionistas de las cintas que dirigen, de modo que tienden a plasmar en ellas sus principales intereses y preocupaciones. Examinaremos seis filmes ambientados en la actualidad de Isabel Coixet (*Ayer no termina nunca*, 2013; *Nieva en Benidorm*, 2020), Icíar Bollaín (*El olivo*, 2016; *La boda de Rosa*, 2020) y Gracia Querejeta (*15 años y un día*, 2013; *Ola de crímenes*, 2018).

Para el estudio de las protagonistas de estas películas, se han utilizado los parámetros de análisis del personaje audiovisual como persona (Casetti y Di Chio, 2007) y como profesional (Durán Manso, 2023), que, sobre las categorías establecidas por estos dos autores italianos, se centra en una serie de ítems aplicados al ámbito profesional de los seres de ficción. El análisis como persona abarca cuatro categorías: iconografía (edad, apariencia y habla), psicología (carácter, pensamiento y sentimientos), sociología (niveles social, económico y cultural) y sexualidad. En cuanto al segundo, recoge cuatro apartados: profesión (tipo, área a la que pertenece y lugar de trabajo), desarrollo profesional (funciones, dedicación y proyección), relación en el entorno laboral (con superiores, colegas y personas empleadas) y conciliación (trabajo, pareja, familia e hijos). Asimismo, se ha aplicado la perspectiva de género aplicada al análisis filmico recomendada por Aguilar (2004) a elementos como componentes de plano, montaje y elementos narrativos. La combinación de ambas aportaciones nos ha posibilitado usar una metodología de carácter cualitativo que invita a profundizar en la construcción del personaje audiovisual y en la manera en que es representado en filmes de géneros diversos que abarcan desde el drama al melodrama y la comedia.

---

3 Al respecto, señala Guarinos (2020, p. 80) que si el criterio numérico, tanto de producción como de presencia en los listados de taquilla, fuera el único, solo se resaltarían las obras de las directoras con al menos siete producciones en este período, y entre ellas se encuentran estas las tres realizadoras.

Películas	¡Vámonos, Bárbara!	Gary Cooper que estás en los cielos	Función de noche	Ayer no termina nunca	Nieva en Benidorm	El olivo	La boda de Rosa	15 años y un día	Ola de crímenes
Personajes	Ana y Paula	Andrea	Lola	C.	Marta	Alma	Rosa	Margo	Leyre, Susana y Vanessa
Actrices	Amparo Soler Leal y Julieta Serrano	Mercedes Sampietro	Lola Herrera	Candela Peña	Carmen Machi	Anna Castillo	Candela Peña	Maribel Verdú	Maribel Verdú, Juana Acosta y Paula Echevarría
Como Persona									
Iconografía: - Edad - Apariencia - Habla									
Psicología: - Carácter - Pensamiento - Sentimientos									
Sociología: - Social - Económico - Cultural									
Sexualidad - Orientación - Vida sexual									
Como profesional									
Profesión: - Tipo - Área - Espacio/ lugar									
Desarrollo profesional: - Funciones - Dedicación - Proyección									
Relación en el entorno laboral: - Superiores - Compañeros - Empleados									
Conciliación: - Pareja - Familia/ hijos									

**Tabla 1:** Ficha de análisis de personajes como persona y como profesional  
Fuente: Elaboración propia a partir de Casetti y Di Chio (2007) y Durán Manso (2023)

### 3. RESULTADOS

Dado el objetivo de nuestra investigación, dividiremos los hallazgos encontrados en los dos periodos históricos examinados y, dentro de cada uno, en función de la dirección de los filmes.

#### 3.1. La mirada cinematográfica femenina en la Transición

##### 3.1.1. *¡Vámonos, Bárbara!* (1978): Cecilia Bartolomé

Casi medio siglo después del estreno de *¡Vámonos, Bárbara!*, en 1978, asombra la valentía y el progresismo que demostró Cecilia Bartolomé al llevar a escena un filme que se puede considerar el primer largometraje feminista de la historia del cine español. Escrito a modo de *road movie*, narra el viaje en coche que emprende Ana, la protagonista, con su única hija, Bárbara, una vez que decide separarse de su marido, harta ya de conformarse con una vida de casada repleta de adulterios y humillaciones por parte de su cónyuge. Su trayecto se convierte en un camino metafórico de emancipación, de desprendimiento de toda una socialización castradora, represora, que, como mujer de clase media alta, había recibido durante el franquismo. En el filme se abordan sin tapujos varios temas clasificados como “tabúes” por el régimen dictatorial anterior: la terrible situación de muchas mujeres impulsada por la injusta legislación de tener que soportar matrimonios fracasados, con continuos desprecios e infidelidades de los maridos, facilitada por la educación nacionalcatolicista recibida; la violencia de género no penalizada y casi naturalizada por gran parte de la población; las necesidades sexuales de las mujeres y la reivindicación de su papel activo; el dominio y poder ejercido por los varones ante sus esposas basado en el control del dinero, etc. Una combinación de temas que pretendía ser un revulsivo para la población española, hacerla despertar de la naturalización de tremendas injusticias, y, sobre todo, concienciar a las mujeres del contexto de opresión en que todavía vivían, por la dificultad de desprenderse de las consignas patriarcales interiorizadas desde el nacimiento a través de la educación recibida.

La película incide en la relación que Ana mantiene con otras mujeres a partir de su decisión de separación matrimonial y son ellas las que, a modo de metáfora, nos hablan de ese problemático momento que supuso la Transición en la que había una fuerte tensión entre el conservadurismo de un pasado que aún tenía mucho poder, y las ansias de renovación, de libertad y de igualdad de un amplio sector de la ciudadanía. Un grupo de mujeres, que aparecen como sostenedoras del patriarcado, reprochan a la protagonista su determinación (madre, hermana, tía, algunas amigas) con comentarios incluso bastante crueles y humillantes; otro, en cambio, no solo la apoyan, sino que la animan en su emancipación (su hija y su amiga Paula). Este segundo “equipo” será crucial porque proporciona a la protagonista herramientas

