

# MUJERES DE CUYO NOMBRE NO TODOS QUIEREN ACORDARSE

**Análisis cualitativo sobre mujeres marginales en el cine español  
(2000 – 2015)**

**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**

**RESUMEN:** El presente estudio trata de reflexionar, a través de un análisis cualitativo, cómo son representadas las mujeres en situación de riesgo social abocadas a la marginalidad – entendiéndose como tales las prostitutas, inmigrantes, presidiarias y drogadictas-, en el panorama cinematográfico español desde el año 2000 en adelante. Para llevar a cabo el estudio, en primer lugar, será investigada la relación existente entre el género y la marginalidad. A continuación, se hará una relación entre el género y cine; seguidamente, se desarrollará un apartado donde se describirá cada categoría de mujer presentada; posteriormente, se llevará a cabo el análisis de quince personajes para tratar de identificar su rol y diseccionar todos los aspectos de su personalidad. Finalmente, a través de las conclusiones, se vislumbrará si se da una representación poco favorable, cuanto menos, condenatoria que estigmatiza a dichos colectivos.

**Palabras clave:** Marginalidad, género, cine español, análisis del personaje

Eider Mauleon Pérez  
Trabajo Final de Máster en Medios, Comunicación y Cultura  
Departamento de Medios, Comunicación y Cultura  
Tutorizado por Juana Gallego  
Septiembre de 2015

**RESUM:** El present estudi tracta de reflexionar, a través d'un anàlisi qualitatiu, com són representades les dones en situació de risc social abocades a la marginalitat –entenen-se com a tals les prostitutes, immigrants, presidiàries i drogoaddictes-, en el panorama cinematogràfic espanyol des de l'any 2000 en endavant. Per portar a terme l'estudi, en primer lloc, serà investigada la relació existent entre el gènere i la marginalitat. A continuació, es farà una relació entre el gènere i el cinema; seguidament, es desenvoluparà un apartat on es descriurà cada categoria de dona presentada; posteriorment, es portarà a la fi l'anàlisi de quinze personatges per tractar d'identificar el seu rol i dissecionar tots els aspectes de la seva personalitat. Finalment, a través de les conclusions, s'albirarà si es dona una representació poc favorable, com menys, condemnatòria que estigmatitza a tals col·lectius.

**Paraules clau:** Marginalitat, gènere, cinema espanyol, anàlisi del personatge

**ABSTRACT:** The following study is a reflection, through a qualitative analysis, on how women at risk of social exclusion and heading towards marginalization (such as prostitutes, immigrants, prisoners or drug addicts) are represented in the Spanish film scene from year 2000 onwards. To carry out this study, firstly an investigation on the relationship between gender and marginality will be performed. Secondly, an analysis will be undertaken on the relationship between cinema and gender. After these analysis, it will be described each category of the presented women. Subsequently, the analysis of the fifteen characters will be done, in order to identify their roles and dissect the facets of their personalities. Finally, this study will conclude on the unfavourable representation of the analysed group of people. This representation may even be considered and condemnatory, which could stigmatize women at risk of social exclusion.

**Key words:** Marginality, gender, Spanish cinema, character analysis

## ÍNDICE:

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>3</b>
2.1. Hipótesis .....	4
2.2 Objetivos específicos .....	5
<b>3. METODOLOGÍA .....</b>	<b>5</b>
<b>4. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>8</b>
4.1 Género y marginalidad .....	10
4.2 Género y cine.....	17
4.2.1 Breve panorámica histórica .....	17
4.2.2 El cine desde una perspectiva de género.....	20
4.2.3 Luces, cámara y marginalidad .....	26
4.2.4 ¿Qué es un estereotipo? .....	29
4.3 Mujeres marginales en el cine.....	35
4.3.1 Prostitutas: El o(ri)ficio más antiguo del mundo .....	35
4.3.2 Inmigrantes: Una fábrica de silencios.....	40
4.3.3 Presidarias: Alas de cemento .....	43
4.3.5 Drogadependientes: Conciencias fracturadas .....	48
<b>5. ANÁLISIS DE LOS MODELOS DE MUJERES MARGINALES.....</b>	<b>52</b>
<b>5.1. PROSTITUTAS.....</b>	<b>52</b>
5.1.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema.....	52
5.1.2 <b>María: Báilame el agua (2000) .....</b>	<b>53</b>
5.1.2.1 Breve introducción y sinopsis.....	53
5.1.2.2 Análisis del personaje: "El corazón me resbala por las tuberías de este cuarto" .....	53
5.1.3 <b>Caye: Princesas (2005) .....</b>	<b>58</b>
5.1.3.1 Breve introducción y sinopsis.....	58
5.1.3.2 Análisis del personaje: "Existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés" .....	58

<b>5.1.4 Rosita: El patio de mi cárcel (2008)</b> .....	<b>62</b>
5.1.4.1 Breve introducción y sinopsis .....	62
5.1.3.2 Análisis del personaje: “Mejor sola que mal acompañada” .....	63
<b>5.2 INMIGRANTES</b> .....	<b>65</b>
5.2.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema.....	65
<b>5.2.2 Dolores: La novia de Lázaro (2002)</b> .....	<b>66</b>
5.2.2.1 Breve introducción y sinopsis .....	66
5.2.2.2 Análisis del personaje: “Me gusta acariciar” .....	67
<b>5.2.3 Zulema: Princesas (2005)</b> .....	<b>71</b>
5.2.3.1 Breve introducción y sinopsis .....	71
5.2.3.2 Análisis del personaje: "Hoy no somos putas, hoy somos princesas" .....	71
<b>5.2.4 Marcela: Amador (2010)</b> .....	<b>75</b>
5.2.4.1 Breve introducción y sinopsis .....	75
5.2.4.2 Análisis del personaje: “Sólo cuando esté todo en silencio escucharéis de verdad” .....	75
<b>5.3 PRESIDARIAS</b> .....	<b>80</b>
5.3.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema.....	80
<b>5.3.2 Julia, Adelina, Virtudes, Carmen y Blanca: Las trece rosas (2007)</b> .....	<b>81</b>
5.3.2.1 Breve introducción y sinopsis .....	81
5.3.2.2 Análisis de los cinco personajes principales: “Me matan por una idea que creo justa y por ella muero” .....	84
<b>5.3.3 Isa: El patio de mi cárcel (2008)</b> .....	<b>90</b>
5.3.3.1 Breve introducción y sinopsis .....	90
5.3.3.2 Análisis del personaje: “Es difícil vivir en libertad sin sentirse libre” .....	90
<b>5.3.4 Hortensia: La voz dormida (2011)</b> .....	<b>96</b>
5.3.4.1 Breve introducción y sinopsis .....	96
5.3.4.2 Análisis del personaje: “No quiero que me vean llorar, no quiero dar ese gusto” .....	97
<b>5.4 DROGADICTAS</b> .....	<b>101</b>
5.4.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema.....	101
<b>5.4.2 Daniela: Piedras (2002)</b> .....	<b>103</b>
5.4.2.1 Breve introducción y sinopsis .....	103
5.4.2.2 Análisis del personaje: “Eso es lo que quieres, quitarme del medio” .....	103
<b>5.4.3 Isa: El patio de mi cárcel (2008)</b> .....	<b>106</b>
5.4.3.1 Breve introducción y sinopsis .....	106
5.4.3.2 Análisis del personaje: “¿Sabes qué es lo peor de estar aquí encerrada? La costumbre” .....	107

<b>5.4.4 Lina: Los años desnudos. Clasificada S (2008)</b> .....	<b>110</b>
5.4.4.1 Breve introducción y sinopsis .....	110
5.4.4.1 Análisis del personaje: “Siempre nos llamáis chicas, y no somos chicas, somos mujeres” .....	110
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	<b>114</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>117</b>
<b>7.1 Libros y artículos académicos</b> .....	<b>117</b>
<b>7.2 Consultas web</b> .....	<b>122</b>
<b>7.3 Filmografía y documentales</b> .....	<b>123</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Putas, drogadictas, cárcel, inmigrante, delincuente, estigma social.

