



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de filosofia i lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

La visió de la dona a la revista *Quaderns de cine*

Catalina Bisbal Castañer

Grau d'història

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne:43218171K

Treball tutelat per Antoni Marimón Riutort
Departament d'història contemporània

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
cinema, dona, estereotips, rols, articles

ÍNDIX

1. Introducció metodològica.....	3
1.1. Justificació del tema.....	3
1.2. Hipòtesi.....	3
1.3. Objectius	3
1.4. Fonts i metodologia	4
1.5. Estat de la qüestió	6
2. Aproximació a la revista quaderns de cine (2007-).....	8
3. Anàlisi dels articles	9
3.1. "Cleòpatra, l'últim filtre. Deconstrucció d'un personatge històric" de Jaime Molina Vidal.....	9
3.2. "Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la Transición" de Virginia Guarinos.....	10
3.3. "Cecilia Bartolomé. La linterna de la memòria" de Natalia Contreras De La Llave 11	
3.4. "Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género" de Virginia Guarinos.....	11
3.5. "Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición" de Manuel Jesús González Manrique.....	12
3.6. "Cómo ha cambiado el convento. Desde la Hermana San Sulpicio hasta Teresa, el Cuerpo de Cristo, pasando por otros conventos del cine español" de María Jesús Ruiz Muñoz	13
3.7. "Cuando Manuel miró a la mujer. Las protagonistas femeninas en el cine de Mur Oti" de Carmen Arocena Badillos	13
3.8. "Directora de producción de el Deseo Esther García: "no hay cine de mujeres o de hombres; sólo hay cine y si es bueno, mejor" de Jesús García Rodrigo.....	14
3.9. "Dos mujeres, dos votos, dos películas. Las bostonianas y El caso Winslow" de Mónica Barrientos Bueno	15
3.10. "El cine de Sofia Coppola: la deconstrucción de la mirada patriarcal" de Héctor Paz Otero	15
3.11. "Els personatges femenins fatals del cinema espanyol dels orígens" de Mireia Canals Botines	16
3.12. "Entrevista con Josefina Molina. Escritora, directora y presidenta de honor de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales)" de Natalia Contreras De La Llave	17
3.13. "Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda" de Aida Vallejo Vallejo.....	18
3.14. "La diferencia sexual en el cine musical de Hollywood. De la atracción a la detracción" de Luisa Moreno Cardenal	19

3.15. "La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil española" de Fernando Roncero Moreno	19
3.16. "La estética de la emigración: la figura del emigrante en el cine español y portugués" de Verena Berger y Miya Komori	20
3.17. "La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación" de Beatriz Leal Riesco	20
3.18. "Acercamiento a Lucía Bosé a través de las obras de Michelangelo Antonioni y Juan Antonio Bardem" de Endika Rey	21
3.19. "Anna Magnani. La presencia sincera" de Marga Carnicé Mur	22
3.20. "La niña i el ninot al cinema de Marco Ferreri" de Albert Elduque i Busquets	22
3.21. "Con "s" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la Transición" de Julio Arce	23
3.22. "Análisis del personaje en el cine y en los videojuegos. Inmersión y empatía" de Guillermo Tato.....	23
4. Anàlisi de dona i cinema	24
4.1. La dona davant les càmeres	24
4.2. La dona fora de les càmeres.....	32
5. Conclusions	37
6. Recursos	39
6.1. Font principal	39
6.2. Bibliografia	39
6.3. Pel·lícules citades	39

1. INTRODUCCIÓ METODOLÒGICA

1.1. JUSTIFICACIÓ DEL TEMA

En un principi aquest no havia estat el tema escollit per a la realització del treball final de grau, però amb l'establiment de l'estat de l'arma al març i la impossibilitat de sortir de casa per accedir a biblioteques i arxius el tema del treball anteriorment proposat va quedar totalment descartat per falta de bibliografia i fonts, per tant vaig haver de cercar bibliografia que estàs íntegrament a internet i de la qual hi hagués suficient informació en línia. En una de les cerques per Dialnet vaig localitzar *Quaderns de Cine*, una revista completament penjada a la seva pàgina web, per tant després d'una ullada als títols dels articles que hi havia als diferents números me'n vaig adonar que uns quants tractaven el tema de la dona al cinema, inclús la revista tenia un número dedicat exclusivament a aquest tema. Així doncs després d'investigar una mica més sobre la dona i el cinema fora de la revista vaig pensar que podria ser interessant realitzar un estudi sobre un tema com el de la dona en el cinema, mínimament estudiat en els darrers anys, únicament des del punt de vista de la revista *Quaderns de Cine*, per esbrinar de quina manera es tractava.

1.2. HIPÒTESI

La visió que s'ha tingut de les dones al cinema, tant davant com darrere les càmeres ha estat un reflex de la seva societat contemporània i com a tal els rols que exercien han anat evolucionant des dels inicis del cinema fins avui en dia?

1.3. OBJECTIUS

- Esbrinar si realment les dones que apareixen als films eren un reflex de les seves coetànies.
- Definir els tipus d'estereotips femenins que es poden veure a les pel·lícules.
- Darrere les càmeres també hi ha i hi havia dones?
- Hi havia només un prototip d'actriu?
- Conèixer si l'evolució de les dones dins la indústria cinematogràfica ha estat positiva.
- Discernir la situació entre la figura femenina del cinema espanyol i la de les pel·lícules estrangeres.
- Determinar quins eren les diferents tasques que podien exercir les dones darrere les càmeres i com això ha anat canviant al llarg dels anys
- Sistematitzar les característiques dels principals rols femenins que apareixen al cinema.

- Esbrinar quins articles es postulen a favor de la situació que analitzen i quins en contra.

1.4. FONTS I METODOLOGÍA

La font principal per a la realització del treball ha estat la revista *Quaderns de Cine*¹, una revista publicada per la Universitat d'Alacant des del 2007, i que des d'aleshores ha publicat un total de 16 números de caràcter monogràfic, cada un relacionat amb un tema diferent com per exemple la pedagogia, la Transició, la memòria històrica o el feminisme. A més els diferents autors dels articles que s'inclouen a la revista procedeixen de diverses branques de l'ensenyament universitari tant nacional com internacional i per això hi ha un marcat caràcter multidisciplinari. Concretament he seleccionat un total de 22 articles com per exemple "Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y genero" de Virginia Guarinos, "Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria" de Natalia Contreras de la Llave publicat el 2008 al número 3, però també "Acercamiento a Lucía Bosé a través de las obras de Michelangelo Antonioni y Juan Antonio Bardem" d'Endika Rey on s'analitza la figura de l'actriu o "Els personatges femenins fatals del cinema espanyol dels orígens" de Mireia Canals Botines. Per tant hi ha articles de la majoria dels números de la revista, com el 3 un monogràfic sobre cinema i memòria històrica, el 6 que tracta sobre cinema i emigració, el 7 dedicat exclusivament al cinema i Àfrica o el 8 dedicat al cinema italià, entre d'altres. Però també he seleccionat la totalitat del número 5 publicat el 2010, ja que tracta íntegrament el tema del feminisme al cinema i s'analitzen temes com els personatges femenins fatals del cinema espanyol, el cinema musical de Hollywood i les seves referències sexuals o la problemàtica de l'avortament durant la Transició. També s'analitzen figures de directors de cinema com Sofia Coppola o Josefina Molina, i la majoria d'articles estan escrits per dones.

Així doncs un cop seleccionada la revista s'han anat descartant aquells que no donaven cap resultat amb la recerca de la paraula dona/mujer o feminisme/feminismo i també aquells que no analitzaven cap pel·lícula protagonitzada o dirigida per una dona. I amb els articles restants s'ha procedit a la seva anàlisi seguint simplement un ordre cronològic per any de publicació. Cal destacar que no tots els articles van dedicats exclusivament a analitzar alguna figura femenina, ja sigui la d'una directora, una actriu, o una pel·lícula protagonitzada per dones, sinó que hi ha articles que tracten temes més generals, com per exemple l'emigració al cinema i inclouen algunes pel·lícules protagonitzades per homes i d'altres protagonitzades per dones, per tant es pot veure quines

¹ *Quaderns de Cine*: <https://web.ua.es/es/quaderns-de-cine/>

són les diferències entre unes i altres, o quina és la visió que es mostra de la dona emigrant en una pel·lícula protagonitzada per un home i a una protagonitzada per una dona. Així doncs després de la lectura de tots els articles s'ha inclòs al treball un petit comentari de cada un d'ells. I amb tota aquesta informació finalment s'ha realitzat una anàlisi general de tots els articles, determinant quina és la visió de la dona que es mostra a la revista *Quaderns de Cine* i com aquesta visió pot afectar o no per a l'estudi de la història a través del cinema, ja que al ser una revista publicada per una universitat, pot ser considerada com una font per a la història.

Per altra banda també he utilitzat articles com "Mujer y cine" de Virginia Guarinos Galán, "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV." de Jorge Belmonte i Silvia Guillamón o "Mujer y cine. Las Fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres" de María Castejón. I també cal destacar la figura de Ann Kaplan, una important historiadora feminista de cinema i el seu llibre *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Ja que aquests articles tracten precisament el tema de la dona al cinema i són de gran ajuda per explicar el missatge que transmeten els diferents articles de la revista. per altra banda també he visionat algunes de les pel·lícules que apareixen mencionades als diferents articles, ja que això pot ajudar a ampliar la informació i la visió que aporten els diferents articles per posteriorment realitzar una anàlisi més completa. Avui en dia aquesta és una tasca molt senzilla gràcies a les plataformes d'entreteniment com Netflix o HBO, o també algunes pel·lícules antigues són fàcilment localitzables a la xarxa o als principals canals de televisió.

L'anàlisi dels diferents articles es farà des del punt de vista general de la història de gènere, un corrent historiogràfic sorgida fa uns cinquanta anys gràcies a una nova generació d'historiadores que se n'adonaren que les dones, tot i representar un 50% de la població, no apareixien en els llibres d'història, i davant això anaren realitzant diferents estudis per posar de manifest que a la història també hi ha participació femenina. Però a més demostraren que els diferents períodes considerats grans civilitzacions, realment foren èpoques en què les dones anaren perdent llibertats i estatus en detriment dels homes². És per això que aquest corrent historiogràfic posa èmfasi en les construccions socials dels rols de les dones, com aquests s'han anat perpetuant a través dels processos de socialització i com els diferents models de gènere (els límits que hi ha entre les funcions d'un home i d'una dona) s'han anat

² LAGUNAS, Cecilia, 1996, p. 28-29.

diluïnt fins a arribar a desaparèixer³. Per altra banda per a l'anàlisi dels diferents articles també són molt importants la nova història política francesa i la història cultural, la primera, sorgida en els anys vuitanta, que té en compte la nova política sorgida en el segle XX, i com aquesta ja no és exclusiva d'un sector de la població, sinó que afecta a tot el gruix social, determinant fins i tot el rumb dels pobles⁴. Això es podria lligar a la Nouvelle Histoire, sorgida als anys 70 i impulsada per Le Goff i Pierre Nora, una manera de fer història que s'allunya de l'anàlisi de les grans personalitats, a qui afectaria l'economia anterior del segle XX, i es centra en l'anàlisi més general de la societat, és a dir, fan una història de les mentalitats⁵.

1.5. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'estat de la qüestió actual sobre aquest tema és molt rellevant, ja que les publicacions sobre la figura de la dona en el cinema des de la perspectiva històrica i com a font per a la història ha estat un tema molt recurrent en els darrers cinquanta anys, però té el seu origen a finals dels anys 60 i principis del 70 quan el moviment feminista va agafar força i per tant també la nova història de gènere⁶. Gràcies a aquest impuls es varen començar a reanalitzar temes i personatges històrics des de la perspectiva femenina i això va donar com a resultat noves visions. Però el feminisme també es va aplicar al cinema i a finals de la dècada dels 70 varen sorgir tot un seguit de teòriques com Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Anette Khun, Teresa de Laurentis, Giulia Colaizzi o E. Ann Kaplan que varen començar a fer una anàlisi de les pel·lícules clàssiques de Hollywood amb presència femenina i la majoria varen concloure que la figura que exercia la dona a aquests films era el mateix que exercien a la societat, és a dir com a suport per al personatge masculí i simples espectadores, sense un paper fonamental mes que el de mare, esposa, secretària o simplement un cos objecte del desig masculí⁷. Però aquest grup de dones també varen fer una anàlisi d'un altre model de dona també recurrent a les pel·lícules clàssiques, el de femme fatale, un model de dona completament sexualitzada, i perduda. Amb el pas del temps l'estudi del feminisme al cine va anar més enllà i es va començar a cercar a les dones no només davant la pantalla, sinó també darrere, posant el focus en aquelles que havien participat en la realització de la pel·lícula, en el muntatge o la producció. A la dècada dels 90 es varen ampliar horitzons i es

³ FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, 2004, p. 2-3.

⁴ MINA APAT, Maria Cruz, 1993, p. 61.

⁵ GÓMEZ GÓMEZ Jorge, 2012, p. 2.

⁶ WALLACH SCOTT, Joan, 2006, p. 35-38.

⁷ CASTEJÓN LEORZA, María, 2004, pp. 305-306.

va començar a escriure una història de la dona dins el cinema més enllà dels Estats Units, es varen incloure estudis sobre dones d'altres religions, ètnies, edats, cultures... un fet que va quedar reflectit a l'obra *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*⁸.

Però el cas espanyol és una mica diferent, ja que durant aquests anys encara persistia el franquisme, i no va ser fins al 1975 en què Angel Camiña va publicar l'article "La mujer y el cine" a la *Revista de Fomento Social* iniciant una nova perspectiva d'estudi de la dona, en aquest cas dins el cinema, però que no va tenir el mateix èxit que en els països de parla anglesa, ja que el nombre de persones que s'interessaven per l'estudi de la dona en forma de protagonista, però també en forma de directora, guionista, productora... no va ser tan gran. Destaquen les figures de Maria Donnepetri que el 1998 va publicar l'article "Raza: identidad social y nacional de la mujer española en la postguerra", i el 2006 "Imagi/nación. La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano", una obra de referència per a l'estudi des del punt de vista històric de la dona dins la indústria filmogràfica. Per altra banda en l'àmbit espanyol també destaca la figura de Isolina Ballesteros amb l'article publicat el 1999 titulat "Mujer y Nación en el cine español de postguerra: los años 40". Però en els darrers anys el nombre de dones que han treballat aquest tema dins l'àmbit espanyol ha augmentat i han aparegut figures com Pilar Aguilar, M^a Asunción Balonga Figuerola, Casilda de Miguel, Anna Solà i Marta Selva⁹.