para que su objetivo emancipador llegue a buen puerto. Bárbara, una adolescente rebelde y contestona, desempeña un papel muy importante en la película ya que, sin censuras, expresa nítidamente sus quejas ante comportamientos discriminatorios, controladores e injustos hacia ella misma o su madre que realizan varios personajes masculinos del filme (su padre e Iván, el recién estrenado novio de su progenitora). Sin embargo, la mujer que más aporta en esa deconstrucción personal que presenta Ana y le proporciona el andamiaje necesario para una nueva identidad es Paula. Se trata de una antigua amiga, ya separada desde hace tiempo, que se presenta ante el público espectador como un ser libre, que ha sido capaz de romper con los prejuicios y los corsés que le fueron inculcados en su niñez y juventud. Transmite positividad, confianza en sí misma, independencia, y satisfacción con la vida que ha decidido llevar y dispone de autonomía económica, conseguida gracias a la tienda de *souvenirs* que dirige junto a su socio, un hombre homosexual. Esto la sitúa a nivel profesional en el mismo plano que al varón, al regentar el negocio a partes iguales. Además, el hecho de que él no sea su marido y que tampoco sea heterosexual resultan dos elementos bastante rupturistas en la sociedad española de la Transición. Ambos toman las decisiones, los puntos de vista de ella no están subordinados a los de él, reman en la misma dirección, tienen la misma implicación y, lo que es más importante, se advierte que entre ellos hay una muy buena sintonía que repercute de forma positiva en la tienda. Por estos motivos, Paula resulta como persona y como profesional un personaje bastante inédito en el cine producido en España hasta la fecha.

En definitiva, Cecilia Bartolomé presenta al público espectador, y especialmente al femenino, obstáculos a los que las mujeres se van a enfrentar si apuestan por el camino de la libertad, pero enfatiza que todos los esfuerzos compensan porque el resultado final es la recuperación de la propia dignidad como personas y una vida mucho más plena.

### 3.1.2. *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980): Pilar Miró

*Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), escrita<sup>4</sup> y dirigida por Pilar Miró, es un filme intimista y con claras referencias autobiográficas. Se centra en reflejar los sentimientos, actitudes y conductas de una realizadora de televisión reputada en la treintena, Andrea, tras conocer la noticia de que tiene que ser operada de urgencia debido a un embarazo degenerado capaz de producir tumores malignos; y finaliza con su entrada en quirófano. En el transcurso de estos pocos días, advertimos la personalidad de la protagonista, sus virtudes y defectos, sus afectos y temores y las difíciles relaciones con su madre y con su pareja. Es un filme muy interesante para nuestro objeto de estudio porque revela un tipo de mujer, por un lado, muy diferente del modelo tradicional –asociado a cualidades como la dulzura, la humildad, o la

---

4 El guion está escrito por Pilar Miró y Antonio Larreta.

subordinación al varón-, y, por otro, incapaz de soltar del todo lo que ella considera un lastre causado por su educación, de abandonar “la *niña pequeño burguesa* que le enseñaron a ser”, como Andrea comenta en una ocasión, deseosa de formalizar legalmente su relación con su pareja y ser madre, algo que se suponía el mayor logro, el símbolo de éxito en la mujer dentro de los parámetros patriarcales. La película presenta una persona compleja, cargada de contradicciones, con luces y sombras y saca a la luz algunos temas tabúes en la dictadura franquista, como el aborto.

La cinta transcurre en varios escenarios que se corresponden con los lugares por los que discurre la vida de Andrea/Pilar Miró, a modo de una cámara que la fuera persiguiendo sin tregua. Comienza el filme presentándonos a la protagonista conduciendo su propio coche hacia el edificio de Televisión Española donde trabaja, lo que ya nos ofrece una primera muestra de autonomía. Desde el momento en que entra, descubrimos un mundo laboral absolutamente masculino, en el que la única mujer aparte de ella misma es una entrevistadora<sup>5</sup>; una realidad que nos habla, por tanto, de un espacio profesional que prácticamente era inaccesible para las féminas, y en el que Andrea constituye un caso excepcional, más aún por ser realizadora de TV. Nada más llegar al plató, no cesa de dar órdenes, de controlar hasta el mínimo detalle, en un tono autoritario y seco a sus subordinados, todos varones. A ello se une una apariencia física que se aleja del canon entonces hegemónico impuesto a las mujeres sobre la belleza –el maquillaje, los tacones, la ropa ceñida-, destinado a agradar a los hombres. Andrea viste ropa cómoda; lleva zapatos planos; y su peinado es informal, recogiendo la melena en una coleta. Todas estas actitudes eran propias de Pilar Miró, quien en una entrevista a RTVE varios años después decía de sí misma: “Era muy dura porque sabía que era la manera de hacerme notar y de poder defenderme en un lugar en el que todos los días me ponían a prueba” (Palacio, 2012). Es decir, como hicieron no pocas mujeres, la forma de resistir en un mundo masculino, de ser tomadas como verdaderas profesionales, era adoptar actitudes “varoniles”, de frialdad y sequedad a veces llevadas a extremo.

La trama se desarrolla a partir de un acontecimiento que golpea fuertemente a la protagonista, la urgencia de una operación para evitar el desarrollo de un tumor maligno. Casi al inicio del filme, Andrea va al ginecólogo porque se encuentra embarazada. Será entonces cuando entre en escena uno de los contenidos tabúes durante todo el periodo histórico anterior: el aborto. Tras el análisis de unas pruebas médicas, el doctor pregunta a la protagonista si antes había estado encinta, y ella, sin ningún tipo de tapujo, le responde que sí, pero que había abortado, y no de forma natural, hacía más de diez años. He aquí una trasgresión llevada a extremo, no solo

---

5 A pesar de la importante integración de la mujer en el mercado de trabajo durante la Transición democrática, existía una clara desigualdad entre las tasas de actividad de hombres (77.8% en 1976 y 72.94% en 1982), frente a las de mujeres (28.67% en 1976 y 27.89% en 1982) (INE, 2019). Al respecto, Bautista (1996) señala la persistencia de posturas tradicionales hacia el empleo femenino que ocasionaban un desequilibrio entre los avances formales producidos y los reales.

por el hecho de la temática en sí, sino por el reconocimiento de una violación de la ley ante la pantalla, sin ningún tipo de remordimiento, puesto que tanto en el momento en que Andrea declara haber abortado como en el presente de la acción, la legislación española lo prohibía. ¿Qué hacían entonces las mujeres con cierto nivel económico? Abortar en clínicas extranjeras, normalmente de Londres, para interrumpir una preñez no deseada. El ginecólogo, sin hacerle ningún comentario sobre ese previo aborto, le transmite de manera muy clara la urgencia de una operación donde le vacíen la matriz para evitar males mayores por culpa de lo que denomina un embarazo degenerado. Solo tiene dos días antes de ingresar en quirófano en los que transcurre toda la acción del film.