No, no se me ha colado la última acepción en la lista. Ha sido a propósito, adrede, ad hoc, deliberadamente. La pregunta del millón: ¿A qué nos referimos cuando invocamos estas dos palabras: “estigma” y “social”? Si una persona cualquiera, sencilla, que pasa por la vida sin que el quiosquero recuerde su cara escucha estas 7 palabras de golpe...estoy convencida de que en su mente se ocultará el sol y la tragedia se cernirá sobre ella. Eso es estigma social.

El estigma social hacia estos colectivos tiene una relación directa con el género. A través del estigma social, la sociedad clasifica a las mujeres de dos maneras: las buenas (madres, esposas, trabajadoras...) y las malas (prostitutas, drogadictas, presidiarias, gitanas, delincuentes e, incluso para algunos, inmigrantes...). Las que son prostitutas y las que no. Las que son prostitutas quizás han sido o son drogadictas, quizás han pisado un centro penitenciario, o puede incluso que sea prostituta y además inmigrante. Vamos a girar la tuerca un poco más y vamos a añadir la palabra transexual ¿Una prostituta transexual? Nunca lo hubiera imaginado. Vemos claramente que de entre esas 7 palabras, la prostituta tira del carro (y no por sus atributos pectorales).

El estigma conduce a estas mujeres a esconder sus vidas detrás de una mampara, de agujerear su autoestima, y de cortarles los frenos a la inserción y aceptación de estas personas en la sociedad: una sociedad que castiga, condena y cuestiona la dignidad de estos colectivos. Todas estas mujeres han sentido en algún momento humillación y sobre todo, mucha hipocresía. La propia palabra marginal ya lo dice todo: relativo al margen. Estas mujeres viven al margen de las instituciones sociales, políticas y del “pueblo”.

Si debo resumir en esta introducción el por qué he escogido este tema de trabajo es sin duda porque detesto que haya una zona vip en la sociedad y una zona de repudiados. No es posible que unos sean la vaca y otros sean la mosca que va detrás de ésta. Siempre he sentido un gran interés por las historias que no son contadas, que precisan ser desempolvadas con cautela para descubrir cuál es el motor que bombea sus vivencias. He aquí las mujeres que nadie ve, las invisibles o peor aún, que ven y, de las que de inmediato apartan la vista.

¿Por qué he querido relacionarlo con el cine? El cine no deja de ser un medio de reflexión que facilita la comunicación y el diálogo.

En el cine se nos presentan relatos ficticios, no es la realidad, sin embargo, pone todos los medios posibles para que creamos que eso que estamos observando con detenimiento existe, que existe enmarcado en una pantalla, pero que existe. El séptimo arte es un medio de comunicación, un medio a través del cual mediante imágenes y todo un mundo narrativo se nos presenta un relato. Es el escenario donde nos lanzan continuos mensajes, nos enseñan lo que desconocemos, nos refuerzan los valores o nos enciende la chispa para empezar a creer en algo; a su vez crea ideología y rompe ilusiones...crea claros estereotipos sociales y representa diferentes tipologías de personas de una determinada manera, entre otras a las mujeres que he enumerado antes. En el momento en que el cine reproduce o representa una realidad, al mismo tiempo está proyectando o transformando valores, estereotipos e imágenes que inciden en la sociedad de manera directa y puede repercutir en la visión que tiene ésta sobre la realidad social. Es por esta última razón por la cual quiero hacer este estudio: Cómo el cine español nos representa a estas mujeres que se encuentran en una situación de marginalidad, expulsadas de la esfera respetable, la pública; qué mensajes lanzan, cómo hacen que las veamos, qué estereotipos podemos reconocer, desde qué prisma nos hacen observar sus experiencias y cómo construye imaginarios colectivos sobre éstas figuras femeninas.

El objeto del estudio, por tanto, será estudiar y analizar a través de películas españolas más recientes los modelos anti-convencionales o marginales de mujer, que se concretaría en cuatro categorías: Prostitutas, Inmigrantes, Presas y Drogadictas.

Respecto a la metodología (que detallo con más precisión en el Capítulo 3) será cualitativa basada en la descripción de las obras audiovisuales objeto de análisis y vendrá determinada, en primer lugar, por las características de la personalidad atribuida a la mujer marginal en la película, así como las acciones que lleva a cabo y, en segundo, por el rol representado por esa mujer y las estructuras narrativas que el film construye. Para llevar a cabo el análisis, dispondré de un corpus de nueve películas del cine español a partir del año 2000 en adelante, analizando tres personajes por categoría.

A modo de poder proceder al correspondiente análisis, será confeccionada una ficha sobre los personajes que aparecen en la película, fundamentalmente como protagonistas, para así conocer en profundidad qué grado de protagonismo goza el personaje femenino en el film y llegar a desbrozar cada figura a analizar.

El sexo y el género son construcciones sociales y por lo tanto: “Son cuestiones que tienen que ver más con la cultura que con la naturaleza” (Barker, 1999: 181). En términos de Pascal Bonitzer: «Un film produce un discurso. Este discurso es, más o menos –poco o mucho-, implícito, velado y son los espectadores los que, en última instancia, profieren (contradictoriamente) su verdad.» (1976:25-26). Tal y como expresa Pilar Aguilar, en su libro *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90* (1998), el cine refleja la problemática de nuestra época, muestra los avances de las mujeres pero también expone la permanencia de valores patriarcales. La autora defiende que el cine, además de plasmar la realidad, la retroalimenta y la condiciona. Constituye un archivo de modelos, de sueños, de deseos que nos sirve para estructurar nuestras propias vidas.