Així doncs des que varen sorgir els primers treballs fins a l'actualitat s'han elaborat infinites publicacions però la problemàtica de la dona dins la indústria del cinema encara persisteix, fins a arribar al punt de què el 2014 les Nacions Unides varen publicar un estudi sobre la discriminació de les dones al cinema amb dades tan rellevants com que només un 7% de les directores de cinema són dones, un 22,7% són productores, però a més destaca el fet que a les pel·lícules dirigides o guionitzades per dones la presència femenina és major que a aquelles que estan dirigides per homes. Però el més alarmant d'aquest estudi és la demostració de la sexualització que pateixen les dones dins la indústria cinematogràfica, ja que les adolescents (de 13 a 20 anys) tenen la mateixa probabilitat d'aparèixer sexualitzades que les joves adultes (de 21 a 39 anys)¹⁰.

Per tant tot i que hi hagi un important nombre de treballs realitzats sobre el tema de la dona al cinema, des del meu punt de vista encara no han aconseguit la importància que es

⁸ SELVA MASOLIVER, Marta i SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, 2002, p. 55.

⁹ CASTEJÓN LEORZA, María, 2004, p. 310.

¹⁰ TORRES MARTÍN, José Luis, 2015, pp. 11-12.

mereixen, no només les directores, guionistes i productores, sinó també les actrius fora de la visió de dona objecte. Per això aquest treball pretén fer una petita aportació a l'estudi de la dona i el cinema però des del punt de vista d'una font en concret com es la revista *Quaderns de Cine*.

2. APROXIMACIÓ A LA REVISTA QUADERNS DE CINE (2007-)

La revista *Quaderns de Cine* ha dedicat un total de 16 números a temes molt diversos com per exemple la Transició, les músiques urbanes, la memòria històrica o Àfrica, però tots ells des del punt de vista del cinema, però en la majoria de números de la revista ha sortit almenys un article relacionat amb la dona, el moviment feminista, una entrevista a alguna directora o sobre alguna actriu. A més cal destacar que quasi el 40% de les persones que han escrit algun article són dones.

Però l'anàlisi ha de ser des del punt de vista de la visió que tenen els diferents autors dels articles de les dones dins la indústria del cinema. Una indústria que va tenir els seus orígens en la primera projecció dels germans Lumière el 28 de desembre de 1895¹¹ i des de llavors no ha parat de créixer fins a convertir-se en una de les indústries més potents del planeta. És per això que és una gran font d'informació per a la història contemporània, no sols les pel·lícules històriques com a tal, sinó totes les pel·lícules, però també els seus directors, productors, guionistes, actors, inclús l'audiència que té una pel·lícula, ja que això demostra l'acceptació que va tenir entre el públic en general. A més gràcies a tot aquest seguit d'informació es pot saber la manera de pensar i percebre el món de la població, ja que en la majoria d'ocasions les pel·lícules que es realitzen, i sobretot les que tenen més audiència són un clar reflex de la societat contemporània. Un clar exemple és el de les pel·lícules de superherois, una temàtica molt recurrent i de gran acceptació, però que a més reflecteixen de manera molt clara la problemàtica de la dona, ja que la introducció de la dona ha estat molt tardana, a més durant els primers anys d'aquest gènere les dones que apareixien eren les víctimes, que havien de ser salvades per un superheroi o les dolentes que s'enforataven a ell, però amb el pas dels anys, sobretot a partir de la dècada dels 2000 les dones s'han anat fent lloc dins les pel·lícules de superherois, primer com a coprotagonistes com en el cas dels

¹¹ SADOUL, Georges, 1983, p. 9.

Increïbles o *Els 4 fantàstics* i anys més tard com a protagonistes principals com a *Catwoman*, *Wonderwoman* o *Captain Marvel*.

El cas de les princeses Disney¹² també és clarament revelador, amb les primeres pel·lícules de Blancaneus o La Bella Dorment les princeses sempre eren rescatades per un príncep i el dolent majoritàriament era una dona moguda per gelosia i l'enveja. Però gràcies al desenvolupament i l'arrelament de les idees feministes que defensen per exemple que les dones no han de ser salvades per ningú, que es poden salvar elles soles, han aparegut noves pel·lícules que mostren un altre ideal de princesa, una princesa forta, valenta i lluitadora que no depèn de ningú per aconseguir els seus propis objectius com és el cas de Mulán, Mérida (Brave) o Elsa (Frozen). Uns nous ideals que reflecteixen la societat actual i sobretot que eduquen en valors als infants. Per tant aquesta evolució de la psicologia dels diferents personatges Disney reflecteix també una evolució de la visió de la dona a la societat contemporània. Per això totes les pel·lícules són vàlides d'una manera o d'altre per realitzar anàlisis sobre diversos temes convertint-se així en noves fonts per a la història¹³.

3. ANÀLISI DELS ARTICLES

A continuació es procedirà a analitzar la totalitat dels articles relacionats amb la dona o el feminisme publicats a la revista *Quaderns de Cine*, per posar en rellevància quins són els principals temes que es tracten i quina és la visió de cada un però també global.

3.1. "CLEÒPATRA, L'ÚLTIM FILTRE. DECONSTRUCCIÓ D'UN PERSONATGE HISTÒRIC" de JAIME MOLINA VIDAL¹⁴

Així doncs aquest primer article que ens parla de la dona apareix al número 1 i és precisament un comentari sobre la pel·lícula *Cleòpatra*¹⁵, estrenada el 1963 i dirigida per J. L. Mankiewicz. La primera referència a Cleòpatra que fa l'autor és per introduir el personatge amb la següent frase "les habilitats d'una dona van canviar el destí de Roma"¹⁶, però just a continuació, l'autor remarca que la imatge que ens ha arribat de Cleòpatra VII i que podem veure en la representació d'Elizabeth Taylor no és més que una idealització i reconstrucció d'un personatge. Es remarca que al film la dona, en aquest cas Cleòpatra, només pot utilitzar

¹² CORBACHO BASTIDA, Cristina, 2017, p. 89-90.

¹³ DOLORES SAZ, María, 1996, p. 134-135.

¹⁴ MOLINA VIDAL, Jaime, 2007, pp.47-59.

¹⁵ MANKIEWICZ, Joseph Leo, 1963.

¹⁶ Idem, p. 47.

les seves "armes de dona" és a dir la bellesa per aconseguir els seus objectius, unificar els grans imperis d'Occident i Orient.

Aquesta va ser la visió que tingueren els romans de Cleòpatra, com una reina depravada que tenia l'objectiu de corrompre a Marc Antoni per conquerir l'imperi romà i per tant aquesta ha estat la imatge que ha arribat fins als nostres dies. Però s'ha de destacar que a l'article es posa en rellevància que Cleòpatra pel fet de tenir una gran bellesa (una característica totalment subjectiva) se n'aprofitava per manipular als homes i aconseguir els seus objectius, i això es qualifica de conducta deplorable, i no com una qualitat de la reina. Per altra banda des del punt de vista historiogràfic aquest article i l'anàlisi de la pel·lícula ajuda a mostrar en primer lloc l'ideal de bellesa que es tenia de les dones en els anys 50 i 60 i com aquest ha anat variant al llarg dels anys, però sobretot la concepció que la societat en tenia de les dones, ja que una dona no es podia permetre el luxe de ser guapa, intel·ligent i ambiciosa alhora.

3.2. "MUJER EN CONSTITUCIÓN: LA MUJER ESPAÑOLA EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN" de VIRGINIA GUARINOS¹⁷

En aquest segon article publicat al número 2 de la revista s'analitza la figura de la dona dins el cinema espanyol de Transició i com aquest va trencar amb l'ideal de dona que mostrava la Sección Femenina. Per tant és un clar reflex de la situació que va viure la dona al llarg de la Transició, i l'evolució de la democràcia, i que ha quedat perfectament reflectida en moltes de les pel·lícules de l'època. Així doncs en un primer moment, encara durant el franquisme la forma més habitual és la de la mestressa de casa, que s'ocupa dels fills i de l'home i per norma general no treballa. Amb els anys 70-80 es poden començar a observar dones més independents, que estudien o treballen i en algunes ocasions es separen dels seus marits o directament no es casen, és a dir, dones més pròpies del seu destí, modernes. Però un fet a destacar és la manca de representació política femenina en el cinema fins quasi entrats els anys 90, per tant es pot intuir que la majoria de la societat no les concebia en aquest tipus d'àmbits, des del meu punt de vista la "política", seria una categoria que englobaria els alts càrrecs, és a dir no apareixen dones ocupant posicions de rellevància dins empreses, entitats públiques... I finalment l'anomenat cinema de destape va ser un trencament total amb la censura anterior, donant lloc a nus femenins totalment gratuïts que tenien l'únic objectiu d'atreure públic, però aquesta situació tampoc no ha canviat molt avui en dia.

¹⁷ GUARINOS, Virginia, 2008a, pp.51-62.

3.3. "CECILIA BARTOLOMÉ. LA LINTERNA DE LA MEMÒRIA" de NATALIA CONTRERAS DE LA LLAVE¹⁸

Al número 3 de la revista apareix aquesta entrevista a Cecilia Bartolomé, directora de cinema, guionista i productora de pel·lícules que mostren un ideal de dona diferent de la dels anys 60 i 70, més alliberada i independent. També és considerada la primera persona que va realitzar la primera pel·lícula feminista del cinema espanyol amb *Vámonos, Barbara*¹⁹ el 1977 i una de les tres primeres dones que es graduaren a l'Escola Oficial de Cinema de Madrid, juntament amb Pilar Miró i Josefina Molina.

A l'entrevista, la directora posa en rellevància una enorme evidència i és el fet que el cinema documental pot representar temes històrics, a més a causa del seu format, és més amè per a un públic no acostumat a llegir grans assajos d'història. Per això el cinema documental té l'obligació de fer-se amb una gran precisió històrica, ja que no és cinema de ficció, és un reflex de la realitat. A part Bartolomé amb les seves paraules també demostra una realitat, i és que el cinema documental per molta intenció que tingui de recuperar la memòria històrica, no és un tipus de cinema comercial, no interessa tant com les pel·lícules de ficció i per tant tampoc no aconsegueix la mateixa recaptació, per això és més difícil que es projecti a les grans sales de cinema i durant períodes de temps llargs.

3.4. "RAMOS DE ROSAS ROJAS. LAS TRECE ROSAS: MEMORIA AUDIOVISUAL Y GÉNERO" de VIRGINIA GUARINOS²⁰

També dins el número 3 es va publicar aquest article sobre la història de les Tretze roses, les tretze dones afusellades el 5 d'agost de 1939 al cementiri de l'est de Madrid. Un tema que no va haver de menester l'aprovació de la llei de memòria històrica per sortir a la llum, ja que un cop acabada la dictadura i la censura va aparèixer en innumerables obres, tant de literatura com audiovisuals. Però a l'article se n'analitzen quatre, la novel·la de Jesús Ferrero, *Las trece rosas*²¹, els documentals *Que mi nombre no se borre de la historia*²² de Verónica Vigil i José María Almela i *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*²³ de Jorge Montes i Tomás Sequeiros i la pel·lícula *Las trece rosas*²⁴ de Emilio Martínez-Lázaro.

¹⁸ CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2008, pp.37-43.

¹⁹ BARTOLOMÉ, Cecilia, 1978.

²⁰ GUARINOS, Virginia, 2008c, pp.91-103.

²¹ FERRERO, Jesús, 2003.

²² VIGIL, Verónica i ALMELA, José Maria, 2006.

²³ MONTES SALGUERO, Jorge, 2007.

²⁴ MARTÍNEZ-LÁZARO, Emilio, 2007.

Així doncs aquest article està molt relacionat amb l'anterior pel que fa a la memòria històrica, ja que el cinema i la literatura ens demostren que poden apropar una història real a un gran nombre de públic. Per altra banda des del punt de vista historiogràfic és molt interessant comparar diferents suports per una mateixa narració, en aquest cas la història de les Tretze roses, ja que depenent del format de cada suport aportarà una informació o una altra. En aquest cas es pot veure la història de les tretze al·lotes afusellades el 5 d'agost des del punt de vista de la seva vida privada, les vivències dins la presó, l'activisme polític o les relacions entre elles, amb les altres preses o amb les seves parelles i familiars. Però també hi ha altres dades que un film, o una novel·la ben documentades poden mostrar com per exemple els espais on es desenvolupa l'acció, els carrers, la presó de dones, el sentiment que es vivia al carrer al final de la guerra, tant per part dels nacionals com per part dels republicans, les diferents celebracions, però també es poden observar els costums, la manera de vestir, o inclús les diferents posicions econòmiques. Per això encara que una pel·lícula o una novel·la semblin relats de ficció que simplement narren una història hi ha molts aspectes que hi influeixen i ajuden a fer que estigui ben construïda.

3.5. "APROXIMACIÓN SOCIAL Y CINEMATOGRAFICA A LA PROBLEMÁTICA DEL ABORTO EN LA TRANSICIÓN" de MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE²⁵

Aquest article ja forma part del número 5 de la revista *Quaderns de Cine* que va dedicada íntegrament a feminisme i cinema, així doncs en aquest cas es tracta la problemàtica de l'avortament al cinema durant la Transició. Per tant en aquest cas es tracta un tema que actualment segueix en crítica per part de certs sectors de la població, però tot i això s'ha aconseguit legalitzar evitant la mort de moltes dones. Des del punt de vista historiogràfic totes les pel·lícules que es varen projectar entre els anys 70 i els anys 90 relacionades amb el tema de l'avortament, no sols mostren quina evolució va tenir aquest des del punt de vista legal, sinó també des del punt de vista social, quina era la visió que en tenia la població sobre l'avortament, quins col·lectius estaven a favor i quins en contra, quina era la seva opinió al respecte, ja que aquestes són qüestions que es poden veure en els rerefons de les diferents pel·lícules. Però també es pot observar l'evolució de l'acte en si, com abans de la seva legalització a Espanya moltes dones que s'ho podien permetre i anaven a Londres on ja era legal i per tant es realitzava en hospitals i no en sales insalubres, o aquelles que no podien pagar el viatge ho feien a Espanya i eren ateses per metges no qualificats o inclús no per personal sanitari. Per altra banda l'estereotip de les dones que decidien avortar, també va

²⁵ GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, 2010, pp.43-50.

evolucionar i també ha quedat reflectit en les diferents pel·lícules com és el cas de *El precio del Aborto*²⁶ on s'estereotipa a la dona com una llibertina que ha quedat embarassada fora del matrimoni i per tant no pot tenir l'infant o amb *La familia bien, gracias*²⁷, estrenada només cinc anys més tard on ja es pot veure a una dona que decideix avortar, recolzada pel seu marit, ja que el naixement del nadó trastocaria a tota la família.