Pilar Miró nos presenta a Andrea como un ser complejo, con una personalidad fuerte e introvertida, que, huyendo del modelo clásico de feminidad, cae a veces en el error de apoderarse de rasgos muy negativos del modelo tradicional de masculinidad como estrategia para resistir en un mundo profesional dominado por hombres. Temáticas como la del aborto, la denuncia de los obstáculos que sufren las féminas por alcanzar reconocimiento en los trabajos tradicionalmente acaparados por los hombres, o las preocupaciones e intereses de muchas mujeres que se afanaban, con esfuerzo, en romper la prisión del canon opresor impuesto por la socialización nacional-catolicista, aliada del patriarcado, son representadas en esta rompedora cinta.

### 3.1.3. *Función de noche* (1981): Josefina Molina

En diferentes entrevistas, Josefina Molina ha declarado cuál fue la intención clara de este filme, que fue abanderado en la denuncia social a la educación castradora y tremendamente perjudicial que sufrieron las personas españolas bajo el paraguas del nacional-catolicismo de la etapa franquista, especialmente las mujeres. Suyas son estas palabras sobre la intencionalidad que la animó a realizar la película:

Hablar de una generación de mujeres con la pretensión de la utilidad, que pudiese servir a esa generación de mujeres a que reflexionasen sobre su propia vida y ser un testimonio sobre una época, sobre una forma de educar a las mujeres, de la vivencia de las relaciones entre mujeres y hombres en aquella época de la dictadura y [...] lo importante es que de alguna manera nos sea útil, yo creo que eso es lo que nos movió, que fuese útil y en aquel momento era necesario (Molina Reig, 2011).

La película transcurre en el camerino del teatro donde Lola Herrera representaba *Cinco horas con Mario* y se centra en una larga conversación que ella mantiene con su exmarido, el también actor Daniel Dicenta, cuando llevan ya quince años separados. Por primera vez, van a hablar de múltiples aspectos de sus vidas, sobre todo de lo que fue su noviazgo, su matrimonio y las causas de su fracaso como pareja, de los que nunca habían conversado; y lo hacen aparentemente con una sinceridad tan sobrecogedora, que el público espectador no sabe si asiste a un documental o a una

ficción. A este respecto, el filme es una especie de “documental de ficción”, algo que puede parecer contradictorio en sus propios términos. Virginia Guarinos lo describe moviéndose entre el cine de ensayo, a medio camino entre el documental y la ficción, con profunda raíz docudramática (2015, p. 95). Este diálogo, que constituye el núcleo principal del filme, se ve interrumpido, en ocasiones, a través de saltos en el tiempo que nos dan a conocer momentos significativos de la vida actual de Lola, como su visita al tribunal eclesiástico para solicitar la nulidad matrimonial –una escena muy rupturista para el cine español realizado hasta el momento–, o la salida con una amiga.

El filme empieza con la voz en *off* de Lola Herrera que nos informa de la reciente visita a su camerino de Daniel Dicenta y nos adelanta un tema nuclear de la película: la falta de comunicación entre una pareja, ambas víctimas de la socialización franquista, y las terribles consecuencias que trae consigo. En tono suave, dulce, comenta: “He sido capaz de decirle lo que tanto tiempo he tardado en confesarme a mí misma. Y me he sentido vacía, rara, después de esta larga conversación”. Se trata de un silencio que había durado más de dos décadas, desde sus años de noviazgo, directamente vinculado a la autocensura de la propia protagonista a desvelar sus sentimientos y preocupaciones más íntimas, sobre todo ante los hombres, y a la dificultad que le ha supuesto ir deconstruyendo la configuración de su propia identidad personal.

La maternidad es un tema fundamental en el filme. Bajo el ideal franquista la función central de la mujer era ser buena esposa y madre (Flecha, 1989). No es de extrañar que Lola confiese que, cuando se separó, “lo único que pensaba es que en la vida no tenía más que un futuro, que era criar a mis hijos y trabajar para criarlos” y le angustiaba que ellos se pudieran sentir defraudados. Ahora bien, y aquí observamos una revolucionaria novedad, Lola exterioriza unos sentimientos que, aunque experimentados por muchas mujeres, eran frecuentemente ocultados por estas para no ser calificadas como “madres desnaturalizadas” o “malas madres”. Afirma que sus hijos han llegado a ser una carga para ella, “maravillosa, pero carga”; un desvelamiento que Guarinos (2015, p. 96) califica de “moderno y feminista”. Lola, tras la separación, tuvo que soportar la desatención absoluta de la crianza y mantenimiento económico de sus hijos por parte de Daniel. Ello provocó que se dejara la piel con su trabajo para conseguir el dinero necesario para el sustento de su prole, algo que no solo le ha dejado exhausta, sino que lo ha vivido como un impedimento para poder rehacer su vida con otra persona. Existe, pues, la reivindicación de un derecho que parecía olvidado en aquella sociedad androcéntrica: la aspiración por parte de una mujer separada de construir un nuevo hogar con otra pareja y de compartir responsabilidades de la crianza con el varón.

La cinta cinematográfica advierte al público de las fatales consecuencias de la ausencia de una adecuada educación afectivo-sexual en la población, así como del tabú sobre estos temas, que impedía que se hablasen con naturalidad durante el franquismo. Uno de esos resultados es la pobreza en el terreno sexual que ha soportado Lola, quien confiesa que no tuvo ni un solo orgasmo en su vida de casada,

fácilmente resuelta si hubiera existido una buena formación y comunicación. La conversación entre Lola y Daniel termina con una declaración conjunta de reprobación a la educación que ambos interiorizaron en el régimen nacional-catolicista: “a nuestra generación nos ha hecho mierda”. Lola, además, lanza su mirada al futuro y, aunque se ve sola, se sueña con paz, con honestidad con ella misma, dejando atrás los fingimientos, y pareciéndose, aunque fuese solo un poco, a su buena amiga, la también actriz Juana Ginzo.