Como bien se puede observar, el título del análisis evoca a la primera línea de la obra *Don Quijote de la Mancha* escrita por Miguel de Cervantes. Y no es un hecho fortuito. Igual que Don Quijote traspasó las barreras de su propio escenario y transformó la cotidianeidad en idilio, el cine no deja de ser una ventana abierta a los sueños, donde los «Alonsos Quijanos» de ésta sociedad, que no se arriesgan a convertirse en «Don Quijotes» en la escena pública, se refugian para huir de la materialidad que nos constriñe. Realidad y ficción se ven entretrejidas. Las mujeres protagonistas de este estudio tienen nombre y apellidos igual que los tienen en la vida real las prostitutas, inmigrantes, presidiarias y drogadictas. El estigma social cae como una losa encima de su existencia provocando que la invisibilidad sea un hecho, y no sólo la generada por parte de los medios de comunicación sino, también, la que se gesta en el núcleo de la rutina de todos los ciudadanos y de la cual somos todos testigos. ¿Se trata de prejuicios o de ignorancia? O mejor dicho... ¿es la ignorancia una factoría de prejuicios?

## **2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

El objetivo de la investigación es realizar un análisis sobre cine y situaciones marginales desde una perspectiva de género. Entenderé género como un factor más que engloba y determina la obra. Aparte de enfocar la mirada femenina, tendré en cuenta otros aspectos como son la cultura, la procedencia del personaje, su personalidad –que nos conducirá a su modo de ver el mundo– o el extracto social. En concreto, el objeto de estudio es la representación de la mujer marginal en el cine español contemporáneo a partir del año 2000 hasta hoy. El análisis comprendería el estudio de estas cuatro categorías de mujeres dentro de

un relato fílmico. Mi misión será analizar el papel de éstas, identificar los estereotipos, realizar un análisis del personaje y destilar el contenido narrativo que se desprende de este.

Mi objetivo fundamental es el de analizar, observar, criticar y diseccionar el contenido de las obras audiovisuales que sean pertinentes para conocer qué papel cumple cada una de estas categorías de mujeres en sus circunstancias concretas, cómo están definidas y de qué modo nos las presentan. Como bien manifiesta Pilar Aguilar, en el artículo *El cine, una representación patriarcal*: «Los relatos de ficción audiovisual influyen en la escritura del guión de la propia vida, en la articulación de los propios mapas afectivos, en la formación de la subjetividad. Conforman y modelan nuestros universos imaginarios y simbólicos» (Aguilar, 1998).

## **2.1. Hipótesis**

Subyace la hipótesis de que la representación de estas mujeres por parte de los medios de comunicación —y concretamente en el cine— suele ser negativa y que crean una opinión poco favorable respecto a ellas. Por tanto, directa o indirectamente fomentan una mirada distante, cuando no condenatoria, hacia estos colectivos. Hay que destacar, por ejemplo, las escasas películas que aborden un relato donde la protagonista sea una mujer, y concretamente drogadicta.

Juana Gallego, en su libro *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine* (2012), expresa de una forma muy acertada por qué es importante estudiar las representaciones que se han realizado: «Es importante estudiar las representaciones que se han realizado y se proponen de los diferentes papeles sociales que ejercemos los individuos, hombres y mujeres, porque a través de esos mitos, arquetipos, figuras o estereotipos juzgamos y somos juzgados, nos vemos y nos ven, nos sentimos identificados o impelidos a identificarnos. En definitiva, fagocitan el sustrato de nuestras aspiraciones, anhelos, deseos, caprichos y pulsiones. Nos mueven y nos paralizan. Avanzamos y retrocedemos. Evolucionamos y nos estancamos. Y así transcurre nuestra existencia, con un inextricable tejido de ficción y realidad, donde se funde y confunde lo que somos con lo que nos gustaría ser, lo que deseamos con lo que tenemos, lo que vivimos con lo que imaginamos.» (Gallego, 2013:12)

Mediante el análisis de la ficción audiovisual aspiro alcanzar los siguientes objetivos:

## 2.2 Objetivos específicos

1. Hacer visible la dominación patriarcal y cómo son representadas las mujeres marginales en las ficciones audiovisuales a analizar, además de poner de relieve cómo éstas quedan relegadas a un segundo plano.
2. Analizar cómo los filmes condicionan la percepción de los diferentes fenómenos hasta el punto de ligarnos afectivamente a acciones éticamente vituperables haciéndonos partícipes y cómplices.
3. Identificar los estereotipos y los mensajes de violencia, sexismo, racismo, xenofobia, homofobia, misoginia o desprecio con los que se suelen identificar las personas pertenecientes a colectivos marginal.
4. Analizar el contenido implícito para observar cómo el lenguaje audiovisual crea significados no explicitados verbalmente.
5. Identificar y detectar la manipulación emotiva y sentimental a la que nos someten las ficciones audiovisuales.

## 3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo el análisis fílmico en el cual se basa este estudio de investigación, aplicaré una metodología cualitativa al contenido de las obras cinematográficas elegidas. El análisis de contenido en un sentido amplio es una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, filmados u otra forma diferente donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos, videos... el denominador común de todos estos materiales es su capacidad para albergar un contenido que leído e interpretado adecuadamente nos abre las puertas a los conocimientos de diversos aspectos y fenómenos de la vida social (Andréu, 1998: 2).

Como ya he explicado *grosso modo* en la introducción, aplicando este tipo de metodología pretendo conocer lo siguiente:

- Identificar las características de la personalidad de la mujer marginal/anti-conventional en la película
- Explorar las acciones que lleva a cabo cada una de las protagonistas
- Analizar el rol de cada personaje

- Observar los estereotipos y mensajes relacionados con el tema objeto de análisis existentes en la película.
- Arrojar un poco de luz al modo en que son representadas estas mujeres marginales, que suelen estar encadenadas al estigma social.

A efectos de poder proceder al estudio, me serviré de un *corpus* de películas, nueve en concreto –tres personajes por categoría-, de producción española que considere que aborden el tema de investigación. Debido a que en una sola película se abordan varias categorías, me he servido de la visualización de ese filme para expresar y analizar en profundidad las diversas vertientes que subyacen en un mismo personaje, o en diversos dentro del mismo filme.

Los criterios de selección de los títulos y de los personajes serán:

- Películas protagonizadas por personajes que reúnan las características o condiciones expresadas con anterioridad o bien, personajes que tengan un papel destacado en el filme.
- Películas de producción exclusivamente española.
- Películas entre el año 2000 y el 2015

Una vez visionadas las películas escogidas, a través de una ficha de análisis confeccionada especialmente para este trabajo, me he dedicado a desbrozar cada uno de los objetivos expuestos para poder tejer una sólida interpretación y llegar, finalmente, a una conclusión.

Mi idea inicial es analizar en profundidad tres películas por categoría: prostitutas, inmigrantes, presas y drogadictas. Conocer a fondo la personalidad de estas mujeres y qué trato se les da para poder concluir cómo son representadas y detallar qué discurso se utiliza en el film.

El distanciamiento del análisis no representa ni una pérdida ni una renuncia. Es un movimiento que sirve para convertir el film en algo disponible y a la vez manejable, presente en sus partes más concretas y en toda su extensión, a la vez que aseQUIBLE en sí mismo, sin resonancias superfluas. Cuando hago referencia al distanciamiento me refiero a visionar la película de una manera objetiva, desde fuera. Para qué sirve este distanciamiento y de qué va acompañado es algo que puede verse mejor dando un paso hacia delante y entrando en el corazón del recorrido del análisis (Casetti y Di Chio, 2007).