3.6. "CÓMO HA CAMBIADO EL CONVENTO. DESDE LA HERMANA SAN SULPICIO HASTA TERESA, EL CUERPO DE CRISTO, PASANDO POR OTROS CONVENTOS DEL CINE ESPAÑOL" de MARÍA JESÚS RUIZ MUÑOZ²⁸

En aquest cas s'analitza un altre tipus de dona, la dona religiosa a través del cinema de ficció/religió espanyol. Així doncs també a través de les pel·lícules sobre religioses es pot veure una evolució de la concepció de la dona dins la societat espanyola, però sempre mostrant uns personatges femenins amb uns estereotips molt marcats tot i la seva condició de religioses. Així doncs alguns dels estereotips que es poden observar són que una dona no pot resoldre els problemes per ella mateixa, ha de necessitar l'ajuda d'algun home, en aquests casos de deu, també que les dues úniques possibilitats per una dona adulta són les de casar-se o entrar en un convent, per exemple en el cas de *La Hermana San Sulpicio*²⁹ no es contempla la possibilitat que no necessiti un home, també es pot observar l'estereotip de què una dona no sap conduir i molt menys una monja³⁰, o que les dones per norma general són temperamentals, somiadores, rebels... i per tant només els homes, que són serens, realistes i disciplinats poden controlar-les. Aquests estereotips varen estar presents dins la societat espanyola durant molts anys, però gràcies al desenvolupament de noves idees, al creixement del moviment feminista i a l'obertura de les ments, aquests tipus d'estereotips han anat evolucionant i també han anat desapareixent.

3.7. "CUANDO MANUEL MIRÓ A LA MUJER. LAS PROTAGONISTAS FEMENINAS EN EL CINE DE MUR OTI" de CARMEN AROCENA BADILLOS³¹

En aquest article s'analitzen els personatges femenins de les pel·lícules de Manuel Mur Oti, però sobretot quin és el missatge que transmeten aquests personatges a través dels seus discursos. Tenint en compte que la majoria de les pel·lícules de Mur Oti s'estrenaren entre

²⁶ XIOL, Juan, 1975.

²⁷ MASÓ PAULET, Pedro, 1979.

²⁸ RUIZ MUÑOZ, Maria Jesus, 2010, pp.93-100.

²⁹ REY, Florián, 1927.

³⁰ LAZAGA, Pedro, 1967

³¹ AROCENA BADILLOS, Carmen, 2010, pp.9-16.

el 1947 i el 1976, s'ha de tenir en compte les restriccions de la censura i de l'autocensura, però també la ideologia predominant del franquisme i com aquest podia influir en les productores o pel·lícules modificant el seu missatge perquè s'adeqüés a la ideologia del règim. Així doncs analitzant les pel·lícules d'un mateix director, es pot observar els canvis que varen patir els personatges femenins al llarg de la seva filmografia i com aquest sanaren adaptant a les noves directrius del règim.

3.8. "DIRECTORA DE PRODUCCIÓN DE EL DESEO ESTHER GARCÍA: "NO HAY CINE DE MUJERES O DE HOMBRES; SÓLO HAY CINE Y SI ES BUENO, MEJOR" de JESÚS GARCÍA RODRIGO³²

Aquesta és una entrevista que es va fer a Ester Gracia, una productora de cinema que quan es va decidir per aquesta professió se n'adonà que dins la indústria del cinema, darrere les càmeres, no hi havia dones si no era a perruqueria, vestuari, maquillatge o com a secretaria de..., per això ella va haver de començar dins el departament de producció com a secretaria, i a mesura que va anar treballant en diferents projectes i dins diferents productores va anar ascendint, primer com a auxiliar de producció, ajudant de producció, cap de producció, fins que va arribar a ser directora de producció dins una pel·lícula dels germans Almodóvar, i actualment ha guanyat cinc premis Goya, i és coneguda com una de les millors directores de producció de l'actualitat.

La situació que relata aquesta entrevista per desgràcia és una realitat en l'actualitat, ja que tot i que ja es poden veure dones en tota classe de professions, és més difícil veure alts càrrecs amb nom de dona. Però per altra banda davant aquesta desigualtat sorgeix la pregunta de: S'ha de lluitar per una igualtat en les altes esferes i treballs importants o s'ha de valorar l'ascens segons els mèrits? Des del meu punt de vista aquesta és una pregunta difícil, ja que voler que els alts càrrecs estiguin ocupats un 50% per dones i un 50% per homes significa que homes més qualificats o dones més qualificades perden l'oportunitat d'arribar-hi, però per altra banda crec que també hi ha certa dificultat perquè una dona pugui ascendir amb la mateixa facilitat que ho fa un home. Per tant crec que és una qüestió encara en debat però que gràcies a persones com Esther Garcia i al seu treball i la seva dedicació arribi a no tenir sentit, plantejar-se aquestes preguntes.

³² GARCÍA RODRIGO, Jesús, 2010, pp.37-42.

3.9. "DOS MUJERES, DOS VOTOS, DOS PELÍCULAS. LAS BOSTONIANAS Y EL CASO WINSLOW" de MÓNICA BARRIENTOS BUENO³³

En aquest cas s'analitza el tema del vot femení en el cinema, un tema no molt recurrent i en moltes ocasions mal vist, ja que les dones sufragistes dins el cinema apareixen com unes males mares o esposes, que prefereixen la seva lluita sufragista a la seva pròpia família. Però sobretot a l'article s'analitzen dues pel·lícules fonamentals sobre aquest tema, *Las Bostonianas*³⁴ i *The Winslow boy*³⁵.

Així doncs aquestes dues pel·lícules ens mostren una doble visió de dues dones sufragistes, que lluiten per aconseguir el vot de les dones i que per culpa d'això són encasellades dins tota una sèrie d'estereotips. El moviment sufragista va agafar força a partir del segle XIX en què grups feministes reclamaven el dret a vot per les dones i no va ser una realitat fins a 1918 en què a Gran Bretanya i estats Units es va concedir el vot a les dones, tot i que encara limitat, ja que per exemple les dones negres no podien votar. Progressivament més països anaren donant dret a vot a les dones, després de lluites, protestes, manifestacions, i moltes peticions escrites, fins que en el cas d'Espanya es va atorgar el dret femení a la constitució de 1931. Gràcies a la lluita de les sufragistes, a la majoria de països les dones tenen dret a vot, però per arribar fins això varen haver de patir crítiques de molts de sectors que inclús les arribaren a encasellar com dones que odiaven als homes, que tenien abandonats als seus fills o que eren manipuladores, és a dir un sector de la població al qual ningú es volia semblar i molt menys ca pare volia tenir una filla sufragista. Aquesta situació va ser la que varen haver de viure moltes dones abans d'aconseguir els seus objectius³⁶.

3.10. "EL CINE DE SOFIA COPPOLA: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA PATRIARCAL" de HÉCTOR PAZ OTERO³⁷

Sofia Coppola és una directora, guionista i productora de cinema reconeguda gràcies a diversos premis com el de millor directora per *The Begguiled*³⁸ o millor guió original per *Lost in translation*³⁹, una pel·lícula que li va permetre ser la tercera dona en la història dels Oscar en ser nominada a millor direcció. Precisament aquest article tracta sobre aquesta

³³ BARRIENTOS BUENO, Mónica, 2010, pp.17-24.

³⁴ IVORY, James, 1984.

³⁵ MAMMET, David, 1999.

³⁶ GÓMEZ BELTRAN, Iván, 2016, p.120.

³⁷ PAZ OTERO, Héctor, 2010, pp.71-76.

³⁸ COPPOLA, Sofia, 2017.

³⁹ COPPOLA, Sofia, 2003.

pel·lícula, i es descriu el plànol inicial en el qual es pot observar el cos d'una dona, a la qual no se li veu la cara, sobre un llit, aquesta imatge evoca la *Venus del mirall* de Velázquez, una dona víctima del desig però sense personalitat, ja que en cap dels dos casos no podem reconèixer el rostre de les al·lotes i per tant saber de qui es tracta, una situació que dona joc a tot un conjunt de possibilitats que queden a la imaginació de l'espectador. Però amb el transcurs de la pel·lícula es pot observar que tot i que en un primer moment semblava que es contaria la història d'un home i del seu punt de vista, passa tot el contrari, la història contada és la de la dona i la seva visió i tot això a través dels plànols de càmera.

Aquesta pel·lícula va ser molt ben rebuda per la crítica i pel públic i va ser mereixedora de diverses nominacions als festivals de cinema més importants de l'esfera mundial. Però el que destaca del film és la manera en com canvia la visió que té l'espectador sobre la protagonista, ja que en el primer plànol no coneix la seva identitat, és una dona desconeguda, sense rostre i per tant és susceptible a què qualsevol espectadora es senti identificada amb ella. Però amb el transcurs de la història Charlotte anirà construint la seva pròpia identitat, alhora que l'espectador. Aquesta recerca de la identitat és un fet característic dels personatges femenins de l'obra de Coppola, ja que en diverses pel·lícules es pot observar com les dones construeixen una identitat pròpia i diferent de la de les altres a mesura que es van desenvolupant les accions. Per tant gràcies al cinema de Coppola es poden veure diferents personalitats de dones, i com aquestes interactuen entre si i amb els altres personatges, una visió molt diferent dels personatges femenins del cinema clàssic on les dones són la causa del desig o un complement de l'home.

3.11. "ELS PERSONATGES FEMENINS FATALS DEL CINEMA ESPANYOL DELS ORÍGENS" de MIREIA CANALS BOTINES⁴⁰

Com s'ha destacat a l'inici del treball les dones a les primeries del cinema espanyol només apareixen en dos formats, o la dona submissa, que exerceix un paper secundari i subordinada al marit o tot el contrari, la femme fatale, que és precisament la figura que s'analitza a aquest article, que parla dels diferents tipus de dones fatals quan han aparegut al cinema espanyol.

El personatge de la femme fatale ha estat molt recurrent al cinema des dels inicis i ha donat molt de joc a l'argument d'infinites pel·lícules, però tot i que podria semblar que és un model de dona molt atractiu tant per homes com per dones, succeeix tot el contrari. Hi ha certes característiques de les femmes fatales com la bellesa, l'astúcia, l'empenta o la

⁴⁰ CANALS BOTINES, Mireia, 2007, pp.25-31.

independència, sigui emocional o econòmica que ens poden semblar molt lloables avui en dia, però entre els anys 40 i 70-80 aquestes característiques no eren les habituals per una dona, per tant aquest model era rebutjat pel conjunt de la societat. Però aquest rebuig també estava recolzat pel passat dels personatges femenins fatals, i sobretot pels seus futurs, en la majoria d'ocasions tràgics i a conseqüència de portar un determinat estil de vida. Per tant tot aquest gruix de característiques que rodejaren les femmes fatales entre els anys 40 i 70-80 les feren admirades i diades ahora.

3.12. "ENTREVISTA CON JOSEFINA MOLINA. ESCRITORA, DIRECTORA Y PRESIDENTA DE HONOR DE CIMA (ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS Y DE MEDIOS AUDIOVISUALES)" de NATALIA CONTRERAS DE LA LLAVE⁴¹

Aquesta és una entrevista a Josefina Molina, una dona que va voler entrar dins el món del cinema i la televisió durant el franquisme, quan aquest era un instrument propagandístic del règim i que se n'adonà que les dones al cinema no eren vistes amb la mateixa importància que els homes. Ella va ser una de les tres primeres dones que es graduaren a l'escola de cinema de Madrid, juntament amb Pilar Miró i Cecilia Bartolomé i que s'ha convertit en pionera del cinema espanyol i en president d'honor de l'Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales creada per reivindicar la figura de la dona dins el món audiovisual. Amb aquesta entrevista de només quatre pàgines Molina reflecteix perfectament algunes de les crítiques que s'han intentat realitzar al llarg del treball, però també mostra un pensament crític compartit amb les seves companyes de promoció Pilar Miró i Cecilia Bartolomé. Així doncs algunes de les idees que defensa són essencials per al feminisme contemporani, però no deixa de banda una doble realitat, en primer lloc que l'educació influeix molt en la manera de pensar, com més educació es rep, més esperit crític es té i en segon lloc que no totes les dones han estat educades de la mateixa manera, amb els mateixos ideals, o dins les mateixes societats i això condiciona en part la seva actuació. Però tot i això és possible adonar-se'n dels ideals inculcats, valorar si són positius o no per a un mateix i eliminar-los del pensament o modificar-los. Per altra banda Molina destaca una realitat i és el fet que els films amb nom de dona reben menys finançament que els films masculins, des del meu punt de vista aquesta és una situació provocada per la tradició de la indústria cinematogràfica que generalment ha tret a cartellera pel·lícules dirigides i produïdes per homes i per tant ha acostumat a l'espectador a uns gèneres i un punt de vista determinats, així doncs quan apareix un nou

⁴¹ CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2010a, pp.33-36.

film dirigit o produït per una dona amb un punt de vista o un tractament de la trama una mica diferent no té la mateixa acceptació entre el públic en general.