Juana se presenta como un modelo positivo de mujer, como un buen referente para las féminas de la Transición. Aun siendo coetánea de Lola, ha sabido desprenderse de esa educación castrante del franquismo. Su apariencia física nos transmite la impresión de alguien que prioriza la comodidad y el sentirse bien con ella misma, no el agrado de los otros. Va vestida de manera informal, con pantalones anchos y lleva el pelo corto y sin teñir, a diferencia de Lola, que destaca por su melena rubia, su cuidadosa vestimenta y por poseer una imagen totalmente acorde a los patrones de estilo del momento para las mujeres consideradas femeninas. Su pareja es un hombre mucho más joven que ella, algo muy inusual en aquella época. Se muestra como una mujer libre, vitalista, con ideas muy claras. Aporta a Lola, y a las mujeres espectadoras, un mensaje de esperanza, de posibilidad de cambio, al despojarse de las cadenas que una mala educación cargó sobre sus hombros. Así se lo dice a la protagonista, especialmente cuando reconoce que lo más importante es conseguir “perder la reputación”. A Lola le encanta su carácter y valora su punto de vista, pero le cuesta mucho poder aplicarse sus consejos.

En resumen, *Función de noche* destaca como el ejemplo cinematográfico por excelencia de deconstrucción de la identidad femenina arquetípica promovida por el franquismo, revelando sus fatales consecuencias (Loma, 2013); testimonio de denuncia de una socialización diferencial entre los géneros que ha traído miserias tanto a mujeres como a hombres. Lanza una nueva mirada sobre temas como la maternidad, exhibiendo el “lado oscuro” de la misma, y pone sobre la mesa contenidos tabúes como la sexualidad femenina, a veces insatisfecha por una mala (nula) educación afectivo-sexual.

### 3.2. La mirada cinematográfica femenina hacia las mujeres en la segunda década del siglo XXI

#### 3.2.1. *Ayer no termina nunca* (2013) y *Nieva en Benidorm* (2020): Isabel Coixet

Isabel Coixet es una de las realizadoras más internacionales del panorama español, gracias a películas rodadas en otros países –Estados Unidos, Canadá o Reino Unido-, protagonizadas por intérpretes del ámbito anglosajón –Sarah Polley o Ben Kingsley, entre otros-, y presentes en festivales como los de Berlín, Cannes o Venecia (Herrero

Jiménez, 2015). Su compromiso por construir personajes femeninos poliédricos en lo que a personalidad respecta, enmarcados en diversas estructuras familiares y sociales, y ubicados en numerosos espacios –tanto españoles como extranjeros-, constituyen uno de los rasgos de su marcado carácter como autora. Así se evidencia en las dos películas que se abordan, un duro drama de carácter distópico donde realiza un profundo estudio de personajes y un drama con tintes de comedia en el que los seres de ficción femeninos determinan la evolución del protagonista masculino.

Con una inicial aparece el nombre de la protagonista de *Ayer no termina nunca*, C., quien va a ejemplificar el drama del desempleo que asoló a miles de personas a raíz de la crisis económica iniciada a fines de la primera década del siglo XXI. Ambientada en 2017 –aunque el filme se estrenó en 2013-, descubrimos un país con siete millones de individuos en paro que a duras penas pueden sobrevivir. C., traductora literaria, es uno de ellos y lleva sin trabajo mucho tiempo. Ha sufrido varios desahucios y ahora vive en su coche, muy viejo, y en tal estado de miseria que para asearse debe usar los baños públicos. Su situación es dramática y contrasta notablemente con la formación recibida y con el estilo de vida que tenía, pues ha pasado de trabajar en una profesión altamente cualificada y bien remunerada a vivir prácticamente en la calle. A la falta de trabajo, se une un drama personal: la muerte de su hijo de siete años por meningitis porque, debido a los recortes en sanidad, tardaron cinco horas en atenderlo. Esto afianza más el nivel de precariedad que sufre. También estuvo casada, pero se separó de su marido, J. –cuyo reencuentro aparece en el filme-, cuando murió su hijo, y J. marchó a Alemania, donde ejerce como profesor en la Universidad de Colonia, huyendo del paro en España; sin duda, la única salida que parece posible para poder sobrevivir:

Como sujeto social, como ciudadana, C. ha sido despojada entre 2012 y 2017 de todos sus derechos sociales: hogar, alimentación, atención sanitaria, empleo, etc.; como mujer y como madre, la crisis le dejó una doble pérdida: la de su hijo muerto y la de su pareja (Medina, 2017, p. 285).

C. aparece como una mujer duramente golpeada por la vida, pero fiel a su compromiso de denunciar las situaciones injustas y reclamar los derechos arrebatados por un Estado que parece haberse olvidado de su deber hacia la ciudadanía. Sin trabajo remunerado, integrando el colectivo de los más desfavorecidos de la sociedad, C. se dedica a participar en pequeños actos violentos de protesta, que considera absolutamente necesarios y son su justificación para no emigrar en busca de empleo como hizo su ex pareja. C. es una mujer joven que quizá no llegue a los cuarenta, que está en plenas facultades y que destacó como traductora hace apenas unos años, pero la imposibilidad de poder ejercer su profesión la ha convertido en una marginada social.

En *Nieva en Benidorm* (2020), hemos focalizado la atención en un personaje secundario de gran relevancia, Marta, agente de la Policía Local de Benidorm

(Alicante). Será ella quien ayude al protagonista, Peter, a buscar a su hermano Daniel que ha desaparecido repentinamente. Fijándonos en los rasgos de la personalidad de Marta, advertimos que, a sus más de cincuenta años, es una mujer resuelta en su trabajo, ejerce una posición de liderazgo o de jerarquía superior al resto –todos hombres-, y destaca por su honestidad y buen talante. Su universo interior es muy rico, siendo una apasionada de la literatura. Está casada y además tiene un amante. A nivel profesional, Marta es una muestra de mujer ocupando profesiones tradicionalmente masculinas y con gran éxito de desempeño; y en el ámbito personal, resalta su riqueza emocional y complejidad interior, rasgos estos últimos propios de los personajes femeninos de la cinematografía de Coixet. Como le sucedía a la protagonista de *Gary Cooper que estás en los cielos*, Marta ha de enfrentarse a diario a una mayoría de compañeros varones, a los que además tiene que coordinar, pero, a diferencia de ella, no necesita emplear el discurso agresivo propio de los jefes de la España de 1980 en la que se desarrolla la cinta de Pilar Miró. Marta es respetada, posee autoridad sin ser autoritaria y es bien valorada por sus subordinados. Además, carece de problemas de conciliación y sabe separar su vida personal de la profesional, algo que Andrea no había conseguido. Esto refleja el cambio producido en 40 años en lo que respecta al liderazgo profesional femenino.

