



**LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA
FEMENINA EN EL CINE ESPAÑOL DE LA DÉCADA DE
LOS NOVENTA**

APUNTES SOBRE EL NUEVO REALISMO SOCIAL ESPAÑOL

Departamento de Historia del Arte

Trabajo Fin de Grado

TRABAJO REALIZADO POR: JULIA ALARCÓN LUNA

TUTELADO POR: ISABEL DURANTE ASENSIO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Facultad de Letras

Curso 2021/2022

Convocatoria de junio

ÍNDICE

1. Resumen y palabras claves/Abstract and Keywords.....	3
2. Introducción.....	4
2.1. Estado de la cuestión y fuentes.....	6
3. Objetivos	9
4. Contextualización.....	10
4.1.La representación de la mujer en el cine español del cambio de siglo.....	11
4.2.El resurgir del cine social en España en el cambio de siglo.....	12
5. Una aproximación a la figura de la mujer en el cine español de los noventa.....	15
5.1.La mujer tras la cámara en el cine español de los noventa.....	15
5.2.Temas que conforman la identidad del universo femenino en el realismo social de los noventa. Acciones críticas.....	16
6. Análisis de títulos seleccionados Cuatro directores, cuatro miradas.....	20
6.1.Solas (Benito Zambrano, 1999)	21
6.2.Flores de otro mundo (Iciar Bollaín, 1999)	22
6.3.Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005)	23
6.4.Yo soy la Juani (Bigas Luna, 2006)	24
7. Consideraciones finales.....	26
8. Bibliografía.....	29
9. Anexos.....	32

1. Resumen

El trabajo plantea la necesidad de abordar estudios que determinen los roles femeninos y la construcción de su imagen a través del medio cinematográfico y de ciertas producciones realizadas en torno al cambio de siglo en España. Bajo la etiqueta de Nuevo Realismo Social surgieron, en la década de los noventa, una serie de realizadores y planteamientos que suplieron la necesidad de retratar a la mujer en aquellos mundos más desfavorecidos y marginales a los que la sociedad daba la espalda, deslizando su posicionamiento pasivo más allá de la construcción cultural tradicional. Así, el texto pone de manifiesto y analiza cuestiones significativas como la inmigración, la violencia, la prostitución, las adiciones o la pobreza y el reflejo que han tenido en el ámbito fílmico.

Se pretende, de este modo, categorizar los roles de género impuestos a la mujer en el cine español de esa época y, a partir de esa circunstancia, trazar una estrategia que profundice en la estética y en las claves fundamentales de estos títulos seleccionados, definiendo los modos de representación.

Palabras claves

Cine español, feminismo, marginalidad, realismo, posmodernidad.

Abstract

This work raises the need to address studies that determine the female roles and the construction of their image through the cinematographic medium and certain productions made around the turn of the century in Spain. Under the label of New Social Realism, a series of filmmakers and approaches emerged in the 1990s that met the need to portray women in those most disadvantaged and marginal worlds to which society turned its back, shifting their position passive beyond the traditional cultural construction. Thus, the text reveals and analyzes significant issues such as immigration, violence, prostitution, additions or poverty and the reflection they have had in the film field.

Spanish cinema, feminism, marginality, realism, postmodernity

In this way, the aim is to categorize the gender roles imposed on women in Spanish cinema of that time and, based on this circumstance, draw a strategy that deepens the aesthetics and the fundamental keys of these selected titles, defining the modes of representation.

Keywords

Spanish cinema, feminism, marginality, realism, postmodernity.

2. INTRODUCCIÓN

La elección del tema viene determinada por la necesidad que considero que existe todavía de establecer análisis sobre las cuestiones relacionadas con la imagen de la mujer en la sociedad contemporánea. Creo que el cine vehicula muy bien los discursos sociales y es un eco de la realidad, pero además se erige como una herramienta idónea para la construcción y, en consecuencia, educación de algunos temas cruciales en pos de la igualdad.

El objeto de estudio que nos ocupa atraviesa los distintos aspectos que se concitan en el análisis del papel de la mujer en algunas de las producciones cinematográficas, fundamentalmente dentro de la esfera de lo marginal y de su representación para la sociedad, de la España en torno al Dos mil. Es esencial, en este sentido, poner de manifiesto las cuestiones relacionadas con la violencia que observamos en estas obras desde diferentes prismas y dimensiones; sexual, social o económica. Para ello, en el trabajo se han seleccionado y analizado algunos de los títulos más significativos del cine español del cambio de siglo sistematizados dentro de la corriente del Nuevo Realismo Social, una tendencia que se consolidó en torno a esos años gracias a la coincidencia en el tiempo de una serie de realizadores con unos intereses similares que pretendían retratar a la sociedad más allá de los parámetros que la tradición había fijado, prestando atención a historias pequeñas llenas de conflictos.

Así las cosas, son diversos los factores que pueden ayudar a definir estas propuestas; por un lado, el determinismo biológico que subyace en títulos como *Solas* (Benito Zambrano, 1999), asunto que nos permite aproximarnos a un destino que condiciona el devenir de la mujer dentro de los diferentes estratos de la sociedad -familia, trabajo o política-. Es evidente que la marginalidad y la pobreza enfatizan esa situación de desigualdad, aunque, como veremos, esa circunstancia ya viene establecida desde el nacimiento por su condición de mujer. A este respecto, la investigación tiene en cuenta la configuración de una serie de premisas que han marcado, de manera tradicional, la construcción identitaria de la imagen femenina. Además, es fundamental manifestar la significación de la maternidad, así como el posicionamiento de la mujer como cuidadora de la familia y de la pareja, tanto a nivel físico, en las labores del espacio doméstico, asignado habitualmente a ella, como mental, asumiendo el segundo plano al que históricamente ha sido relegada.

Dentro de esta idea central, se producen otras de menor calado, pero que operan en un mismo sentido. En un segundo estadio, examinaremos dentro del espacio marginal al que hacíamos referencia arriba, hechos concretos como la prostitución, las adiciones o la violencia, asuntos que se erigen como un argumentario destacado dentro de este tipo de producciones. La mujer se presenta, por tanto, como un instrumento al servicio del poder heteropatriarcal, máxime cuando esa explotación sexual se consuma dentro de otros escenarios como la inmigración. En este caso, la película *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) supone un caso de estudio idóneo dentro del paradigma de la marginalidad dentro de la marginalidad. Del mismo modo, opera *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), una crónica de la inmigración en el mundo rural y de la cosificación de la mujer dentro de esa sociedad. Al abordar el tema de la explotación sexual, de la prostitución, se abren distintas vías de análisis. Por un lado, la prostitución aparece como un recurso para el sexo femenino en situación de marginalidad y, por otro, se pone en tela de juicio el posicionamiento moral de la sociedad.

En otro orden de cosas, se plantea también un concepto neoliberal en el que la mujer puede asumir un nuevo rol con autonomía dentro de la sociedad. Así, lo atestigua *Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006), revelándose como un semblante de la realidad de la periferia, de los extrarradios, desde donde es extremadamente complicado poder acceder a ciertas oportunidades. Así, se hace necesario indagar en la situación de la mujer en el suburbio, en esos barrios de polígono, y constatar la opresión por razón de sexo que se potencia más si cabe en las zonas más humildes de la sociedad.

En segunda instancia, perseguimos poner en contexto el cine español de esa etapa, década de los noventa e inicio de siglo XXI, aun sabiendo que la etiqueta es muy amplia. Por eso, se ha delimitado el objeto de estudio a cierto tipo de producciones que tienen una serie de parámetros comunes y que dan sentido a la investigación. Por otro lado, ambicionamos reflexionar sobre el sujeto posmoderno y diseñar, así, un semblante completo de los temas más habituales, desentrañando los modos de representación aplicados a este tipo de películas. Finalmente, se establecerán una serie de concomitancias y diferencias entre los personajes analizados que atraviesen las ideas centrales sobre las que se ha trabajado.

