

Cecilia Bartolomé: desafío feminista.

Intervención en el Encuentro con Cecilia Bartolomé, a propósito de la proyección de *Carmen de Carabanchel* (1965) y de *Margarita y el lobo* (1969). Sala Borau de la Cineteca de Matadero. 27 de junio, 2018.

Un fenómeno no significa menos por ser raro.

Roland Barthes¹.

Es para mí un placer estar aquí, con Cecilia Bartolomé, en este evento que ha organizado La Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.

Quiero dar especialmente las gracias a Irene Cardona por haberme invitado y por haber pensando que podía “aportar herramientas” para profundizar en la relación entre el feminismo y estas dos películas de Cecilia que acabamos de ver.

He organizado mi intervención, que durará unos 20 minutos, en tres partes. Primero, voy a plantearos una serie de cuestiones con respecto a la relación entre el cine realizado por mujeres y el feminismo para que que nos sirva de marco general y, después, pasaré a exponer los dos breves análisis que he hecho de las películas de Cecilia.

De lo que se trata es de contaros algunas cosas que den pie al coloquio con Cecilia y al debate.

I. En principio, la relación entre el feminismo y el cine de Cecilia Bartolomé parece algo que no requiere que se le dé muchas vueltas. Por un lado, Cecilia ya dijo públicamente que se consideraba feminista al principio de su carrera cinematográfica, en 1978, cuando se estrenó su primer largometraje –*Vámonos, Bárbara*. Por otro lado, esta película también fue recibida por la prensa de la época como siendo ‘feminista’. Asimismo, en el libro *Historia del Cine Español* publicado por Cátedra en el año 2000, el historiador del cine Casimiro Torreiro señala que *Vámonos, Bárbara* contiene “una explícita reivindicación feminista”².

Se puede plantear que el sentido de ‘feminista’ de Cecilia, el de la crítica cinematográfica de los 70 y el del historiador Casimiro Torreiro a principios del siglo XXI no es el mismo. Y, sin embargo, el adjetivo ‘feminista’ se nos aparece como ‘objetivo’, evidente por sí mismo, trans-histórico, un adjetivo que es de “sentido común”. Cuando, en realidad, el adjetivo ‘feminista’, lejos de ser un adjetivo ‘evidente’ o ‘natural’ es, por el contrario, un adjetivo eminentemente político.

¹ Roland Barthes, “Sociología y socio-lógica. A propósito de dos obras recientes de Claude Lévi-Strauss” (1962), en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 230

² Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. *Historia del Cine Español*, Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 2000, p. 392. Hay que reconocer que al menos en este libro la película y el nombre de su directora aparecen, lo que no siempre es el caso.

A mí me parece que, ahora más que nunca, ahora que ‘lo natural’ es ser feminista, que no ser feminista es ‘políticamente incorrecto’, que ser feminista es de ‘sentido común’ y que, además, el feminismo ha sido claramente apropiado por las esferas de poder, hay que luchar por preservar el núcleo político del adjetivo ‘feminista’. ¿Qué se está diciendo cuando se dice ‘feminista’?

Un modo de llevar a cabo esta lucha contra “el sentido común” del adjetivo ‘feminista’ es cuestionar la idea de que haya una relación directa, una relación de causa-efecto, entre el hecho de que una cineasta se reconozca como siendo feminista y el hecho de que *desee* hacer cine feminista.

[con *Vámonos, Bárbara*] No quise hacer una película feminista, sino lo que yo veía del mundo y de la vida.

Cecilia Bartolomé, en “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”, Diego Galán, *El País*, 17 de enero, 2016.

Pienso que es políticamente importante no taponar esta brecha entre la identidad política –entre el ser feminista– y el deseo porque, mientras que la identidad política no deja de ser una etiqueta fija, que no nombra más que una parte de nosotras mismas, el deseo es móvil e impredecible, es un gran factor sorpresa en nuestra vida.

Otro modo de preservar el núcleo político del adjetivo ‘feminista’ es recordar algo que tiende a olvidarse, y es que el feminismo no es un movimiento homogéneo sino que, por el contrario, es un movimiento heterogéneo. Es decir que no hay un feminismo único, que hay varios tipos de feminismo, que hay incluso feminismos que se oponen entre sí con respecto a cómo llevar a cabo las transformaciones requeridas para mejorar nuestra situación en una multiplicidad de niveles políticos: el nivel jurídico, el económico, el social, el cultural y también el personal.