3.13. "GÉNERO, AUTORREPRESENTACIÓN Y CINE DOCUMENTAL. *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* DE AGNÈS VARDA" de AIDA VALLEJO VALLEJO⁴²

En aquest article s'analitza l'obra d'Agnès Varda, una cineasta feminista que ha suscitat diversos estudis des de la perspectiva de gènere, però sobretot el discurs audiovisual de *Los espigadores y la espigadora*⁴³. La informació que aporta aquest article és enorme i molt variada, en primer lloc mostra les diferències entre l'audiència social femenina i espectador femení i com això condiciona la pel·lícula, ja que no s'elabora de la mateixa manera. En segon lloc també parla com a través del cinema documental es pot aproximar més l'espectador al protagonista, en aquest cas la mateixa directora que fa alhora de càmera, guionista, narradora i actriu, ja que *Les glaneurs et la glaneuse* es un film documental i l'espigoladora és la mateixa Agnès Varda. En tercer lloc marca que hi pot haver diferenciacions en quant a contingut o punts de vista entre les pel·lícules realitzades per una majoria femenina i les realitzades per una majoria masculina, però per altra banda aquesta diferenciació de sexes no té perquè condicionar que una pel·lícula estigui més o menys ben feta. També l'article parla de què gràcies a la tecnologia les divergències entre una realització femenina o una realització masculina poden arribar a desaparèixer gràcies a la possibilitat d'anonimat que permet internet i d'aquesta manera també els estereotips lligats al gènere dels fils. Però un contingut molt rellevant a l'article és que analitza un film documental i no una pel·lícula de ficció per tant el que retransmet és molt més real i directe que no en el cinema de ficció o romàntic, ja que per norma general el cinema documental no construeix uns personatges o uns escenaris, sinó que grava el que té davant, sense modificacions. Així doncs posa en rellevància el fet de que el cinema documental és molt més vàlid per mostrar certs temes i punts de vista, sobretot temes històrics, ja que té "l'obligació" de relatar veritats sense modificar i de realitzar una investigació prèvia que construeixi a què aquests temes es retransmetin amb tota l'objectivitat possible.

⁴² VALLEJO VALLEJO, Aida, 2010, pp.101-107.

⁴³ VARDA, Agnès, 2000.

3.14. "LA DIFERENCIA SEXUAL EN EL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD. DE LA ATRACCIÓN A LA DETRACCIÓN" de LUISA MORENO CARDENAL⁴⁴

En aquest article es fa una anàlisi dels diferents tipus de parella heterosexual i les seves relacions que apareixen en el cinema de musical de Hollywood a través de les escenes de ball d'aquestes, i es posa en rellevància la gran importància que han tingut les escenes de ball dins les pel·lícules musicals de Hollywood, ja que aquest mostra la relació entre els dos personatges que la practiquen. Així doncs a través de diferents passos de ball i postures es pot observar l'expressió dels ballarins i la forma del seu cos i així intuir quins són els sentiments que es volen reflectir. Per altra banda les escenes de ball i el cinema musical no va desaparèixer del tot en els anys 70, sinó que es va seguir mantenint i recuperant en pel·lícules dirigides a un públic més ampli a les quals l'acte sexual en si no pot aparèixer, per tant s'expressa a través d'una escena de ball.

3.15. "LA VISIÓN DE LA MUJER REPUBLICANA EN EL CINE DOCUMENTAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA" de FERNANDO RONCERO MORENO⁴⁵

Durant la Guerra Civil espanyola, la participació de les dones va ser una realitat, ja fos al capdavant del front, a la rereguarda o a la indústria, fabricant indumentària pels soldats. Així doncs al llarg de la guerra es realitzaren innumerables films, amb una finalitat propagandística que mostraven dones republicanes en diferents àmbits, com per exemple desfilant, portant un fusell o vestint la granota de feina.

Així doncs aquest article demostra que tot i que la imatge que més ha perdurat de les dones durant la guerra ha estat la de dones a la rereguarda, a les fàbriques, hospitals, escoles... també va ser habitual veure la dona al front empunyant un fusell. Un fet que ha quedat reflectit en la propaganda republicana i per tant molt útil com a font històrica. Això demostra que per a la història contemporània no sols són útils les fonts clàssiques com els documents oficials, o l'arqueologia, en aquest cas de guerra, sinó també fonts més modernes com la premsa, o el cinema, que permeten veure des d'un punt de vista contemporani una realitat com la de les dones i com aquestes ajudaren als homes tant al front com a la rereguarda ocupant llocs de treball que ells havien abandonat, un fet que permeté una introducció massiva de la dona al món laboral i que igual que els homes, acudiren al crit d'auxili de la república davant l'esclat d'una Guerra Civil.

⁴⁴ MORENO CARDENAL, Luisa, 2010, pp.51-59.

⁴⁵ RONCERO MORENO, Fernando, 2010, pp. 85-92.

3.16. "LA ESTÉTICA DE LA EMIGRACIÓN: LA FIGURA DEL EMIGRANTE EN EL CINE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS" de VERENA BERGER y MIYA KOMORI⁴⁶

Aquest article està publicat al número 6 de la revista, un monogràfic sobre Cine i emigració, però aquest cas concret és sobre l'emigració peninsular, d'Espanya i Portugal, cap a Europa i Amèrica, tot i que en el cas d'Espanya, l'aparició d'aquestes pel·lícules va ser més tardana a causa de la censura del règim, però tot i això en l'actualitat tampoc no són molt nombrosos els films dedicats a aquest tema. El cas portuguès és totalment diferent, ja que en els anys 60 ja apareixen pel·lícules sobre emigració i es convertirà en un tema bastant recurrent. A partir d'aquí l'article analitza quatre pel·lícules, *¡Vente a Alemania, Pepe!*⁴⁷, *Un franco, 14 pesetas*⁴⁸, *Españolas en París*⁴⁹ i *Ganhar a vida*⁵⁰. Les dues primeres relaten la història de dos homes en què la dona és un personatge secundari i en les dues darreres la dona és el personatge principal.

Tant a *Un franco, 14 pesetas*, com a *Españolas en País* o *Ganhar a vida* podem veure la figura de tres dones, Pilar, Isabel i Cidàlia que emigren per necessitat a un país totalment diferent del seu i amb una llengua que elles desconeixen, i tot i que no totes s'adapten de la mateixa manera al nou context, ja que Pilar no arriba a aprendre la llengua mai, les tres dones pateixen un canvi respecte a la mentalitat que tenien quan varen arribar, les tres abandonen l'àmbit domèstic i es converteixen en dones independents. Aquestes pel·lícules són un reflex de la situació que moltes dones espanyoles i portugueses varen patir quan decidiren emigrar en els anys 70, i s'hagueren d'enfrontar a un món totalment nou i a una mentalitat més oberta a la que elles havien conegut, s'alliberaren de la casa, de les feines domèstiques i dels marits i passaren a decidir per elles mateixes, a viure la seva pròpia vida i a adoptar una nova manera de pensar.

3.17. "LA PRESENCIA DE LA MUJER EN EL CINE AFRICANO CONTEMPORÁNEO: PROTAGONISMO Y REPRESENTACIÓN" de BEATRIZ LEAL RIESCO⁵¹

En aquest article s'intenta fer una anàlisi del cinema africà realitzat per dones, però la mateixa autora posa en rellevància tres qüestions, en primer lloc que les dones africanes per norma general tenen més dificultats per accedir a l'educació i molt menys treballar en el món del

⁴⁶ BERGER, Verena y KOMORI, Miya, 2011, pp.19.-32.

⁴⁷ LAZAGA, Pedro, 1971

⁴⁸ IGLESIAS, Carlos, 2006

⁴⁹ BODEGAS, Roberto, 1971

⁵⁰ CANIJO, João, 2001

⁵¹ LEAL RIESCO, Beatriz, 2011, pp.29-40.

cinema, en segon lloc que en els darrers anys s'han destacat pel·lícules realitzades per dones però no per la seva qualitat, sinó per la necessitat d'equiparar treballs d'homes i dones. I en tercer lloc destaca que el feminisme a Àfrica només va començar a ser necessari després del colonialisme, ja que abans no hi havia una situació tan precària de la dona, però sobretot que res té a veure ni són iguals el feminisme que es propugna des dels països occidentals al que es propugna a Àfrica.

L'autora, Beatriz Leal Riesco remarca la problemàtica que encara hi ha arreu del món de què les dones puguin accedir a tota mena de professions, en aquest cas el cinema, però sobretot remarca la impossibilitat de rebre un reconeixement, ja no sols internacional, sinó també nacional. Una problemàtica que sembla que en els darrers anys ha minvat gràcies a l'aparició d'internet i de les xarxes socials, en què no fa falta que una pel·lícula sigui recolzada per una productora per poder-se donar a conèixer, simplement basta difondre-la per les xarxes socials perquè arribi arreu del món.

3.18. "ACERCAMIENTO A LUCÍA BOSÉ A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE MICHELANGELO ANTONIONI Y JUAN ANTONIO BARDEM" de ENDIKA REY⁵²

Lucia Bosé és una famosa actriu amb més de 50 anys de carrera però que ella mateixa va reconèixer en una entrevista "lo malo es que pasaré a la historia como mujer de un famoso torero. Ésa será mi inmortalidad"⁵³. Però en aquest article s'analitzen els tres films més representatius de la seva primera etapa com a actriu, *Crónica de un amor*⁵⁴, *La señora sin camelias*⁵⁵ i *Muerte de un ciclista*⁵⁶.

Així podem veure en aquest article com una dona aparentment corrent es va convertir en una estrella del cinema gràcies a la seva bellesa, però la seva carrera en més d'una ocasió va estar trastocada per la figura d'un home, per la del seu marit, però també per part d'Antonini, un dels directors amb els quals va treballar durant els primers anys del qual la mateixa actriu va confessar que

"mi boda dio pie a una reacción absurda por parte de Antonioni. Inexplicablemente, como yo era su "musa" en aquel momento, dejé de dirigirme la palabra durante diez años. Su reacción me pareció tan extraña, tan exagerada, que pudo, en su momento, resultarme incluso halagadora"⁵⁷.

⁵² REY, Endika, 2013, pp.73-80.

⁵³ Idem, p. 73.

⁵⁴ ANTONIONI, Michelangelo, 1950.

⁵⁵ ANTONIONI, Michelangelo, 1953.

⁵⁶ BARDEM, Juan Antonio, 1955

⁵⁷ ARANGUREN, Begoña, 2003, pp. 70-71.

Però deixant de banda aquests sentiments de gelosia que varen poder arribar a sentir els directors quan Bosé es va casar hi ha un altre punt de vista a destacar i és el fet que en les tres pel·lícules la dona és representada com una adúltera, que té una aventura amb un home d'una posició econòmica inferior a la del marit, i en dues de les tres pel·lícules la dona té un final tràgic, ja que en *Muerte de un ciclista* la dona és abandonada per l'amant i es veu obligada a tornar amb el marit i a més es converteix en una femme fatale i acaba morint igual que l'amant, és a dir, el pecat de l'adulteri és castigat amb la mort. Aquestes tres pel·lícules es varen filmar el 1950 el 1953 i el 1955 respectivament i encara que dues d'elles es filmessin a Itàlia es mostra perfectament la concepció pejorativa que es tenia de la dona adúltera.

3.19. "ANNA MAGNANI. LA PRESENCIA SINCERA" de MARGA CARNICÉ MUR⁵⁸

Anna Magnani va ser coneguda com una dona no actriu, és a dir, que no complia els ideals de l'època, un fet que la crítica va alabar, i que el públic ho qualificà d'actriu eventual. En les pel·lícules que va realitzar sempre s'ha destacat el fet que Magnani va ser actriu sense tenir consciència de ser-ho i aquesta característica la varen portar a interpretar uns personatges de manera excepcional.

Aquest article analitza una dona que va ser coneguda mundialment precisament no per la seva bellesa, sinó per la seva capacitat interpretativa, ja que la seva formació era teatral. Un fet que ens demostra que seguir els canons de bellesa ha estat fonamental durant molts anys per les diferents actrius de la indústria, donant icones com Marilyn Monroe, Elisabet Taylor, Audrey Hepburn en l'àmbit internacional i Concha Velasco, Carmen Sevilla o Penélope Cruz en l'àmbit nacional. Però per sort en els darrers 20 anys aquesta situació ha canviat, ja es poden veure tota classe d'actrius, amb diferents característiques físiques, edats, colors de pell... Com per exemple Rebel Wilson, Meryl Streep, Rosi de Palma o Itziar Castro.

3.20. "LA NINA I EL NINOT AL CINEMA DE MARCO FERRERI" de ALBERT ELDUQUE I BUSQUETS⁵⁹

En aquest article s'analitza l'obra de Marco Ferreri a través de *La dona scimmia*⁶⁰, i *l'Harem*⁶¹, dues pel·lícules en les quals al final Ferreri fa una reflexió, també habitual en altres gèneres de pel·lícula. La dona bella i perfecta, quan es veu en una situació no habitual per ella, fora de la seva zona de confort se n'adona que la bellesa no és eterna, és passatgera,

⁵⁸ CARNICÉ MUR, Marga, 2013, pp.37-43.

⁵⁹ ELDUQUE I BUSQUETS, Albert, 2013, pp.55-62.

⁶⁰ FERRERI, Marco, 1964.

⁶¹ FERRERI, Marco, 1967

un dia es mirarà al mirall i veurà arrugues a la seva cara, una característica menyspreable i un sentiment que moltes dones pateixen al llarg de la seva vida. La vellesa no és bella, les arrugues s'han de dissimular, els defectes s'han de tapar amb maquillatge, els cabells blancs s'han de tenyir i la pell molla s'ha d'amagar o modificar per fer-la més llisa. Per això hi ha tot una sèrie de productes de bellesa, la majoria dirigides a dones que precisament pretenen eliminar aquests "defectes". Però tothom es fa vell, a tothom li surten canes i arrugues a la pell, i aquesta concepció de què la vellesa és lletja, sobretot en dones, s'ha d'eliminar, ja que la vellesa no només són arrugues, la vellesa també són vivències, aprenentatge, persones, llocs, alegries i tristesses. Per tant que la societat imposi una manera de veure's a les dones que no és la real, també és un símptoma d'opressió.

