

MUJERES Y CINE. LAS FUENTES CINEMATOGRAFICAS PARA EL AVANCE DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES*

MARÍA CASTEJÓN LEORZA**

RESUMEN

El presente artículo pretende señalar las extensas y profundas relaciones que existen entre el Cine y las Mujeres. Dentro del campo historiográfico que se ocupa de las relaciones entre el Cine y la Historia, se incide en las posibilidades que tiene el cine como fuente para el estudio y el avance de la Historia de las Mujeres. Los temas tratados, breve recorrido histórico por la teoría fílmica feminista anglosajona y su influencia en España, consideraciones del cine como fuente para la historiografía femenina, la importancia de los tipos femeninos, modelos de mujer y estereotipo, y ruptura del régimen de representación patriarcal a partir del análisis de la película *Función de noche* (1981), de la directora española Josefina Molina, sugieren las pautas metodológicas para seguir trabajando y avanzando en el tema de la representación de la imagen de la mujer en el cine en general, en el cine español en particular.

Palabras clave: Cine, Mujeres, Teoría Fílmica feminista, cine como fuente histórica, Historia de Mujeres, ruptura del régimen de representación patriarcal, directoras españolas de la Transición, *Función de noche*, Josefina Molina, Lola Herrera.

The aim of this article is to point at how deeply connected are Women and Cinema. All those studies based on the existing links between Cinema and History give us clear hints about Cinema as a source of studying and progressing in Women's History. The issues treated here (brief history of the anglo-saxon feminist film theories and its influence in Spain, thoughts about Cinema as source for Women's historiography, the relevance of female types, female patterns and stereotypes, and the breaking of the patriarchal view régime as from the analysis of the film "FUNCION DE NOCHE" (1981) by Josefina Molina, the Spanish director) are mere attempts to mention the methodological guide lines to continue working on how Women are pictured in films and specially in Spanish films.

Key words: Cinema. Women History. Women Filmmakers. Movie theory feminist. Función de Noche. Josefina Molina. Lola Herrera.

* Trabajo registrado en el IER el 2 de mayo de 2005.

** Licenciada en Humanidades (Universidad de La Rioja). Investigadora de la Universidad de Salamanca especializada en Historia Contemporánea, Cine y Mujeres.

El tema de las relaciones entre Mujeres y Cine, es un tema tan amplio como diverso. Del mismo modo que las relaciones entre Cine e Historia, es un tema del que se habla mucho, pero sobre el que se ha trabajado muy poco¹. Cuando hablamos de Cine y Mujeres, de Mujeres y Cine, habitualmente, debido a un hábil trabajo de marketing llevado a cabo en las últimas décadas por los productores y distribuidores, conscientes de que un importante porcentaje de los espectadores es femenino, asociamos el *cine de mujeres* con las mujeres directoras. Pero las relaciones entre las Mujeres y el Cine, van mucho más allá, a pesar de que esta relación tenga importantes implicaciones con la irrupción en el panorama cinematográfico de mujeres cineastas, que lejos de ser una nota colorista y folclórica, son reconocidas cineastas con trayectorias ya consolidadas.

Para mostrar todas las dimensiones que existen en la relación entre Mujeres y Cine, en este artículo se llevará a cabo un breve recorrido histórico sobre los inicios de la crítica cinematográfica feminista que nace al calor del feminismo norteamericano siempre sensible a la especificidad de la creación artística femenina, y su escasa influencia en el feminismo español, así como un brevísimos apunte sobre el análisis del estado de la cuestión en la historiografía cinematográfica española. A continuación se expondrán y analizarán las posibilidades del análisis de la representación cinematográfica para el avance de la Historia de las Mujeres, haciendo hincapié en la necesidad de hacer uso de los modelos de mujer y de los estereotipos como fuente para descodificar los mensajes de subordinación que emite el cine. Finalmente, tras asumir que la ruptura del régimen de representación patriarcal en el cine español únicamente se da de mano de las mujeres cineastas, se analizará la película *Función de noche* de Josefina Molina, 1981, en un intento de poner en práctica esta serie de disertaciones teóricas que pretenden resumir y plantear los principales ejes para abordar un estudio histórico de las representaciones cinematográficas de las mujeres, que además del conocimiento histórico del historiador, necesitan de una perspectiva cultural, política y social capaz de asumir los procesos de creación de identidades a partir de los modelos femeninos que refleja la pantalla.

No obstante, a pesar de que en este artículo se haya intentado introducir cuestiones clave para el análisis de las relaciones entre Cine y Mujeres, dada la amplitud del tema de estudio, tal y como el lector podrá observar, el tema de las directoras españolas, que ya por sí mismo merecería un espacio propio, no se ha desarrollado lo suficiente, ya que se ha considerado más importante establecer las bases metodológicas para avanzar en la historia de las mujeres a través del cine.

1. Recojo la afirmación de la Catedrática Josefina Cuesta: *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia (El caso español)* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 2004, o.c., p. 14. En este sentido tanto en lo que a las relaciones Cine e Historia y Cine y Mujeres se refiere, es sumamente representativo el hecho de que se constata la existencia de un gran número de Jornadas y Festivales que abordan estas relaciones, y que indican por medio de las publicaciones de las conclusiones y actas de estos encuentros que existe un verdadero interés por trabajar en estos temas y por asentar las bases metodológicas que nos permitan a los historiadores cinematográficos avanzar en este ámbito historiográfico. De entre las Jornadas dedicadas a las relaciones entre Cine e Historia destaco las Jornadas de Salamanca (*Jornadas sobre Historia y Cine. El cine como fuente historiográfica. El caso español* (1 a 5 diciembre 2003) y *II Jornadas sobre Historia y Cine. Exilios y migraciones en el cine español* (29 de noviembre al 3 de diciembre 2004) coordinadas por la Universidad de Salamanca y por la Filmoteca de Castilla y León, que ya van por su segunda edición, y las recientemente celebradas *Jornadas sobre Cine e Historia. El documental español como fuente historiográfica* (Logroño, del 21 de febrero al 1 de marzo) organizadas desde la Universidad de La Rioja y celebradas en los cines Golem de Logroño. Por su parte los encuentros y festivales referentes al cine y las mujeres se centralizan a través de la asociación TRAMA, que aglutina los Festivales de Cine de Mujeres de Barcelona, Pamplona, Bilbao, Zaragoza y Huesca. En estos encuentros cinematográficos se proyectan exclusivamente películas dirigidas por mujeres, lo cual demuestra la habitual identificación entre mujeres y cine con cine dirigido por mujeres.

1. MUJERES Y CINE. ESTADO DE LA CUESTIÓN. PANORAMA INTERNACIONAL Y BREVE APUNTE SOBRE EL PANORAMA ESPAÑOL

“Surgido de los movimientos de protesta de los años sesenta y de los debates sobre política sexual llevados a cabo en el movimiento de las mujeres especialmente en la década posterior, la reflexión feminista sobre la imagen se desarrolla de manera incipiente en los países no anglófonos en los cuales el feminismo ha incidido como práctica y movimiento social, o que cuentan con una tradición de estudios feministas en otros campos.(...) El conjunto de discursos críticos que ya sin reticencia podemos llamar teoría fílmica feminista, ha marcado una pauta en la reflexión sobre la imagen, el cine y el discurso desde la conciencia de la íntima relación entre teoría y práctica y de lo mucho que está en juego en nuestra relación con las imágenes. Se ha establecido como “una teoría de campo” (Casetti 1993) entre otras que, como tal, plantea preguntas generales: ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto que sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente en procesos de construcción y elaboración cultural. Su punto de partida es la conciencia de la interdependencia entre historia, práctica y teoría. (...) Su objetivo es incidir en la política cultural contemporánea y en nuestras vidas, contribuir a determinar una práctica que pueda apuntar a modos distintos y plurales para producir y leer las imágenes, nuestro imaginario y, finalmente, el mundo”².

Me ha parecido oportuno comenzar con las reflexiones y conclusiones de la profesora Giulia Colaizzi, ya que en estas palabras se condensan los objetivos de la práctica teórica fílmica feminista: ofrecer una reflexión crítica e histórica a partir de una práctica social y cultural determinada como lo es el cine, y la teoría, es decir, los escritos alrededor de la representación de la mujer, para poder interpretar así las historias vitales, y ofrecer nuevos modos para interpretar nuestro mundo. Tal y como se desprende de las palabras de Colaizzi, entre los objetivos de la teoría fílmica feminista actual se encuentran desentrañar las claves de la representación, así como de la construcción de la subjetividad, haciendo hincapié en conceptos como deseo y placer, conceptos negados históricamente a la subjetividad femenina. Así mismo, se observa una preocupación por interpretar los procesos culturales en los que el individuo se representa a sí mismo. Pero remontémonos a los orígenes de la teoría fílmica feminista para poder trazar su clara y esperanzadora evolución histórica.

Las teorías que se ocupan de las relaciones entre el Cine y la Historia de las Mujeres son relativamente recientes, ya que los primeros estudios referidos al tema se remontan a la década de los setenta del recién acabado siglo XX, y se insertan en la emergente corriente feminista norteamericana, en el cual lo personal se define como político. En plena efervescencia del movimiento feminista norteamericano teóricas como Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Annette Khun, Teresa de Laurentis, Giulia Colaizzi, E. Ann Kaplan³ comienzan a teorizar haciendo uso tanto del psicoanálisis

2. Giulia Colaizzi *Cine e imaginario sociosexual* en *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos* Barcelona, Paidós, 2002. o.c., p. 42-43.

3. Laura Mulvey, directora teórica y feminista inglesa, su obra se encuentra entre la reivindicación política feminista, la teoría psicoanalítica y la estética de vanguardia de los años setenta. Es conocida principalmente por sentar las bases de la teoría fílmica feminista por medio de su ensayo *Visual pleasure and narrative cinema* (1975). Publicado en España por Episteme en 1988). Ha dirigido un considerable número

como de la semiótica, sobre la representación fílmica de los personajes femeninos. Las principales aportaciones de la teoría fílmica feminista fueron poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones que esta representación que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad, tienen en la espectadora. Por primera vez se puso de manifiesto la importancia del cine como constructor de modelos de comportamiento, y la importancia que el cine puede tener en la construcción de la subjetividad y de la identidad de la espectadora.