Mi labor, además de describir, será interpretar. De este modo, trataré de acercarme al máximo al sentido del texto, observando más allá de lo superficial e instalándome en la subjetividad para elaborar una reconstrucción personal del mismo.

Tal y como explicitan Casetti y Di Chio (2007), en primer lugar, sobre el análisis pesa la *comprensión preliminar* que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se posee antes de empezar a trabajar sobre él. A partir de este conocimiento empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el «ejercicio de lectura», ya sea para alimentarlo posteriormente, ya para anularlo en una comprensión más amplia y meditada. En segundo lugar, pesa la presencia de una *hipótesis explorativa*, es decir, la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o mejor, podría ser, el resultado del reconocimiento (...). Continuamente se está buscando un compromiso entre dos exigencias: ser fiel al texto; y llegar a conseguir un principio explicativo, aquel que según cada analista es su «cifra» (Casetti y Di Chio, 2007:25). Así pues, y basándome en las indicaciones teóricas de estos dos autores, en la elección del método nos podemos servir de los instrumentos de la semiótica, considerando el film como un texto; o, en otras palabras, un conjunto ordenado de signos dedicado a construir «otro» mundo, y a la vez establecer una interacción entre emisor y destinatario. Además, se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo de lo social.

Finalmente, existe la *definición de los aspectos* del privilegio, de los distintos modos del fenómeno de sacar a la luz. Se podrán analizar entonces elementos como los componentes lingüísticos, es decir, los elementos constitutivos del texto, los ladrillos que sostienen el edificio; o los modos de representación: el tipo de mundo que se dispone sobre la pantalla y la forma en que se configura; o la dimensión narrativa: los elementos que componen la historia y los giros que asume el relato; o las estrategias de comunicación: la manera en que el emisor y el receptor se presentan en el texto y los géneros de interacción que declaran practicar (Casetti, Di Chio, 2007:28).

A modo de analizar el personaje, Casetti y Di Chio (2007) nos ofrecen algunas pautas sobre cómo llevar a cabo tal acción: ante todo nos expresan que el personaje debe ser considerado como persona, luego como rol y, finalmente, como actante. El análisis como actante quedará descartado debido al tipo de estudio que se llevará a cabo. Si se analiza al *personaje en cuanto a persona* supone entenderlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal (Casetti y Di Chio, 2007:159). Por lo tanto, su

comportamiento, gestos, reacciones y demás. La exclusividad del personaje reside en crear una reproducción de la realidad, de la vida. Por lo tanto, sirve para conocer el carácter, las actitudes y el perfil físico que presenta el personaje. Estos tres factores hacen del personaje un individuo exclusivo, único y, en definitiva, el análisis de este estudio queda centrado en la descripción y reflexión de estos elementos. También se tomará al *personaje como rol*. Se tendrán en cuenta los géneros de gestos y las acciones que lleven a cabo cada uno de los personajes. Así pues, tal como sostienen Casetti y Di Chio (2007: 160), el personaje pasa a convertirse en una «parte», en un *rol* que sostiene la narración. Las clases de personajes que presentan los autores son las siguientes: *activo/pasivo; influenciador/autónomo; modificador/conservador y protagonista/antagonista*. Será un requisito que el personaje sea activo y protagonista o, al menos, con un papel relevante. En suma, un conjunto diverso de herramientas que servirán, cada una en un momento determinado, para esclarecer la propuesta que nos hacen los autores y/o directores cuando nos presentan esos modelos femeninos que ocupan los márgenes de la sociedad.

#### **4. MARCO TEÓRICO**

Como ya ha quedado especificado, el principal objetivo con este trabajo de investigación es rescatar del discurso cinematográfico las personalidades de cada una de las mujeres protagonistas que forman parte de los colectivos denominados marginales. ¿Por qué a través del cine?

La imagen tiene en las vidas de millones de personas una importancia supina. Comparado con el resto de modos de expresión, el filme aporta un lenguaje audiovisual y lanza unos mensajes que, a diferencia de un libro donde tenemos la capacidad de subrayar aquello que nos ha llamado la atención, durante la visualización de la obra no somos tan conscientes del discurso o de todos los elementos que conforman la narración. Nos limitamos a observar y relacionar escenas como si de una cadena de engranaje se tratase. De ese modo, iconografía y estructura narrativa nos impregnan de valores, principios y mensajes que generan estructuras imaginarias, sentimentales...Penetran inconscientemente en aquello que anhelamos, sentimos, tememos e influyen y trazan nuestros mapas afectivos e ideológicos. La ficción audiovisual, por tanto, es capaz de burlar los accesos de las áreas más aisladas y protegidas de nuestra personalidad y despertar miedos, recuerdos o inquietudes muy turbadores e irracionales.

Debemos pensar las imágenes para poder ser capaces de cimentar representaciones. Para ello, es condición *sine qua non* analizar las imágenes, es decir: nombrarlas, caracterizarlas, describirlas, definir las. Se trata, pues, de estructurar un pensamiento simbólico a partir de un magma emotivo. Mediante el análisis de ficciones audiovisuales se construyen puentes que unen las estructuras de conocimiento lógico simbólico con las estructuras emotivas. Se contextualiza el aprendizaje y se ancla el significado (Aguilar, 2010).

Cuando visualizamos un film no somos más que un ser ajeno a la trama que se posiciona al otro lado de la pantalla para ser partícipe de un relato externo a nosotros. El espectador debe tener la capacidad de cumplir con su cometido de observar y analizar de un modo distanciado la emoción que destila la ficción audiovisual y de descomponer aquellas cuestiones que precisan un equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo.

En definitiva, el análisis de ficciones audiovisuales permite pensar, nutrirse de experiencias, miedos e incertidumbres. Durante los minutos que dura el filme formamos parte de las vidas (secretos, temores, aflicciones, sentimientos...) de cada uno de los protagonistas y a su vez, al acabar la obra audiovisual y dependiendo del grado de impacto que haya tenido ésta en nosotros, les damos a ellos la bienvenida a las nuestras.

El cine es un arte que encontró cobijo en una sociedad que proyectaba una imagen del mundo gracias a las sensaciones que percibía: nuestros abuelos conocieron el cine, nuestros padres también, así pues, es materia universalmente conocida desde hace ya un siglo. Tanto la fotografía como el cine son los que iniciaron este modo de plasmar la realidad, los avances y la modernidad. La sociedad actual es capaz de asimilar el cine con una gran capacidad y de discernir sus símbolos, códigos, mensajes, iconos, metáforas... Por lo tanto, toda la información almacenada en un breve espacio de tiempo permite a la sociedad adquirir conocimientos y grabar en su memoria los elementos visuales y sonoros emitidos por esta disciplina audiovisual.