En definitiva, lo que se pretende es categorizar los roles de género impuestos a la mujer en el cine español de esa época y, a partir de esa circunstancia, trazar una estrategia que profundice en la estética y en las claves fundamentales que proponen estos títulos seleccionados.

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES

Nuestro trabajo combina dos líneas de estudio: por un lado, los estudios sobre el realismo social en el cine español, y por otro, la construcción de la imagen femenina en esa corriente. Así, son prolíficos los estudios que a lo largo de la historia han abordado el realismo en el cine, dirimiendo los diferentes aspectos que definen el concepto, un asunto complejo que puede ser entendido desde distintos puntos de vista.

Pese a la proximidad de la etapa estudiada, centrándonos específicamente en el período, son varios los autores que han investigado al respecto, primero, porque se trata de una serie de producciones de gran alcance a nivel internacional y, segundo, porque colisionaron los intereses de una nueva generación de realizadores que bajo la etiqueta de realismo pretendieron confeccionar un semblante de las partes más ocultas de la sociedad de ese momento.

En este sentido, hemos realizado una aproximación al tema desde tres estadios: uno general en el que han sido fundamentales las fuentes sobre los modos de representación de la figura femenina y las claves del cine con tintes de realismo. Otro, centrado en las características del cine de la etapa, el cambio de siglo y, un tercero, sobre los directores y los títulos seleccionados para la investigación.

En el primero de los bloques, encontramos el mayor número bibliográfico de referencias. Desde hace unas décadas, ha habido un aumento considerable de los estudios de género. El feminismo es consciente de la importancia de la imagen de la mujer en un momento en el que los medios de comunicación tienen un enorme poder. La historiografía ha puesto de manifiesto la necesidad de incluir a la mujer en los estudios culturales, pues hasta la fecha había sido relegada como ponen de manifiesto textos como el de Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* o el de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, estudio que marca un punto de inflexión sobre el tema, con un carácter reivindicativo, para el que el papel de la mujer se limita a la representación de una castración y a la representación del placer. Según ella, el rol de la mujer en la imagen cinematográfica sería pasivo, pues el cine permite la escopofilia que propicia la objetualización de la mujer en la gran pantalla, aplicando teorías provenientes del ámbito del psicoanálisis. Desde la corriente feminista de los años setenta se siguió alentando este tipo de estudios, generando obras de referencia como *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen y *From Reverence to Rape* de Molly Haskell. En estos textos, fundacionales de la historia

del cine feminista, se analizaban las características de la imagen femenina en la gran pantalla, dando por sentado la estereotipación que se había llevado a cabo desde los orígenes del medio como «fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del hogar”, y atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta» (Colaizzi 2001, 8). Esa circunstancia se extiende hasta la década de los noventa, con obras tan destacadas como *Cine de mujeres. Feminismo y cine* de Annette Kuhn. Un volumen imprescindible es *Feminismo y teoría fílmica*, una obra colectiva editada por Giulia Colaizzi, que cuenta con algunas de las voces internacionales más autorizadas sobre el tema; Teresa de Laurentis, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Tania Modleski, Rey Chow, Giuliana Bruno, Paula Rabinowitz, Yvonne Rainer y la propia Colaizzi. También con la edición de Colaizzi encontramos *Cine, interculturalidad y políticas de género*, una obra clave para aclarar conceptos fundamentales que transitan nuestro objeto de estudio.

También han sido importantes las entrevistas como las recogidas en el libro de María Cami-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, así como las publicadas en medios especializados.

Por otro lado, sobre el realismo en el cine son numerosos los estudios que se han llevado a cabo desde diversas perspectivas, articulando un variado conjunto de teorías que encuentran puntos polémicos en un texto fundamental, *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard que niega la posibilidad de representación de la realidad. En este campo ha sido fundamental una obra clave, *La representación de la realidad* de Bill Nichols. A ello hay que sumar una serie de artículos, actualizados, como *Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político* de Ángel Quintana.

En cuanto a la cristalización de una nueva generación y los autores tratados es imprescindible el libro de Carlos F. Heredero *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, un texto de conversaciones con los jóvenes cineastas que permite conocer, de primera mano, los temas e inquietudes que marcaron el arranque de esa generación. En esta categoría se deben incluir otros destacados títulos de libros y artículos como *Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso Fernando León de Aranoa* de Elvira Calatayud o la obra conjunta *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990- 2005)*.

Para el desarrollo del trabajo se han empleado tanto fuentes primarias como secundarias. Las fuentes primarias han sido las propias películas, todas accesibles en diferentes plataformas digitales. En cuanto a las fuentes secundarias, debemos hablar de la utilización de monografías y artículos sobre asuntos generales y otros específicos. La búsqueda se ha realizado en las bibliotecas de la Universidad de Murcia, Antonio de Nebrija y María Moliner, a través de su catálogo ALBA, y de otras universidades para lo que se hizo uso del préstamo interbibliotecario. También fueron decisivos los repositorios y bases de datos nacionales como Dialnet y otras internacionales como JSTOR, Internet Archive o Academia.edu. Esta documentación ha sido fundamental para el desarrollo del trabajo, ya que fue numerosa la información sobre las distintas vertientes de la investigación, feminismo y cine, nuevo realismo social y los casos de estudio, realizadores y películas.

Por la proximidad del tema en el tiempo, la hemerografía también ha aportado numerosos datos, aunque sin carácter científico. En cualquier caso, esto me permitió un acercamiento a las personalidades de los directores estudiados y a las explicaciones sobre sus intenciones, ya que este tipo de publicaciones son abundantes tanto en medios especializados como generalistas.

3. OBJETIVOS

El objetivo fundamental de nuestra propuesta es aproximarnos y analizar, a través de una selección de títulos del cine español en torno al cambio de siglo XXI, los modelos de representación fílmica relacionados con la imagen de la mujer. Primero, aquellos que se erigen casi como normas establecidas, posteriormente, otros alejados de convencionalismos. Estos últimos son abordados principalmente en el terreno de la marginalidad. La sociedad, a este respecto, ha escondido y sumido en la latencia algunas de las historias que más se repiten. Indagar en la posición que cobra la mujer en el suburbio, en los márgenes de la sociedad, se revela imprescindible para constatar la opresión por cuestiones de género, más agudizadas en las zonas más humildes.

En paralelo a ese objetivo, se plantea la necesidad de constatar la transformación que se produce, al transcurrir del tiempo y con las nuevas miradas de los realizadores, en la construcción de los personajes femeninos.

Por otro lado, se pretenden examinar los mecanismos formales que definen la narración y señalar que elementos subyacen tras la imagen cinematográfica y la construcción de la identidad femenina. Esto nos permitirá configurar un semblante de la sociedad de la época y de la inserción de los modelos de mujer en los nuevos discursos cinematográfico. Se propone, así, una radiografía de la renovación del cine español de los noventa y la ruptura con el cine anterior: «la desvinculación de las ataduras sociologistas y costumbristas con las que se manifestaban, por regla general, las ficciones de vocación realista» (Heredero 1997, 67).

Otro objetivo que completa los intereses del trabajo es delimitar los estereotipos que se han ido fraguando para utilizar la imagen de la mujer como medio de consumo, quién la propone, desde dónde y de qué manera. Ello nos dará la respuesta sobre el grado de identificación que se producen entre la imagen y el espectador. En este orden de cosas, examinaremos temáticas concretas como la prostitución, las adiciones o la violencia, constantes dentro de este tipo de cine.