Uno de los puntos de partida de la teoría fílmica feminista fue considerar la representación de la mujer en el Cine Clásico, principal objeto de sus estudios, como espectáculo, como proyección del deseo masculino. 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. La mujer se convierte así en escenario de la sexualidad, y no en sujeto, quedando su propia sexualidad anulada, impidiendo su libre desarrollo personal, y la construcción de su propia subjetividad. Para las feministas, este proceso no es sino el reflejo de la cultura patriarcal que se intenta imponer a la mujer; se busca una mujer sumisa y dominada por la mirada masculina. Las posibilidades de identificación de las mujeres debido a esta ausencia de mirada femenina son nulas. La mujer no puede pensarse a sí misma si no es dentro del estereotipo de mujer sumisa, ama de casa, y madre que apenas participa en la trama o dentro del estereotipo de mujer sexuada, cuyo final siempre es trágico. El cine no hace sino recoger la dicotomía cultural y social, por la cual la mujer, o es una santa, o es una puta.

Todas estas aportaciones indican que las teorías fílmicas feministas se incluyen dentro de una práctica historiográfica reivindicativa que se fija en los procesos históricos y culturales que refleja el cine, y que excluyen a la mujer sistemáticamente, condenándola a ser mero soporte del personaje masculino y a vivir dentro de espacios restringidos y doméstico.

de películas *Penthesile*, *Queen of de Amazons* (1974, dirigida junto a Peter Wollen), *Riddles of the sphinx* (1977), *Amy!* (1980), *Crystal gazing* (1982), *Frida and Tina* (1983, dirigida junto a Peter Wollen), *The bad sister* (1983), *Disgraced monuments* (1996).

Teresa de Laurentis, ha publicado los siguientes libros: *Thecnologies of gender* (Londres, Macmillan Press, 1987), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (Madrid, Cátedra, 1992), *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo* (Madrid, Horas y Horas, 2000).

Giulia Colaizzi es profesora titular en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia, y miembro del Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universitat de Valencia. De entre sus innumerables publicaciones, libros, artículos y ediciones destacan las siguientes: *Feminismo y teoría fílmica* (Valencia, Episteme, 1995), *L. Melandri. De la diferencia de género a la individualidad del macho y de la hembra* (Valencia, Episteme, 1997), *Mujeres y cine*. Número monográfico de la revista *Lectora*. Nº 7. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

Annette Khun ha publicado *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Publicado en 1983. Edición española, Madrid, Cátedra, 1991), *Screen stories; a screen readers* (Oxford University Press, 1998), *Géneros de mujeres: Teoría sobre el melodrama y el culebrón* (Revista *Secuencias*, nº 15, pág. 7-17).

Mary Ann Doane es especialista en el tema de la mascarada. Doane, haciendo uso de las teorías psicoanalíticas, afirma que mediante el disfraz de la feminidad, se consigue alejar a la mujer del análisis del texto. Dada la sobrerrepresentación de la imagen femenina en la pantalla, la espectadora, según Doane sólo tiene dos posibilidades; el masoquismo que supone identificarse con una mujer atrapada en el melodrama, o el narcisismo que supone a su vez identificarse con el objeto de deseo. *Film and the mascarade: theorizing the female spectator The Desire to Desire* (1987), *The emergence of cinematic time: modernity contingency, the archive* (Oxford University Press, 1998), son sus principales publicaciones.

Ann C. Kaplan ha publicado *Looking for the others* (1998) Otras autoras y obras relevantes son las siguientes: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror* (1988), *Male subjetiivity at the margins* (1992) Judith Butles *Gender trouble* (1990), Eve Kosofsky, *Epistemologi of the closet* (1990), y *Fronm reverence to rape* (1992) de Molly Haskell.

Estos primeros estudios críticos sobre teoría feminista y cine iniciados en la década de los setenta se dan en un contexto histórico de activismo feminista en el cual se produce una politización de la sexualidad y una reivindicación de la lucha cultural como posibilidad política. Desde esta postura militante se reflexiona sobre el discurso fílmico y se considera el prototipo de mujer que se muestra en el Cine Clásico de Hollywood como un modelo burgués de feminidad en la que la renuncia y la pasividad son los valores que definen a las mujeres. Frente a este modelo de sumisión, se encuentra otro modelo, el de la mujer fatal reprobado y condenado por la sociedad que se deleita en una contemplación fetichista de esa mujer, pero que la condena a ser una perdida. Este modelo de *mujer fatal*, es igualmente criticado por las feministas, obviando por completo que se trata del primer modelo de representación que muestra una mujer que a pesar de estar de antemano condenada a la fatalidad, es una mujer transgresora, que aunque limitadas, ofrece nuevas posibilidades de identificación.

Además de estos estudios teóricos y críticos, en la década de los setenta se comienza a trabajar al igual que en el resto de la historiografía femenina y con el objetivo de crear una genealogía propia, en la búsqueda de figuras femeninas relevantes a lo largo de la Historia. Con el objetivo de rescatar estas figuras y estos trabajos de la invisibilidad y del olvido las historiadoras principalmente se lanzan a buscar en los archivos y filmotecas los nombres de las mujeres que han trabajado en la industria cinematográfica. Es a partir de este rescate de cineastas, productoras, montadoras cuando se puede dar un paso más, y plantear el que será nuevo objeto teórico: el denominado *cine de mujeres*⁴.

El paso de la década de los setenta a la década de los ochenta viene marcado desde el punto de vista teórico por el paso de la politización de la sexualidad, a la crítica de la representación. En este sentido destaca la obra de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1975) en el que se apuntan los siguientes problemas: la cuestión del placer, la cuestión de la recepción fílmica y del lugar del espectador. Otro hito importante será la publicación del libro de Teresa de Laurentis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1984) en el que se introducen factores históricos tales como la importancia de los discursos sociales, la importancia del género, las expectativas de la audiencia, las condiciones de producción...en definitiva, se relaciona la producción cinematográfica con su entorno social y cultural, que claramente la determinan.

Tal y como hemos observado al inicio del epígrafe, se introducen en el estudio de la representación fílmica femenina los conceptos de deseo y placer y en consecuencia y directamente relacionado con ambos, el reconocimiento de la espectadora como persona que mira y que desea. La mujer se convierte por fin en sujeto del proceso de mirar. La experiencia cinematográfica pasa a formar parte de la subjetividad femenina. Pero no podemos olvidar el hecho de que para que este proceso se pueda realizar completamente, es necesario que paralelamente se dé en los contenidos de las películas un desarrollo positivo de la representación de la mujer a través de los personajes interpretado por las actrices así como de los temas tratados.

4. El término *cine de mujeres* es un término profundamente controvertido sobre el cual no existe unanimidad entre los estudiosos y teóricos. Entrar en el apasionante debate sobre si el género condiciona la creación artística supone desviarnos de nuestro objeto de estudio, a pesar de que sea un tema muy relacionado con el mismo. Cabe señalar como barómetro del estado de la cuestión, que el término *cine de mujeres* no es aplicable a las directoras españolas de los noventa ya que, salvo contadas excepciones, las cineastas españolas contemporáneas no aceptan realizar un cine específico de mujeres.

En los años ochenta asistimos a un proceso de profundización del discurso psicoanalítico y semiótico del cine mediante el análisis de las estrategias de identificación y de los procesos de identidad. En los últimos años de los ochenta, se observa un desarrollo espectacular de las publicaciones sobre el tema, especialmente en el mundo académico anglosajón mediante los *films studies* o *women's studies*⁵ que favorecen y fomentan la publicación de revistas y libros, y se convierten en un auténtico espacio de diálogo y construcción.

En los años noventa, tal y como ocurre con el resto de las áreas de estudio de la historiografía femenina, se profundiza y amplía el debate teórico en torno al género como categoría cultural, sexual y social. Se pretende articular el discurso del feminismo como una verdadera teoría general de la sociedad, de la producción cultural y de la subjetividad, considerando el género como reflejo de la ideología. Para ello es necesario ampliar el marco geográfico, cultural y religioso, e incorporar al estudio las diferencias sociales, sexuales, étnicas, de edad, de religión⁶..... para poder así asumir que el género no es una simple diferencia sexual que marca la diferencia entre hombres y mujeres.

Desde los comienzos de la teoría fílmica feminista se observan dos líneas diferenciadas a la hora de abordar y establecer la metodología y los objetivos. Nos encontramos por un lado con la ya mencionada línea historiográfica que se centra en el rescate y el estudio de mujeres cuyo trabajo haya sido relevante en el mundo cinematográfico (especialmente de las mujeres dedicadas a la dirección) y cuyo objetivo es principalmente sociológico. Por otro lado, nos encontramos con la segunda línea o corriente que se centra en el análisis fílmico y se ocupa del análisis de los *tipos femeninos*. Eminentemente teórica, y más interesada en el análisis de la situación historiográfica y bibliográfica, tiene una visión mucho más comprometida y radical. Dentro de esta segunda corriente historiográfica se encuentran todas las teóricas norteamericanas y europeas mencionadas.

En este sentido, entre adoptar el feminismo como militancia, como compromiso vital y político o como perspectiva metodológica, estimo que es necesario llegar a un punto de encuentro. Se debe llevar a cabo una labor historiográfica neutra u objetiva a la hora de historiar sobre nuestra cinematografía. Pero al mismo tiempo es completamente necesario asumir el feminismo como perspectiva metodológica a la hora de llevar a cabo el estudio de la representación de la imagen de las mujeres en el cine. El estudio de los modelos de mujer, de los tipos femeninos, de los estereotipos nos lleva necesariamente a la conclusión de que los mensajes que se emiten desde las pantallas cinematográficas tienen mucho que ver con la construcción de género, eminentemente ideológica, y con los roles patriarcales de feminidad y de masculinidad. Ante esta realidad completamente constatada no hay análisis neutro que valga. Los historiadores cinematográficos debemos

5. Estos *films studies* posibilitaron enormemente el encuentro y el debate entre espectadoras e investigadoras así como un buen número de publicaciones. Entre estas publicaciones se encuentra la revista inglesa *Screen* (Oxford University Press. Desde hace cuarenta y cinco años, se ocupa de aspectos teóricos referentes al cine y a la televisión), en la que se publicó por primera vez el ensayo *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) de Laura Mulvey. Bajo una perspectiva marxista, estructuralista y psicoanalítica, la filosofía de la revista se caracteriza por entender el cine como discurso y como industria y como producto de relaciones de producción históricamente específicas.