Desde estas consideraciones, ambas películas evidencian el compromiso de la directora catalana por mostrar mujeres muy diferentes en pantalla, con trabajos de muy diverso tipo, pero ante todo profesionales. No duda en reflejar tanto el éxito y el respeto que tienen por parte de los demás, como se advierte con Marta –única mujer con cargo de responsabilidad de la comisaría-, como el fracaso derivado de la crisis económica, tan presente en C. Así, el protagonismo de la mujer, que es una de las señas de identidad del cine de Coixet, va unido a la diversidad de roles, ocupaciones y realidades.

### 3.2.2. *El Olivo* (2016) y *La boda de Rosa* (2020): Iciar Bollaín

Desde su debut en 1995 con el filme *Hola, ¿estás sola?*, Bollaín viene demostrando un claro compromiso social, mostrando temas tan candentes como la dura realidad de las mujeres inmigrantes, la violencia de género o los problemas de las trabajadoras, siendo consciente de que la narración que construyamos sobre ellos posee una clara influencia en la conformación de nuestra opinión hacia los mismos (Jorge Alonso, 2015, p. 110).

En los filmes seleccionados, las mujeres, aun siendo diversas, comparten una serie de rasgos comunes como son la perseverancia, la capacidad de tomar decisiones y su inclusión en el mundo laboral, sin dejar atrás un componente esencial de cuidado y empatía hacia quienes le rodean, que, en ocasiones, las llegan a desbordar y a producir un fuerte estrés al no ser comprendidas y apoyadas por otras personas.

El tesón es el rasgo central en la personalidad de Alma, protagonista de *El Olivo* (2016). Proveniente de una familia de agricultores, trabaja en una granja avícola, y

en todo momento muestra gran seguridad y dominio en el desempeño de su tarea. Junto a su trabajo, su tiempo es ocupado por el cuidado de su abuelo, con Alzheimer, a quien adora. Alma, compadecida por el dolor que le causó a este la venta de uno de los olivos de su finca, realizada por la durísima presión de sus hijos, decide darle una última satisfacción y traer ese olivo de vuelta al hogar. Para ello, emprende un complicado viaje a Düsseldorf (Alemania), donde se encuentra plantado una vez fue comprado por una empresa. El cuidado y el amor hacia la persona que más quiere, su abuelo, junto con la iniciativa, la tenacidad y la independencia son los elementos más destacados en Alma. Son numerosas las escenas en las que aparece trabajando. En la granja tiene que dar de comer a las aves, así como retirar las que están muertas y limpiar las instalaciones, entre otras tareas. Claramente, su vocación no es dedicarse a ello, pero es un trabajo que debe realizar mientras se está formando. Esto evidencia la fortaleza de su carácter y también su tesón y su actitud responsable, pues no pertenece a una familia con grandes recursos. Alma es el personaje más joven de la muestra –apenas tiene veinte años–, pero es uno de los que aparecen más tiempo en pantalla desempeñando su trabajo.

Rosa, protagonista de *La boda de Rosa* (2020), exhibe uno de los grandes obstáculos que hoy en día tienen muchas mujeres: intentar compaginar su quehacer profesional con los múltiples requerimientos de atención y cuidado de sus familiares, sin que, por otra parte, haya ningún tipo de reciprocidad ni de empatía hacia ellas. Al inicio del filme, aparece en su puesto de modista en una empresa de figuración, donde tiene que hacer infinidad de tareas, tales como coser hasta altas horas de la noche, revisar el vestuario, probar las diferentes prendas a los actores, seleccionar la ropa o encargarse del cuidado y la limpieza de esta. Además, suele llevarse trabajo a casa, donde incluso aparece cosiendo hasta la magrugada. Todos sus compañeros acuden a ella para que resuelva problemas que en muchas ocasiones no son de su competencia. Como es una persona muy resolutiva y de buen talante, siempre accede, pero esto le causa un notable cuadro de ansiedad. Al estrés laboral, se une el personal, porque sus familiares y vecinas le demandan constantemente favores, sabedoras de la dificultad de Rosa de negar algo a alguien: su padre solo quiere ser acompañado por ella a las consultas médicas; su hermano le pide siempre que cuide a sus hijos adolescentes; e incluso una compañera le ruega que se encargue de su gato mientras sale de viaje. Ahora bien, la lección más importante que aporta el filme, a través de la decisión de la protagonista, es la de no conformarnos con una situación que nos angustia, y atrevernos a dar un giro a nuestras vidas y luchar por cumplir nuestros sueños. En un momento dado, de visita al que fue su antiguo hogar familiar, y al contacto con viejos objetos de su infancia, decide abandonar el trabajo y su forma de vida estresante, y darse permiso a sí misma para realizar sus ilusiones: abrir a sus 45 años un taller de costura donde ella sea su propia jefa y negarse a cumplir los reclamos abusivos de quienes la rodean. De esta manera, el cambio de rumbo que toma se da tanto a nivel profesional como personal, pues en ambos la prioridad nunca era ella misma, sino atender a todos los demás.

En síntesis, algunos mensajes a las mujeres por parte de Bollaín son: perseverancia para cumplir los objetivos, necesidad de tomar decisiones para alcanzar nuestros proyectos, la importancia del cuidado a las demás personas –sin olvidar el deber de cuidarse a una misma-, o el valor de la independencia económica para tener libertad.

### 3.2.3. *15 años y un día* (2013) y *Ola de crímenes* (2018): Gracia Querejeta

Gracia Querejeta vivió el mundo del cine desde niña junto a su padre, el productor de cine, guionista y documentalista, Elías Querejeta. Su debut en la dirección se produjo en 1992 con *Una estación de paso*, y, desde entonces, es una de las directoras españolas que cuenta con una carrera más sólida, con numerosos largometrajes estrenados.