4. CONTEXTUALIZACIÓN

El cine, como otros medios de comunicación, tiene un importante efecto en quien lo consume. Por ello, es una herramienta activa en la representación de la imagen con un elocuente poder al que Barthes denominó, refiriéndose a la fotografía, «fuerza constantiva» (Barthes 1990, 155). Así, «Visión y creencia, representación y verdad son términos claves para comprender la importancia del cine en lo que se refiere a su capacidad para interpelar, movilizar y articular el imaginario individual y social» (Colaizzi 2001, 6). La imagen, en consecuencia, es un elemento cargado de significados y un garante de la construcción de la identidad. Así lo han explicado algunos teóricos:

«Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de la identidad...Las ideologías también ofrecerán representaciones en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, cosmovisiones y similares con objeto de proponer marcos y puntuación a nuestra experiencia. Este tipo de ideologías e imágenes son ineludibles» (Nichols 1997, 37).

Así las cosas, podemos decir que las películas son capaces de registrar los rasgos de la sociedad, pero yendo más lejos puede crearlos: «Un film produce un discurso. Este discurso es, más o menos –poco o mucho-, implícito, velado y son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad» (Bonitzer 1975, 25-26).

El realismo, por tanto, hace identificable esos elementos que definen a la sociedad y a cada uno de los personajes que participan de la puesta en escena, generando, al respecto, una suerte de características que ayudan a construir la realidad, aunque el cine no es el reflejo de esa realidad. Va más allá. Habría que preguntarse llegado este punto si el cine es capaz de influirla y, en consecuencia, de erigir ciertos valores. Por un lado, el cine es el eco de aquello que inquieta a una sociedad, aunque sea a través de la mirada de un individuo, y por otro, es un generador de realidades. El cine es una herramienta de adoctrinamiento y educación de primero orden. La historia ha demostrado esta aseveración. Por eso los gobiernos, de un cariz o de otro, las marcas o los pensadores, lo han utilizado desde los orígenes y hasta nuestros días. En cualquier caso, en la década de los noventa, el contexto internacional puso en cuestión el concepto del realismo: «El proceso de puesta en crisis de la realidad no era patrimonio exclusivo del cine español,

sino que formaba parte de un síntoma de un tiempo en el que la posmodernidad debilitó el pensamiento y decidió poner la realidad entre paréntesis. La década de los noventa se caracterizó por el escepticismo ante cualquier atisbo de verdad en las imágenes» (Quintana 2003, 4).

El realismo ha estado presente en cada uno de los períodos, con más o menos fuerza, y en los diferentes formatos. Por ello, hay teóricos que se han preocupado en sistematizar los tipos y sus características. Nichols, por su parte, propone tres categorías; el realismo empírico, el realismo psicológico y el realismo histórico (Nichols 1997, 223).

4.1. La representación de la mujer en el cine español del cambio de siglo

La época que abarca nuestro objeto de estudio va desde 1999 a 2006, período de realización de los cuatro títulos seleccionado y que se erige como un momento de cambio a muchos niveles, lo que supuso la paulatina transformación de una efervescencia económica que desembocaría en los albores de la crisis que acabo con la burbuja inmobiliaria. En cualquier caso, la singularidad de los realizadores analizados radica en fijar sus inquietudes en una serie de cuestiones que poco tienen que ver con la bonanza, desentrañando algunos de los aspectos latentes que tendrían como consecuencia ese hundimiento de la sociedad española a partir de 2008, anticipando, de algún modo, esta situación. La década de los noventa es un período donde la cinematografía nacional experimenta, al compás de la sociedad, una profunda transformación gracias al cambio generacional producido, en gran medida, por el apoyo gubernamental a la dirección novel, sin contar con el período donde se aplicó el Decreto Semprún, etapa de crisis general para nuestro cine con una bajada notable en la producción y en la taquilla, aunque, paradójicamente, se estrenan títulos muy significativos. Algunos autores señalan que es un período en el que se instauran «nuevas fórmulas, intereses y referencias. Destaca la recurrencia a los géneros cinematográficos...utilizándolos como una herramienta narrativa clave, marcando el camino a generaciones posteriores y transformando el panorama de la industria cinematográfica nacional» (Madrid 2021, 202).

También es el momento en el que se produce una incorporación más contundente de la mujer en la dirección y en proyectos de enjundia con nombres como Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Rosa Vergés o Iciar Bollaín, por citar algunas (Rodríguez Merchán y Fernández Hoya 2008, 24). No obstante, y aunque las cifras comparativas arrojaban una reveladora desigualdad, se puede considerar un momento voluntarioso para la integración de la mujer en labores de realización y en otros

destacados campos dentro de la práctica fílmico (Camí Vela,). Este camino había sido abierto por voces unísonas a lo largo de la historia de nuestra cinematografía. Son relativamente próximas las interconexiones que establece la teoría entre las mujeres y el cine. En el ámbito norteamericano surgen dentro de la corriente feminista a partir de los años setenta poniendo de manifiesto la importancia de la representación y del medio como constructor de modelos, lo que haría del cine un instrumento de creación y consolidación de identidad. En un primer momento, el objetivo fue el de analizar la figura femenina en el cine clásico, donde se evidenciaba la cosificación que se hacía en aras de la satisfacción heteropatriarcal. Así, «la mujer en el cine, ha sido únicamente un cuerpo en el que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche» (Castejón Leorza 2004, 306). Esas nuevas aportaciones van a atravesar la teoría posterior y en la década de los noventa se profundizará de un modo considerable, cuestión que desarrollaremos en el apartado central del presente trabajo.

4.2. El resurgir del cine social en España en el cambio de siglo.

Como hemos señalado, a partir de 1995 se produce la consolidación de esa nueva generación en buena medida gracias a las medidas proteccionistas que se dan desde el estado al cine español, donde tras el paréntesis del citado Decreto Semprún se vuelve a marcar un apoyo directo para los jóvenes realizadores, aspecto que la legislación posterior seguirá recogiendo. «En ese momento 158 directores realizan su primera película, que se suman a las sucesivas generaciones que, desde Berlanga, Bardem y Fernán Gómez, siguen en activo» (Sánchez Noriega 2018, 570). A ello también contribuye la puesta en marcha en 1994 de las nuevas escuelas de cine, concretamente la ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña) y la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Además, el apoyo de las televisiones y los triunfos y las buenas críticas de algunos títulos en festivales internacionales reforzarán ese clima optimista del cine español en el cambio de siglo.

Tras la dictadura, el cine español experimentó una serie de cambios en los que había una sustancial necesidad de reescribir la historia, pero no fue el único asunto que motivó esa variación. Hubo una serie de experiencias encaminadas a reflexionar acerca de su propio tiempo desde diferentes perspectivas; el cine quinqué de realizadores como Eloy de la Iglesia que denunciaba la marginalidad y la delincuencia, otras más adoctrinadoras como las de Juan Antonio Bardem que pretendía tomar conciencia de ciertos acontecimientos políticos, otras de carácter generacional como las de José Luis García y

uno más conservador que recordaba el cine heredado (Sánchez Noriega 2018, 561-562). Por supuesto, a ello habría que sumar uno más experimental con nombres como Iván Zulueta o Pedro Almodóvar.

Esto cristalizó en los noventa en un nuevo campo de propuestas que conforme avanzaba la época sembró cierto interés por parte de los espectadores. En cuando a la categorización del cine de esa etapa Carlos F. Heredero estableció una serie de características generales que resumimos a continuación:

- Historias sobre la sociedad de su momento, del presente.
- Conflictos familiares con especial atención a los jóvenes.
- Preocupaciones ideológicas en un segundo plano.
- Ruptura de la visualidad y la estética tradicional.
- Hay una intensa hibridación de los géneros. Las películas combinan elementos del cine norteamericano con otros del cine español.
- Destaca el interés de la narración, de lo que se cuenta y no tanto de cómo se cuenta (Sánchez Noriega 2018, 571).

«La característica básica que comparten todas las variedades del realismo cinematográfico es su tendencia a la transparencia de la representación: lo que se proyecta sobre la pantalla le parece al espectador que está construido de la misma manera que su referente, el mundo real» (Khun 1991, 145).