6. Estas diferencias hacen que Colaizzi hable sobre la necesidad de "tomar conciencia de los privilegios que las mujeres blancas, occidentales burguesas y heterosexuales han tenido respecto de las mujeres y los hombres de otros colores y clases no heuropeas y/o homosexuales", en *Diez años de La muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona* Barcelona, Piados, 2002. o.c., p. 55.

denunciar claramente que el cine ha sido uno de los eficaces instrumentos del patriarcado para difundir mensajes de sumisión a través de modelos femeninos complacientes y/o sexualizados.

Desde los orígenes de la crítica cinematográfica feminista hasta nuestros días han pasado cuatro décadas; se han superado ciertos determinismos feministas, y se han incluido en el análisis herramientas históricas tales como el contexto histórico, social y cultural que han supuesto para el estudio de la imagen y la representación de las mujeres en el cine la necesaria perspectiva histórica que suponga la creación de una rama historiográfica propia que se ocupe de analizar y de estudiar las relaciones entre el Cine y las Mujeres. Es necesario empezar a contestar a las siguientes preguntas. ¿qué tipo de mujeres reflejan las pantallas? ¿los modelos de mujer que nos muestran las diferentes películas son modelos reales? ¿qué aspectos de la realidad se destacan y cuáles se omiten? ¿a qué razón obedecen estas omisiones? ¿por qué salvo honrosas excepciones en el cine actual las mujeres se siguen representando como seres sexuados y complacientes?

Entre los determinismos feministas que afortunadamente se han superado destaca el hecho de que la crítica feminista del cine haya dejado de basarse en la negación absoluta de la producción cinematográfica masculina. De existir esa negación, debe tratarse de una negación históricamente consciente y constructiva, que sea capaz de ver los resquicios de resistencia que siempre han existido. Es necesario abogar por la elaboración de un discurso que nos identifique como mujeres, pero no construido desde la exclusión o la reivindicación de la diferencia destructiva. Quizá sea esta constante negación la que explique la ausencia de cualquier referencia al imponente personaje de Escarlata O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (Robert Zemeckys, 1939) y cabe preguntarse cómo las teóricas feministas no han dedicado una sola línea al estudio de una figura femenina que representa la fuerza femenina, la rebeldía, la iniciativa, la ruptura con innumerables condicionantes y estereotipos sociales de la época, la belleza, la lucha por la identidad y la libertad...

Otro de los importantes determinismos feministas que se han superado es la idea de espectadora no inteligente. Cuando estas teóricas se refieren a la espectadora, asumen a una espectadora acrítica y complaciente. Tal y como ya se ha señalado, para M. Ann Doane, las espectadoras tienen dos opciones, el masoquismo y el narcisismo. A pesar de la inexistencia de modelos positivos en la gran parte del Cine Clásico, entre el masoquismo y el narcisismo caben muchas más actitudes. Es por ello que considero importante introducir la noción apuntada por María Donapetry de espectadora crítica⁷, para poder asumir así una urgente y necesaria nueva lectura sobre la actitud de la espectadora ante el cine.

A la hora de superar estos determinismos metodológicos, debemos considerar que el punto de vista feminista puede venir dado por el propio film, por el mensaje que contiene la película, o puede venir dado desde las lecturas e interpretaciones de las películas. Este aspecto amplía considerablemente el espectro de películas que pueden ser analizadas desde la perspectiva de las relaciones entre el cine y las representaciones de las mujeres. Es por ello, que una película que difunde un mensaje patriarcal como lo son por ejemplo la mayoría de las películas del cine franquista, puede ser válida como fuente para el estudio de las relaciones entre cine y mujeres, porque la perspectiva feminista se asume desde el punto de vista del historiador o desde el punto de vista del espectador o la espectadora.

7. María Donapetry: *Toda ojos* Ediciones KRK, Oviedo, 2002. o.c., p. 54.

La verdadera asignatura pendiente de la teoría fílmica feminista es la necesidad de unir al ya existente discurso basado en el análisis textual de las imágenes que conforman el estereotipo de mujer, el análisis de los contextos sociales, culturales, y económicos. En definitiva se trata de incorporar un análisis histórico que tenga en cuenta las condiciones de rodaje, de producción, de distribución, de recepción de cada película.

En España, país en el que el estudio histórico de nuestra cinematografía va en aumento, las publicaciones referidas al cine y a las mujeres son escasas y desiguales⁸. La influencia de la crítica cinematográfica feminista es escasa. Únicamente las obras de María Donapetry e Isolina Ballesteros recogen el testigo de las feministas anglosajonas e introducen parámetros feministas en sus interesantes estudios. Donapetry y Ballesteros junto con Pilar Aguilar, M^a Asunción Balonga Figuerola, Casilda de Miguel, y las directoras de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona, Anna Solà y Marta Selva representan la tendencia bibliográfica que se ocupa de analizar con diferentes instrumentos y diferentes puntos de vista la imagen y la representación de las mujeres en el cine español.

La segunda tendencia bibliográfica, que enlaza con otro de los ejes de este estudio, es el análisis del fenómeno de la irrupción de las directoras españolas en la escena cinematográfica. Curiosamente las obras publicadas⁹, que asumen el formato breve análisis del fenómeno/entrevistas/diccionario, se dedican exclusivamente a las directoras españolas que comienzan su andadura en la década de los ochenta, y la desarrollan en la década de los noventa, por lo que queda pendiente un estudio que abarque el fenómeno de las mujeres directoras desde los inicios de la cinematografía española y que incluya a las directoras Rosario Pi, Margarita Alexandre, Ana Mariscal, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, y Josefina Molina.

Por lo tanto, la joven Historia de las Mujeres del Cine Español, tiene varias asignaturas pendientes. Por un lado debe profundizar a través de las relaciones entre Cine e Historia en las posibilidades que el estudio de la representación de la imagen de las mujeres tiene para la historiografía femenina de cine. Por otro lado debe seguir con el estudio de las directoras de cine españolas e intentar superar la aparente paradoja por la cual las cineastas niegan sistemáticamente realizar un cine específico de mujeres, pero por otro lado asumen la existencia de una mirada propia como mujeres.

8. Las obras referidas a la imagen de la mujer en el cine son las siguientes: Aguilar, Pilar: *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1998. Ballesteros, Isolina: *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista* Madrid, Editorial Fundamentos, 2001. Balonga Figuerola, M^a Asunción: *El mito de la supermujer. Desde el Cine con amor...* Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003. De Miguel, Casilda, Olabarri, Elena e Ituarte, Leire: *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004. Donapetry Camacho, María: *Toda ojos*. Oviedo, KRK Ediciones, 2001. Selva, Marta, Sola, Anna (compiladoras): *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona. Editorial Paidós, 2002.

9. Camí-Vela, María: *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90* Madrid, Ocho y Medio, 2001 (Semana de Cine Experimental de Madrid., F. Heredero, Carlos (editor): *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga, Primer Festival de Cine Español de Málaga, 1998. Merino, Azucena: *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid, Ediciones JC. Colección Diccionarios, 1999. Selva, Marta, Sola, Anna (compiladoras): *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona. Editorial Paidós, 2002. (La obra de Selva y Solà se incluye en ambas tendencias bibliográficas, ya que su formato, artículos sobre el estado de la cuestión y sobre las mujeres cineastas, diccionario sobre las directoras que han proyectado sus películas en el Festival, así lo permite.

2. CONSIDERACIONES DEL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA PARA EL AVANCE DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES. LAS REPRESENTACIONES, LOS MODELOS DE MUJER Y LOS ESTEREOTIPOS COMO FUENTE DE IDENTIDAD CULTURAL

El estudio de la imagen y de la representación de las mujeres en las pantallas se convierte en vital para la historiografía femenina, ya que a través del cine, podemos afrontar el estudio de la creación del imaginario sociocultural que se nutre en gran parte de las representaciones cinematográficas. Este estudio se puede afrontar excepcionalmente a través del cine, ya que *el cine, abre una vía real hacia zonas sociopsíquicas e históricas, nunca abordadas por el análisis de los documentos*¹⁰ y permite al historiador adentrarse en el modo en el que una sociedad se percibe a sí misma. Así mismo, no podemos pasar por alto la importancia y la influencia de las representaciones, en este caso de las representaciones cinematográficas a la hora de elaborar y difundir mensajes de crear identidad¹¹.

El análisis de los modos de representación que muestra la gran pantalla cinematográfica implica dotar a la historiografía de las mujeres de una dimensión cultural que asume las representaciones culturales que la sociedad hace de la feminidad, y de lo que la historiadora que Mary Nash define como *vivencias de género*¹². Además de permitirnos abordar el estudio de las vivencias de género auténtico barómetro del estado de ánimo y de las vivencias de la identidad femenina, el cine nos permite descodificar el sistema de género como construcción ideológica y analizar tanto los mensajes patriarcales y discriminatorios como el posicionamiento y las aportaciones de las mujeres ante este sistema. En definitiva, el cine nos permite ver cómo una sociedad representa a los diferentes tipos femeninos a través de los ojos de los y las cineastas, y nos permite ver cómo se reconoce la mujer en estas representaciones y cómo puede plantear rupturas ante la asignación de roles de género.