Claro que soy feminista, pero del feminismo en el que creo. No me he identificado nunca con el feminismo antihombre.

Cecilia Bartolomé, en “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”, Diego Galán, *El País*, 17 de enero, 2016.



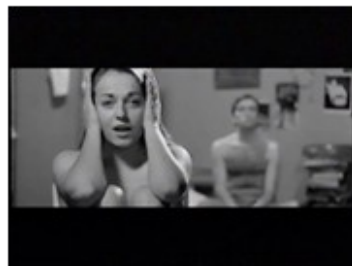
“Es en estos momentos que los hombres son maravillosos”

Un tercer modo de salvaguardar que el meollo del adjetivo ‘feminista’ es que es un adjetivo político, es recordar que el hecho de que una película sea ‘feminista’ no depende tanto de quien ha hecho la película como de quien la recibe, es decir, que depende de las espectadoras.

De ahí que, entonces, si yo, ahora mismo, os digo que no sólo *Vámonos, Bárbara*, sino también el cortometraje *Carmen de Carabanchel* así como el medimetraje *Margarita y el lobo* son películas feministas, no me quede otra que decir por qué digo que lo son, de tal guisa que podamos discutir al respecto, que podáis estar de acuerdo o no con los criterios con los que mantengo esta valoración política.

A mi juicio, estas películas que hemos visto son feministas básicamente por dos cosas.

Por un lado, por tres razones que son clásicas en la teoría feminista del cine y que se refieren al nivel del texto fílmico: 1. como ya nos indican los títulos, ambas películas cuentan con sendas mujeres protagonistas y, por tanto, son ellas, y no los personajes masculinos, las que llevan el peso del relato, las que hacen avanzar la acción narrativa; 2. las películas están narradas principalmente desde el punto de vista *subjetivo* de estas protagonistas; 3. estas películas serían feministas porque tratan públicamente temas relativos a la vida sexual y a la vida psíquica de las mujeres.



Transmisión entre mujeres de métodos caseros para abortar. Cantando: “Dime, ¿qué es ser una mujer?”

Por otro lado, el feminismo de estas películas también radicaría en poner en cuestión esa ecuación mujer = víctima con la que, desde hace unos años, se nos bombardea desde los medios de comunicación.

Ahora, si los dos filmes van en dirección contraria a la contemporánea victimización de las mujeres no es sólo porque Carmen y Margarita consiguen resolver por sí mismas la situación difícil en la que se hallan. También porque la existencia misma de estas dos películas es una prueba material de que el régimen franquista, a pesar de todos sus mecanismos de represión sexual y de censura política, fracasó a la hora de realizar su proyecto represor/censor sobre la rebeldía y el carácter libre de una joven mujer, que es lo que era Cecilia Bartolomé cuando realizó estas películas.

Yo era una loca carioca, hacía lo que creía que había que hacer, no lo pensaba dos veces; nunca me detuve a considerar la conveniencia o no de una película.

Cecilia Bartolomé, en “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”, Diego Galán, *El País*, 17 de enero, 2016.

Habría incluso que añadir que el hecho mismo de que estemos hoy aquí viendo, analizando y luego debatiendo sobre estas películas junto a Cecilia, después de que hayan pasado 50 años desde su realización, es también una prueba contundente de que el proyecto represor-censor franquista fracasó de pleno.

II. El cortometraje de 1965 *Carmen de Carabanchel*, según he leído, es la tercera práctica que Cecilia realizó en la Escuela Oficial de Cinematografía, tras *La siesta* (1962) y *La noche del Dr. Valdés* (1964).

Lo que quiso hacer Cecilia con este cortometraje fue –te cito, Cecilia– “contar cómo era la vida sexual de las mujeres españolas en 1965, frente al cuento de hadas de la *Carmen* de Marimée, que fue una mujer que follaba a diestro y siniestro y no se preñaba nunca”. En este corto, en palabras de Cecilia, “se hablaba de las peripecias de una pareja que no quería tener más hijos y usaba métodos anticonceptivos, o para abortar, que eran la leche”³.