Jean Baudrillard se hizo preguntas sobre el mundo que conocemos a través de las imágenes, y sobre cuán real es lo irreal o cuán irreal es lo real. De este modo, la pregunta que surge es si realmente acontece aquello que nos representa el cine. En 1991 escribía tres artículos recogidos en Baudrillard (2000): *La Guerra del Golfo no tendrá lugar* (4 de enero), *¿Está teniendo lugar realmente la Guerra del Golfo* (6 de febrero) y *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar* (29 de marzo). La duda sobre la realidad y ficción en el cine es una de las mayores potencialidades de este ya que permite establecer reflexiones personales sobre la propia realidad del espectador (Aramis López, 2008).

¿Qué muestra el cine, qué ficción retrata y cuánto se aleja o no de la verosimilitud? ¿Cuánto espacio hay para la mujer marginal en este ámbito y qué cara nos muestran de ésta?

Tal y como expresa Pilar López Díez, investigadora y periodista, los medios de comunicación ofrecen determinadas propuestas que ayudan a elaborar los códigos necesarios para entender el mundo; utilizan una escala de valores que terminará constituyendo o reforzando el baremo sobre el cual cada persona mide y entiende las acciones propias y ajenas, y muestran determinadas concepciones del mundo que modelan las expectativas, creencias y opiniones de la audiencia (López Díez, 2007: 94).

Cuando se crea una imagen sobre una persona, no sólo el género es un condicionante sino que operan otros elementos para construir una percepción sobre ese ser. Estos factores pueden ser la clase social, la etnia, su orientación sexual, el discurso que ofrecen los personajes, etcétera. En función de éstos se crea un rechazo o un cierto vínculo de simpatía o empatía con el personaje representado.

A continuación, a través de tres apartados, desglosaré el marco teórico para explicar de una manera precisa cada una de las subcategorías que incluyo en este trabajo de investigación.

El primero de ellos será género y marginalidad con el fin de narrar, desde una perspectiva de género, qué trato se le ha dado a aquellos sectores más marginales de la sociedad. En segundo lugar, género y cine puesto que, al fin y al cabo, en este trabajo el análisis gira en torno al cine ya que el soporte a través del cual hago mi estudio es el audiovisual. Finalmente, y en tercer lugar, desarrollaré un apartado donde hago una descripción de cada categoría de mujer que se incluye en el objeto de este estudio, para acabar reflexionando sobre realidad y ficción cinematográfica.

#### **4.1 Género y marginalidad**

La palabra “género” se refiere a las conductas, características y actitudes que se consideran masculinas o femeninas y que pueden manifestar variaciones de una cultura a otra y de un período histórico a otro (Puleo, 2007: 13). La utilización del término *gender*, tal y como afirma Alicia H. Puleo, en un uso no limitado a una categoría gramatical de los sustantivos, artículos, adjetivos y pronombres, se debe al médico norteamericano John Money,

investigador de casos de lo que en aquel tiempo se llamaba hermafroditismo y hoy diríamos intersexualidad. Tal y como se explicita en su artículo, Puleo afirma que Money habló por primera vez de *rol de género* para referirse a los modos de comportamiento, forma de expresarse y moverse, preferencia en los temas de conversación y juego, etc. que caracterizaban la identidad masculina y femenina.

Me parece pertinente, en este apartado del trabajo, aclarar la distinción entre sexo y género. El profesor de psiquiatría de la Universidad de California, Robert Stoller, explicó la diferencia entre estos dos términos en la teoría freudiana. A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta de s. XX, el concepto de género fue desarrollado en su dimensión política como producto de las relaciones sociales de desigualdad entre hombres y mujeres. De la perspectiva psicológica se pasó a la idea de *sistema de sexo-género* como “política” en el sentido amplio de la palabra (Puleo, 2007: 17). La palabra “política” se refiere a las “relaciones de poder” encaminadas a la dominación incluso en el ámbito de las relaciones personales, familiares o en la pareja. Tal y como bien sostiene Puleo: «*Nuestras formas de relacionarnos, amar, desear y comunicar están socialmente modeladas por una clara pero no siempre percibida jerarquización entre los sexos*» (Puleo, 2007: 17).

El término de identidad sexual nada tiene que ver con lo que estamos tratando en este apartado. La identidad sexual no es más que la orientación heterosexual, bisexual u homosexual de un individuo. Respecto al término estatus de género, éste significa el hecho de que, en todas las culturas, los hombres y lo masculino son socialmente considerados más importantes que las mujeres y lo femenino. Tendemos a valorar más aquello que es percibido como masculino y a no valorar del mismo modo lo que creemos propio de las mujeres. (Puleo, 2007: 22) Se sostiene que es necesaria una transformación en profundidad que fusione modelos culturales femeninos y masculinos, superando el prejuicio del estatus de género que confiere menor valor a los primeros (Ballarín, 2001, Subirats, 2002, Alario Trigueros y García Colmenares, 1997).

Janet Saltzmann, socióloga, hace la siguiente información: «Las ideologías sexuales se definen como sistemas de creencias que explican cómo y por qué se diferencian los hombres de las mujeres. Sobre esa base especifican derechos, responsabilidades, restricciones y recompensas diferentes e inevitablemente desiguales para cada sexo y justifican reacciones negativas ante los inconformistas.» (Saltzmann, 1992:44).

Siguiendo con la aportación de Puleo (2007) están presentes en gran parte de las formas culturales: los mitos, las grandes religiones, la filosofía, la literatura, los medios, las ciencias sociales y, en ocasiones, las ciencias naturales. De una modo directo o indirecto, aportan unos argumentos sobre la desigualdad entre los sexos tendente a su conservación.

Respecto a los estereotipos, éstos sirven para fijar modelos rígidos de masculinidad y feminidad. Forman parte del mundo de lo simbólico junto a los diversos discursos de legitimación de la estratificación de género. Cine, televisión, cómics, literatura, arte, etc. son algunos de los medios que nos ofrecen diariamente estereotipos de género a los que adecuarnos y con los que interpretar a las personas que nos rodean, reduciendo así la originalidad y pluralidad de las posibilidades de creación individual e la subjetividad (Puleo, 2007:24).

¿Qué hay que hacer con aquellas mujeres a las cuales se les asigna una “moralidad dudosa” o no convencional? Si el término “mujer” es universal y abarca a todas las mujeres, independientemente de su etnia, clase social, oficio, antecedentes legales... ¿Por qué seguir separando en otro saco a las prostitutas, drogadictas, inmigrantes, convictas o transexuales? ¿A caso son ellas de otra especie humana no catalogada?