Teniendo en cuenta que las bases de la construcción cultural de la sociedad capitalista postindustrial se ha construido, sustentado y proyectado sobre las bases de la diferencia sexual, se impone la necesidad de estudiar el proceso que condiciona la creación y difusión de las representaciones y posteriores estereotipos que han perpetuado la subordinación. La imagen y su representación han sido uno de los mecanismos culturales más poderosos y efectivos de control social sobre las mujeres, ya que las representaciones transmiten pautas de comportamiento y roles sociales que las mujeres interiorizan y asumen. Las representaciones culturales han generado un imaginario sociocultural que insiste en la idea de representar a las mujeres en su papel de madre y ama de casa, es decir, se han lanzado mensajes que han incidido en la idea de maternidad y de domesticidad, y que han influido determinadamente en la creación de identidades femeninas. El cine ha reflejado esta identidad cultural femenina y la ha asociado a espacios de domesticidad. La ha subyugado al melodrama, y especialmente al melodrama familiar, asegurando la

10. Marc Ferró, *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1992. o.c., p. 9.

11. Roger Chartier afirma que es necesario llevar a cabo *Una historia de las representaciones colectivas del mundo social, es decir, de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades partiendo de sus diferencias sociales y culturales perciben y comprenden su sociedad y su propia historia*. Roger Chartier *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992. o.c. Introducción, p. I.

12. Mary Nash *Mujeres en el mundo* Alianza, Madrid, 2004 o.c., p. 21.

rígida separación entre ámbito doméstico y ámbito público, entre espacio doméstico y espacio público, limitando sus posibilidades de identificación con modelos y roles positivos.

Si bien es cierto que en las últimas décadas el cine se ha hecho eco de las transformaciones sociales y culturales fruto de la lucha de las mujeres, y el universo en el que se mueven los personajes femeninos han traspasado los umbrales domésticos, los personajes femeninos, reflejo de las concepciones de la feminidad de la sociedad, siguen rigiéndose por parámetros eminentemente patriarcales ya que impera la representación de la sexualidad por encima de otras facetas como lo pudieran ser la construcción de la identidad cultural femenina a partir de la representación de realidades que contemplen nuevos horizontes vitales.

Ya se ha comentado la importancia del cine como reflejo de las vivencias de género. En este sentido el cine excepcionalmente, nos muestra a través de la pantalla cómo vive la mujer en los espacios sociales. El estudio de cómo vive y siente la mujer la realidad se puede llevar a cabo excepcionalmente a través del cine, teniendo siempre presente que la realidad que refleja el cine es una realidad seleccionada y proyectada por el o la cineasta. Si tenemos en cuenta la implicación de la mujer con la realidad, realidad, que por vital muchas veces no se encuentra recogida ni reflejada en las fuentes escritas, el cine, que recoge el acontecimiento, ese acontecimiento que la historia general no recoge, pero que va determinando la existencia vital de las personas, el cine se convierte en complemento insustituible a la hora de establecer una historiografía que abarque todos los aspectos de la vida de la mujer, y especialmente el campo de las relaciones interpersonales que establecen las mujeres con su entorno; relaciones vitales (familia, amigos, pareja, maternidad...), relaciones laborales...

Otra de las dimensiones que debe tener en cuenta la historiografía de mujeres y del cine, es el lugar histórico que ha ocupado y ocupa la espectadora¹³. El cine se construye a partir de tres ejes y de tres miradas. Por un lado tenemos la mirada del director o directora, que es la persona que selecciona una parte de la realidad y la transforma a través del ojo de la cámara. La segunda mirada la constituyen los personajes que se mueven en esa ficción. La tercera mirada viene dada por el espectador. Será el espectador o espectadora quien con su bagaje social, cultural y de género dote a la película de significado. Esta relación a tres bandas entre cineasta, personajes y espectadores hace que sea necesario introducir en el estudio de las relaciones entre Cine y Mujeres, las nociones sobre el lugar y las posibilidades de identificación de la espectadora, que tiene en el cine un espacio de subjetividad y una posibilidad de construir su identidad.

Hasta el momento se ha hablado de la necesidad de asumir el cine como fuente histórica para el avance de la Historia de las Mujeres ya que su estudio nos permite entrar de lleno en el proceso de creación de identidades, que a su vez son el reflejo de cómo una sociedad se percibe a sí misma. El cine nos permite descodificar los mensajes, los discursos que se nutren de las estructuras sociales y de los roles sexuales que se crean a través de las creencias y de las estructuras sociales,

13. Hasta el momento no existe ningún estudio específico sobre la influencia en las espectadoras de determinadas películas del cine español. El único estudio que se ocupa de llevar a cabo un análisis sobre las motivaciones que llevan a los espectadores al cine y sobre la recepción de los posibles mensajes feministas es la obra de Casilda de Miguel, Elena Olabarri y Leire Ituarte, *La identidad de género en la imagen fílmica*, Bilbao, 2004, pero su certero análisis no abarca al cine español.

culturales políticas y económicas. Pero en el caso del estudio de las representaciones femeninas, de los modelos de mujer, es necesario tener muy presente que estamos historiando a partir de una ficción cinematográfica.

El cine de ficción, a diferencia del cine documental que recoge una realidad que existe delante de la cámara, recrea una realidad para ser filmada. La ficción, que no por ello pierde su valor como fuente, sino al contrario, es la interpretación que de la realidad lleva a cabo el cineasta, y ello hace que tengamos que considerar ciertos aspectos a la hora de asumir la ficción como fuente. La ficción cinematográfica salvo experimentos formales, construye el relato a partir de los géneros cinematográficos, géneros que funcionan a través de las acciones y relaciones de los personajes que se construyen por medio de estereotipos creados a partir de la realidad.

Podemos definir el estereotipo como una representación parcial de la totalidad que representa la realidad, que asimila y acepta la sociedad por medio del mecanismo de la repetición¹⁴. Para Robyn Quin¹⁵, profesora australiana, la representación abarca cuatro conceptos. Por un lado, implica una determinada selección de la realidad. De esa misma realidad se selecciona algo típico y característico, por lo que imperan criterios de representatividad. Un tercer concepto relacionado con la representación es el hecho de que la imagen que se ha representado es de cierta forma el portavoz de ese mismo grupo. Finalmente, la autora considera que un cuarto significado de la representación viene dada por la manera en el que el receptor recibe e interpreta el mensaje.

Los estereotipos por su parte, según Quin, se definen como *una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple. Es un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión, porque depende de su selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros*¹⁶. Asumimos que el estereotipo sirve para establecer marcos de referencia a la hora de elaborar nuestra identidad cultural, y que la veracidad o la falsedad del estereotipo que siempre va a ser una representación parcial de la realidad, reside en la manipulación que se haga del mismo.

Los estereotipos están estrechamente relacionados con la identidad, y con los roles sexuales que el individuo adquiere desde el momento de su nacimiento y posterior socialización. Su estudio nos permite adentrarnos en la relación que existe entre imagen e ideología, y del mismo modo nos permite analizar las costumbres y construcciones culturales como reflejo de la sociedad que las produce.

El principal problema al que debemos de hacer frente es que el cine al construir los estereotipos, a pesar de que recoja las pautas principales de la realidad, nunca explica los procesos sociales, culturales y políticos en términos históricos. En

14. Las definiciones que recoge el DRAE (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española) de la palabra estereotipo así como de las palabras pertenecientes a su campo semántico, inciden en la idea de repetición y de inmutabilidad. A continuación se reproducen las definiciones correspondientes; *Estereotipo*: Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. *Estereotipar*: Fijar mediante su repetición frecuente un gesto, una frase, una fórmula artística, etc. *Estereotipado, da*: Dícese de los gestos, fórmulas, expresiones, etc, que se repiten sin variación. *DRAE*, Vigésima Primera Edición, Real Academia Española, 1992.

15. Robyn Quin *Historia y estereotipos* en *La Revolución de los medios audiovisuales*, Roberto Aparici (coord.) (Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, pp. 225-232).

16. *Ibidem*, p. 227.

palabras de Quin, *los medios nunca explican los cambios en la condición social en términos históricos. La historia se evapora y no se toman en cuenta las causas de la condición social. Ciertos atributos del grupo que radican en su condición social son descritos como si fuesen la causa de la misma condición social. Se invierten causa y efecto y los efectos se evalúan negativamente y se citan como la causa*¹⁷.

Es en este punto, en este momento en el que la labor, el trabajo del historiador con todos sus conocimientos históricos se convierte en vital para poder historiar a partir de una representación concreta de la realidad. Al historiador le corresponde analizar qué aspectos de la realidad se han representado y cuáles se han omitido, para obtener así las claves, la significación de los mensajes emitidos por las películas. El análisis de la construcción de estereotipos que constituyen la identidad cultural femenina y las vivencias de género, con el trasfondo histórico necesario, se convierten en vitales para descodificar los mensajes de dominación y de exaltación de la sexualidad que haya podido lanzar el cine, así como las experiencias de resistencia y aportación de nuevas miradas en el cine español contemporáneo.

Se ha afirmado hasta la saciedad que el cine ha difundido mensajes de subordinación destinados a las mujeres, con el objetivo de perpetuar el orden patriarcal que limita su existencia, su subjetividad y su identidad al ámbito doméstico y a las funciones de cuidadora y ángel del hogar. Pero afortunadamente, en el cine español de la mano de las directoras y cineastas Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, se lleva a cabo una ruptura del régimen de representación patriarcal, que tendrá profundas implicaciones para las espectadoras. A continuación, nos vamos a ocupar de este fenómeno, sin entrar a valorar los factores que las aglutinan como grupo a diferencia de las cineastas de la década de los noventa, y nos vamos a centrar en el estudio de la película de Josefina Molina *Función de noche* (1981) en un intento de poner en práctica todas las nociones teóricas apuntadas hasta el momento.