Esos estados invisibilizados por la sociedad unen estas historias, así como la construcción de personajes que permanecen al margen del sistema (parados, prostitutas, inmigrantes, grupos económicos desfavorecidos, de baja cultura), aunque en la mayoría de las ocasiones vemos su interés por insertarse en ese sistema hegemónico. No se puede hablar de un movimiento en sí, puesto que cada uno aplica su personal visión, pero el compartir el momento histórico, la política y la cultura, los aproxima a una órbita común, liberándose en la mayoría de los casos de la tradición del cine nacional, de los conflictos del pasado, para centrarse en esa recreación naturalista.

«Toda esta serie de nuevas películas “realistas”, que tuvieron cierto éxito de público y de crítica, se convirtieron en las obras prototípicas que consolidaron las bases del nuevo modelo institucional del cine español del nuevo milenio y

convirtieron el deseo tímido de realidad en el estandarte de un cine que se conformaba con plantear temáticas inspiradas en problemas sociales y en naturalizar el decorado de las ficciones, sin que en la mayoría de los casos, la preocupación por lo real se convirtiera en una auténtica cuestión estilística» (Quintana 2005, 16).

No podemos olvidar que el realismo está en cuestión. Baudrillard, a este respecto, nos advierte que estamos ante la era de la simulación donde «no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real... Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse» (Baudrillard 1978, 7).



Imagen 1. Fotogramas de la película *Princesas*

5. UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA

Es una cuestión indiscutible que la figura de la mujer ha quedado relegada a la visión masculina a lo largo de la historia, habitualmente desde el estereotipo. Como señalan a este respecto «autoras feministas como Marjorie Rosen, Joan Mellen o Molly Haskell, el cine clásico privilegiaría una mirada de hombre» (Bermejo y Couderchon 2002, 95). Pero del mismo modo resulta claro que esa visión hegemónica ha sufrido una importante transformación que encuentra en el cine español de los noventa su reflejo. Esa visión monolítica de la tradición que empezó a ser trastocada con la corriente feminista de los años setenta encuentra su correlato en ciertos títulos que nuestra filmografía del cambio de siglo propuso. No obstante, los datos eran desalentadores. Según la Academia de Cine entre 1997 y 1998, por ejemplo, solo el 32% de personajes eran femeninos y los roles eran, fundamentalmente, amas de casa y estudiantes. También aparecían prostitutas, monjas y dependientas, y solo con el 3% profesoras y empresarias (Sánchez Noriega 2018, 573).

5.1. La mujer tras la cámara en el cine español de los noventa

En cuanto a la participación de la mujer en las diversas labores de la producción cinematográfica, debemos señalar que en los años noventa debutan 27 realizadoras «en una cinematografía que, en toda su historia, apenas contabilizaba una docena de directoras y solo dos con carreras consolidadas en las últimas décadas: Pilar Miró y Josefina Molina» (Sánchez Noriega 2018, 571). Esta circunstancia haría que se aportara una visión femenina a ciertos asuntos. No obstante, aún hay un largo camino por recorrer. Según los informes de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) en 2017 «si una película está dirigida por un hombre tiene 820.000 euros más de presupuesto que si la dirige una mujer» (Aguilar Carrasco 2018,14). El último informe de este organismo, elaborado en 2020, arroja los siguientes datos:

	Mujeres	Hombres	Total	%Mujeres	%Hombres
Producción/ P. Ejecutiva	150	317	467	32	68
Dirección	34	141	175	19	81
Guion	67	192	259	26	74
Comp. Musical	10	80	90	11	89
DirecciónVProducción	80	55	135	59	41
Dirección Fotografía	25	144	169	15	85
Montaje	51	144	195	26	74
Dirección Artística	55	45	100	55	45
Diseño y vestuario	80	11	91	88	12
Maquillaje y Peluquería	119	41	160	74	26
R. Sonido	79	341	420	19	81
Efectos Especiales	30	86	116	26	74
Total	780	1597	2377	33	67

Tabla 1. Profesionales de cine que han trabajado en 2020
Fuente: Informe CIMA 2020*

Así, podemos ver que, aunque se produce una mejoría notable, hay un importante desequilibrio, sobre todo, en ciertos apartados

5.2. Temas que conforman la identidad del universo femenino en el realismo social de los noventa. Acciones críticas.

En cualquier caso, la imagen de la mujer, asunto que nos ocupa, también sufre un cambio de paradigma en este momento, pues ciertas producciones son capaces de plasmar rasgos como la ambición proponiendo una transformación del rol que, de manera tradicional, había asumido (López Juan 2008, 146).

Aunque como hemos señalado cada realizador aporta una visión personal a sus historias, podemos plantear un mapa de temáticas que van a ser constantes en este tipo de películas y que se convierten en una gramática del discurso en torno al papel de la mujer en la sociedad española de ese momento. Los discursos hegemónicos desplazan a la

* Los informes de CIMA se vienen realizando anualmente desde 2015 y están recogidos para consulta pública en su página web. <https://cimamujerescineastas.es/informes/>

marginalidad hasta los bordes de la realidad y podemos generar incluso una tipología de personajes al respecto que deambulan por diferentes temáticas y conceptos. Esos estados ocultos están presentes en estas historias. Los personajes siempre están fuera del sistema (parados, prostitutas, inmigrantes, grupos económicos desfavorecidos, de baja cultura), aunque su búsqueda constante es por encajar en él, en esas estructuras de normalización. La relación que se establece entre ella se basa en coincidir en el momento histórico, en construir bajo una misma política y compartir una cultura común. Esto hace que se establezcan fuertes vínculos entre ellos.

Debemos señalar, en cualquier caso, que «el cine patriarcal no hace representación de la mujer, en tanto que la esquematiza hasta convertirla en un estereotipo, más rol que persona» (Guarinos, 2008, 102).

Son varios los aspectos que podemos determinar como definidores de esa situación que conforma la imagen femenina. A continuación, hemos señalado los elementos que mejor puede ayudar a entender ese nuevo modo de posicionar a la mujer en la construcción del relato:

- a) Violencia. Aunque son muchos los trabajos que han intentado determinar el impacto de la violencia sobre el espectador, el asunto, a fecha de hoy, no está resuelto. Al hilo de ello se ha planteado la posible insensibilización del que mira debido a la cotidianidad de las imágenes de violencia, pero muchos autores siguen defendiendo el poder de la imagen, aunque aparentemente haya cierto estado de anestesia. En cualquier caso, el análisis del concepto es amplio y de calado. Sánchez Noriega, en este sentido, ha realizado una estructuración de los posibles efectos de esa violencia visual:
 - Efectos positivos. Relacionados con el «conocimiento de la realidad, de la catarsis y de la inhibición».
 - Efectos negativos. Relacionados con la «tesis de la imitación y de los efectos de estímulos.
 - Efectos dipolares. Relacionados con la «tesis del refuerzo, del aprendizaje por observación y teoría del cultivo» (Sánchez Noriega 2002, 209).

La violencia es determinante en los títulos escogidos. En todos, la presencia de esta contra la mujer se presenta con naturalidad y plenamente asumida por los agentes sociales.

b) Inmigración. Un fenómeno tan importante y de tanto calado en la sociedad ha tenido su desarrollo en numerosas historias de nuestro cine en los últimos años: «el incremento de imágenes étnicas puede también ser visto como un mero reflejo de los obvios cambios sociales que está atravesando un país que ha dejado de ser generador de emigrantes para pasar a ser receptor de inmigrantes» (Santaolalla 2005, 20).