Está claro que hacer un corto en la España de 1965 sobre la vida sexual de las mujeres, es decir, sobre la dificultad de acceder a anticonceptivos en las farmacias



y sobre los peligrosos abortos caseros que las mujeres se provocaban,



mientras que se escucha una moderna y trepidante versión de jazz de un par de temas de *la Carmen* de Bizet, que contrastan con la música popular española, las enlatadas voces de la radio y los diálogos del cine medieval franquista

³ Diego Galán, “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje”, en *El País*, 17 de enero, 2016.



que se escuchan en el universo de la historia, fue una idea totalmente loca y a Cecilia los profesores de la Escuela le suspendieron el cortometraje por “provocador”.

Pienso, sin embargo, que el carácter “provocador” de este cortometraje no sólo radica en estas cuestiones relativas a los anticonceptivos y al aborto, sino también en el hecho –muy bien contado en el corto– de que ahí tenemos a una joven mujer que, a pesar de vivir rodeada por una asfixiante pandilla de 4 hijos,



es, a la vez, una mujer sexualmente deseante



que, encima, no está para nada dispuesta a ‘sacrificar heroicamente’ su deseo sexual, como aconseja “el predicador” de la película.



Es decir que el carácter provocador del cortometraje viene dado no sólo por la temática (los anti-conceptivos, el aborto) sino también por el hecho de que su discurso va a contracorriente del discurso nacional-católico pro-maternidad virginal.



No menos provocador debió resultarles a los profesores de EOC que la maternidad sea retratada en el corto como una especie de condena para la mujer. Tal y como Carmen exclama en determinado momento: “¡qué asco de niños!”. En este sentido, me gusta mucho ese repentino primer plano del hijo mayor de Carmen llamando a gritos a su madre



porque unos chicos del barrio le han pegado por haberles quitado previamente “una carretilla”. Podríamos interpretar que este primerísimo plano del hijo mayor gritando “¡Mamaaa!” es un plano *subjetivo* de la protagonista. El molesto llamado del quejica ocupa toda la pantalla, todo el campo visual, y se impone de forma inexorable. En efecto, Carmen socorre a su hijo mayor, que “se ha dejado pegar” por los otros niños, en vez de “haberles dado una patada”, como ella misma le dice. No obstante, a mi juicio, lo más interesante no es que el cortometraje borde el retrato de la dimensión infernal de la crianza, sino el hecho de que el filme nos muestre las contradicciones de la maternidad: el impresionante hartazgo que producen los hijos entra en colisión con el profundo amor hacia ellos, tal y como muestra el episodio de la pérdida de uno de los hijos fuera de la iglesia,



así como entra en colisión con las alegrías que nos procuran los hijos, como se cuenta con ese entrañable *collage* final del grupo de niños jugando con las carretillas de la discordia.





III. *Margarita y el lobo* es la práctica de final de diplomatura que Cecilia Bartolomé realiza en 1969 en la Escuela Oficial del Cine.

La cineasta, desde el mismo inicio, parece querer incidir en el hecho de que esta práctica cinematográfica ha sido realizada por una mujer.



También desde el mismo inicio parece querer dejar constancia de que, en tanto que mujer, ella es una especie de “espía infiltrada” en la Escuela, puesto que, tras un redoble de platillos, y según van a comenzar los títulos de crédito, empieza a sonar una versión jazzística de la música de la serie televisiva *Misión: imposible*,



Serie TV de la CBS

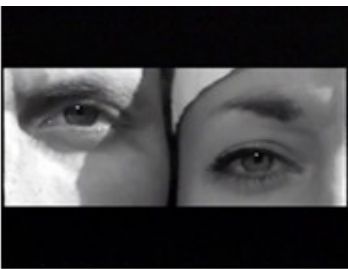
Misión: imposible (1966-1973).

música que vuelve a sonar al final del filme.

Cabe subrayarse, en este sentido, que los profesores de la Escuela no sólo habían suspendido, como ya os he contado, el cortometraje de Cecilia *Carmen de Carabanchel*, sino que también habían suspendido, según he leído, otros dos cortometrajes, protagonizados por mujeres, que habían sido realizados por Josefina Molina: *Cárcel de mujeres* (1964) y *La otra soledad* (1966)⁴.