3. RUPTURA DE ESTEREOTIPOS. EL CASO ESPAÑOL.

LAS DIRECTORAS DE LA TRANSICIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA. FUNCIÓN DE NOCHE (1981) COMO EJEMPLO

En el caso español, al rastrear la representación de las mujeres en la pantalla a través de los modelos de mujer y de los estereotipos, descubrimos algunas claves de nuestra cinematografía; la imagen de la mujer que ha sido representada bien como depositaria de virtudes y sacrosantas misiones en el cine franquista y en el cine de posguerra o bien como objeto del deseo masculino en las comedias del destape o del *landismo*¹⁸, se rompe con la irrupción en el panorama cinematográfico español de tres directoras: Cecilia Bartolomé con su ópera prima *Vámonos Bárbara* (1977), Pilar Miró con *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y Josefina Molina con la emblemática película *Función de noche* (1981) que analizaremos a continuación. Además de estas tres películas, existen otras dirigidas por directores como *Asignatura pendiente* (José Luis Garcá, 1977) y *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977)

17. Ibidem, p. 230.

18. La excepción a este régimen de representación patriarcal viene de la mano de las películas de los directores del *Nuevo cine español* y especialmente de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), que en sus veladas denuncias incluían la opresiva situación de las mujeres.

que no son ajenas al nuevo papel de las mujeres en la sociedad española de la Transición, y especialmente en la película de Garcí, existe un claro interés por mostrar a mujeres desencantadas y descontentas con su papel de amas de casa, esposas y madres, pero la profundidad del análisis no llega a la verdadera radiografía y pulso a la realidad que suponen las películas de las directoras de la Transición.

Estas tres películas abordan temáticas diferentes y los registros narrativos discurren desde la comedia en el caso de la película de Bartolomé hasta el drama en las películas de Miro y Molina, pero todas ellas nos muestran a una mujer en la clara encrucijada de definir su identidad y de luchar por su libertad, y ofrecen a la espectadora una clara oportunidad de identificarse con personajes femeninos y modelos de mujer positivos y reales. No obstante, en cuanto a las espectadoras se refiere, no existe ningún estudio relativo al impacto real de estas tres películas en su imaginario sociocultural y en el proceso de creación y de reafirmación de la identidad femenina, y debido a la pésima distribución de la película de Bartolomé, al morbo que se creó alrededor de la película de Miró debido la relación autobiográfica entre el personaje de Andrea (interpretado por la actriz Mercedes Sampietro) y la propia Miró a causa de la enfermedad, eje de la trama, y al hecho de que Lola Herrera, quien se interpretaba a sí misma en *Función de noche* y mostrando a todo el país las miserias de su matrimonio con lo cual el morbo estaba igualmente garantizado, la verdadera repercusión y el verdadero impacto de estos hitos cinematográficos en las y los espectadores está aún por determinar. Sería necesario por lo tanto abordar un complicado estudio por lo detectivesco a través de aquellos espectadores que en su día fueron a ver estas películas.

Bien sea por el momento histórico en el que les tocó vivir, el convulso período de la Transición Española que trajo consigo grandes ilusiones, y expectativas para las mujeres, que de la noche a la mañana se encontraron con la necesidad y con la obligación de ser libres, lo cierto es que en este pequeño grupo de directoras se advierte una clara intención de utilizar sus películas como vehículo de denuncia ante una educación que las había marcado y una realidad que no les gustaba ni les satisfacía, lo cual convierte estas tres películas en indispensables fuentes históricas tanto para analizar las claves de un momento histórico en general como para abordar el estudio de la Historia de las Mujeres en particular.

De entre las tres películas comentadas me he decantado por la película de Josefina Molina *Función de noche* (1981), por varias razones. En primer lugar, al igual que las películas de Bartolomé y Miró, *Función de noche* rompe totalmente con el régimen de representación femenino del cine español. En segundo lugar, se trata de una película especial ya que tal y como veremos, combina realidad y ficción, y supuso un compromiso vital de sus dos protagonistas, los actores Lola Herrera y Daniel Dicenta, que se interpretaban a sí mismos. En tercer lugar, el personaje femenino que retrata la película no se puede adscribir a ningún estereotipo, es más, Lola Herrera rompe con el modelo de mujer que representaba antes del rodaje de *Función de noche*. En cuarto lugar, es una película que cuenta con la total implicación e identificación de los espectadores con Lola Herrera, experiencia que consiguen pocas películas. Y finalmente, se ha incluido *Función de noche*, porque ofrece un retrato tanto de la feminidad como de la masculinidad. A diferencia de muchos filmes que al centrarse exclusivamente en los personajes femeninos nos ofrecen una visión parcial de la realidad, la película de Molina asume que los problemas de Lola Herrera pasan por la necesidad de comunicarse con Daniel Dicenta. Si bien es verdad que el peso de la película reside en Lola Herrera, el protagonismo y el cuestionamiento de la masculinidad de Daniel, comenzando por él mismo

es uno de los aspectos más destacables de la película, que espero que el lector haya tenido la oportunidad de ver¹⁹.

- **Función de noche**²⁰ (Josefina Molina, 1981)
- *Género*: Drama. 35 milímetros. Color Eastmancolor. Panorámico.
- *Directora*: Josefina Molina
- *Guión*: Josefina Molina y José Sámano, con fragmentos de la obra teatral de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1981)
- *Producción*: Sabre Films
- *Director de Fotografía*: Teo Escamilla.
- *Montaje*: Nieves Martín
- *Música*: Alejandro Masso, Luis Eduardo Aute
- *Intérpretes*: (Los actores se interpretan a sí mismos) Lola Herrera, Daniel Dicenta, Natalia Dicenta Herrera, Daniel Dicenta Herrera, Juana Ginzo, Luis Rodríguez Olivares, Margarita Forrest, Rafael de Pino, Jacinto Bravo, Francisco Terres, Santiago de las Heras, Antonio Cava, Demetrio Sánchez.
- *Duración*: 90 minutos
- *Lugares de rodaje*: Madrid
- *Estreno*: 26 de octubre de 1981. Madrid, cines Pompeya y Gayarre
- *Espectadores*: 584.400
- *Recaudación*: 693.9096 €

La película *Función de noche* es una película especial y única en el panorama cinematográfico español. El proyecto nace de un interés de la directora Josefina Molina y del productor José Sámano de llevar a cabo un proyecto comprometido con la realidad española de la inmediata posttransición. En palabras de la propia Molina, “*Nada me apetecía más que profundizar en la situación de una mujer de mi generación (...) Función de noche es el retrato de una mujer de nuestros días, sobre la que durante un tiempo hemos tenido un puesto de observación privilegiado. Y en el retrato de esta mujer, que valientemente ha querido exponer su interior ante la cámara, han salido también una época, y como no, el hombre con el que ha tenido dos hijos*”²¹.

El punto de partida del proyecto es el desmayo que sufrió la actriz Lola Herrera en una de las representaciones de la adaptación teatral de la novela de Miguel Delibes *Cinco Horas con Mario*²² dirigida por Molina y producida por Sámano. La identificación que sufre Lola Herrera con el personaje de Carmen Sotillo, personaje que representa el modelo de mujer que asume los dictados femeninos patriarcales y católicos tan eficazmente dictados por la Iglesia Católica y por el régimen

19. *Función de noche*, Colección Nuestro Cine, Vella Visión DVD, 2000.

20. Fuente: Ministerio de Cultura: www.mcu.es/cine

21. Josefina Molina, *Sentada en un rincón* 45 Festival Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2000, o.c.p., 108.

22. *Cinco horas con Mario* Miguel Delibes, Barcelona, Destinolibro, 1995. (Decimonovena Edición). *Cinco Horas con Mario* Adaptación teatral llevada a cabo por Miguel Delibes, Santiago Paredes, José Sámano y Josefina Molina, Madrid, Espasa-Calpé, 1981.

franquista se convierte en el desencadenante de una profunda crisis personal a la que Molina y Sámano no son ajenos, y que refleja a la perfección las contradicciones de la educación sentimental represiva recibida por la generación de mujeres que representa la actriz Lola Herrera.

Este interesantísimo proyecto cinematográfico²³ que se puede definir como *docudrama* y que enlaza con otras experiencias cinematográficas de la época especialmente con *El desencanto* de Jaime Chavarrí 1976, feroz y despiadada radiografía de la familia Panero, es una excepcional y apasionante experiencia vital y cinematográfica de búsqueda de identidad femenina. Lola Herrera se convierte en símbolo de la generación de mujeres educadas en la posguerra española en un ambiente represivo absoluto y que fueron educadas para complacer en lugar de vivir para sí mismas.

La intensa y sincera conversación que mantienen Lola Herrera y su exmarido, el también actor Daniel Dicenta, quien tras el estreno de la película tuvo que hacer frente a no pocos problemas tras ser identificado por el público como el culpable de la situación vital de Lola, cuando en realidad no es sino otra víctima de una educación nefasta, se convierte en una certera radiografía y una fuente histórica vital para analizar las bases sobre la que se ha construido la feminidad y la masculinidad en la España de Franco. Ningún documento escrito ha sido capaz de reflejar y transmitir las consecuencias vitales de la represión cultural y social de las relaciones y de la total subordinación de todas las facetas vitales de la feminidad. Ambos hablan de su matrimonio, de su vida juntos y de su vida separados, e incluso de su futura vida que nunca volverá a ser la misma tras este encuentro y tras esta experiencia cinematográfica en la que su implicación personal y vital es innegable. Pero además de exponer las grandezas y miserias de su relación, a través de *Función de noche* podemos analizar extraordinariamente las ideas sobre las relaciones y sobre el matrimonio, las ideas sobre el sexo, sobre la cultura, sobre el trabajo, sobre la maternidad y sobre la paternidad, y especialmente sobre la identidad cultural social y personal de una generación que se siente estafada, y así lo grita.

La intención tanto de la directora como del productor, cuyo tándem resulta imprescindible para la consecución del proyecto es mostrar a una mujer en crisis que quiere cambiar su vida. La echadora de cartas, el médico al que consulta sobre la operación de pecho, e incluso el cura²⁴, son elementos externos y de ficción que pretenden reforzar la idea de encrucijada y cambio vital.

Todo el proceso de rodaje y el ley motiv del proyecto comienza con la identificación de Lola Herrera con el personaje de Carmen Sotillo. Lola le trasmite a Daniel esta identificación al comienzo del film: "*Hacer de Carmen Sotillo, es hacer un poco de Lola Herrera (...) El Mario que conozco en esa caja es la cara tuya*", y de esta manera comienza una conversación que marcará un hito en la historia del cine español y que dejará tanto a los protagonistas como a los espectadores exhaustos.

23. Dada la importancia y la representatividad de esta película como extraordinaria fuente para el estudio de la imagen y la representación de las mujeres en el cine, se incluye un breve *Anexo* en el que José Sámano explica las vicisitudes de este proyecto.