Esta huella se hace palpable en las relaciones de interculturalidad que se establecen y provocan un modelo de representabilidad con unos rasgos comunes, cercano al estereotipo que, en muchos casos, como en *Princesas y Flores de otro mundo*, son protagonistas. No obstante, «el emigrante es considerado a menudo como un delincuente, relacionado con la droga, la criminalidad y la prostitución» (Gordillo 2006, 213).

c) Prostitución. En el ámbito de los bajos fondos la mujer en la historia del cine ha encontrado en la prostitución una manera de sobrevivir, aunque con penurias, a las difíciles situaciones de pobreza. Sólo hay que pensar en títulos del cine clásico como *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). No obstante, este aspecto era retratado como una salida para subsistir, por lo que no se llegaba a denunciar, en la mayoría de los casos, esa clara explotación. E

Juani la confunden en una fiesta y luego pasea por una calle llena de prostitutas mientras la Mala Rodríguez canta.

d) Cuerpo. La cosificación del cuerpo femenino es una tendencia indiscutible a lo largo de historia. Ya hemos hecho mención a ello dentro de las teorías feministas. Esa pasividad de la imagen femenina ha determinado su valor: «El cuerpo es nuestro referente más inmediato y cotidiano, el lugar donde se fundamenta o se realiza la identidad del sujeto, aquello que más evidentemente nos define, nos contiene y nos delimita; la forma en que nos presentamos ante el mundo, y también la forma en que representamos el mundo» (Sánchez-Palencia, 2011, 278). Es evidente que ante esta realidad, cobra especial relevancia el tratamiento que se le otorga: «En la configuración social posmoderna, especialmente, los cuerpos de los jóvenes son expuestos públicamente por los medios de comunicación como espectáculo y amenaza, demonizados o trivializados, convertidos

simultáneamente en sujetos y objetos de consumo» (Ballesteros, 2001, 234). «El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales» (Bourdieu 2000, 22).

- e) Música. Aunque en las producciones la música es determinante, aquí cobra un especial sentido dramático como elemento identificador de las circunstancias. El caso de *Yo soy la Juani* es especialmente significativo. Su estética, cercana a la órbita del videoclip, se veía reforzada por una banda sonora de gran relevancia con la participación de importantes artistas de música urbana del momento. Incluso, el sello Universal lanzó un cd que recogía las aportaciones musicales de la película. Lo mismo sucede con la banda sonora de *Princesas*, con canciones de Manu Chao, un cantante que a lo largo de su carrera se ha identificado por letras reivindicativas y sociales.

- f) Autoafirmación. Lo que dejan claro estos títulos es que pese a la situación en que la sociedad ha puesto a la mujer, sobre todo en determinados estratos, existe la necesidad de confirmar la propia capacidad de decisión de estos personajes. La sumisión heredada por las estructuras asentadas durante siglos, deja paso a un oscuro optimismo en que la libertad aparece como solución. En muchas ocasiones, esto se produce gracias a la lucidez de las madres que son conscientes de la necesidad de cambio para que la vida de su hija sea diferente como sucede en *Solas*, incluso con la suegra que, en principio, no acepta a su nuera en *Flores de otro mundo*. También la amistad y el reconocimiento del sufrimiento son puntos de apoyo para que las cosas cambien como se produce en *Princesas*, una sororidad real y extrema entre las dos protagonistas. Pero, sin duda, la toma de decisiones propia es la confirmación de ese giro radical que deben operar los personajes como sucede en *Yo soy la Juani*, que además de decidir alejarse del contexto que le es hostil, se reafirma durante toda la película con detalles como el tono del móvil (¡Viva la Juani!) o el tatuaje de su nombre rodeado de estrellas.

6. ANÁLISIS DE LOS TÍTULOS SELECCIONADOS. CUATRO REALIZADORES, CUATRO MIRADAS

La selección de los títulos propuestos atiende a una serie de cuestiones que entendemos cruciales para poder ser insertadas dentro de los nuevos planteamientos de esa época, de esa renovación que comienza en los años noventa y se va a prolongar en la primera década del siglo XXI. No obstante, el retrato no es generacional, ya que un realizador como Bigas Luna se incorpora a estos discursos, a esta recién estrenada visión de la imagen femenina, aun perteneciendo a un grupo de cineastas anterior. Se trata, pues, de la radiografía de una época y de los planteamientos que se generaron sobre el rol de la mujer y donde se evidenciaba «un cierto deseo de retorno a lo real y una cierta idea del compromiso frente a algunos de los problemas del mundo en que vivían» (Quintana 2005, 16).

No obstante, y como se ha apuntado, todas tienen unos rasgos comunes que nos ayudan a entender esa nueva definición dentro del imaginario colectivo: terrenos marginales, violencia, necesidad de transformación de los personajes o cuestionamiento de la sociedad. Todo ello se concretaría en un nuevo modelo de representación y en la consolidación de tratamientos discursivos sobre la liberación de la mujer. Ese punto de vista posmoderno tiene tanto peso que es capaz de trascender los límites tradicionales, «a nivel estético, los llamados filmes posmodernos de los años ochenta y noventa trascienden las fronteras tradicionales de los géneros fílmicos» (Burkhard y Türschmann 2007, 15).

Los títulos seleccionados dentro de nuestro trabajo, que serán tratados de manera cronológica, son: *Solas*, *Flores de otro mundo*, *Princesas* y *Yo soy la Juani*.

6.1. *Solas* (Benito Zambrano, 1999)

La propuesta de Zambrano, que supone su *ópera prima*, ambientada en Sevilla, aunque alejada de los tópicos folclóricos habituales, se inserta dentro de esta tendencia a reelaborar la realidad confiriendo un nuevo cariz al rol femenino:

«Ha intercalado roles clásicos –madre, hija, esposa– con estereotipos que nada tienen que ver con los que veíamos en el cine patriarcal. Como resultado, nos encontramos con personajes mucho más independientes, fuertes y maduros que se alejan, en cierto modo, del clasicismo de la imagen femenina que pudiera estar integrado dentro del imaginario colectivo» (Puebla Martínez 2013, 137).

La película supone el punto de partida de la construcción de una imagen femenina que el realizar sevillano va a continuar a lo largo de su filmografía en títulos como *La voz dormida* (2011), y se revela como un retrato del papel de esta en la sociedad contemporánea y en las estructuras que la conforman más sincera de lo que el cine nos había acostumbrado. De hecho, la ciudad es retratada siguiendo otros intereses que influirán a ciertas producciones que se realizarán después:

«Lo que, en principio, pudo servir para abrir un camino a los discursos cinematográficos plurales y alejados de tópicos sobre Andalucía, se tomó como una fórmula narrativa de éxito. De hecho, muchos argumentos cinematográficos posteriores situados en Andalucía se han ambientado también en el contexto de las clases bajas. Los personajes femeninos de estas películas, dibujados con un corte dramático, luchan sin ayuda por encontrar su sitio en un entorno precario lleno de dificultades» (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón 2008, 125).

En este sentido, es fundamental el peso de la familia que posiciona a las protagonistas en un oscuro lugar que, como el propio título indica, se rige de espaldas a la emancipación: una madre abnegada y maltratada (María Galiana) y un hija, con problemas de alcohol, incapaz de superar las trabas de la sumisión patriarcal (Ana Fernández), dos generaciones, desde perspectivas muy distintas, que continúan siendo aplacadas por las decisiones masculinas, pero que al pasar de la historia demuestran su

fuerza, al tiempo que afianzan un acercamiento, al empezar a entender las maneras de la otra, muy próximo a la sororidad.

La complejidad del retrato que ofrece de la figura femenina hace que se puedan ser susceptibles de transformación a medida que avanza la trama, lo que enriquece y activa el rol, en ningún caso maniqueo. Esa evolución deja un hueco a la esperanza de estos personajes sumidos en la marginalidad social y moral, que ya no se limitan a ser imagen, sino que son determinantes para comprender el contexto. En definitiva, lo que hace es denunciar la situación marginal de la mujer en nuestra sociedad, en este caso sin margen para tomar sus propias decisiones por la figura autoritaria del padre y por las consecuencias de su educación. Se atisba, de este modo, una «manifestación histórica del Padre, sus efectos en la conciencia nacional y su actual forma de ser evocado o reconocido en el cine» (García Dussan 2016, 297).