3.21. "CON "S" DE SEXO. REPRESENTACIONES MUSICALES EN EL CINE ERÓTICO DE LA TRANSICIÓN" de JULIO ARCE⁶²

Julio Arce el primer que comenta a l'article és que les representacions eròtiques han estat sempre habituals, però amb el pas del temps ha anat variant el suport sobre el qual es presenten, per tant també des dels inicis del cinema l'erotisme o la sexualitat han estat temes molt habituals en les diferents representacions culturals, perquè també formen part de la vida de les persones. Per tant, en el cas espanyol després d'estar uns anys sense poder expressar aquest vessant de la vida quotidiana, un cop la censura es va relaxar el boom va ser total. Però és cert que durant els primers anys quan varen començar a projectar-se pel·lícules amb escenes eròtiques, defensant la llibertat, el que realment defensaven era tot el contrari, el masculisme. Ja que en moltes pel·lícules les escenes de nus eren femenins, com en el cas de *Succubus*⁶³, mentre que els masculins estaven en un segon pla, i també en les escenes de sexe, tot i que per norma general s'amenitzava amb música, en els casos on aquesta no apareixia era per mostrar els gemecs femenins. És a dir, aquest cinema en un primer moment, anava dirigit exclusivament a un públic masculí.

3.22. "ANÁLISIS DEL PERSONAJE EN EL CINE Y EN LOS VIDEOJUEGOS. INMERSIÓN Y EMPATÍA" de GUILLERMO TATO⁶⁴

Aquest article apareix publicat al número 12 de la revista, un monogràfic sobre cinema i videojocs i la primera oració que apareix és "Todo lo que se necesita en una película es un arma y una mujer", una frase de Godard que resumeix el motor del guió cinematogràfic a

⁶² ARCE, Julio, 2014, pp.97-105.

⁶³ FRANCO, Jesús, 1968.

⁶⁴ TATO, Guillermo, 2017, pp.105-117.

través de l'objecte del desig (representat per una dona) i els medis per aconseguir-lo (una arma). Aquesta oració representa perfectament el que durant mots anys ha estat la trama principal per a moltes pel·lícules de ficció, un home, amb una arma, que ha de salvar o protegir una dona en perill o indefensa, una trama molt masculista, però que també ha funcionat i venut molt. Això demostra que la concepció de la societat durant molts anys ha estat que les dones no es poden salvar elles mateixes o entre elles, sempre ha de ser un home, l'heroi, i per tant les característiques de l'home i de la dona són molt diferents, mentre que l'home és fort, valent, decidit i moltes vegades intel·ligent, la dona és dèbil, poruga, que no es pot valer per ella mateixa, per tant aquestes mateixes característiques dels personatges en part justifiquen la trama.

4. ANÀLISI DE DONA I CINEMA

Així doncs com podem observar hi ha tres tendències dins els articles que tracten el tema femení, per una banda els comentaris o entrevistes a dones directores, escriptores o actrius com Cecília Bartolomé, Lucia Bosé o Anna Magnani, per altra banda l'anàlisi d'una o diverses pel·lícules com *Cleòpatra* o *Les glaneurs et la glaneuse* on la protagonista és una dona i també l'anàlisi d'un tema transversal i comú en diverses pel·lícules com el tema del sexe, de la femme fatale, o de l'emigració. Per tant per facilitar l'anàlisi de la figura femenina dins l'entorn del cinema s'analitzaran les tres tendències per separat, ja que no és el mateix la representació d'un personatge femení en una pel·lícula que la situació real de la dona fora de les càmeres.

4.1. LA DONA DAVANT LES CÀMERES

Així doncs en aquest primer subapartat es tractarà el tema de la dona davant les càmeres, no tant les actrius en si, sinó l'estereotip que han interpretat al llarg dels anys i com aquest ha anat canviant i adaptant-se a la percepció de la dona que ha tingut la societat en cada moment. Si ens fem la pregunta de què és exactament un estereotip, Andrea Garcia explica que són:

"representaciones que asocian valores a unas personas por pertenecer a un determinado grupo social. Con la repetición se naturalizan y quedan en el inconsciente de quienes conforman esa sociedad en la que los grupos con poder mantienen esas asignaciones para sustentar las desigualdades y evitar un pensamiento crítico, complejo y creativo"⁶⁵.

Per tant tenint en compte aquesta definició, quan el cinema es va començar a convertir en un producte de masses, els grans propietaris eren homes, i tot i que la principal intencionalitat

⁶⁵ GARCÍA GONZÁLES, Andrea, 2008, p. 21.

del cinema era entretenir al públic, també es va utilitzar en moltes ocasions per altres finalitats com per exemple per estendre i legitimar uns rols determinats dirigits a la societat femenina de cada moment. Que gràcies amb l'avenç del feminisme i l'obtenció de més llibertats per part de les dones, s'han anat diversificant i creant nous rols o estereotips que es poden anar observant en els diferents films que van sortint. Per tant la funció i les característiques que es mostren a cada pel·lícula sobre una dona o un grup només són comprensibles amb els ideals i les ideologies de l'època.

Com s'ha pogut observar al llarg dels articles, tant en aquells que parlen sobre pel·lícules espanyoles, com en les internacionals, o en els articles que tracten un film concret com en aquells que tracten un tema transversal, es poden detectar de manera molt general tres prototips diferents de dones, per una banda aquelles que representen a la dona ideal, l'esposa perfecta, submissa, bona mare, dolça, quasi com una santa, per altra banda tot el contrari, la femme fatale, aquella dona que utilitza els seus encants per aprofitar-se dels homes, que és descarada, independent, vista des d'un punt de vista molt sexual, i finalment un estil de dona que podríem dir que està entre les dues anteriors, que es troba en un punt intermedi, no és una santa, però tampoc no és Lilit personificada, aquella dona que s'acosta més a la realitat, que és de carn i ossos, amb unes preocupacions més properes a la realitat i que fins i tot pot entrar en contradicció o mostrar una cosa totalment diferent d'allò que s'espera d'ella. Per tant a partir d'aquests tres tipus de dones s'analitzarà el discurs que ens mostren els diferents articles.

Així doncs si analitzem l'estereotip de dona "ideal", ens n'adonem que la seva representació al cinema tenia la funció de construir uns referents i uns imaginaris col·lectius. Durant segles les dones varen ser considerades éssers inferiors, dèbils, éssers incomplets i fins i tot inferiors als homes, una visió que no només era inherent al pensament social, sinó que els diferents pensadors i filòsofs de cada moment la recolzaven amb tota mena de teories biològiques, divines, psicològiques...⁶⁶ Per tant la visió misògina de la dona estava present en el pensament social quan el cinema va esdevenir un producte comercial, donant explicació a aquest tipus d'estereotip. Els autors que realitzen les anàlisis sobre les pel·lícules on apareix un estereotip de dona semblant al de dona "ideal" arriben a la mateixa conclusió i és que totes elles guarden un seguit de característiques tant psicològiques com físiques comunes.

En alguns casos s'ha denominat a les dones "ideals" com dones que observen i són

⁶⁶ BOCK, Gisela, 1991, pp.65-66.

observades⁶⁷ i totes elles compleixen amb les característiques de dèbils, submises als homes que les envolten, ja sigui al pare, al marit o a Déu, com en el cas de les pel·lícules espanyoles religioses dels anys 50⁶⁸. També són dones especialment afectuoses a tot aquell que les rodeja i també servicials i entregades a les necessitats dels demés i fins i tot se les pot considerar imbècils. Per altra banda es pot observar que en moltes ocasions aquestes dones són rebels, impulsives, temperamentals i somiadores i només un home és capaç de dominar aquests impulsos i convertir-les en dones serenes i servicials, com passa en el cas de Margherita a la pel·lícula *l'Harem*⁶⁹, o també Gloria al film *La novicia rebelde*⁷⁰. Això també ens porta a analitzar la funcionalitat d'aquest tipus de dones a la trama, que per norma general està relacionada amb l'amor, aquest estereotip de dona "ideal" l'únic objectiu que té a la vida és el de trobar el marit perfecte, el seu príncep blau⁷¹ i quan això no succeeix el destí d'aquestes dones és l'esfera religiosa. Per tant aquest estereotip a més de tenir unes característiques psicològiques concretes i una manera d'actuar molt definida, també tenia uns trets físics determinats, perquè l'espectador en tot moment pogués discernir si es tractava d'una dona bona o de la seva antítesi, la dona dolenta de la qual es parlarà a continuació. Per tant la dona bona per norma general solia estar absent de qualsevol càrrega eròtica, amb un maquillatge molt discret, els cabells recollits, en moltes ocasions de tonalitats de pell molt clares i una vestimenta molt discreta, sempre recatada, i sobretot amb línies que dissimulessin les corbes del cos femení⁷².

Per tant en contraposició a aquest estereotip hi havia el de la femme fatale o dona "dolenta". La funció de mostrar aquest estereotip al cinema era totalment la contrària a l'anterior, és a dir, perquè les dones no volguessin adoptar les actituds pròpies d'una femme fatale i perquè restessin dins els comportaments propis de la dona "ideal". Anabel Pomares determina que la femme fatale va sorgir en el cinema negre dels anys 40 amb la intenció de recordar a la dona quina era la seva posició en el món⁷³, però realment l'origen cal cercar-lo en les vampiresses del cinema mut dels anys trenta⁷⁴. Perquè tot i que tant homes com dones les desitgessin per les seves característiques físiques o psicològiques, alhora les rebutjaven, els homes per la seva manera d'actuar i reaccionar-se amb ells i les dones pel fatídic destí

⁶⁷ TELLO DÍAZ, Lucía, 2016, p. 7.

⁶⁸ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 95.

⁶⁹ FERRERI, Marco, 1967.

⁷⁰ LUCÍA, Luís, 1971.

⁷¹ GARCÍA GONZÁLES, Andrea, 2008, p.57.

⁷² PARRONDO COPPEL, Eva, 1995, p. 10.

⁷³ PALOMARES, Anabel, 2018.

⁷⁴ CANALS BOTINES, Mireia, 2007, p. 25.

que moltes patien al final dels films on eren protagonistes, com succeeix a la pel·lícula de 1963 protagonitzada per Elizabeth Taylor⁷⁵, en la qual la protagonista, després de seduir a Marc Antoni i a Octavi s'acaba suïcidant. Cleòpatra representa de forma fidel totes aquelles característiques que s'atorgaren a la femme fatale entre els anys 40 i els anys 70⁷⁶, com són el caràcter, fort i independent, la utilització del cos i del sexe com a medi per aconseguir uns objectius, la perversió i també la bellesa, una bellesa que anirà canviant amb el pas del temps i s'anirà adaptant als cànons de cada època⁷⁷. Per exemple si observem el físic d'Elizabeth Taylor, ens n'adonem que era una dona amb corbes amb uns ulls de color blau, quasi violats que ressaltaven en una pell blanca i una cabellera negra i ondulada, per altra banda si agafem un altre dona que va ser considerada una femme fatale en el film *Muerte de un ciclista*⁷⁸, ens n'adonem que el cànon de bellesa és semblant, és a dir, Maria-José és representada com una dona morena, de cabells ondulats, pell blanca i ulls grossos, i sobretot amb una mirada penetrant⁷⁹. Per altra banda si ens centrem a analitzar les característiques generals de les femmes fatales, tant del cinema de Hollywood com del cinema espanyol ens n'adonem que la majoria es podien considerar pejoratives, ja que totes elles eren seductores, atractives, sexualment independents, manipuladores, llibertines i que utilitzaven els seus encants de dona per manipular als homes i aprofitar-se'n. Normalment eren representades com les amants d'homes de bé, que els portaven a abandonar a les seves famílies o com el cas contrari, és a dir, com l'esposa ben casada que s'enamorava d'un altre home, normalment més jove i totalment oposat al marit i es convertia en una femme fatale per obligació⁸⁰. Però les causes que provocaven a les dones convertir-se en femmes fatales i les seves conseqüències en la majoria de casos tràgiques, allunyaven encara més a les dones del seu temps a voler-se convertir en una, ja que no es quedaven amb el caràcter fort, lluitador, o independent del personatge, sinó que es fixaven amb el seu destí. Moltes de les representacions de femme fatale que podem observa al cinema tenen un passat tràgic relacionat amb el context i la situació social que li toca viure a la protagonista, i per norma general lligat a algun home⁸¹. En la majoria de casos les dones es transformen en fatals perquè s'allunyen del marit en pensar que aquest té un amant i elles s'acaben convertint en les amants d'algun altre home,

⁷⁵ MANKIEWICZ, Joseph Leo, 1963.

⁷⁶ ROMA, Sara, 2008, pp. 18.

⁷⁷ MOLINA VIDAL, Jaime, 2007, p. 53.

⁷⁸ BARDEM, Juan Antonio, 1955.

⁷⁹ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2017, p. 327.

⁸⁰ CANALS BOTINES, Mireia, 2007, p. 27.

⁸¹ Idem, p. 27.

perquè és el fruit de la ruptura o les discussions entre un matrimoni com en el film *Locura de amor*⁸², quan està gelosa d'una altra dona o s'ha de venjar o també perquè la desitgen dos homes alhora i ella se n'aprofita⁸³. Però a més el futur d'aquestes femmes fatales en la majoria de casos és tràgic, menys quan algú la fa canviar i es torna una dona "ideal", però per norma general les femmes fatales acaben suïcidant-se, abandonades, repudiades o intentant recuperar la vida anterior, uns finals tràgics que es poden observar clarament a les pel·lícules de Michelangelo Antonioni i Juan Antonio Bardem protagonitzades per Lucia Bosé⁸⁴.

Aquests dos prototips de dona es varen poder veure en el cinema internacional fins a gairebé els anys 60⁸⁵, però el cas espanyol es va estendre entre els anys 40 i els anys 70, ja que estaven recolzades pel règim oficial, i tot allò que sortia dels canons de la Sección femenina o anava en contra de la moral catòlica era censurat⁸⁶. Però cal remarcar que en la dècada dels 30 i sobretot durant la Segona República es va poder observar un altre estereotip femení promogut sobretot pels sectors republicans i contraposat totalment al de la dona "ideal", parlem de la dona republicana present als films i documentals propagandístics entre 1914 i 1939⁸⁷. Com explica l'article de Fernando Roncero, quan va esclatar la Guerra Civil, les dones republicanes, que havien anat adquirint importància dins l'esfera social, laboral i política en els anys de la república augmentaren el protagonisme en haver de treballar colze a colze amb els homes per defensar un ideal en aquells moments amenaçat⁸⁸. Quan va esclatar la Guerra Civil el 18 de juliol de 1936 ambdós bàndols tenien molt clara la importància del cinema com un element de propaganda, ja que durant la Primera Guerra Mundial, ja havia tingut aquesta funcionalitat, per això ràpidament tant els republicans com els franquistes s'afanyaren a produir propaganda, tant gràfica com audiovisual per unificar als combatents i defensar uns ideals comuns⁸⁹. Per tant com que la dona igual que l'home era una peça clau en la lluita contra el feixisme, també s'elaboraren documentals propagandístics no només que enaltissin la seva figura i la seva funció sinó que també exemplifiquessin el rol de la dona a la guerra, amb la doble intenció d'unificar a totes les dones de partits i organitzacions disperses per l'Espanya republicana⁹⁰. Per això fins al novembre de 1936 es

⁸² BANYOS, Ricardo i MARRO, Alberto, 1910.