24. Es muy significativo e incide en la idea de cambio vital el hecho de que Lola Herrera se embarca en la difícil tarea de conseguir la nulidad matrimonial, ya que la nulidad eclesial está reservada a insignes folclóricas e influyentes familias. Enfrentarse a la jerarquía de la Iglesia y hacer frente a las preguntas censoras del cura implica romper el indisoluble vínculo matrimonial y un punto de partida hacia un nuevo proyecto vital. Es el momento en el que Lola Herrera decide romper definitivamente con su pasado.

Lola Herrera, cuya educación amorosa y sentimental se ha limitado a un novio con el que compartió silencios y poco más a lo largo de cinco años en su Valladolid natal, se casó con Daniel Dicenta animada por el ensueño cinematográfico que despertó en ella su imagen de *ser arrollador*. De este modo, Lola representa el habitual modelo matrimonial de la dictadura, en el que una joven se casa sin excesivo conocimiento sobre la persona con la que debe compartir su vida en una indisoluble unión católica con el pensamiento de que es este hombre quien le va a descubrir el mundo. Esta sensación de desengaño y de expectativas no cumplidas, será constante de Lola hacia Daniel, a lo largo de toda la película.

Daniel ha asumido completamente los dictados patriarcales por los cuales las mujeres se responsabilizan de la crianza de los hijos, y los hombres llevan un tipo de vida completamente ajena a las responsabilidades para con los hijos y para con el hogar. Incluso asume que en un momento dado, su matrimonio, su mujer fue un estorbo para él: *“es brutal, lo sé, pero en algunos momentos eras un estorbo”*. Reconoce que se casó con Lola Herrera profundamente enamorado, pero al mismo tiempo se intuye en sus palabras, que para estar junto a Lola, quien había recibido una profunda educación tradicional, lejana completamente a ciertos ambientes bohemios del Madrid que frecuentaba Daniel, la única opción era pasar por la vicaría. Daniel consideró a Lola como la Legítima, aunque ello no impidió sus continuas infidelidades.

La ruptura del matrimonio viene dada por la falta de compromiso de Daniel, por sus inseguridades e infidelidades, ya que Lola, debido a su educación ni siquiera se hubiera planteado la separación. El tema de las infidelidades es clave para entender las bases sobre las que se sustentaban infinidad de matrimonios españoles. Se observa una clara hipocresía y doble moral bastante asimilada tanto por los hombres como por las mujeres, ya que Lola reconoce que en los primeros tiempos de su matrimonio le pidió explícitamente no enterarse de las infidelidades de su marido. Sus palabras no dejan lugar a dudas: *“No quiero que no me engañes nunca, sólo te pido no enterarme”*. Estas melodramáticas palabras resumen a la perfección la eficacia de la educación católica represiva que consigue que las mujeres asuman una pretendida inferioridad. La inexistencia del divorcio y la estrechez de horizontes mentales en la mayor parte de las féminas unida a una eficaz falta de recursos implica este tipo de actitudes por parte de las mujeres que ven la infidelidad con resignación y como un mal menor siempre que no se enteren.

La maternidad, destino natural de la totalidad de las mujeres españolas, es cuestionada por Lola Herrera ya que a pesar de como madre reconoce el infinito amor hacia sus dos hijos, Natalia y Daniel, sus obligaciones como madre, no compartidas con su exmarido ni dentro ni fuera del matrimonio han supuesto una carga. *“Una carga maravillosa, pero carga”*. La necesidad de sacar adelante a sus hijos, sin ningún tipo de ayuda moral y económica por parte del padre ha limitado considerablemente la vida de Lola Herrera. Ha supuesto la necesidad de trabajar para criarlos, y ha supuesto un claro freno al desarrollo de su vida sentimental, ya que el pensamiento de no defraudarlos y criarlos con normalidad ha pesado poderosamente en su ánimo. Ella ha asumido la función que la sociedad le había asignado, sin ninguna posibilidad de compartir responsabilidades con un padre totalmente irresponsable y ausente. Merece la pena destacar la confesión que define a los hijos como *carga* ya que supone una auténtica ruptura con los estereotipos y modelos de madre amantísima y resignada que la sociedad supone a las mujeres.

Daniel Dicenta representa el rol de marido infiel y padre irresponsable. El hecho de que lo asuma no le exime de sus irresponsabilidades y ausencias, pero implica claramente una profunda reflexión sobre su comportamiento y actitud, que le permiten a él mismo concienciarse de sus propias limitaciones, y a Lola identificar y poner nombre a sus problemas. Daniel reconoce sus celos ante el éxito profesional de Lola, su popularidad que él deseaba para sí, y lo que es más importante para Lola, reconoce abiertamente su irresponsabilidad como padre: *“Quizá yo no he llegado a tener sensación auténtica de sentirme padre hasta años transcurridos. Esa sensación de decir, soy padre, vamos a celebrarlo, yo no la he sentido”*.

Uno de los temas clave de la película es la confesión que realiza Lola Herrera acerca de cómo ha vivido su sexualidad. Sus palabras, que reproduzco a continuación íntegras, son el testimonio más directo sobre las nefastas consecuencias de una educación regida por la férrea moral católica, que define el sexo como fuente de reproducción y no como fuente de placer. El cargar las tintas sobre lo pecaminoso del sexo y negar sistemáticamente la sexualidad femenina tiene como consecuencia una frustración personal y una carencia afectiva importante, y en el caso de Lola Herrera supone un problema personal de importantes magnitudes, ya que su sexualidad reprimida es la causa principal de sus problemas de identidad, que son fuente de complejos y sentimientos de inferioridad.

L.H.: *Yo necesito confesarte cosas. Tú me has engañado, me has puesto los cuernos todos los días o casi todos. Pero puede que ese engaño sea más pequeño que el que yo te he hecho. Yo soy una mujer que no he sentido un orgasmo en mi vida. Yo me casé virgen con los azabares y con las historias esas...yo quería descubrir el mundo a través del hombre al que yo amase. Nuestro matrimonio tardó en consumarse. Yo no tenía conocimiento, no tenía una información. Yo no quería que nadie me contase su noche de bodas, que es lo que hacían las amigas. Que la única información directa que había era esa. Yo quería descubrir el mundo del amor a través del hombre con el que yo conociese el amor. Aquella Nochevieja que nos casamos (...) yo estaba haciendo una función y pensando que iba a descubrir el mundo aquella noche. Qué pasó aquella noche?*

D.D.: *Yo no me acuerdo exactamente. Lo que sí recuerdo perfectamente es que funcionar; no funcionó la cosa. Tú has tocado el tema yo no pensaba tocarlo. Vamos, ni se me hubiera ocurrido que pudiera surgir siquiera.*

L.H.: *Es que es un tema clave para mí.*

D.D.: *Yo pensé exactamente ante determinadas formas de actuación tuyas a nivel de cama que esa virginidad no existía ya.*

L.H.: *Qué bonito, qué bonito lo que acabas de decir (visiblemente afectada) O sea que era lo que decían las mamás. Había que mostrarse como una puritana (...) Este es un tema clave en mi vida. A partir de entonces, tengo cuarenta y cinco años y voy a hacer cuarenta y seis, he conocido cuatro hombres y nunca he sentido nada (...) Para mí es una carga. Te he estafado a ti, me he estafado yo sola...por qué? Pues porque dices, bueno, partiendo de unas bases, de que el arranque del matrimonio pues este hombre que tiene tantas experiencias, que ha estado con tantas mujeres, yo será que soy una mierda, será que no funciona, y será que entonces para que se quede muy contento, pues “tas, tas, tas” para mantener ese ego de ese hombre maravilloso que es un débil... (...) Yo me sentí disminuida como mujer (...) lo esperaba todo. Yo me sentía tan mal porque pensaba que era una mierda. Y lo arrastro todavía. Tengo un complejo que me muero. No me acepto! No me acepto! Me parezco un*

horror. Nos han educado muy mal, nos han estafado. Es la hipocresía por la hipocresía (...) Tengo cuarenta y seis años y ya no voy a descubrir el amor (...) no creo en el hombre.

La escena cuyos diálogos se han reproducido condensa claramente el drama de ser educada para vivir proyectada a través del marido que en este caso ni siquiera ha sido compañero, ya que la falta de sinceridad y de confianza ha hecho que Lola haya tardado quince años en afrontar sus problemas sexuales. Las terribles consecuencias que suponen la falta de información sexual en una sociedad como la católica que asume la sexualidad únicamente como fuente de reproducción son claramente visibles, pero no son sino la punta del iceberg de una identidad femenina construida a base de renuncias, servicios, sacrificios, y represión.

Otro de las terribles roles que asume la mujer casada, y que se intuye de las palabras de Lola es la necesidad de no defraudar a sus maridos. Es realmente sobrecogedor imaginarnos a Lola Herrera fingiendo orgasmos toda su vida. La necesidad de satisfacer al hombre está por encima de la propia necesidad vital y sexual de las mujeres, lo que inevitablemente tiene como consecuencia el total complejo de inferioridad, y el sentimiento de culpabilidad en estas mujeres que no poseen los recursos ni la autoestima necesaria para rebelarse contra décadas de imposiciones, mentiras y miedos.

Las palabras de Lola rebelan que la única fuente de conocimiento sobre la sexualidad eran las experiencias de las amigas. Esta fuente de conocimiento ciertamente tiene sus limitaciones, y contrasta fuertemente con la educación y la iniciación sexual de los hombres, completamente permitida y aceptada e incluso fomentada en el ámbito familiar, ya que tal y como han reflejado a la perfección un buen número de películas, la obligada visita del jovencito imberbe al prostíbulo más cercano de mano de su padre, tío o abuelo era un rito de iniciación completamente instituido e incluso bien visto. Pero volvamos a las limitaciones que suponía, conocer el sexo a través de las amigas. Esta fuente es ciertamente limitada ya que no se puede confiar en la sinceridad de la amiga, ya que es muy probable que viviese una experiencia similar a la de Lola Herrera.