6.2. Flores de otro mundo (Iciar Bollaín, 1999)

Proveniente del mundo de la interpretación, Iciar Bollaín, llega a la dirección de un modo autodidacta, fundando La Iguana, junto a Gonzalo Tapia y Santiago García de Leániz, empresa con la que se autoproduce. Desde pronto muestra un interés por plasmar problemas sociales de calado de la sociedad que habita (Noriega 2018, 573). Su cine apela a superar el encorsetamiento y las normas establecidas, en contar historias desde lugares diferentes a los propuestos por la tradición. Hay una lucha por que se genere un diálogo intercultural que funcione entre los protagonistas, aunque a veces ese diálogo no acaba de funcionar por el etnocentrismo, un término que hace referencia al pensamiento que postula que lo propio es lo adecuado. «El etnocentrismo se basa en la comparación y en el prejuicio» (Gordillo 2006, 217). Por tanto, hay un choque de culturas que en el caso de la película se concreta en relación con la protagonista, una inmigrante participante en una caravana de mujeres, y la madre del que se convierte en su marido. «Detrás de eso está la historia sociológica y antropológica de la migración masiva» (Bollaín y Llamazares 2000, 31).

La película sitúa la acción en un entorno rural, lo que posibilita otros cuestionamientos sobre el tema y recrudece aún más ese choque cultural que se produce con la llegada del *Otro*, es decir, con la inmigrante protagonista (Lisette García) que inicia la aventura de la caravana de mujeres para procurarse un mejor futuro. La propia Bollaín reflexionaba

sobre la importancia de las diferencias culturales: «¿Qué pasas cuando una mujer del Caribe, con una cultura abierta, una cultura de puertas afuera, mucho más solidaria a veces de lo que pueda haber aquí, se encuentra de repente en el campo castellano, en un pueblo de cien habitantes?» (Camí-Vela 2001, 46-47).

Este era el punto de partida de la historia. Se quería provocar ese encuentro de culturas, de realidades y de modos de enfrentar la vida y, además, construyendo una imagen de la mujer alejada del modo de representación tradicional, una mujer que sufría una triple discriminación: ser mujer, ser extranjera/negra y ser pobre.

La realizadora se posiciona en un lugar privilegiado que no le obliga a elaborar un perfil del personaje según los cánones establecidos. En este sentido, en la película no aparece ni un solo desnudo, ni siquiera en las escenas de amor que se producen entre las parejas protagonistas. El desnudo femenino, la carne, deja paso a otro tipo de exploración más íntima donde el cuerpo no es desbordado, como sucedía en la mayoría de producciones de esa época y, lamentablemente, en la actualidad, por la mirada heteropatriarcal.

Llama poderosamente la atención como muchas de las noticias generadas a partir de la película hablaban de cine de mujeres. El único argumento era que la responsable máxima, la directora, fuera mujer. Eso era entendido como un hecho especial que trastocaba el discurso hacia otros parámetros que no tenían que ver con la calidad, el talento o el oficio. Al hilo de esta circunstancia, la realizadora comentaba: «No, las mujeres hacemos cine también. ¿Con una mirada femenina? ¡Por supuesto! No sé bien en qué consiste la mirada femenina, en qué se puede valorar, en qué se diferencia del hombre» (Camí-Vela 2001, 48).

6.3. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)

Uno de los realizadores que de una manera más fiel y coherente han impregnado su cine del realismo social es León de Aranoa. Hasta nuestros días, su mirada se ha acomodado a esa forma de expresión donde le interesa desentrañar esa parte más apartada de la sociedad, la de los más desfavorecidos, terreno en el que la mujer tiene un destacado protagonismo. Así, coincidimos con Calatayud cuando dice: «El cine de León de Aranoa se caracteriza por colocar la cámara fuera del campo de la mirada hegemónica...Las

películas del director se caracterizan porque sus personajes no están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza (E. Catalayud, 2013: 63-64).

En el caso de *Princesas*, su cuarta película de ficción, el conflicto se genera en el ámbito de la prostitución, pero incluye un componente aún más marginal, la emigración, ya que una de las protagonistas es dominicana, un aspecto importante, ya que con ello habla de la marginalidad de la marginalidad. Las prostitutas españolas ejercen una presión y rechazo sobre las extranjeras, dejando constancia su estatus superior.

Aunque es un retrato duro sobre perdedoras (Candela Peña y Micaela Nervéz) y de un contexto lleno de violencia y adiciones, la historia deja entrever ciertos deseos e ilusiones, aunque los abusos y el maltrato quedan patentes a lo largo de toda la historia. El propio León de Aranoa apuntó: «cuando a veces se habla en España de realismo social, yo defendía que el plano de los sueños, de los deseos, es realmente el corazón de la película, más que el *background*, más que el paisaje detrás, que es un paisaje de edificios del barrio duros» (Berthier 2014, 165).

6.4. *Yo soy la Juani* (Bigas Luna, 2006)

De una generación anterior y con formación multidisciplinar, José Juan Bigas Luna manifiesta un gusto desde pronto por la cultura popular que se evidencia en su cine a la hora de retratar la sociedad y abordar las historias. Así, sucede en *Yo soy la Juani*, el viaje iniciático de una joven poligonera (Verónica Echegui) que sueña con salir del contexto en el que vive (Noriega 2018, 565). Tal fue el alcance del personaje que provocó un fenómeno social que insertó sus rasgos dentro de las tribus urbanas, generándose lo que se conoce como las «juanis» de España: «Creadoras de tendencias, locas por fundir la tarjeta de crédito en los centros comerciales, los *tatoos* y el *hip hop*, mujeres que sustituyeron los estudios por un trabajo sin grandes aspiraciones. Incluso, muchos interpretaron el personaje como símbolo de la búsqueda de lo banal» (De Francisco et al 2010, 146).

No cabe duda que lo más destacado, que no acertado, de la película es la intención experimental que queda patente en lo visual «que reúne la antigua vocación de artista plástico del autor con su última fase de interés -el vídeo arte y la instalación-... tiene alta semejanza con la del montaje de los videoclips e incluso de los videojuegos» (Sanabria 2010, 109). Contextualiza, para ello, la trama con referencias a la estética *cani*, con un

desarrollo del estilo de vida donde contempla todas las aristas, desde la actitud hasta la forma de vestir y de relacionarse de los jóvenes inmersos en esa cultura, ligada en gran medida al *tuning*[†].



Imagen 2. Fotograma de la película Yo soy la Juani

[†] Estos términos precisan una aclaración, aunque han sido asumidos dentro del lenguaje coloquial. *Caní* se corresponde con un joven que sigue una serie de reglas estéticas: forma de vestir, música que escucha, peinados, y de reglas morales: propenso a la violencia, de baja cultura y ligado al consumo de drogas sintéticas. El *tuning*, por su parte, hace referencia a la modificación de partes de un automóvil para hacerlo exclusivo y personalizado, según la RAE.

7. CONSIDERACIONES FINALES

El Realismo Social de la década de los noventa, de carácter rupturista, supuso un punto de inflexión muy significativo en la historia del cine español, pues se erigió como un cambio de paradigma en numerosos aspectos, destacando el que aquí nos ocupa, la construcción de un modo de representación de la figura femenina alejado de los cánones tradicionales. Estos habían relegado a la mujer a una posición de inmovilismo e inactividad que se correspondía con su cualidad de sujeto pasivo, una construcción cultural generada desde heteropatriarcado. En este sentido, a lo largo de nuestro recorrido ha quedado constatada la cosificación que el medio cinematográfico había conferido, por regla general, a la imagen femenina.