⁸³ MANKIEWICZ, Joseph Leo, 1963.

⁸⁴ REY, Endika, 2013, pp.73-80.

⁸⁵ RAMÍREZ MACÍAS, Gonzalo, et al., 2011, p. 87.

⁸⁶ TORRES MARTÍN, José Luis, 2015, p, 133

⁸⁷ RONCERO MORENO, Fernando, 2010, p. 85.

⁸⁸ Idem, p. 85

⁸⁹ VELIZ, Mariano, 2012. p. 2.

⁹⁰ RONCERO MORENO, Fernando, 2010, p. 88.

pogueren observar imatges de dones al front, amb els fusells penjats a l'esquena, combatent amb els seus companys, i després del decret de Largo Caballero, passaren a desenvolupar la seva tasca a la rereguarda, a les fàbriques, a les escoles, als hospitals... Per tant es pot observar que la imatge de la dona ideal, posterior a la guerra civil i la de la dona republicana anterior a aquesta era molt diferent, i un clar exemple són les pel·lícules i els documentals que s'han elaborat relatant la història de les tretze roses. Els diferents films que hi ha actualment sobre les tretze al·lotes afusellades al cementiri de Madrid el 5 d'agost de 1939, tracten temes diferents els uns dels altres, uns aprofundeixen més sobre la seva vida, anterior a la detenció, d'altres se centren en la vida social i amorosa de les tretze joves i altres mostren la vessant política i de protesta de totes elles. Però si les analitzem amb cura i unim totes les dates que s'hi veuen observem que totes elles eren joves, detractores del feixisme, que exercien de mestresses de casa, obreres o professionals amb activitat política i social dins el seu entorn i amb relacions polítiques, familiars i afectives amb els seus companys, que és la manera en com les descrivien els supervivents de les presons, com a companyes, d'igual a igual⁹¹. Per tant podem indicar que la imatge que mostraren els documentals propagandístics i els films històrics on es mostra la dona republicana és molt diferent de l'estereotip posterior que va crear el franquisme de la dona "ideal", i que defensava la Sección Femenina; podem afirmar que un cop finalitzada la guerra les llibertats que havien aconseguit les dones durant la República patiren un greu retrocés.

Però un cop superada la barrera dels estereotips clàssics, juntament amb el sorgiment del feminisme i l'entrada a una altra època molt més moderna, els personatges femenins i els seus rols s'anaren diversificant, ja no sols era la dona perfecta, submisa i bona esposa contra la seva antítesi, la dona malvada i seductora, sinó que també començaren a aparèixer dones independents, que lluitaven per trencar contra l'opressió de la societat i que construeixen el seu propi futur, sense dependre de ningú i molt menys d'un home. El mateix que succeí amb les actrius que interpretaven aquests papers, que fins als anys 70 complien amb els ideals de bellesa i els canons estètics de l'època en la qual es varen rodar les pel·lícules, però a poc a poc s'anaren incorporant a la professió altres tipus de dones, que complien uns ideals diferents i que així i tot tingueren un gran èxit, com per exemple Ana Magnani, considerada la primera "antistar" de la història, no sols per la forma de la seva cara, sinó també per l'edat a la qual va començar a aparèixer a les pantalles⁹². Tot i que cal remarcar que aquest pas cap

⁹¹ GUARINOS, Virginia, 2008c, p. 97.

⁹² CARNICÉ MUR, Marga, 2013, p. 41.

a la modernitat va tenir uns antecedents que semblaven molt progressistes però que realment no ho eren tant, i amb això em refereixo al cinema eròtic i al de destape, que es va començar a permetre a Espanya durant l'etapa del “desarrollismo”, tot i que a la resta d'Europa ja feia uns quants anys que s'havia començat a comercialitzar però el boom del cinema eròtic va esclatar amb l'estrena de *El ultimo tango en Paris* (1972)⁹³ i *Historia de O* (1975)⁹⁴ i a Espanya va arribar amb *La trastienda* (1975)⁹⁵. Aquest tipus de pel·lícules al seu moment varen significar un enorme pas per a la modernitat, però per a les dones no varen tenir el mateix afecte, les pel·lícules qualificades de gènere S estaven fetes per homes, i dirigides als homes, per la qual cosa, els únics nus que mostraven eren els femenins, ja fossin integrals o parcials, i en moltes ocasions no tenien cap sentit dins la trama general de la pel·lícula, per tant eren totalment gratuïts⁹⁶.

Però progressivament, inclús en les mateixes pel·lícules de destape podem observar altres estereotips de dones que prenen part activa en el sexe i intenten reivindicar la llibertat sexual i altres tipus de relacions com el lesbianisme o inclús el transvestisme⁹⁷. Així doncs si tenim en compte, els diferents articles de la revista *Quaderns de Cine* podem observar que a partir dels anys 70 es comencen a produir pel·lícules que mostren no només altres tipus de dones, sinó també altres situacions o fins i tot relacions amoroses, com per exemple *Me siento extraña*⁹⁸, en la que es mostra una relació entre dues dones. O també es mostren situacions que fins aleshores havien estat il·legals com per exemple l'avortament, en què ja no es mostra a una dona que ha quedat embarassada en una relació fora del matrimoni, i per tant ha d'avortar, sinó que s'estrenen pel·lícules on es mostra l'avortament de la dona, però amb el suport del marit, ja que un fill trastocaria a la família⁹⁹, o una dona soltera que decideix avortar per la simple raó de què en un primer moment no vol tenir el fill que espera¹⁰⁰. Cal destacar tres directores de cinema espanyol que varen trencar amb els estereotips anteriorment definits amb tres pel·lícules totalment innovadores per l'època com són Cecilia Bartolomé amb *Vamonos Barbara*¹⁰¹, Pilar Miró amb *Gary Cooper que estas en*

⁹³ BERTOLUCCI, Bernardo, 1972.

⁹⁴ JAECKIN, Just, 1975.

⁹⁵ GARAU, Jorge, 1975.

⁹⁶ GUARINOS, Virginia, 2008a, p. 52.

⁹⁷ GUARINOS, Virginia, 2008a, p. 60.

⁹⁸ MARTÍ MAQUEDA, Enrique, 1977

⁹⁹ GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, 2010, p. 46.

¹⁰⁰ MIRÓ ROMERO, Pilar, 1980.

¹⁰¹ BARTOLOMÉ, Cecilia, 1978.

*los cielos*¹⁰² i Josefina Molina amb *Funicón de noche*¹⁰³. Amb el pas del temps les dones que apareixen als diferents films com de cada vegada més independents, o a causa de diverses situacions personals es pot observar una evolució del pensament d'aquest que acaba amb una independència i una maduresa de la protagonista, com per exemple en el cas de Pilar¹⁰⁴ o d'Isabel¹⁰⁵ podem observar un canvi de mentalitat. O també en contextos molt diferents com per exemple en els convents, en què ja comencem a veure monges més modernes, que realitzen tasques fins aleshores impensables per una dona, o també que no són representades com a santes i pures, idealitzant la figura de la monja com la d'una persona que només es preocupa pels altres i que sempre fa el be, que era la manera en què es va representar a aquest col·lectiu durant el franquisme, sinó que a partir dels anys 80 se les comença a representar com a dones de carn i ossos, que tenen les seves pròpies preocupacions i que no només se centren a ajudar als altres sinó que també són egoistes¹⁰⁶. Però també amb l'arribada de la Transició es poden veure de cada vegada més dones fora dels seus rols habituals, com els de mestressa de casa, mare, o esposa i comencem a veure dones que treballen, que decideixen no casar-se, no tenir fills, que no depenen de cap home... d'aquesta manera es mostren a les espectadores altres estereotips a seguir. Tot plegat va portar al fet que les dones reclamessin els seus drets i les seves llibertats, que moltes adquirissin competències fins aleshores impensables i que veiessin que hi havia moltes situacions que podien viure i gaudir, fins aleshores impensables¹⁰⁷.

En els darrers anys, dins l'enorme oferta de producte audiovisual es pot torbar tota mena de contingut, tant aquelles pel·lícules o sèries que encara reproduïen els estereotips dels anys 40, com aquelles que s'han modernitzat i han adoptat un altre tipus d'imatges femenines, molt més reals i d'altres que han convertit a les dones en imatges masculinitzades però sense perdre els encants i la bellesa, com en el cas de Lara Croft o les Chicas Bond. Per tant podem afirmar que actualment el cinema pot oferir una gran quantitat d'estereotips i rols femenins, però també perquè la diversitat femenina real de cada vegada és més gran i més acceptada per la majoria de la societat¹⁰⁸.

¹⁰² MIRÓ ROMERO, Pilar, 1980

¹⁰³ CASTEJÓN LEORZA, María, 2004, p. 314.

¹⁰⁴ LAZAGA, Pedro, 1971.

¹⁰⁵ BODEGAS, Roberto, 1971.

¹⁰⁶ RUIZ MUÑOZ, Maria Jesus, 2010, p. 98.

¹⁰⁷ GUARINOS, Virginia, 2008a, p. 53.

¹⁰⁸ GUARINOS, Virginia, 2008b, pp.116-118

4.2. LA DONA FORA DE LES CÀMERES.

De la mateixa manera que els estereotips femenins varen anar canviant davant les pantalles, també ho feren les dones fora de les càmeres, perquè com ens explica Ester Garcia a un dels articles fins quasi ben entrada la dècada dels 80 les dones no tenien càrrecs importants dins les produccions cinematogràfiques. Per una banda aquesta afirmació és certa sobretot en el cas espanyol, en què les dones ocuparen un segon pla en tot el món de la cultura fins després de la mort de Franco¹⁰⁹, però si s'observa des d'un altre punt de vista, sobretot fora de l'àmbit espanyol, que els noms femenins de dones cineastes no apareguessin a la història fins a gairebé fa 50 anys no significa que no existissin. Moltes d'aquestes dones, algunes de gran rellevància no apareixen a la història del cinema perquè varen ser eclipsades per als homes que les rodejaven o no se'ls va reconèixer el mèrit que es mereixien, un exemple molt clar és el d'Alice Guy, històricament considerada la primera directora de cinema de ficció amb el curtmetratge *El hada de los repollos*¹¹⁰, però la majoria de la seva obra es va atribuir al seu marit o va ser eclipsada per la de Georges Méliès. Una altra figura rellevant és la de Lois Weber, a la que s'atribueix la primera escena de nu, eclipsada per David W. Griffith i el seu film *El nacimiento de una nación*¹¹¹, i només un any més tard que el llargmetratge de Weber titulat *El mercader de Venècia*¹¹². Dins el món del cinema també es podria destacar la figura de Leni Riefenstahl, a la que s'atribueixen tota una sèrie d'innovacions tècniques i alguns han arribat a afirmar que podria haver estat la millor cineasta de la història, però a causa de la seva relació amb el partit nazi i la seva contribució al rodatge de propaganda, ha estat eliminada intencionalment de la història¹¹³.

Altres aspectes que provocaren un endarreriment en l'entrada de les dones al món del cinema, com ens explica Jacqueline Cruz, entre els quals es pot destacar la falta de formació no només acadèmica, sinó també tècnica de les dones, inclús avui en dia, ja que la majoria dels estudiants de les carreres tècniques són homes, també la manca de fe per part dels homes en la capacitat artística i creativa de les dones, que els dificultaven encara més el camí cap al cinema¹¹⁴. O també la falta de tradició va significar al començament un entrebanc important perquè les dones poguessin accedir als càrrecs tècnics i artístics del cinema. Com explica Esther Garcia, als inicis del cinema a Espanya, les dones només ocupaven els càrrecs

¹⁰⁹ CRUZ, Jacqueline, 2008, p. 26.

¹¹⁰ GUY, Alice, 1896

¹¹¹ GRIFFITH, David, 1915

¹¹² MARTÍNEZ, Antón L., 2018.

¹¹³ MARTÍNEZ, Antón L., 2017.

¹¹⁴ CRUZ, Jacqueline, 2008, pp. 28, 31.

de perruqueria, maquillatge, vestuari o de secretària de..., unes professions on elles no desentonaven perquè eren les que tradicionalment havien exercit. Com explica Nuñez, aquesta delegació de les dones en treballs secundaris té el nom de guetos de vellut una frase que s'utilitza per designar "sectores laborales y profesionales que se feminizan y acaban considerándose trabajos aptos para mujeres"¹¹⁵ que té com a conseqüència una disminució del salari i una rebaixa del prestigi professional. Per això algunes de les dones que es volgueren convertir en directores de cinema a l'Espanya dels anys 70 a part de formar-se com la resta dels seus companys, hagueren de començar des de baix, per anar ascendint a base de treball i esforç. La mateixa Esther Garcia relata a l'article que va haver de començar la seva carrera cinematogràfica com a secretària de, en el seu cas de Pedro Olea que estava al capdavant de la pel·lícula *Pim, pam, pum... fuego*¹¹⁶ i a partir d'aquí va haver d'anar ascendint, fins que el 1992 va rebre el seu primer premi Goya a la millor direcció de producció amb l'obra *Acción Mutante*¹¹⁷. Una trajectòria similar va seguir Pilar Miró, que va iniciar la seva carrera cinematogràfica com a ajudant de redacció, per posteriorment passar a ser realitzadora de la TVE, el cas de Cecília Bratolomé va ser una mica diferent, ja que el seu treball final de carrera, titulat *Margarita y el Lobo*¹¹⁸ va ser censurat, i inclòs en les llistes negres del règim. Com podem observar dues de les que actualment són considerades unes de les millors directores espanyoles varen haver de començar per als llocs més baixos per anar ascendint, i molt probablement també per la falta de finançament dels seus projectes. Perquè aquest és un entrebanc amb què es trobaren moltes dones directores o guionistes que volien dur endavant un projecte trobaven finançament. En els inicis, aquells que tenien capacitat de finançament tenien el prejudici de què a les dones els faltava ambició o capacitat de lideratge per dirigir un projecte i com a tal optaven per finançar altres projectes que no estiguessin liderats per dones¹¹⁹. Això es va convertir en tot un seguit de conseqüències que encara perduren avui en dia. Aquelles dones que no trobaven un bon finançament per al seu projecte, tampoc no aconseguien una bona promoció, això portava al fet que les seves obres no entressin de la manera adequada al mercat, i per tant que tant l'obra com el nom de la directora, guionista, realitzadora... fos menys conegut, provocant que el primer pas de la roda, tornés a fallar, i no tornessin a trobar un bon finançament. Per tant una de les úniques opcions que els restava a aquestes dones que no aconseguien que un productor

¹¹⁵ NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, 2010, p. 122.