No se nos puede pasar por alto la escasa unión y solidaridad que existe entre las mujeres, y que condicionará el movimiento feminista español, sin duda alguna como consecuencia de la situación de inferioridad de las mujeres y de la escasez de horizontes mentales. Es clara y sincera su amistad con la también actriz Juana Ginzo, mujer transgresora al mantener una relación con un hombre más joven que ella, y al igual que Lola trabajadora y madre. En un momento de la conversación con Daniel en la que Daniel le confiesa los celos que en aquellos momentos sentía hacia su éxito profesional y hacia los lugares que Lola frecuentaba, que Lola contesta afirmando: *Yo odio el Café Gijón. Aguantando a señoras que hablaban de sus intimidades matrimoniales en corro y se contaban sus cuitas de cómo lo pasaban. Yo quería defender lo nuestro.*

Esta afirmación rebelan la falta de referentes femeninos positivos en la sociedad española. Nos imaginamos a las señoras en la cafetería hablando sobre sus respectivos maridos, presumiblemente bastante negativamente, sin ni siquiera proponerse cambiar de situación²⁵. Y esta falta de voluntad unida a la aceptación de los códi-

25. En la película *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977), existe una secuencia que reproduce lo que en *Función de noche* se insinúa. Ana (Amparo Soler Leal), se reencuentra con sus amigas de la infan-

gos patriarcales de mujer sumisa y poco resolutiva, refuerza claramente de mano de las mujeres el orden social patriarcal.

La continua sensación en Lola Herrera, común a muchas mujeres de su generación y de la generación posterior, las mujeres que actualmente rondan y rebasan la cincuentena, de llegar tarde a todas las cosas es otra de las principales aportaciones del film. Por primera vez en el cine, se le pone voz y palabras a una sensación y unos sentimientos que por vitales no han sido considerados por las fuentes escritas “*Yo he sido tardía en todo porque otras mujeres se liberan divinamente y dicen yo hago mi vida, y ya está. Yo no. Pensaba en mis hijos sobre todo. Que no podía defraudarlos*”. Esta falta de seguridad y autoestima está muy relacionada con la falta de una educación reglada y continuada en toda la segunda mitad del siglo XX que considera que las mujeres no son dignas de adquirir conocimientos que se salgan de las nociones que debe tener una esposa y una madre. La incultura femenina, mal endémico que todavía arrastra un gran segmento de la población femenina, y que Lola Herrera le reprocha ferozmente a Daniel Dicenta ya que Lola esperaba que Daniel la apoyase en este aspecto, es fuente indiscutible de las inseguridades y de las actitudes de Lola Herrera ante la vida. Esta falta de información general ante todo ha supuesto que la identidad femenina se haya construido sobre el desconocimiento, las ausencias y los miedos, e implica que las mujeres que habrían recibido esta escasa educación tuvieran una visión distorsionada de la realidad, al esperar de los hombres, lo mismo que se esperaba de ellas. Es la propia Herrera quien mejor ilustra este aspecto “*Yo no tengo la culpa de no saber más. Este es uno de los máximos dolores de mi vida. A mí todo me ha costado mucho más porque yo he sido una mujer muy acomplejada hasta hace nada que he descubierto que no tengo que tener complejos, y que tengo que tomar parte activa en mi vida, o sea, que tengo que decidir cuál va a ser mi vida. Yo no he hecho nada para mí, lo he hecho para los demás. Entonces yo cuando he pedido ayuda quizá no la he pedido bien (...) yo esperaba que me adivinasen, y no me ha adivinado nadie nunca*”.

El tratamiento específico de los temas femeninos a partir del protagonismo absoluto de Lola Herrera, supone que la implicación de los espectadores y espectadoras con esta película sea total. Existen pocas películas que sean tan catárticas como *Función de noche*. El espectador se identifica inmediatamente con una historia tan personal y tan cercana y especialmente con Lola Herrera que se lanza a la conversación con Daniel a tumba abierta. Pocas veces alguien se ha desnudado de esa forma ante el espectador.

Para la Historia de las Mujeres y para las espectadoras y espectadores es una película vital. Es obvio que *Función de noche* supone un hito, un antes y un después en la cinematografía española, ya que ninguna otra película ha sido capaz de definir y mostrar la problemática femenina del modo que lo hace esta película. La mezcla de géneros a caballo entre el documental y la ficción acerca la película a los espectadores, la implicación de todas las personas que formaron parte de este proyecto y especialmente los actores, junto con la urgencia de tratar el tema de la opresión femenina y la búsqueda de la identidad en un momento histórico como el de

cia en el viaje que ha emprendido huyendo de un matrimonio roto, en su pueblo natal. Los comentarios de las mujeres acerca de sus maridos mientras toman el aperitivo son auténticamente brutales, y muy significativas sobre el rol pasivo que han asumido un buen número de mujeres, que ni siquiera se plantean una vida fuera de los parámetros de feminidad asignados. Han asumido estos roles, y dentro de ellos los cambios, las rupturas se plantean criticando a los maridos, pero nunca planteándose horizontes vitales diferentes.

la recién estrenada democracia española previa a la España socialista, entendida esta búsqueda como auténtica lucha, hacen de *Función de noche* una experiencia fílmica vital y única. Ojalá que no sea la única.

4. ANEXO. FUNCIÓN DE NOCHE

Notas del productor José Sámano sobre la gestación de la obra teatral *Cinco horas con Mario* (1979) adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes (Press-book) así como el desarrollo la idea de llevar a cabo una película a partir del desmayo de Lola Herrera llamada finalmente *Función de Noche*²⁶.

- Octubre 1975: Josefina Molina me enseña un programa piloto realizado en Televisión para una serie que nunca existió. Allí, una mujer se confesaba y buscaba desesperadamente su identidad.
- Septiembre 1979: Lola Herrera y yo comemos mano a mano en una terraza madrileña. Lola me habla de *Cinco horas con Mario* como monólogo teatral.
- 3 días después: Lola y yo decidimos poner en marcha el proyecto teatral y que lo dirija Josefina.
- 2 días después: Josefina, que nunca ha dirigido teatro profesional, acepta.
- Octubre 1979: Empezamos una nueva adaptación y ensayos de *Cinco horas con Mario* para el teatro
- 26 noviembre 1979: Estreno, en el Teatro Marquina de Madrid. La función no sale bien esa noche.
- Días siguientes: El Marquina empieza a llenarse de bote en bote, entre la sorpresa general. Lola es la Carmen Sotillo ideal. Su interpretación es alabada por todos y marca su mayor éxito después de veinticinco años de profesión.
- 4 marzo 1980: Lola debuta en Barcelona. Se desmaya inesperadamente a los quince minutos de representación. Los médicos no encuentran más cosa que la tensión y el cansancio. Lola abarrotó a diario el Teatro Barcelona. Al mismo tiempo, empieza a sufrir una profunda crisis íntima de identidad. Se empieza a dar cuenta del paralelismo existente entre ella y Carmen Sotillo. Ese personaje, al que da carne y voz todos los días en funciones de tarde y noche, empieza a explicarle su vida. Josefina y yo somos conscientes de ese proceso y estamos cerca de ella. Las relaciones laborales que nos unen, empiezan, poco a poco, a derivar hacia auténtica amistad.
- Junio 1980: Le propongo definitivamente a Josefina realizar una película. Ya habíamos hablado varias veces de ello, pero por unas causas u otras, no empezábamos a trabajar en serio. Experimento una gran satisfacción personal al decidirme a iniciar una producción basada en la confianza en una persona, y no en la confianza en un tema. No tenemos ni idea, de qué película será.
- Junio-octubre 1980: Empezamos a trabajar juntos como guionistas sobre los más variados temas. Por unas u otras razones, desechamos unos diez proyectos. Nos vamos centrando en una película sobre la mujer y su búsqueda de identidad.

26. Notas extraídas del libro *Josefina Molina. Sentada en un rincón* Valladolid, 2000. Pág. 85 a 87 y 99-105.

- 10 octubre 1980: Comemos juntos Lola, Josefina y yo, en Madrid. Lola nos habla del proceso de su crisis, y, ya muy conscientemente, de la relación Lola Herrera- Carmen Sotillo. El personaje le ha explicado las claves de su vida. Desea cambiar y vivir. El espejo de “espejo” que pretendíamos que fuera Carmen Sotillo para los espectadores y espectadoras teatrales ha operado más profundamente, y antes que en nadie, en su intérprete.

Ese día, en esa comida, está la primera raíz de *Función de noche* en un sentido inmediato. Los antecedentes más remotos son los explicados hasta ahora. Pero en un momento en que Lola nos contaba su situación, Josefina y yo nos mirábamos, resumiendo en aquella mirada todo lo anteriormente descrito y una ilusión más; ésa era la película que queríamos hacer. Lola quedo sorprendida. Nosotros también. Teníamos delante, sin verlo, lo que buscábamos desde hacía meses. A los pocos días Lola se fue a Sevilla.

- 20-21 octubre 1980: Allí fuimos Josefina y yo con un magnetófono. Grabamos doce horas de conversación con Lola. Prácticamente no salimos del hotel durante dos días.
- Octubre 1980 a febrero de 1981. Durante estos meses, y a diario, oímos una y mil veces las cintas y elaboramos un montón de posibilidades de abordar el tema, que no era otro que la crisis de la mujer a los cuarenta y tantos años y su búsqueda de identidad, de todas las implicaciones relativas al matrimonio, sexo, cultura, hijos, felicidad, etcétera. No dábamos con el lenguaje adecuado. Todos los métodos narrativos que encontrábamos nos rechazaban puntos vitales. Sólo habíamos llegado a la conclusión de que la intervención de Lola como actriz en la película eran absolutamente necesaria, representándose a sí misma. Y este punto, ahora tan evidente pero que fue muy dudoso, una vez decidido expulsaba del guión una gran cantidad de posibilidades.
- Marzo 1981: Sentimos la necesidad de la intervención de Daniel Dicenta para seguir por uno de los caminos emprendidos. Hablamos con Daniel, que entiende bien el proyecto y lo juzga interesante. Tenemos varias conversaciones relativas a su intervención, que aún nosotros no sabemos exactamente cómo se producirá.
- Abril 1981: En este mes vemos absolutamente necesaria una conversación entre Daniel y Lola para llegar a dónde pretendemos. Durante todo el proceso de elaboración del guión, (que al final ni existió, y esta es una característica clave de la película, tanto desde el punto de vista de dirección como de producción), durante este proceso, siempre hemos sabido dónde debíamos llegar, pero nunca el camino que debíamos recorrer. Empezamos a situar la conversación entre Lola y Daniel y al mismo tiempo a decidir de qué forma podríamos rodarla sin que ellos advirtieran cámaras ni micrófonos. Que tuvieran la sensación de estar solos. Que lo estuvieran. De esta forma, y después de considerar otros muchos espacios, llegamos a la conclusión de elaborar un decorado que fuera un camerino de teatro, lugar perfectamente lógico de su encuentro, con los espejos que generalmente existen en los camerinos. Las cámaras estarían detrás de los espejos, que lo serían sólo desde dentro, y desde fuera serían cristales transparentes. Los micrófonos, colgados. Lola y Daniel dentro, completamente aislados y rodados simultánea e ininterrumpidamente todos sus movimientos desde cuatro encuadres. Al mismo tiempo, todo lo que dijeran sería recogido por los micrófonos.