La incorporación de otras miradas, las de los realizadores seleccionados en este trabajo, con inquietudes similares, ha demostrado el cambio que sobre los roles de género se produjo en este período, de 1999 a 2006, deslizando esa pasividad hacia un terreno proactivo.

Del mismo modo, hemos podido comprobar como el desarrollo de estos personajes se da, fundamentalmente, en la órbita de lo marginal. Es allí donde aparecen una serie de constantes. Son recurrentes, en este sentido, temas como la violencia, en sus diferentes vertientes: sexual, social y económica, la inmigración, la pobreza, la falta de cultura, las adicciones o la prostitución, por citar algunos. Por ello, hemos realizado una categorización de esos aspectos y los hemos puesto en relación con las películas propuestas. En general, esos asuntos eran obviados por la sociedad, siendo relegados a espacios ensombrecidos desde los que era muy difícil salir.

La combinación de las dos líneas principales de estudio; las aportaciones de la nueva corriente realista y la construcción de una imagen femenina desprejuiciada de los parámetros que históricamente la habían definido, ha arrojado resultados destacados respecto a los objetivos que nos habíamos marcado.

Así, el análisis del modelo de representación instituido, la existencia de estereotipos usados desde el origen del medio para utilizar a la mujer como medio de consumo, como fetiche, ha sido esencial para realizar la comparativa, contrastando los planteamientos que se realizaron en nuestra cinematografía en el cambio de siglo.

Como hemos visto, son cuantiosos los estudios que se han realizado en torno las relaciones entre imagen-mujer-cine, sobre todo a partir de los años setenta del siglo

pasado, al hilo de las propuestas de la corriente feminista norteamericana, pero este trabajo deja patente que aún queda mucho terreno por explorar por parte de la historiografía.

Además, el estudio de estas cuestiones nos ha permitido conocer los rasgos identitarios de la sociedad de ese momento, generando un semblante completo y real del día a día, y de las estructuras relacionales, aunque como hemos advertido a lo largo de todo el texto son muchos los que piensan que la imagen cinematográfica está más alejada de la realidad de lo que en un primer momento pudiera parecer. Por tanto, hemos despejado el principal interrogante. El cine no es un reflejo del mundo, sino una herramienta capaz de crearlo. Tiene un importante efecto en quien lo consume y es un creador de modelos de primer orden. Por ello, conocer todos sus elementos es tan significativo.

Hemos podido determinar las características que definen este tipo de producciones: desde la necesidad de narrar el presente hasta los conflictos familiares, la ruptura con la estética anterior, la intensidad de la narración o cómo se asumen rasgos del cine de otras geografías. Estas cuestiones han sido retomadas por el cine posterior, lo que nos indica el interés que despertaron sus aportaciones.

Por otra parte, el análisis de los conceptos que hemos propuesto como definidores de ese nuevo modo de entender la imagen de la mujer, nos ha ayudado a comprender que desde realizaciones muy personales existe un nexo de unión claro que es capaz de homogeneizar los discursos.

La selección de títulos que, *a priori*, partían de diferentes lugares nos ha conducido a conclusiones similares. Gracias a la comparativa de personajes y situaciones de *Solas*, *Flores de otro mundo*, *Princesas* y *Yo soy la Juani*, hemos podido profundizar en el discurso de la asignación de un nuevo rol de los personajes femeninos. También se han analizado los mecanismos formales y confirmado que esos valores están estrechamente conectados con la narración.

Podemos aseverar que no se trata de un retrato generacional, sino de la confluencia de una serie de intereses conjuntos que hicieron de este cine un reclamo para el compromiso. Todo ello en tono de denuncia, dentro de los límites de una sociedad globalizada donde las historias pequeñas habían dejado de tener interés.

Para finalizar, señalaremos que hemos podido dar respuesta a los objetivos que planteamos al comienzo del trabajo, fundamentalmente, en la búsqueda de los discursos cinematográficos que proponían un nuevo modelo de representación de la mujer,

cosificada, como hemos repetido de manera reiterada. Este momento de transformación es esencial para entender también nuestro propio presente. La historiografía actual tiene la obligación de manifestar, profundizar y analizar todos los elementos que permitan otras lecturas para ser capaces de solucionar los conflictos y las desigualdades que todavía asolan nuestra sociedad.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Carrasco, Pilar. 2017. *El papel de las mujeres en el cine*. Madrid: Santillana.
- Ballesteros, Isolina. 2001. «Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia». En *Cine (Ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, 233-270. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bermejo, Jesús y Couderchón, Patricia. 2002. Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros". *Trama y fondo: revista de cultura*, num. 13: 95-105.
- Berthier, Nancy. 2014. Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película Barrio. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, núm. 7: 161-171.
- Bonitzer, Pascal. 1976. *Le regard et la voix*. París: U.G.E.
- Bollaín, Iciar y Llamazares, Julio. 2000. *Cine y literatura. Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*. Madrid: Páginas de espuma.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burkhard, Pohl y Türschmann, Jörg (coord). 2007. *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana Editorial-Vervuert.
- Calatayud, Elvira. 2013. Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso Fernando León de Aranoa. *Revista Faro*, num.18: 61-76.
<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/269/199>
- Camí-Vela, María. 2001. *Mujeres detrás de las cámaras. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.
- Castejón Leorza, María. 2004. Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Revista Berceo*, num. 147: 303-327.
- Colaizzi, Giulia (ed.). 1995. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Eutopias.
- Colaizzi, Giulia. 2001. El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, num. 7: 5-13.
- Colaizzi, Giulia (ed.). 2021. *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra.

- Gordillo, Inmaculada. 2006. El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo. *Comunicación*, num. 4: 207-222.
- Guarinos, Virginia. 2008. «Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teorías feministas». En Loscertales Abril, Felicidad y Núñez Domínguez, Trinidad. *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Visión Net.
- García Dussan, Eder. 2016. Sobre la función legitimadora en *Solas* (Zambrano, 1999) y *La gran familia española* (Sánchez, 2013). *Fotocinema*, num.12: 285-309.
- De Francisco, Isabel, Planes Pedreño, José Antonio, Pérez Moreno, Enrique (ed.). 2010. *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin ediciones.
- Haskell, Molly. 2016. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press
- Herederó, Carlos F. 1997. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.
- Khun, Annette. 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- López Juan, Aramis. 2008. El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales. *Investigaciones geográficas*, num. 47: 139-137.
- Madrid, Debora. 2021. Cineastas españoles del cambio de siglo en la órbita de la ciencia ficción. *Fotocinema*, num. 23: 201-226.
- Mulvey, Laura. 1975. Placer Visual y cine narrativo. *Screen*, núm. 3: 6-18.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Nochlin, Linda. 1971.
- Ponga, Paula, Torreiro, Mirito y Martín Ruiz, Miguel Ángel. 2002. *Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa*. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla.
- Puebla Martínez, Belén. 2013. Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana Blues* y *La voz dormida*. *Fotocinema*, num. 7: 137-167.
- Quintana, Ángel. 2003. La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico. *Quaderns del CAC*, núm. 16: 3-8.
- Quintana, Ángel. 2008. «Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español». En Feenstra, P. y Hermans, H. (dir.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990- 2005)*, Amsterdam: Rodopi.

Quintana, Ángel. 2005. Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la Filmoteca*, num. 49: 10-31.

Rodríguez Merchán, Eduardi y Fernández-Hoya, Gema. 2008. «La definitiva renovación generacional (1990-2005)». En Feenstra, P. y Hermans, H. (dir.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990- 2005)*, Amsterdam: Rodopi.

Rosen, Marjorie. 1973. *Popcorn Venus, Movies and the American Dream*. Penguin Publishing Group.