⁴ Luis Deltell, “La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine”, *UNED. Revista Signa*, n.º 24, 2015, pp. 293-306.

Entonces, frente a la ilusión política, abrazada por los historiadores del cine, de que esta Escuela era “una isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades”⁵, habría quizás que comenzar a desmontar esta ilusión tomando, para ello, en consideración que, desde 1962, la Escuela Oficial de Cine dependía del militar José María Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, quien, a su vez, dependía del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Según ha escrito Casimiro Torreiro, el proyecto de ambos señores era “rentabilizar políticamente la defensa de una determinada concepción de la cultura nacional a través del cine”⁶, es decir, que el proyecto era de lo más reaccionario. Para que el Nuevo Cine Español estuviera al servicio de este proyecto nacionalista era necesario que los futuros profesionales fueran formados en la Escuela Oficial de acuerdo “a la tradición realista de nuestra cultura y al humanismo”⁷.



Cantando: “*Credo en el Nuevo Cine Español*”.

En este contexto político, y *desde dentro* de la Escuela de Cine Oficial, Cecilia arranca su última práctica subrayando el carácter obsceno de los representantes del régimen



pero, sobre todo, subrayando su ridiculez, es decir, cuestionando su supuesto poder aplastante.



⁵ *Historia del Cine Español*, p. 307.

⁶ *Historia del Cine Español*, p. 308.

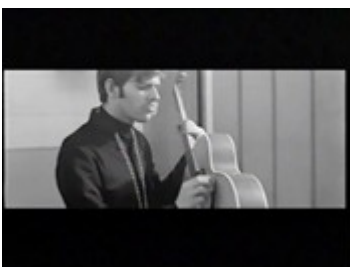
⁷ *Historia del Cine español*, p. 282. Según cuenta Luis Deltell, en el examen de ingreso a la Escuela, Luis García Berlanga le preguntó a Josefina Molina “qué escritor o dramaturgo español adaptaría”, op.cit., p. 296.

Hay que tener en cuenta que la cancioncilla sarcástica “¿quién teme al lobo feroz?”, que acompaña a la segunda parte de los títulos de crédito, arranca tras la escena en la que Margarita tiene que hacer un esfuerzo para no reírse cuando este hombre del Tribunal eclesiástico



se queda atascado intentando recordar el número del “canon sagrado” que debería aplicar.

Dando muestras de una libertad creadora insólita, en *Margarita y el lobo* Cecilia Bartolomé se desmarca completamente de los parámetros estéticos y narrativos del sombrío y melancólico “realismo crítico”, propio del Nuevo Cine Español, para inscribir su película tanto en la festiva cultura *pop* británica del momento

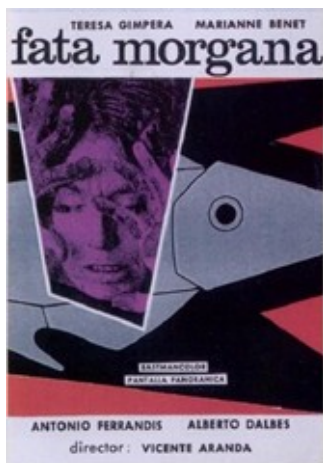


De las campanas de boda a la versión española del *Love, love, love* de los Beatles.

(muy del gusto también de Iván Zulueta en su película de 1969, *Un, dos, tres, al escondite inglés*) así como en el contexto, también extranjero, de la *Nouvelle Vague*.

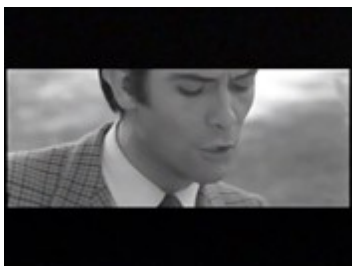
Margarita y el lobo, además de ser una adaptación de la novela de 1963 *Las estancias de Sophie* de la periodista y artista feminista francesa, Christiane Rochefort⁸, mujer que trabajó en la Cinemateca de París con Henry Langlois y también como actriz en el cortometraje de Truffaut *Los 4 golpes* (1962), es una película que dialoga con la escritura cinematográfica, eminentemente anti-realista y deconstructiva, del director francés Jean-Luc Godard, lo que la aproxima, en nuestro país, a los directores más modernos adscritos a la Escuela de Barcelona, como Jacinto Esteva, Joaquim Jordá o Vicente Aranda.