En *15 años y un día*, la protagonista es Margarita Aguirre –Margo-, una actriz que no está atravesando un buen momento laboral, dado que lleva un año sin trabajar. Es viuda y se siente incomprendida y poco apoyada en su vocación profesional por todo su entorno más próximo: su hijo y su madre. A pesar de no tener una remuneración fija, vive bien en una casa repleta de comodidades de San Sebastián, que su marido le dejó. En plena adolescencia, Jon siempre está metido en líos, falta mucho a clase, y Margo, desesperada, lo envía a pasar una temporada con su abuelo Max, un ex militar que estuvo en la guerra de Bosnia y que vive en el sur de España. Será un viaje sanador para todos los personajes a nivel psicológico, pues gracias al reconocimiento de los secretos y su revelación, se podrá emprender un futuro esperanzador y reconciliador dentro de la familia. Si bien la película está más centrada en la construcción de los seres de ficción en sus identidades personales, y no tanto en las profesionales, sí es muy interesante para demostrar las dificultades que encuentran los actores y las actrices en España para poder conseguir un papel. Aunque Margo le pone mucho empeño, ensaya, asiste a pruebas de selección y es perseverante, no puede vivir de su profesión. Además, todo es más complicado al rondar los cuarenta años y ser la única responsable de la educación de su hijo. Así se evidencia en la escena inicial, donde va a un casting para participar en una serie de televisión y los dos chicos jóvenes que le hacen la prueba solo la recuerdan porque hizo hace unos años un anuncio de pasta de dientes para la televisión, desconociendo su larga trayectoria teatral.

En *Ola de crímenes* la protagonista es Leyre, que es ama de casa y está divorciada. En sus planes se encuentra abrir un negocio de venta de magdalenas que desarrollaría en su propio hogar. Por ello, piensa en la infraestructura necesaria, reflexiona sobre el plan de negocio y manifiesta una especial ilusión por ser empresaria y ganarse la vida, a pesar de tener una solvente situación económica. Este proyecto emprendedor se verá truncado cuando su hijo Asier, adolescente, mata a su padre, Cosme, que quería echarlo junto a su madre de la lujosa casa donde viven en las afueras de

Bilbao. Leyre, decidida a hacer lo imposible por protegerle, acaba desatando a su pesar una caótica ola de crímenes en la ciudad. Otras dos mujeres son esenciales en la trama: Vanessa, la nueva esposa del ahora difunto, y su abogada, Susana. Ambas tratan de ocultar los manejos corruptos, y muy rentables, en los que estaba inmerso el fallecido y de los que ambas se favorecían. La abogada es inteligente, calculadora y hábil. Sabe desenvolverse a la perfección en el mundo de los negocios turbios y suele recurrir a medidas poco éticas, como amenazas y sobornos, para conseguir sus objetivos. Aparece en varias reuniones con hombres muy poderosos, dominando siempre la situación y cautivándolos con su excelente oratoria. Ella se encargaba de los oscuros temas inmobiliarios que promovían Cosme y Vanessa, y su única moral es salir siempre beneficiada. A pesar de sus métodos y de su evidente tendencia a la manipulación, es una profesional que vive para su trabajo, que se entrega en todos los casos que defiende y que, además, goza de éxito y de prestigio. De los tres personajes femeninos es quien sale en más secuencias en el ejercicio de su profesión. Por su parte, Vanessa aparece como una mujer avariciosa y vengativa que siempre actúa motivada por conseguir el éxito en sus negocios, pero que necesita constantemente de la asesoría de Susana. Como carece de su formación en este ámbito, suele verse obligada a hacer lo que la abogada le sugiere.

Querejeta muestra la realidad de numerosas mujeres jóvenes en la España actual: con estudios universitarios, con una dedicación profesional no siempre exitosa, con familiares a su cargo –hijos pequeños o adolescentes-, y sin una relación sentimental estable. En *Ola de crímenes*, que posee rasgos de comedia negra, se advierten diversos roles profesionales y ámbitos de trabajo a través de los tres personajes femeninos: una aspirante a autónoma, una adinerada empresaria y una brillante abogada.

#### 4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

El examen de las protagonistas femeninas de las obras de directoras españolas de dos periodos distintos de la democracia en España nos permite establecer enfoques y propósitos diferentes con respecto a la educación/socialización de las espectadoras, explicados por el propio contexto histórico donde se insertan sus filmes.

En el caso de la Transición a la democracia en España, el paso de un régimen dictatorial a uno democrático exigía el compromiso de diversas agencias socializadoras para que la ciudadanía fuera adquiriendo los valores, actitudes y comportamientos propios del nuevo sistema. Las tres únicas mujeres directoras de esa etapa, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, se tomaron muy en serio la tarea de presentar nuevos referentes femeninos y de exponer los efectos terribles que la socialización recibida en el nacionalcatolicismo había provocado en las mujeres. Un régimen político como el franquismo sostenido en la ideología de la doble esfera (lo público para los varones, lo doméstico para las mujeres), enraizada a su vez en la teoría de las distintas capacidades y funciones de los sexos, había

provocado fuertes discriminaciones de las mujeres con respecto a los hombres en muy distintos planos como el legal o el laboral, y había provocado que muchas de ellas se percibieran como unas eternas menores de edad, necesitadas de ir siempre de la mano de una figura masculina (Capel, 2002). Era necesario y urgente mostrar, por un lado, la sinrazón de esta ideología y sus funestos resultados, y, por otro, proporcionar la esperanza en la posibilidad de cambio incluso para mujeres ya en la edad adulta. Películas como *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1978) y *Función de noche* (1981) funcionan muy bien para la consecución de ambos objetivos, puesto que las mujeres espectadoras podían verse fácilmente reflejadas en sus protagonistas.