¹¹⁶ OLEA RETOLAZA, Pedro, 1975

¹¹⁷ GARCÍA RODRIGO, Jesús, 2010, p. 37.

¹¹⁸ BARTOLOMÉ, Cecilia, 1970

¹¹⁹ NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, 2010, p. 122

s'interessés per elles era recórrer a l'autofinançament. Aquestes dades queden perfectament reflectides a les nominacions del certamen cinematogràfic més rellevant de l'esfera actual, com són els Oscars. Si observem la llista dels guardonats amb l'estatueta d'or pel títol de millor director, només hi podem trobar una dona, Kathryn Bigelow, que el 2009 va guanyar el títol a millor director per la pel·lícula *The Hurt Locker*¹²⁰, el mateix passa amb el títol de millor guió original, que només ha estat entregat en tres ocasions a una dona, a Sofia Coppola el 2003 per *Lost In Translation*¹²¹, a Jane Campion el 1993 per *El Piano*¹²² i a Callie Khouri el 1991 per *Thelma & Louise*¹²³.

Cal destacar que amb el pas del temps el nombre de dones directores va augmentant, ja que entre les 100 pel·lícules més destacades del 2007 només hi havia un 2,7% de directores, el 2018 va augmentar fins a 4,5 i el 2019 va arribar a la xifra més alta amb un 10,6% de directores, és cert que aquest percentatge és minúscul davant el 89,4% de directors, però es pot observar un cert creixement. Per altra banda cal destacar que això no ha tingut conseqüències en les nominacions als principals premis del món del cinema, ja que entre 2008 i 2020 només sis dones han estat nominades i premiades als certàmens dels Globus d'or, els DGA Awards, els Academy Awards i els Critics' Choice¹²⁴. Per tant encara que el nombre quantitatiu vagi augmentant progressivament, no es pot observar un augment en el reconeixement que reben.

Aquestes xifres són en l'àmbit mundial, però si ens centrem en l'àmbit espanyol i observem el creixement de productores, directores, guionistes... dins el sector dels mitjans de comunicació de ficció ens trobem amb una situació molt semblant. Belmonte i Guillamón recolzen que "la ficción, cumplen una función socializadora que contribuye a construir la identidad de genero"¹²⁵, és a dir, que perquè hi hagi diversitat de personatges, trames, missatges ideològics o punts de vista sobre un tema concret en una sèrie o pel·lícula televisiva, també hi ha d'haver diversitat de gèneres ocupant els càrrecs de producció, creació o direcció. Així doncs si s'observen les dades numèriques del nombre de directores de cinema a Espanya, es veu que el 2006 de les 140 pel·lícules produïdes a Espanya, només un 4,3% (n.6) varen ser dirigides per dones, una xifra que el 2007 va augmentar fins a 5,2% (n.9), per

¹²⁰ Filmfinity: https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=2010

¹²¹ Filmfinity: https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=2004

¹²² Filmfinity: https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=1994

¹²³ Filmfinity: https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=1992

¹²⁴ SMITH, Stacy L., CHOUEITE, Marc i PIEPER, Katherine, 2018, pp.1, 3.

¹²⁵ BELMONTE, Jorge i GUILLAMÓN, Silvia, 2008, p.120.

altra banda els nombres de guió i producció també alerten de la baixa participació femenina, ja que el 2011 només es va registrar un 19% de guionistes productores¹²⁶.

Les raons de la poca presència de dones tant en l'elaboració de guions, com en la gravació d'imatges, en la creació de contingut, en la direcció de projectes o en el seu finançament són clarament discriminatòries i segons Bridges això es deu al fet que les dones han tingut més dificultats que els homes per anar ascendint en l'escala de responsabilitats laborals i arribar als càrrecs més alts, que tradicionalment han estat ocupats per homes¹²⁷. Un fet que relata Esther Garcia a l'entrevista realitzada per Jesús García Rodrigo, però també que va haver de viure Josefina Molina, perquè tot i que ha arribat a ser considerades una de les millors directores i guionistes del país va haver de començar la seva carrera cinematogràfica dirigint i muntant les seves pròpies obres i un cop es va graduar a l'Escola Oficial de Cinema li varen encarregar una adaptació de la *Metamorfosi de Kafka* que amb les seves pròpies paraules "no volia fer ningú"¹²⁸, i a aquesta mateixa entrevista publicada pel País, Molina relata "Hacer una película ha sido infinitamente más complicado para una mujer que para un hombre, y hoy lo sigue siendo aunque parezca que no. Hablando en el plano de igualdad de oportunidades, no tenemos esa igualdad, no la tenemos..."¹²⁹

La situació de què un productor decideixi finançar la pel·lícula d'una dona ja és complicada de per si, però com explica Cecilia Bartolomé¹³⁰, encara és més complicat si no es tracta d'una pel·lícula comercial que compleix els canons generals, i al contrari es tracta de cinema documental o d'una pel·lícula més intimista, com en el cas d'Agnès Varda en què en la pel·lícula de *Les Glaneurs et la glaneuse*, com que és un documental que mostra la tasca dels espigoladors, els robavellaires i la recol·lecta a partir d'un document filmat i narrat en primera persona amb angles i tècniques de gravació inusuals, si observem els crèdits de la pel·lícula, observem que la mateixa Varda és alhora la directora, la guionista, l'operadora de càmera, l'editora del film i per tant també la productora¹³¹.

Per tant com s'ha comentat anteriorment la predominant idea que encara existeix avui en dia de què la tasca d'una dona és inferior a la d'un home, provoca que les dones tinguin major dificultat per arribar als càrrecs de poder del món del cinema, però també que hagin de tenir molta més formació que els homes per aconseguir un mateix treball, un aspecte que

¹²⁶ SIMELIO, Núria i FORGA, Maria, 2014, p. 70.

¹²⁷ BRIDGES, Melody, 2013.

¹²⁸ GALÁN, Diego, 2015.

¹²⁹ Idem

¹³⁰ CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2008, p. 39.

¹³¹ VALLEJO VALLEJO, Aida, 2010, pp.101-107.

llavors es reflecteix en una major qualitat del treball de les dones. Però aquesta manca de presència femenina no només en les altes esferes del cinema i la televisió, sinó també en els sectors de creació audiovisuals, com són les guionistes, les directores, les caps de producció... té les seves conseqüències. Visibles tant en els continguts audiovisuals (trames i personatges), com també en la posterior integració de més dones dins el cercle laboral. Les sèries de televisió que estan produïdes, dirigides o guionitzades per dones mostren un empoderament femení molt més subtil, per tant molt més semblant a la realitat, basat en el llenguatge i no tant en els actes, un fet que es diferencia de les produccions dirigides per homes que mostren l'empoderament femení molt més allunyat de la realitat i en algunes ocasions des d'un punt de vista gairebé còmic. També quan hi ha dones al capdavant augmenta la presència de personatges femenins a les sèries de televisió de ficció situades en la franja horària de major audiència, possibilitant una major diversitat femenina i per tant atracant la trama a una majoria de població femenina. Per altra banda també es veu una petita diferència en la manera de contar la història depenent de si la pel·lícula o sèrie està dirigida o guionitzada per un home o per una dona, ja que en aqueles on hi ha una dona al capdavant el punt de vista canvia però també disminueixen les escenes de violència, armes i sang, a més de tractar certs temes amb més crítica social. I finalment una altra de les conseqüències que es pot observar en aquells productes audiovisuals dirigits o produïts per dones hi ha una major contractació de dones en la cadena de realització, no només en maquillatge, vestuari o perruqueria, on per norma general les dones ja representen un 80% sinó també en guió, muntatge, efectes especials, gravació...¹³²

Així doncs tot això va lligat al canvi d'estereotip femení que es va donar a partir dels anys 70-80, coincidint amb l'augment de dones directores de cinema, un fet que no és casual, ja que com explica Inés París:

"Por el contrario, las mujeres directoras tienden a tener como protagonistas a personajes de su mismo sexo, aunque en menos proporción que los hombres (en un 70% de los casos), y presentan, en general, personajes femeninos más complejos, ricos y realistas que los de las películas dirigidas y escritas por varones."¹³³

Per tant podem afirmar que gràcies a aquest accés de les dones als càrrecs de directores i productores de cinema ha contribuït en el canvi d'estereotips femenins que es poden observar en el cinema actual.

¹³² SIMELIO, Núria i FORGA, Maria, 2014, p. 73.

¹³³ PARÍS, Inés, 2013, p. 43.

5. CONCLUSIONS

Un cop finalitat l'anàlisi de cada un dels articles podem afirmar que la revista *Quaderns de Cine* i els seus redactors tenen una important consciència sobre la situació real de la dona al cinema, no sols darrere les càmeres, sinó també al davant i per tant gràcies als articles publicats, i sobretot al monogràfic número 5 dedicat íntegrament al feminisme i a la història de la dona al cinema es pretén conscienciar als seus lectors i com diu Natalia Contreras:

"Hacer visibles a las directoras, visibles nuevos roles de género, visibles nuevas miradas sobre los cuerpos, visibles nuevos cuerpos deseantes, visibles aquellas identidades que habían estado largamente sumergidas."¹³⁴

A més gràcies a l'anàlisi general de tots els articles s'ha pogut arribar a la conclusió de que la figura de la dona al cinema és un clar reflex de la societat contemporània, i per això els estereotips que s'hi mostren no només tenen la funció de reflectir a la dona, sinó també de donar continuïtat i legitimar uns rols i unes característiques psicològiques i físiques destinats a les dones.

Pel que fa als objectius plantejats a l'inici del treball, s'han anat responent al llarg de les diferents anàlisis. En primer lloc, com s'ha dit anteriorment, les dones que apareixen a les pel·lícules i els rols que compleixen sí que són un reflex de les seves coetànies, també s'han intentat definir els tipus d'estereotips que es poden veure a les pel·lícules, però en aquest cas m'agradaria destacar que només s'han definit aquells rols o estereotips que apareixien a les pel·lícules comentades als diferents articles, ja que com comenta Virginia Guarinos Galán a l'article *Mujer y Cine*¹³⁵ són 19 els estereotips femenins més comuns que apareixen al cinema actual, tot i que no són els únics i en moltes ocasions un mateix personatge pot complir dos o més estereotips, sobretot com més complexa és la personalitat d'un personatge. En segon lloc a partir de la lectura de diversos articles i l'anàlisi de diverses estadístiques s'ha pogut comprovar que les dones sí que són presents darrere les càmeres, i no només als llocs històricament adequats per elles, sinó també com a productores, directores o guionistes. Però sí que m'agradaria destacar que tot i que m'esperava que amb els anys el nombre hagués anat augmentant, no creia que encara avui en dia fos tan baix, ja que el 2019 només representaven un 13% del total de directors de Hollywood¹³⁶. I per altra banda també em va sorprendre descobrir que l'enorme quantitat de dones que han participat en el cinema des dels seus inicis progressivament han anat quedant oblidades de la història i avui en dia

¹³⁴ CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2010b, p. 5.

¹³⁵ GUARINOS, Virginia, 2008, p. 116-118.

¹³⁶ ORÚS, Abigail, 2020.

només es coneix la història dels germans Lumière, o de Georges Méliès, i no la d'Alice Guy o Germaine Dulac. Una realitat que ens permet afirmar que encara ens cal reivindicar una enorme quantitat de dones i de la seva tasca que han contribuït a fer el món tal com el coneixem actualment. En tercer lloc i gràcies a l'article de Marga Carnicé Mur, he aconseguit respondre un altre dels objectius plantejats inicialment i és que no només en l'actualitat no hi ha un únic model d'actriu, sinó que en els anys 40 ja hi havia actrius que triomfaven no només per la seva bellesa o proporcions físiques, i per tant que no representaven els ideals de bellesa de l'època, uns ideals que també es pot afirmar que han anat variant al llarg de la història. En quart lloc es pot afirmar que l'evolució de les dones dins la indústria cinematogràfica ha estat positiva, però que tot i això encara queda molta feina per fer. En quint lloc i respecte a l'objectiu que plantejava discernir la situació entre la figura femenina del cinema espanyol i la de les pel·lícules estrangeres, m'agradaria destacar que no s'ha pogut assolir de manera completa, ja que la majoria de films que es comenten als articles són de producció espanyola, per tant al no tenir el mateix estereotip femení representat a un film estranger i a un film nacional és una mica més complicar realitzar les comparacions. Però tot i això sí que s'ha pogut observar una més ràpida evolució dels estereotips femenins cap als actuals del cinema internacional que al cinema espanyol, comprensible en part per la censura que va imperar a Espanya entre el 1938 i els anys 70. En sext lloc s'ha pogut determinar quina era la tasca que realitzaven les dones darrere les càmeres als inicis de la indústria cinematogràfica, i com aquestes funcions s'han anat diversificant fins que les dones s'han aconseguit integrar en tots els llocs de treball relacionats amb el cinema. I finalment destacar que no he aconseguit trobar cap article dintre els 22 analitzats que es postulés en contra de la situació que analitzava, és a dir, a tots ells els diferents autors i autores defensen el paper de la dona, la igualtat entre sexes, però en tot moment tenint molt en compte la realitat històrica que els hi ha tocat viure.