Por ejemplo, si nos centramos en el área de la prostitución, podemos afirmar que esta actividad ha dividido a las mujeres en dos categorías antagónicas: las decentes u honestas y las descarriladas o *públicas*, y ninguna de estas dos categorías ha beneficiado a las mujeres en su totalidad, ni a las unas ni a las otras. A las consideradas decentes, porque su decencia u honestidad ha implicado la negación y/o aniquilación de su deseo, la inhibición, la represión, la contención, la simulación y, en definitiva, la imposibilidad de vivir la sexualidad en libertad. Para las segundas, porque su ocupación les ha representado la negación de la dignidad como personas y arrastrar de por vida el estigma de la deshonestidad y la indecencia. (Gallego, 2012: 16)

Las vidas de las mujeres prostitutas, drogadictas o presas no encajan en el perfil de lo terrenal, así pues, si el mal acecha sobre esta clase de mujeres, las que parecen no ser humanas, o no tener vida por ser esta considerada “oscura” pocas veces se les llorará ya que son vidas que se pueden agraviar, humillar, menospreciar porque han tomado un mal camino, un camino lleno de zarzas y fango, vidas que padecen escoliosis (en griego: skoliōsis, de skolios, "torcido"), mujeres sin rostro. Tal y como afirma Butler, “lo que está privado de rostro nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo

resulta indefinidamente postergado” (Butler, 2009: 21). El estigma social que representa ser prostituta, drogodependiente, inmigrante, presa o haber estado recluida anteriormente en un centro penitenciario es un factor que denigra la re-putación, que mancilla la vida de cada una de ellas. Goffman, en su obra *Estigma. La identidad deteriorada* (2009) establece que la persona estigmatizada no es considerada totalmente humana, y aclara con seguridad, que sobre ella practicamos diversos tipos de discriminación mediante los cuales reducimos sus posibilidades de vida.

En todas las sociedades se crean jerarquías, desigualdades o ejes de diferenciación social. Es por ese motivo que voy a introducir, a grandes rasgos, la definición del término “interseccionalidad” para abordar este aspecto desde una perspectiva más teórica. El concepto de “interseccionalidad” como tal fue introducido por Kimberlé Crenshaw en la Conferencia contra el Racismo en Sudáfrica en 2001. Crenshaw interpretó que existían categorías como la raza y el género que interseccionaban e influían en la vida de las personas (Expósito Molina, 2012). Crenshaw es la fundadora y coordinadora del movimiento intelectual de la *Critical Race Theory Workshop*. Ha trabajado y se ha especializado en temas de raza y género y gracias a ello, su trabajo fue muy influyente en la incorporación de una cláusula de igualdad en la Constitución sudafricana. En su trabajo sobre interseccionalidad, partía de una estructura primaria donde interseccionaban, además de la raza y el género, la clase social y otras desigualdades tales como la inmigración. Según Crenshaw, el racismo en los hombres no tenía los mismos resultados que en las mujeres negras. Así pues, éstas últimas, recibían unos efectos del sexismo muy alejados de cómo lo percibían las mujeres blancas, ya que encima de tener que soportar un trato diferenciado por el color de la piel, el trato sexista era mucho peor para una mujer negra que para una blanca. Las mujeres afroamericanas destacaban en sus afirmaciones que el feminismo defendido por las mujeres blancas no tenía en cuenta las necesidades de las mujeres negras ni, mucho menos, las protegía ni se acercaba a la situación que éstas vivían, más allá del género.

Se trataba de un feminismo que tan sólo tenía en cuenta un color, una visión, una situación y unos intereses concretos albergados bajo el gran paraguas de Occidente. Fue por este motivo que a partir de 1980 empezó a emerger un feminismo enfocado desde una perspectiva cultural más universal, no tan direccionado hacia Occidente: conocido como “feminismo periférico” o “feminismo de frontera” (Jabardo, 2008).

Para Crenshaw no se trataba de una suma de desigualdades, sino que cada una de éstas interseccionaban de forma diferente en cada situación personal y grupo social mostrando estructuras de poder existentes en el seno de la sociedad (Citado por Expósito Molina, 2012). El sexo ha sido la desigualdad históricamente más institucionalizada y ha sido fundamental como referente marco para comparar otras desigualdades (Lombardo, Bustelo, 2010). Los instrumentos políticos para desplegar las políticas han sido la legislación, y los planes de igualdad que durante años se han considerado los instrumentos exclusivos de articulación de las políticas de igualdad (Bustelo, 2008). Para conseguir que la igualdad de género sea productiva, se ha aplicado la estrategia de la transversalidad. La transversalidad de género es la responsabilidad que deben adoptar todos los poderes públicos en el avance de la igualdad entre mujeres y hombres. Se deben planificar las políticas públicas siendo conscientes de las desigualdades latentes en la sociedad para caminar hacia una igualdad real.

En Canadá y Estados Unidos fue donde se empezó a tratar la igualdad y la interseccionalidad como parte de las políticas que amparan el derecho civil. En lo que se refiere a Europa, ésta se va adaptando a las variaciones demográficas producidas en cada uno de los países, resultantes, entre otras cosas, de una nueva población inmigrante radicada en estas tierras. La llegada de inmigrantes y su instalación en cada uno de los países que conforman Europa supone un cambio cultural muy enriquecedor, cambio económico, mayor diversidad y adaptación a nuevas necesidades, labor de la cual deben encargarse cada una de las diferentes instituciones que conforman el organismo de poder. Desde Europa se están propiciando numerosos avances en la materia y desde 1957, con el Tratado de Roma, no se ha dejado de abordar el tema de la igualdad de género/sexo entre hombres y mujeres. Que se lleve a la práctica, ya es otra historia. Centrándome en España, ésta ha sido precursora en políticas de igualdad (Forest, Platero, 2008) y la igualdad de género ha sido tratada desde una visión unitaria respecto a otras desigualdades. Las políticas de igualdad impulsadas han sido relevantes en la materia: creación del instituto de la mujer (1983), la Secretaría General de las Políticas de Igualdad en 2004, La Ley de Igualdad, 2007, el Ministerio de Igualdad en 2008, etc.

Los dos temas estrella más trabajados han sido el género y la raza. Sobre todo, en la política española, se han emprendido más esfuerzos en dedicarse a estas dos materias puesto que para el resto de desigualdades que gobiernan las sociedades se deberían tener en cuenta otros *inputs* tales como la edad, la clase social, religión, orientación sexual etc. No obstante, estas iniciativas han quedado relegadas en los últimos años a causa de la crisis desatada en

2008 y desde aquel año parece que se ha producido una cierta involución respecto a las preocupaciones por la igualdad entre hombres y mujeres.

Desde una óptica feminista, el término interseccionalidad se ha presentado como respuesta a un feminismo occidental exclusivo que no abrazaba a mujeres de otras etnias o clases sociales. Fue de gran importancia incorporar otras experiencias como son las de las mujeres inmigrantes y de este modo alimentar la perspectiva feminista con otras dimensiones.

Desde el feminismo y la reflexión académica, la interseccionalidad ha generado un debate muy candente. Primero de todo se trata de universalizar el término “género” como eje que debe atravesar todas las políticas de igualdad y, además, tener en cuenta que la desigualdad de género es muy amplia y hay que abordar todas las dimensiones y visiones posibles para alcanzar la igualdad a través de la heterogeneidad. Cada mujer es un mundo y en cada mundo se libran diferentes batallas. La guerra global debe dar la paz a cada una de esas batallas.

La interseccionalidad aparece como una herramienta útil para conocer con más exactitud el nivel de intensidad con respecto a la desigualdad que afecta a las mujeres en función de una serie de variables y actuar en consecuencia derivando más o menos recursos sobre determinados grupos sociales (Expósito Molina, 2012).