Gracias a estas directoras seleccionadas asistimos a un universo femenino frecuentemente ignorado en la cinematografía española, que incluía temas como el aborto –prohibido de forma tajante en esta época pero no por ello experimentado por muchas mujeres, con mayores o menores garantías según la posibilidad económica de acudir o no a clínicas en el extranjero donde era legal-; la maternidad, expuesta no solo con sus luces –visión hegemónica en el franquismo- sino también con sus sombras, como limitadora de libertad; la sexualidad más allá de la función meramente reproductora –mujeres que exponen sus deseos, la frustración por no disfrutar del sexo con algunas de sus parejas masculinas-; la lucha en el terreno profesional por ser respetadas y admitidas por sus iguales varones; el duro esfuerzo de deconstruir una identidad de género limitadora y crear una nueva que permita un auténtico desarrollo personal, entre otros. Tal como resalta María Castejón, las tres cintas muestran la intención de las directoras de utilizar sus películas como vehículo de denuncia ante una educación que les había marcado y una realidad que no les gustaba ni les satisfacía, lo cual convierte a estas tres películas en indispensables fuentes tanto para analizar las claves de un momento histórico en general como para abordar el estudio de la Historia de las Mujeres en particular (Castejón, 2004, p. 315).

Al acudir al cine de las directoras de la segunda década del siglo XX, el panorama ha sufrido cambios. Ahora las directoras asumen objetivos del feminismo del siglo XXI como el empoderamiento real de las mujeres, superando las lacras aún existentes de una socialización diferencial que no les fomenta la capacidad de liderazgo e iniciativa, la persistencia y tenacidad para el logro de sus objetivos vitales, la necesidad de cuidarse a sí mismas, y no solo a los demás, la asertividad, etc. (Durán Manso, 2022). Ejemplos son Alma y Rosa, protagonistas de los filmes de Bollaín, mujeres que se enfrentan a muchos problemas para cumplir sus sueños, pero no los abandonan.

Otro de los retos del feminismo de esta centuria es el de disminuir la segregación horizontal y vertical en el mundo laboral. En los filmes dirigidos por mujeres en la última década se evidencia una apuesta por mostrar a las féminas en sectores diversos, y no únicamente en las profesiones tradicionalmente calificadas de “femeninas”. Es

el caso de Marta, agente de policía en *Nieva en Benidorm* o de Susana, la abogada sin escrúpulos de *Ola de crímenes*. Se trata de que las espectadoras perciban que no hay sector profesional vetado a la mujer. Ahora bien, las realizadoras no ignoran los problemas que muchas mujeres trabajadoras encuentran por doquier, como el de asumir en solitario todas las tareas relacionadas con el cuidado de la familia, que las llevan en muchos casos a situaciones de un peligroso estrés. Dos ejemplos lo constituyen la protagonista de *La boda de Rosa*, quien se ve desbordada y explotada ante los requerimientos continuos tanto laborales como familiares; y Alma, que trabaja duramente en una granja avícola, y, a la vez, atiende a su abuelo con Alzheimer.

El compromiso hacia diversas causas justas por parte de las mujeres es resaltado por varias de estas directoras en sus filmes, probablemente ensalzando la importancia del valor de la solidaridad y la justicia social en la sociedad contemporánea tan cargada de individualismo, egoísmo y competitividad. Tanto Bollaín como Coixet hacen hincapié en el mismo en algunas de sus cintas. Tal como reivindica el feminismo, es preciso hacer valer cualidades asociadas normalmente al ámbito femenino como absolutamente esenciales para todas las personas, independientemente de su sexo o género, en este caso, el compromiso y solidaridad hacia las personas más desfavorecidas.

Para terminar, queremos sintetizar las semejanzas y diferencias entre la representación femenina de uno y otro momento histórico. En cuanto a los parecidos, se encontraría el mostrar a mujeres complejas, con personalidades elaboradas y profundas, que asumen un gran protagonismo en los filmes de las directoras, y que son tenaces para el logro de sus objetivos, aunque, para ello, tengan que sufrir muchas decepciones y se enfrenten a multitud de obstáculos. Respecto a las diferencias, la principal creemos que la marca el propio contexto histórico, puesto que, en los filmes de la Transición, se pone el foco de atención es deconstruir la propia identidad, la socialización recibida en el régimen anterior dictatorial, y en la actualidad, el interés se centra en presentar la diversidad y profundidad del universo femenino –igual que ocurre con el masculino, pero este sí se había mostrado siempre-, asociado a problemas tanto individuales como sociales.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Carrasco, Pilar / Instituto Asturiano de la Mujer (2004). *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis filmico*. Oviedo: Consejería de la Presidencia. Instituto Asturiano de la Mujer.
- Aguilar Carrasco, Pilar (2010). La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En Arranz Lozano, Fátima (coord.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Cátedra, pp. 211-274.
- Bartolomé, Cecilia (directora). (1978). *Vámonos, Bárbara* [Película]. España: InCine S.A., Jet Films.

- Bautista, Esperanza (1996). Mujer y democracia en España: evolución jurídica y realidad social. *Documentación Social*, n. 105, pp. 49-73.
- Bollaín, Iciar (directora). (2020). *La boda de Rosa* [Película]. España: Tandem Films, Turanga Films, Setembro Cine, RTVE, Movistar+.
- Bollaín, Iciar (directora). (2016). *El olivo* [Película]. España/Alemania: Morena Films, The Match Factory, ICAA, El Olivo La Película, RTVE, Movistar+, Eurimages.
- Bollaín, Iciar (directora). (2003). *Te doy mis ojos* [Película]. España: Producciones La Iguana, S.L., Alta Producción.
- Capel, Rosa María (2002). Mujer y mundo laboral en el siglo XX: perspectiva europea. En Marín Eced, Teresa y Del Pozo Andrés, María del Mar (coords.). *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, pp. 103-116.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castejón, María (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Revista Berceo*, n. 147, pp. 303-327.
- Coixet, Isabel (directora). (2020). *Nieva en Benidorm* [Película]. España: El Deseo, RTVE, Movistar+.
- Coixet, Isabel (directora). (2017). *La librería* [Película]. España/Reino Unido/Alemania: Green Films, A Contracorriente Films, Diagonal Televisión, Zephyr Films, ONE TWO Films.
- Coixet, Isabel (directora). (2013). *Ayer no termina nunca* [Película]. España: A Contracorriente Films, Miss Wasabi.
- Coixet, Isabel (directora). (2007). *Invisibles* [Película]. España: Pingüin Films, Reposado Producciones.
- Coixet, Isabel (directora). (2005). *La vida secreta de las palabras* [Película]. España: El Deseo, Mediapro.
- Coixet, Isabel (directora). (2003). *Mi vida sin mí* [Película]. España/Canadá: El Deseo, Milestone Entertainment, Antena 3 Televisión, Vía Digital.
- De Lucas Abril, Gonzalo (2024). Genealogía de nuevas subjetividades en el cine documental español durante la Transición.: Lola Herrera en *Función de noche* (1981). *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, n. 29, pp. 69-91. DOI: <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19634>
- Durán Manso, Valeriano (2023). “Las periodistas en el cine de la Gran Depresión: *star system* y personajes independientes en la era Pre-Code”. En Rodríguez, Araceli y Gómez, Agustín (eds.); Roydeen, Raúl (coord.). *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual*. Valencia: Tirant Lo Blanch, pp. 131-146