⁸ Según contó Cecilia en la sesión, esta novela se la propuso su marido.

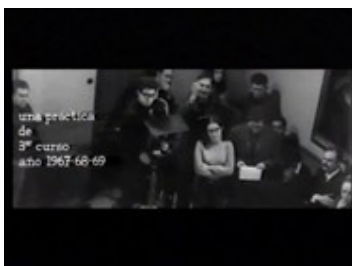


Fata Morgana (Vicente Aranda, 1965).

El filme, sin embargo, no se nutre simplemente de recursos relacionados con la deconstrucción del lenguaje cinematográfico, auspiciada por Godard –constantes “saltos de montaje”, *travellings* saltarines con la cámara en mano, utilización constante de material documental, encuadres ‘mal’ hechos,



etc.–, sino que estos recursos estarían al servicio del llamado “efecto de distanciamiento”, una estrategia artística-política utilizada por Godard pero que fue creada para el teatro por Bertold Brecht. Se trata de desarrollar diferentes técnicas, tanto al nivel del lenguaje como al nivel de la puesta en escena, en aras de que los espectadores seamos en todo momento conscientes de que estamos viendo una producción cinematográfica y, por tanto, una realidad fabricada. Y así, por ejemplo, aparte del hecho de que la película comience y acabe con el equipo de rodaje dentro del campo visual





y de la masiva utilización del género musical o de material documental para detener el flujo narrativo y llevar a cabo digresiones irónicas, esperpénticas



o críticas

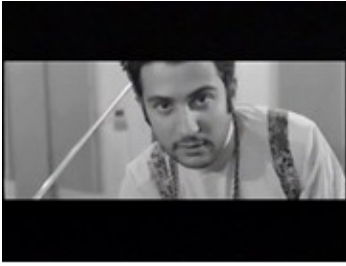


Tras un zoom: “Pero en esta mierda de mundo ¿qué es una vida normal?”

que vienen a comentar ‘desde fuera’ la historia del matrimonio interclasista, nos encontramos con que hay personajes-actores que pasan por delante de la cámara obstaculizando que veamos la escena



o también nos encontramos con que los personajes dirigen su mirada hacia la cámara para interpelarnos.



“[Esparadrapo] suena mal”



Cantando: “No quiere ser mujer”

De hecho, estructuralmente, *Margarita y el lobo* se ordena a partir de una serie de 5 planos de Margarita mirando a cámara, cual presentadora de TV,



para anunciarnos y comentar, con crudeza irónica, los acontecimientos narrativos por venir⁹. Que los acontecimientos de la historia no se ordenen cronológicamente sino en función del discurso que nos dirige directamente Margarita, más que obligarnos a reconstruir la linealidad temporal de los *flashback* en nuestras cabezas, nos invita a sustituir el valor de la historia de desamor e inicio de una nueva vida, “¡al fin sola!”, que protagoniza Margarita, por el valor de la lectura que ella misma hace, *a posteriori*, de esa historia¹⁰; lectura que tiene que ver con la confusión entre el sexo y el amor, con la angustia aparejada a esos momentos en los que no sabemos qué hacer con nuestra propia vida, con la tentación del adulterio, con lo difícil que es encontrar un buen amante, con la importancia de nuestra amistad con otras mujeres,

⁹ Según contó Cecilia en la sesión, estructuró así la película porque esta estructura le permitía remachar los puntos claves de la historia, la cual, en sí misma, no le parecía muy interesante.

¹⁰ Cecilia señaló en la sesión que el cambio de vestuario en el quinto plano ‘televisivo’ de Margarita era para subrayar que esos planos pertenecen al “tiempo actual”.



con la opción del lesbianismo, o con el machismo cotidiano al que nos tenemos que enfrentar, venga este machismo de los tecnócratas liberales que quieren “promocionar el turismo local” o de los “hombres progres”.