Ruiz Muñoz, M^a Jesús y Sánchez Alarcón, Inmaculada. 2008. *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Sanabria, Carolina. 2010. La primera y la última aventura de Bigas Luna: en los lindes de lo marginal. *Revista Espiga*, num. 20: 101-115.

Sánchez-Palencia Carazo, Carolina. 2011. «De cuerpo presente: prótesis, pliegues y la nueva carne». En *Representaciones de la posmodernidad*. Santander: Arcibel, 277-302.

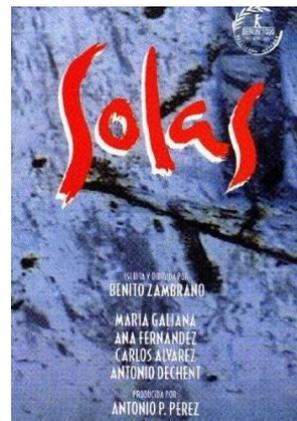
Sánchez Noriega, José Luis. 2002. «La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante». En Olga Barrios (Ed.) *Realidad y representación de la violencia*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 207-221.

Sánchez Noriega, José Luis (ed.). 2020. *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes.

Santaolalla, Isabel. 2005. *Los «otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.

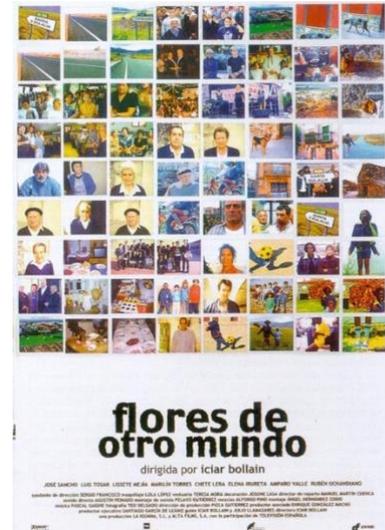
9. ANEXOS

9.1. Fichas técnicas‡

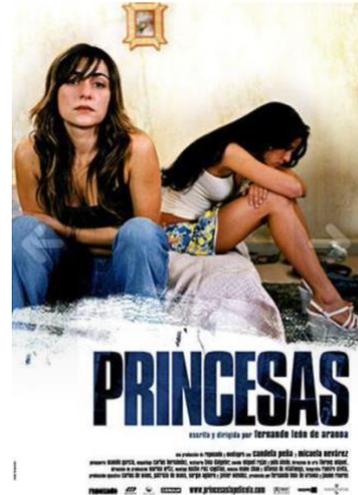


Título original	Solas
Año	1999
Duración	98 min.
País	España
Dirección	Benito Zambrano
Guion	Benito Zambrano
Música	Antonio Meliveo
Fotografía	Tote Trenas
Reparto	María Galiana, Ana Fernández, Carlos Álvarez-Novoa, Antonio Dechent, Paco de Osca, Juan Fernández, Miguel Alcívar, Pilar Sánchez, Concha Galán, Paco Tous
Productora	Maestranza Films
Género	Drama Drama social. Alcoholismo
Sinopsis	María reside en un desagradable apartamento de un barrio maltrecho. Malvive trabajando en el mundo de la limpieza y, casi con cuarenta años, descubre que está embarazada de un hombre que no la quiere ni la respeta. Refugiará su soledad en la bebida. Su madre ha compartido su vida con un agresivo maltratador que la ha consumido a su antojo y tras el ingreso de su marido en el hospital, la madre visita a su hija y conoce a un vecino viudo. Aunque estos tres personajes están inmersos en la soledad, todavía les queda algo de esperanza.
Premios	1999: Festival de Berlín: Premio del Público 1999: 5 Goyas: incluyendo mejor dirección novel y guion original. 11 nominaciones 1999: Premios Forqué: Mejor película Premios Ariel: Mejor película iberoamericana

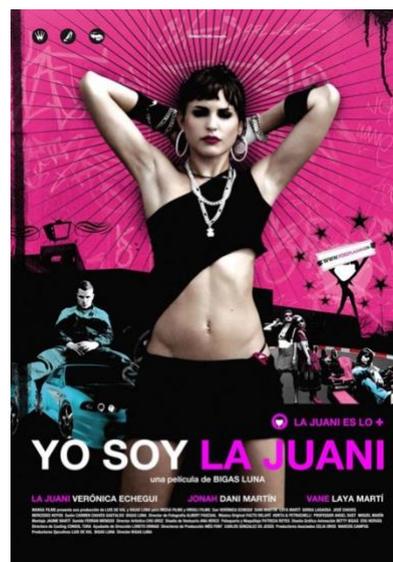
‡ Los datos de las fichas técnicas han sido obtenidos de la plataforma digital de Filmaffinity.



Título original	Flores de otro mundo
Año	1999
Duración	100 min.
País	España
Dirección	Icíar Bollaín,
Guion	Icíar Bollaín, Julio Llamazares
Música	Pascal Gaigne
Fotografía	Teo Delgado
Reparto	José Sancho, Lissete Mejía, Luis Tosar, Marilyn Torres, Chete Lera, Elena Irureta, Amparo Valle, Rubén Ochandiano, Chiqui Fernández, Antonio de la Torre
Productora	Alta Films
Género	Drama Drama social. Romance. Inmigración
Sinopsis	Patricia, una dominicana, busca una situación económica que le permita vivir con seguridad y poder tener un hogar. Milady, una cubana de veinte años, está llena de inquietudes que la llevan de un lado a otro. Marirrosi, una bilbaína con casa y trabajo, vive en la más completa soledad, al igual que Alfonso, Damián y Carmelo, solteros de Santa Eulalia, un pueblo sin mujeres casaderas ni futuro. Gracias a una fiesta organizada para concertar citas con mujeres de fuera, se conocen y emprenden experiencias de convivencia de muy diversa índole y a veces, imposibles.
Premios	1999: Premios Goya: Nominada a mejor guion y actor revelación (Tosar) 1999: Cannes: Semana de la Crítica: mejor película 1999: Premios Forqué: Nominada a Mejor película



Título original	Princesas
Año	2005
Duración	150 min.
País	España
Dirección	Fernando León de Aranoa
Guion	Fernando León de Aranoa
Música	Manu Chao, Alfonso de Vilallonga
Fotografía	Ramiro Civita
Reparto	Candela Peña, Micaela Narváez, Mariana Cordero, Luis Callejo, Antonio Durán, Violeta Pérez, Llim Barrera, Mónica Van Campen, Flora Álvarez, Alejandra Llorente, Javier Tolosa
Productora	Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión, Canal+ España
Género	Drama Drama social. Prostitución. Amistad. Inmigración
Sinopsis	Caye es una prostituta de un barrio de Madrid y Zulema es una prostituta inmigrante de la República Dominicana. Pese a los enfrentamientos en un comienzo, ambas entablan una amistad y se apoyan en esa situación por la que atraviesan, que al fin y al cabo es la misma.
Premios	2005: 3 Premios Goya: Mejor actriz (Peña), actriz revelación (Nevárez) y canción. 2005: Premios Forqué: nominada a Mejor película



Título original	Yo soy la Juani
Año	2006
Duración	90 min.
País	España
Dirección	Bigas Luna
Guion	Bigas Luna, Carmen Chaves Gestaldo
Música	Varios
Fotografía	Albert Pascual
Reparto	Verónica Echegui, Laya Martí, Dani Martín, Gorka Laso, José Chaves, Mercedes Hoyos, Manuel Santiago, Marcos Campos, Ferran Madiç
Productora	Media Films, Canal+ España, El Virgili Films
Género	Drama Adolescencia
Sinopsis	Juani, una joven del extrarradio, vive una situación complicada tanto en su casa como con su novio, que es muy celoso y solo le genera problemas. Decide acabar con la insufrible situación y cumplir su sueño de ser actriz.
Premios	2006: Goya: 1 nominación a la mejor actriz revelación (Verónica Echegui)