- Durán Manso, Valeriano (2022). Representación femenina fuera de la manualística: la mirada de las directoras cinematográficas españolas sobre la mujer trabajadora actual. En Guichot-Reina, Virginia (ed.). *Mujer, educación e inclusión laboral. Una visión desde la manualística escolar (1975-2020)*. Barcelona: Octaedro, pp. 183-206.
- Ferro, Marc (1965/1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Flecha, Consuelo (1989). Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco. *Historia de la Educación*, n. 8, pp. 77-98. Disponible en: <https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/6828/6814>
- Guarinos, Virginia (2020). Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo. En Sánchez Noriega, José Luis (ed.). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes, pp. 73-96.
- Guarinos, Virginia (2015). Nosotras dirigimos, nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición. En Guarinos, Virginia (coord.). *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*. Madrid: Delta Publicaciones, pp. 87-102.
- Guichot-Reina, Virginia (2017). Socialización política, afectividad y ciudadanía: la cultura política democrática en el cine de la Transición española. *Historia y Memoria de la educación*, n. 5, pp. 283-322. DOI: <https://doi.org/10.5944/hme.5.2017.16704>
- Guichot-Reina, Virginia (2019). Mujeres en Transición. Referentes femeninos en el cine de José Luis Garci. *Making Of*, n. 147-148, pp. 48-60.
- Guichot-Reina, Virginia (2022). Rompiendo la crisálida. Modelos femeninos en el cine de la Transición española dirigido por mujeres. *Making Of*, n. 170, pp. 8-20.
- Herrero-Jiménez, Beatriz (2017). Mujeres directoras de los años 90 en el siglo XXI: una carrera de fondo. En Zurian, Francisco A. (coord.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Fundamentos, pp. 285-288.
- Herrero-Jiménez, Beatriz (2015). Mapa del cine de Isabel Coixet: transnacionalidad, autoría y subversión de los códigos. En Zurian, Francisco A. (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis, pp. 123-140.
- Instituto Nacional de Estadística (2019). *Encuesta de población activa*. Disponible en: [https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176918&menu=resultados&idp=1254735976595](https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176918&menu=resultados&idp=1254735976595).
- Jorge Alonso, Ana (2015). Iciar Bollain: la mirada comprometida. En Zurian, Francisco A. (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis, pp. 109-121.
- Kracauer, Siegfried (1947/1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Loma, Elvira I. (2013). *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

- López Torrijo, Manuel (2010). Cine, discapacidad e historia: Una experiencia didáctica. *Cuadernos de Historia de la Educación: El cine como recurso metodológico en la docencia de Historia de la Educación*, n. 7, pp. 11-37. Disponible en: <http://sedhe.es/wp-content/uploads/7-El-cine-como-recurso-metodol%C3%B3gico-en-la-docencia-de-historia-de-la-educaci%C3%B3n.pdf>
- Malheiro Gutiérrez, Xosé Manuel, & García Legarra, Saray (2019). Entre patriarcado y feminismo: ruptura y continuidades en el discurso social sobre género. *Making Of*, n. 147-148, pp. 36-47.
- Medina, Raquel (2017). Las heridas abiertas de la crisis en *Ayer no termina nunca*. En Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 283-298.
- Miró, Pilar (directora). (1981). *Gary Cooper, que estás en los cielos...* [Película]. España: Pilar Miró P.C., Jet Films, InCine S.A.
- Molina, Josefina (directora). (1981). *Función de noche* [Película]. España: Sabre Films.
- Molina Reig, Josefina (Junio 9, 2011). *Función de noche*. 25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Presentado y moderado por María Castejón Leorza con la asistencia de Josefina Molina y Lola Herrera, Pamplona, IPES Elkartea.
- Otero, Eugenio (2010). Los jóvenes recluidos. Tres maneras cinematográficas de reflejar qué se aprendía en los internados en el siglo XX. *Cuadernos de Historia de la Educación: El cine como recurso metodológico en la docencia de Historia de la Educación*, n. 7, pp. 71-98. Disponible en: <http://sedhe.es/wp-content/uploads/7-El-cine-como-recurso-metodol%C3%B3gico-en-la-docencia-de-historia-de-la-educaci%C3%B3n.pdf>
- Pacheco Jiménez, Laura; Durán Manso, Valeriano (2021). Del thriller a la cárcel: mujeres criminales en la obra cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n. 23, pp. 97-120. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/12336/13379>
- Palacio, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Querejeta, Gracia (directora). (2018). *Ola de crímenes* [Película]. España: Telecinco Cinema, Bowfinger International Pictures, Historias del Tío Luis, Crimen Zinema, Mediaset España, Movistar+.
- Querejeta, Gracia (directora) (2005). *15 años y un día* [Película]. España: Castafiore Films, Tornasol Films.
- Sánchez Noriega, José Luis (2021). *Iciar Bollain*. Madrid: Cátedra.
- Sevilla, Diego (2019). La lengua de las mariposas, *Making Of*, (147-148), 17-26.
- Zecchi, Barbara (coord.) (2017). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zurian, Francisco A., Pérez Sañudo, David y Vázquez Rodríguez, Lucía Gloria (2017). El falso boom de las mujeres directoras: realizadoras españolas con un solo

largometraje de ficción (2000-2015). En Zurian, Francisco A. (coord.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Fundamentos, pp. 21-37.

Zurián, Francisco A. (2015). *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español: de los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis.