Hemos visto que el efecto de distanciamiento se produce por medio de una serie de recursos que deconstruyen el lenguaje cinematográfico y también por medio de una serie de decisiones de puesta en escena



que permiten a la cineasta jugar con los límites entre el espacio de la historia protagonizada por Margarita, el espacio de producción de dicha historia (La Escuela de Cine) y ese espacio estructurante donde la protagonista-actriz hace una lectura mordaz de esa historia pasada.

Ahora bien, la activación de este distanciamiento brechtiano tendría como fin último provocar nuestro asombro o extrañeza para que reflexionemos de forma crítica ante escenas corrientes o familiares. En este sentido llamaría vuestra atención sobre una escena entre Lorenzo y Margarita en la que se pone en juego, de forma especialmente redonda, la experimentación lúdica con el lenguaje cinematográfico para producir en nosotros este “extrañamiento” con respecto a una escena típica.

Se trata de la escena en la que Lorenzo le suelta a Margarita el siguiente discurso: “Te lo digo por tu bien. Si no te quisiera, me daría igual. Y si tú me amaras un poco, podrías darme ese pequeño gusto: ir un poco más arreglada, sin carreras en las medias, el pelo mejor peinado ... Que no sé por qué pierdes el tiempo llenándote la cabeza de libros, de los que no retienes ni una palabra, y, sin embargo, no tienes tiempo de coserte esa cremallera ¿Es que no quieres llevar una vida normal?”.

Si bien en este discurso de Lorenzo reconocemos un típico discurso machista, no es menos cierto que el modo experimental con el que la escena está montada, un bucle en el que se repite 7 veces el mismo plano de Lorenzo desde el fondo aproximándose hacia cámara,

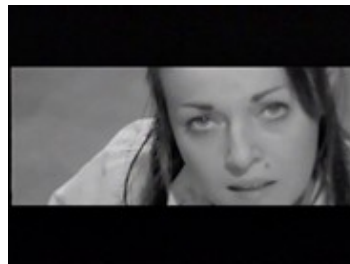


no sólo nos cuenta el inicio del alejamiento de Margarita de Lorenzo, sino que también pone en cuestión el supuesto carácter aplastante de sus palabras, puesto que el hecho de que Lorenzo sea repetidamente enviado al fondo del plano otorga un toque cómico a esta escena, aligerando el carácter sádico de sus palabras.

De hecho, al final de la secuencia, Margarita se enfrenta a él,



“¿Es que no quieres llevar una vida normal?”



Tras un zoom: “Pero en esta mierda de mundo ¿qué es una vida normal?”

mientras que, sobre el plano de ella, se empiezan a escuchar los primeros acordes de guitarra del famoso tema “Amarraditos” de M.^a Dolores Pradera, cantante que a finales de la década de 1950 protagonizó un escándalo al separarse del actor, y también director, Fernando Fernán Gómez.

Entonces, para concluir, diría que, a día de hoy, el valor feminista de *Margarita y el lobo* no sólo radica en que cuenta una historia anti-victimista en la que una mujer sabe salir sola de una relación nefasta con su marido, Lorenzo del Valle (¿de los caídos?),



“Lorenzo, esto se ha acabado”

quien, tal y como dice la letra de la cancioncilla final, sólo ama a Margarita “por sus derrotas”; sino que su valor feminista también radica en que esta película es una prueba histórica palpable de que, antes del fin de la dictadura, hubo *al menos una mujer* en este país que supo salir sola, y encima alegremente, del lenguaje cinematográfico realista oficial haciendo, durante esa salida, lo que, en la teoría feminista, se llama “contra-cine” de mujeres¹¹.

Así lo supo reconocer de inmediato la censura nacional-católica, la cual, consecuentemente, prohibió este medimetroraje y no dudó en incluir a Cecilia Bartolomé en la muy honorable “lista de autores no afines al régimen”.

¹¹ Claire Johnston, *Women's cinema as counter-cinema*, 1973. Re-impreso en Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (Edimburgo University Press, 1999), pp. 31-40. Véase también el capítulo VIII, “Política textual”, en Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1982). Cátedra. Signo e Imagen, Madrid, 1991, pp. 169-179.