Presentadas, a grandes rasgos, las definiciones de género e interseccionalidad, me falta definir el eje que atraviesa estos dos términos: la marginalidad. Qué complicado resulta que el feminismo otorgue un megáfono a las mujeres pertenecientes a sectores marginales para que también éstas sean oídas. Como ya he comentado en líneas anteriores, años atrás, el feminismo americano no daba voz a las mujeres negras y fueron éstas las que reconocieron que su situación era mucho más desfavorable respecto a las mujeres blancas y que el movimiento no daba respuesta a su situación. Una tradición milenaria ha fijado en todos nosotros y nosotras, estereotipos y prejuicios sobre las mujeres, que son fáciles de ignorar y difíciles de combatir (Juliano, 2014). No se trata de actitudes individuales y conscientes, pues las construcciones simbólicas desvalorizadoras se transmiten de forma compleja y sofisticada (Cabruja Ubach, 2009). Hay una cosa que está clara y es que la sociedad se resiste a los estudios de género y desde los propios movimientos femeninos existen infinitos prejuicios hacia los sectores marginales.

El problema de cómo incluir en las reivindicaciones a las mujeres que se apartaban mucho del modelo no afectaba sólo a las trabajadoras del sexo, sino a otras infractoras de la moral sexual dominante, como las lesbianas, que pese a tener un acceso más temprano al discurso público, facilitado por su presencia en todas las clases sociales, igualmente tuvieron

que afrontar una dura lucha para ser incluidas de pleno derecho dentro del movimiento feminista (Jeffreys, 1996; Juliano, 2004; Flory, 2007). Así pues, otros sectores como las transexuales se hallan en plena contienda (Ayllón, 2004; Fernández, 2004; Garaizabal, 2004; Rullan Berntson, 2004).

Respecto a los sectores más desfavorecidos que tienen todavía mucho que ganar Connell opina:

«Para jóvenes de la clase trabajadora, migrantes y transexuales indígenas, vivienda, ingresos, seguridad, educación y salud quedan todos en riesgo. Un arresto puede ser desastroso y la prisión altamente peligrosa. Las trans prostitutas tienen un claro interés en descriminalizar el trabajo sexual y en dotarlo de servicios sanitarios y seguridad, colocándose en el lado menos popular del largo debate feminista» (Connell, 2012: 874).

Aquellas mujeres que están bajo la sombra del estigma social son capaces de pensar por sí mismas, tienen voz, nombres y apellidos. Dejemos de pensar qué es lo correcto para ellas o mejor dicho dejemos de moralizar y dar vueltas al término “correcto” o “incorrecto”. Tampoco debemos dar por supuesta la mala fe de sectores (monjas, mujeres tradicionales) que han asumido opciones de vida diferentes a las nuestras (Guillebaud, 1998). Es hora de que haya un cambio social y quién mejor que los medios de comunicación para propiciarlo. Las mujeres decentes han sido representadas en la ficción por su heroísmo: se han sacrificado por su familia, por amor, por defender a sus hijos o a sus maridos, por dignidad, por causas sociales, incluso por defender o sucumbir a su derecho a la pasión, pero ¿sólo por sexo? Poco probable. Por eso, si un director de cine necesitaba incluir la figura de una mujer incluso en aquellas películas catalogadas como «de hombres», ¿a quién recurrir? ¿A una madre abnegada o a una esposa casta? (Gallego, 2012: 11) *La respuesta es clara: Negativo.*<sup>1</sup>

Es preciso emprender el camino alejado de prejuicios y valernos de los instrumentos que tenemos al alcance para aplanar el terreno y recoger, algún día, el fruto de la semilla sembrada. Lo que hay que hacer es reconocer que hay otros sectores y, sobre todo, dejar de mirar hacia ese lado con pena o con respuestas impregnadas de paternalismo. Se trata de evitar que exista ese lado y poder, algún día, pronunciar la frase: «A este lado ya no existen lados».

---

<sup>1</sup> La parte redactada en cursiva es mía.

## 4.2 Género y cine

### 4.2.1 Breve panorámica histórica

La imagen fílmica fija una ficción, sin embargo, dentro de esta propia utopía se construye una realidad que a su vez es espejo de la sociedad. Con el paso de los años, se han forjado unos estereotipos que se han ido puliendo y tallando a medida que ha ido cayendo la arena del reloj y cambiando el papel de la mujer en el mundo real.

Entre 1950 y 1970, la mujer que habitaba en las casas de los españoles era la clásica mujer casada, ama de casa, esposa y madre. Una mujer “de casa”, que hacía las labores del hogar y vivía por y para su marido y sus hijos. La imagen que se da de aquellas mujeres es asexual, felices entre las cuatro paredes de su cueva y orgullosas de transmitir ese *modus vivendi* a sus hijas. En las películas de la época se alzaba en el aire una de las grandes finalidades propagandísticas del Régimen: Procrear (los hijos que Dios quiera). Era habitual representar a las mujeres de clase media alta acompañadas de sus criadas: de movimiento torpe, una acentuada verborrea, carentes de modales y vociferantes. De este modo se dibujaba una línea que separaba y a su vez remarcaba el antagonismo existente entre las dos clases de mujeres. Las criadas están desvalorizadas socialmente por el mero hecho de no estar casadas; de todos modos, siempre estaban controladas por alguna figura masculina: padre, hermano, novio, pretendiente. Su aspecto es descuidado, son conscientes de su clase social y transpiran humildad. Suelen ser mujeres que provienen de un ámbito rural, bondadosas, ignorantes e inocentes.

Una vez llegada la década de los 80, el rol de ama de casa queda debilitado: las jóvenes tienen otra clase de metas en la vida que distan mucho del servir comidas al marido, lavarle los calzones u ocuparse de toda la prole. De la mano de Pedro Almodóvar salen a flote obras fílmicas donde queda denostado el papel de ama de casa (recordemos el papel de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) pasando ésta a ser la clásica “maruja”, “marujona” o “alcahueta” entre otros apelativos. El director plasma a las amas de casa como mujeres histéricas, descaradas e indiscretas encerradas entre sus cuatro paredes, ahítas de tranquilizantes, forradas de papel de estampar retro-hortera y sus cojines de terciopelo turquesa. Un ambiente estrepitosamente caduco como ellas mismas y sus girasoles de plástico del comedor.

Es entre los años 80 y 90 cuando la conquista del hombre ya no es el premio que una mujer obtiene como recompensa a la utilización de los productos destinados a mejorar su aspecto físico. Las mujeres económica y emocionalmente independientes constituyen un valor en alza y pueden compartir, en plano de igualdad, el mundo de lo masculino, cada vez más desvinculado de los cánones machistas tradicionales. La imagen fílmica viene recogiendo estos otros modelos de comportamiento desde los años 80 (Camarero, 2001: 433). Con la llegada del s. XXI, la imagen representada de la mujer en el cine queda modificada. Son mujeres que trabajan fuera de casa e incluso ejercen profesiones propias del género masculino. Se muestran como mujeres con pensamientos propios, con objetivos, metas, y lo más importante, sin miedo de decírselo al mundo que las contempla. De todos modos, este hecho no elimina el riesgo que corre la mujer de ser representada por las normas sexistas que gobiernan el globo terráqueo. Sin duda, los mensajes que lanzan los medios de comunicación no siempre bailan al son de lo que realmente prima en el pensamiento de la sociedad, provocando, de este modo, un retroceso.