Per finalitzar m'agradaria destacar que tot i que la revista *Quaderns de Cine* du a terme una important tasca per posar en valor la feina femenina al cinema, deixa de banda un important sector de la població, ja que la majoria de pel·lícules analitzades són espanyoles i quan es refereix a cinema internacional, realment parla de cinema de Hollywood, és a dir nord-americà o europeu., encara que hi hagi un article que parli de cinema africà. Per tant crec que també s'hauria de treballar la figura de la dona dins el cinema asiàtic o sud-americà i profunditzar més en l'africà, ja que la realitat social, cultura, econòmica o política d'aquests països no és la mateixa que a Europa o els EUA, i per tant la realitat que reflecteixen les

seves pel·lícules sobre la situació de la dona al cinema, tant davant les càmeres com darrere no té perquè ser ni molt menys la mateixa que a Europa i Amèrica del nord.

6. RECURSOS

6.1. FONT PRINCIPAL

Quaderns de Cine, 2007-2020. Alacant: Universitat d'Alacant, Secretariat de Cultura.
ISSN: 1888-4571

6.2. BIBLIOGRAFIA

ARANGUREN, Begoña, 2003. *Lucía Bosé. Diva divina*. Barcelona: Planeta.

AROCENA BADILLOS, Carmen, 2010. “Cuando Manuel miró a la mujer. Las protagonistas femeninas en el cine de Mur Oti”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 5, pp. 9-16.

BARRIENTOS BUENO, Mónica, 2010. “Dos mujeres, dos votos, dos películas. Las bostonianas y El caso Winslow”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 5, pp. 17-24.

BELMONTE, Jorge i GUILLAMÓN, Silvia, 2008. “Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV.” *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones, vol XVI, no. 31, pp. 115-120.

BERGER, Verena y KOMORI, Miya, 2011. “La estética de la emigración: La figura del emigrante en el cine español y portugués”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 6, pp. 19.-32.

BOCK, Gisela, 1991. “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional.” *Historia Social*. Valencia: Universidad de Valencia, no. 9, pp. 55-77.

BRIDGES, Melody, 2013. “Why aren't there more women directors in the UK film and tv industry.” *Britflicks* [en línia]. Disponible a: <http://www.britflicks.com/blog.aspx?blogid=394> [consulta 23 de juny 2020].

CANALS BOTINES, Mireia, 2007. “Els personatges femenins fatals del cinema espanyol dels orígens”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 5, pp. 25-31.

CARNICÉ MUR, Marga, 2013. “Anna Magnani. La Presencia Sincera”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 8, pp. 37-43.

CASTEJÓN LEORZA, María, 2004. “Mujeres y cine. Las Fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres.” *Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, no. 147, pp. 303-327.

CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2008. “Cecilia Bartolomé. La linterna de la memòria”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 3, pp. 37-43.

CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2010. “Entrevista con Josefina Molina. Escritora, directora y Presidenta de Honor de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales)”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 33-36.

CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia, 2010. “Introducció”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 5-8.

CORBACHO BASTIDA, Cristina, 2017. *Evolución de los personajes femeninos en las películas de Disney: De Blancanieves a Vaiana*. Extremadura: Universidad de Extremadura.

CRUZ, Jacqueline, 2008. “Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine).” *La historia no contada: Mujeres pioneras*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete, pp. 25-52.

DOLORES SAZ, María, 1996. “Nuevas fuentes historiográficas”. *Historia y Comunicación Social*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, no. 1, pp. 131-143.

ELDUQUE I BUSQUETS, Albert, 2013. “La nina i el ninot al cinema de Marco Ferreri”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 8, pp. 55-62.

FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, 2004. “El género como categoría de análisis en la enseñanza de las Ciencias Sociales.” *Dins: VERA MUÑOS, Maria Isabel i PEREZ I PEREZ, David. Formación de la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-24.

FERRERO, Jesús, 2003. *Las trece rosas*. Madrid: Siruela.

Filmafinity:

https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=2010

Filmafinity:

https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=2004

Filmafinity:

https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=1994

Filmafinity:

https://www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=academy_awards&year=1992

GALÁN, Diego, 2015. “Josefina Molina: ser mujer y hacer películas...” *El País*. [en línea]. Disponible a https://elpais.com/cultura/2015/05/17/actualidad/1431880802_744741.html [consulta: 23 de juny 2020].

GARCÍA GONZÁLES, Andrea, 2008. *Clases de cine: compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer.

GARCÍA RODRIGO, Jesús, 2010. “Directora de Producción de El Deseo. Esther García: “No hay cine de mujeres o de hombres; solo hay cine y si es bueno, mejor ”. *Quaderns de Cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no.5, pp.37-42.

GÓMEZ BELTRAN, Iván, 2016. “La pantalla feminista: feminidad sufragista y masculinidad hegemónica. Análisis cinematográfico: Ángeles de Hierro (2004) y Las Sufragistas (2015)”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, no. 11, p.120.

GÓMEZ GÓMEZ Jorge, 2012. “La Nueva Historia: una herencia del pasado.” *Clasehistoria*. Alicante: Universidad de Alicante, no. 9, pp. 2-10.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, 2010. “Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 43-50.

GUARINOS, Virginia, 2008. “Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la transición”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 2, pp. 51-62.

GUARINOS, Virginia, 2008. “Mujer y cine”. Dins: LOSCERTALES ABRIL, Felicidad (coord.) i NUÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (coord.). *Los medios de comunicación con mirada de género*. Andalucía: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 103-120.

GUARINOS, Virginia, 2008. “Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 3, pp. 91-103.

GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2017. “La representación de la femme fatale en el universo narrativo de Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955).” *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria*. Madrid: Ediciones Complutense, vol. 17, no 3, pp. 313-331.

LAGUNAS, Cecilia, 1996. “Historia y género. Algunas consideraciones sobre la historiografía feminista.” *La Aljaba*. Argentina: Universidad Nacional del Comahue, no. 1, pp. 27-33

LEAL RIESCO, Beatriz, 2011. “La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 7, pp. 29-40.

MARTÍNEZ, Antón L., 2017. “Leni Riefenstahl: la genialidad al servicio del mal.” *El secreto de Berlanga* [en línea]. Disponible a: <https://www.elsecretodeberlanga.com/2017/03/04/leni-riefenstahl-la-genialidad-al-servicio-del-mal/> [consulta: 22 juny 2020]

MARTÍNEZ, Antón L., 2018. “Mujeres detrás de la cámara.” *El secreto de Berlanga* [en línea]. Disponible a: <https://www.elsecretodeberlanga.com/2018/03/17/mujeres-detras-de-la-camara/> [consulta: 22 juny 2020]

MINA APAT, Maria Cruz, 1993. “En torno a la nueva historia política francesa.” *Historia Contemporánea*. Bilbao: Universidad del País Vasco, no 9, pp. 59-91

MOLINA VIDAL, Jaime, 2007. “Cleòpatra, l’últim filtre. Deconstrucció d’un personatge històric”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 1, pp. 47-59.

MORENO CARDENAL, Luisa, 2010. “La diferencia sexual en el cine musical de Hollywood. De la atracción a la detración”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 51-59.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, 2010. “Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza.” *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, no. 37, pp. 121-133.

ORÚS, Abigail, 2020. “Evolución de la proporción de mujeres entre los directores de películas de Hollywood entre 1998 y 2019.” *Statista* [en línea]. Disponible a: <https://es.statista.com/estadisticas/636276/porcentaje-de-directoras-en-hollywood/> [consulta: 30 juny 2020]

PALOMARES, Anabel, 2018. “La Femme Fatale, un personaje de cine creado para "atar" a la mujer y que acabó liberando su feminismo.” *Tendencias*. [en línea]. Disponible a: <https://www.tendencias.com/feminismo/femme-fatale-personaje-cine-creado-para-atar-a-mujer-que-acabo-liberando-su-feminismo> [consulta 27 juny 2020]

PARÍS, Inés, 2013. “La situación de las mujeres españolas en el mundo del cine.” *Mujeres y Cultura Políticas de Igualdad*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, pp. 41-48.

PARRONDO COPPEL, Eva, 1995. “Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia”. *Secuencias. Revista de historia del cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, no. 3, pp. 9-20.

PAZ OTERO, Héctor, 2010. “El cine de Sofia Coppola: la deconstrucción de la mirada patriarcal”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 71-76.

RAMÍREZ MACÍAS, Gonzalo, et al., 2011. “Estereotipos y roles sociales de la mujer en el cine de género deportivo.” *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. 12, no. 2, pp. 82-104.

REY, Endika, 2013. “Acercamiento a Lucía Bosé a través de las obras de Michelangelo Antonioni y Juan Antonio Bardem”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 8, pp. 73-80.

- ROMA, Sara, 2008. “Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine).” *Paradigma: revista universitaria de cultura*. Málaga: Universidad de Málaga, no 5, pp. 17-19
- RONCERO MORENO, Fernando, 2010. “La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil española”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 85-92.
- RUIZ MUÑOZ, Maria Jesús, 2010. “Cómo ha cambiado el convento. Desde La hermana San Sulpicio hasta Teresa, El cuerpo de Cristo, pasando por otros conventos del cine español”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 93-100.
- SADOUL, Georges, 1983. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores.
- SELVA MASOLIVER, Marta i SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, 2002. *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*. Barcelona: Piados.
- SIMELIO, Núria i FORGA, Maria, 2014. “Mujeres detrás de las cámaras en la industria española de televisión.” *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, no 50, pp. 69-84.
- SMITH, Stacy L., CHOUEITE, Marc, PIEPER, Katherine, 2018. *Inclusion in the Director’s Chair? Examining 1,100 Popular Films*. [en línia] Disponible a: <http://assets.uscannenberg.org/docs/inclusionin-the-directors-chair-2007-2017.pdf> [Consulta: 23 juny 2020].
- TATO, Guillermo, 2017. “Análisis del personaje en el cine y en los videojuegos. Inmersión y empatía”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 12, pp. 105-117.
- TELLO DÍAZ, Lucía, 2016. “La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015).” *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, no. 34, pp. 1-16
- TORRES MARTÍN, José Luis, 2015. *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista* [en línia]. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga [consulta: abril de 2020]. Disponible: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/14030/TD_TORRES_MARTIN_Jose_Luis.pdf?sequence=1
- VALLEJO VALLEJO, Aida, 2010. “Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda”. *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d’Alacant, no. 5, pp. 101-107.
- VELIZ, Mariano, 2012. “Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española.” *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Argentina: ASAECA, no. 5.

WALLACH SCOTT, Joan, 2006. "Historia del feminismo." Dins: FERNÁNDEZ ACEVES, María Teresa, RAMOS ESCANDÓN, Carmen y S. PORTER, Susie (coords.). *Orden social e identidad de género: México, siglos XIX y XX*. Universidad de Guadalajara, México: CIESAS, pp. 35-62

ARCE, Julio, 2014. "Con "S" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición". *Quaderns de cine*. Alacant: Universitat d'Alacant, no. 9, pp. 97-105.

6.3. PEL·LÍCULES CITADES

ALMODÓVAR, Pedro, 1983, *Entre Tinieblas*

ANTONIONI, Michelangelo, 1950, *Crónica de un amor*

ANTONIONI, Michelangelo, 1953, *La señora sin camalias*

ARDOLINO, Emile, 1987, *Dirty Dancing*

BANYOS, Ricardo i MARRO, Alberto, 1910, *Locura de Amor*

BARDEM, Juan Antonio, 1955, *Muerte de un ciclista*

BARTOLOMÉ, Cecilia, 1970, *Margarita y el Lobo*

BARTOLOMÉ, Cecilia, 1978, *Vámonos, Barbara*

BERTOLUCCI, Bernardo, 1972, *El ultimo Tango en Paris*

BODEGAS, Roberto, 1971, *Españolas en París*

CANIJO, João, 2001, *Ganhar a vida*

CARRETERO, Gil, 1977, *Abortar en Londres*

COLOMO GÓMEZ, Fernando, 1978. *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*

COPPOLA, Sofia, 2003, *Lost in translation*

COPPOLA, Sofia, 2017, *The Begguiled*

FERRERI, Marco, 1964, *La dona scimmia*

FERRERI, Marco, 1967, *L'harem*

FERRÉS I IQUINO, Ignasi, 1973, *Aborto Criminal*

FRANCO, Jesús, 1968, *Succubus*

GARAU, Jorge, 1975, *La trastienda*

GRAU, Jorge, 1978, *Cartas de amor de una monja*

GRIFFITH, David, 1915, *El nacimiento de una nación.*

GUY, Alice, 1896, *El hada de los repollos*

IGLESIAS, Carlos, 2006, *Un franco, 14 pesetas*

IVORY, James, 1984, *Las Bostonianas*

JAECKIN, Just, 1975, *Hstoria de O*

LAZAGA, Pedro, 1967, *Sor Citroën*

LAZAGA, Pedro, 1971, *¡Vente a Alemania, Pepe!*

LORIGA, Ray, 2007, *Teresa, el cuerpo de Cristo*

LUCÍA, Luís, 1952, *La hermana San Sulpicio*

LUCÍA, Luís, 1971, *La novicia rebelde*

MAMMET, David, 1999, *The Winslow boy*

MANKIEWICZ, Joseph Leo, 1963, *Cleopátra*

MARTÍ MAQUEDA, Enrique, 1977, *Me siento extraña*

MARTÍNEZ-LÁZARO, Emilio, 2007, *Las trece rosas*

MASÓ PAULET, Pedro, 1979, *La familia bien, graias.*

MIRÓ ROMERO, Pilar, 1980, *Gary Cooper que estás en los cielos*

MONTES SALGUERO, Jorge, 2007, *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*

MUR OTI, Manuel, 1955, *Orgullo*

MUR OTI, Manuel, 1957, *El batallon de las sombras*

OLEA RETOLAZA, Pedro, 1975, *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*

OLEA RETOLAZA, Pedro, 1975, *Un hombre llamado Flor de Otoño*

REY, Florián, 1927, *La hermana San Sulpicio*

VARDA, Agnès, 2000, *Los espigadores y la espigadora*

VIGIL, Verónica i ALMELA, José Maria, 2006, *Que mi nombre no se borre de la historia*

XIOL, Juan, 1975, *El precio del aborto*