Hacía falta: construir el decorado, vestir a Lola y Daniel adecuadamente, atreazar el camerino a la perfección, instalar diez micrófonos, cuatro *nagras*, situar vídeos en las cámaras, para que Josefina, por micrófonos interiores, diera las ordenes de encuadres y movimientos, montar esa producción de medios y personal e iluminar todo aquello, para que, se movieran como se movieran, se pudiera rodar sin cortar. Rafael Palmero, Julián del Santo, Jesús gárgoles, Mari Carmen San Román y Teo Escamilla, como jefes de equipo, se encargaron de ello, aportando todas las sugerencias técnicas de sus especialidades, que Josefina incorporaba o rechazaba para la mejor realización del rodaje. El riesgo estaba en que todo el esfuerzo podía ser inútil, y, al final, si aquello no salía a nuestro gusto, habría que desecharlo. Relegamos todos los demás temas de la película y acordamos la elaboración del guión a partir del resultado de ese rodaje. No sabíamos que nunca podríamos redactarlo. Que sería un guión hablado entre nosotros, que nunca podría ser escrito hasta la total finalización de la película.

- 8 mayo 1981. Llegó el día del rodaje de la que denominábamos secuencia madre. Se habían hecho diversas pruebas técnicas los días anteriores. Ese día, el equipo empezó a llegar a Cinearte, en cuyo plató construimos el decorado, a las nueve de la mañana. El rodaje era después de comer. Cuando íbamos a empezar, el sonido se estropeó. Estaba todo preparado una y mil veces, pero siempre pasaba lo mismo. Había nervios, y Josefina y yo nos armamos de paciencia. Nadie de las aproximadamente treinta personas que trabajaban allí, todos con muchas películas a sus espaldas, había estado en un rodaje semejante.

Debía haber cuatro cámaras rodando sin parar, otras tantas preparadas para sustituirlas desde los mismos encuadres al terminarse los chasis, rodar sin cortar hasta un máximo de 30.000 metros, que divididos por los cuatro encuadres eran aproximadamente cuatro horas seguidas. Es lógico que hubiera nervios, pues, además, durante esas cuatro horas nadie, salvo Josefina por los micrófonos interiores que llevaban sonido a dos de los segundos operadores, podía decir una sola palabra. Por fin se arregló el sonido y a las nueve de la noche Josefina dio “motor” a cada una de las cámaras.

Sabíamos que Lola y Daniel debían hablar de su matrimonio, de su separación, de sus hijos, de su vida juntos y de sus vidas separados. Pero no sabíamos ni cómo iban a empezar, ni por dónde se iban a orientar, ni tampoco en que acabaría aquella conversación que sólo oían, ya rodando Julián del Santo en los *nagras* y Josefina con otros cascos adicionales. Nadie más. No olvidaré nunca las caras de Josefina diciéndome que bien, que tranquilo, que funcionaba, mientras yo trataba de hacerme a la idea del contenido de la conversación por medio de la combinación de esos gestos y alguna palabra que medio oía.

A la hora y cuarenta minutos ininterrumpidos, Josefina cortó. Juzgó suficiente lo rodado, y le pareció que el clima que había alcanzado empezaba a decaer y a repetirse. Su decisión fue acertadísima y presuponía una actitud fundamental, tanto desde el punto de vista de dirección como de producción, por el ahorro de material que significaba. Era, en aquellas circunstancias de mucha tensión, una decisión muy difícil de tomar. Tampoco podré olvidar nunca el abrazo, los abrazos, que Lola, Daniel,

Josefina y yo nos dimos al terminar dentro del camerino, observados por todo el equipo. Jordi Socias, que andaba por allí, nos ha fotografiado y guardo la foto y el recuerdo como el más emotivo de todos los momentos relacionados con mi apasionante profesión.

- Mayo-junio 1981: Vemos lo rodado. Nieves Martín, su intuición y su paciencia, se incorporan a nuestro equipo y, junto con Josefina, montan la conversación. Previamente la ven, con un solo encuadre en plano general Carlos Castilla del Pino y Carlos Gortari. A ambos les parece una experiencia muy interesante y nos animan con sus criterios. Son los primeros espectadores de la experiencia recién nacida. Hasta aquí había sido gestación. Este primer montaje dura hora y cuarto aproximadamente. Josefina y yo estudiamos bien todos sus extremos, nos acabamos aprendiendo la conversación de memoria, y empezamos la elaboración del guión. Nos hacemos la ilusión en un momento dado de considerar guión algo que no era más que una escaleta, y que luego no sería ni siquiera escaleta, pues el orden establecido sería roto en la moviola y la película iría, ya hasta el final, haciéndose, y deshaciéndose según ella misma lo iba pidiendo. En esos momentos, lo único que tenemos muy vagamente claro es que Lola está en ese camerino porque representa *Cinco horas con Mario* y que debemos rodar las secuencias que den la sensación de una mujer en crisis que quiere cambiar su situación (cura-médico-ahivina) y las escenas del teatro que relacionan a Lola Herrera con Carmen Sotillo. Sabemos que deben aparecer sus hijos y un par de cosas más. Lo más difícil no era saber lo que debíamos rodar. Lo más difícil era decidirse a prescindir de muchos aspectos, dado el enorme material que durante todo este tiempo fuimos acumulando. Y la constante obsesión de que todo lo rodado fuera verdad, hubiera sucedido, y provocarlo de nuevo.
- Julio 1981: Este mes rodamos sin un solo diálogo escrito, todo lo que en la película no es “camerino” ni “casa de Galicia”. Continuamente, en el mismo rodaje, se va improvisando y decidiendo, dentro de unas coordenadas muy amplias, lo que se rueda, y cómo se rueda. De la escaleta-guion que manejamos va quedando muy poco. Terminamos el rodaje, que no es continuado, y pasamos todo el material de montaje para empezar a combinarlo con la conversación del camerino. Es realmente en la moviola donde se empieza a ordenar la película, donde se da sentido y ritmo a los diálogos, donde se escribe la voz en “off”, donde se desarrolla el trabajo del guión, si así puede llamarse.
- Agosto 1981: En este mes terminamos la película. El 14 de agosto se acabaron las mezclas. Las músicas de Alejandro Massó y Luis Eduardo Aute y la habilidad de Enrique Molinero son los factores últimos del proceso de producción. Y fue en estos últimos días de trabajo cuando nos dimos cuenta de que la dirección, el guión el montaje y la producción de esta película, habían sido una unidad. Estos aspectos no fueron para nada compartimentos estancos, ni siquiera vasos comunicantes. Fueron prácticamente la misma cosa. La misma unidad de creación.

Luis Gasca, el 25 de ese mes, ve el copión del trabajo a doble banda, y selecciona *Función de noche* (título que decidimos ya acabada la película) para la sección Oficial del Festival de San Sebastián, donde se presenta por primera vez al público y a la crítica.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Pilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90* Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.
- APARICI, *La Revolución de los medios audiovisuales* (coord.) Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista* Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- BALONGA FIGUEROLA, M^a Asunción, *El mito de la supermujer. Desde el Cine con amor...* Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- CAMÍ-VELA, María, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Ocho y Medio, Madrid, Semana de Cine Experimental de Madrid, 2001.
- CERDÁN, Josetxo, DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, Ocho y Medio, (Colección Los Olvidados) Barcelona, 2001.
- COLAIZZI, Giulia (Ed.), *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Colección Eutopías/Mayor, 1995.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* Barcelona, Gedisa, 1992.
- DE LAURENTIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- DE MIGUEL, Casilda, OLABARRI, Elena e ITUARTE, Leire, *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.
- Diccionario de la Lengua Española* Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, Vigésima Primera Edición.
- DONAPETRY CAMACHO, María, *Toda ojos*. Oviedo, KRK Ediciones, 2001.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- F. HEREDERO, Carlos (editor), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90* Málaga, Primer Festival de Cine Español de Málaga, 1998.
- F. HEREDERO, Carlos: *Nuevos creadores para nuevas imágenes. Directores españoles de los años noventa*. Revista *Cervantes*. Nº 3, octubre 2002, pp. 55-81.
- F. HEREDERO, Carlos, *20 nuevos directores del cine español*. Madrid, Alianza, 1999.
- F. HEREDERO, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los noventa*. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- IRAZÁBAL, Concha: *Alice, sí está* Madrid, Horas y Horas, 1996.
- KAPLAN, E. Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, 1998 (Edición original de 1983).
- KUHN, A., *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine* Madrid, Cátedra, 1991.
- MERINO, Azucena, *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid, Ediciones J.C. Colección Diccionarios, 1999.

- MOLINA, Josefina, *Sentada en un rincón*, 45. Semana Internacional Cine. Valladolid 2000.
- NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos* Madrid, Alianza, 2004.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, *Pilar Miro. Directora de Cine* Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1992.
- SELVA, Marta, SOLA, Anna (compiladoras), *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona, Editorial Paidós, 2002.
- VV.AA., *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia (El caso español)* Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