Por otro lado, Fátima Arranz en su obra *Cine y género en España* (2010), argumenta que en el campo de la cinematografía española quedan reflejados indicadores sociales que muestran resistencias al reconocimiento de la equidad de género. Los aparatos culturales en general y en el cinematográfico en particular, lo que queda inscrito de manera sutil son las claves ideológicas para la construcción de la subjetividad e identidad de los individuos (Siles, 2001:598). Asistir al cine no sólo es sentarse y ver imágenes en movimiento. El espectador se encuentra a sí mismo en la pantalla, al descubrir objetos significantes de su entorno. Con ello se logra ubicar e identificar en un contexto similar al suyo, diferenciándose de los demás. Esta identificación se da a partir de lineamientos establecidos y la aproximación se da a partir de que el espectador se convierte en objeto omnipercibiente (Metz, 1969:49).

Tal como manifiesta Begoña Siles en *El "otro" espacio de deseo* se trata de percibir el discurso desde un punto de vista contrario al del discurso dominante. Esta diferencia no surge de una marca biológica o psicológica, sino por la posición de marginalidad y de discriminación que ha ocupado dentro del sistema patriarcal. Una marginalidad que le permite mantener una relación específica con las representaciones hasta el punto de poder crear una nueva manera de "mirar" la imagen de la mujer, privilegiando una "voz femenina". "Una voz femenina" que ante todo debe desconstruir el juego binario de la representación occidental: Mujer/Hombre, Negro/Blanco, Malo/Bueno, Naturaleza/Cultura...Conceptos éstos separados por una barra que estructura, opone y encorseta. Y, en medio, la teoría

filmica feminista intentando hallar un espacio de representación donde “el otro” pueda ser oído. Y a partir de ese proceso de investigación y esa reflexión teórica, como comenta la estudiosa Claire Johnston, surgirá un *contra-cine* que muestre tanto la ideología sexista como burguesa y examine el trabajo de construcción de las imágenes en el cine. (Siles, 2001: 601)

La teoría y la crítica filmica feminista tiene como principal cometido hallar a la mujer como protagonista, como luz estelar, como sujeto pensante, activo y que emita un discurso que dé por sentada su presencia en pantalla. Así lo manifiesta Begoña Siles (2001) cuando establece que su presencia supone la reafirmación de dos aspectos. En primer lugar, expresa que esta presencia propicia que a las películas y las directoras se las tenga en mayor consideración. El motivo es debido a que en el marco cinematográfico se respira un falocentrismo en el ambiente que impide a las obras nacidas de la mano de las mujeres ser reconocidas socialmente, precisamente por la jerarquía patriarcal que impera en el área.

En los últimos años, los personajes femeninos han sido representados, a diferencia de los masculinos, como sujetos que no parecen tener dificultad en compaginar su vida pública y privada (trabajo de jornada completa y otros quehaceres). En numerosas películas como, por ejemplo, *La comunidad*, *Al otro lado de la cama* o *Los lunes al sol* se muestra a mujeres seguras de sí misma, con confianza para afrontar cualquier adversidad y además, incluso se las representa con mayor desenvoltura que los hombres ante cualquier desventura, contratiempo o reto que se interponga en su camino. Se intuye, que los avances obtenidos en el papel de las mujeres en la sociedad no son una traba para ellas sino más bien está cargado de connotaciones positivas, sin embargo, caracterizarlas de este modo – más inteligentes o más seguras que los hombres – soslaya, en numerosas ocasiones, plasmar sus preocupaciones o conflictos. En realidad, en las películas, las veces que las mujeres expresan sus ansiedades y pesadumbres, éstas tienen relación con el lado afectivo, personal, emocional pero no en su papel de sujeto público respecto a la sociedad.

A pesar de todos los cambios de prácticas y de percepciones en éstos últimos años de las mujeres y respecto a las mujeres, lo que está claro es que hay un entorno simbólico funcionando en el imaginario social que está muy lejos de haberse transformado. Por ejemplo, el estereotipo de la mujer “moderna” y trabajadora, aparece separado casi siempre de un contexto familiar, de un modelo de pareja igualitaria, y aparece casi siempre circunscrito a la imagen de “superwoman” que poco tiene que ver con su vida personal e íntima en las sociedades actuales (Bernárdez, 2005: 28). Resulta llamativo cómo se echa una capa de invisibilidad sobre esta faceta, que no es más que la vida misma de cualquier persona:

independencia económica, situación laboral, conflictos profesionales, contabilidad del hogar, mercado laboral y un largo etcétera. Curioso hecho si tenemos en cuenta las tensiones que han suscitado en la materia entre hombres y mujeres a medida que han ido produciéndose estos cambios a favor de la mujer en la línea del tiempo.

En definitiva, el recorrido de los años ha proporcionado una panorámica muy amplia donde pueden ser observados todos los cambios sociales que se han ido alzando en el transcurso de las primaveras y a su vez, quedan reflejados en las producciones llevadas a la gran pantalla. Todas las representaciones de los papeles de género están, por lo tanto, enlazados con la metamorfosis sufrida en la sociedad española de las últimas décadas. Todos estos devenires provocan la generalización de modelos frescos de idilio y convivencia que han provocado una transformación intensa de las identidades de género. Desde 1950 hasta el 2015, innumerables estereotipos y maneras de plasmar a la mujer han sido proyectados en el cine pero lo que nadie puede negar es que las cruzadas por parte de los colectivos feministas en su lucha por la IGUALDAD entre hombres y mujeres han dado su fruto. Todavía queda mucho por hacer, menos es nada, pero todo es hacia delante.

#### **4.2.2 El cine desde una perspectiva de género**

Las imágenes que el cine ha fabricado forman parte de nuestro sistema de representación, de nuestro imaginario colectivo, nutren nuestra necesidad de ordenar el mundo, de darle un sentido y una explicación. «De alguna manera, pensamos lo que pensamos de los diferentes aspectos de la existencia gracias a esos potentes mecanismos de reproducción y recreación que es la ficción, literaria, cinematográfica, televisiva, publicitaria, etcétera, y a su vez, la ficción recoge y elabora el poso que la realidad cotidiana sugiere. Ese tránsito de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad no tiene fin, es lo mismo y es diferente; es relato que transforma nuestro pensamiento y al mismo tiempo lo perpetúa, lo cambia y lo fija, lo reproduce y lo modifica, lo enaltece y lo denigra, todo a la vez. La experiencia de la ficción siempre produce unos efectos en nuestra manera de mirar la realidad, y al mismo tiempo, nuestra manera de mirar la realidad produce prodigiosas lecturas que producirán nuevos cambios en nuestra manera de contemplarla. Y así hasta el infinito» (Gallego, 2012: 12).

El cine es un potente medio que condiciona el pensamiento de la sociedad y envía constantes mensajes que quedan recogidos en nuestro segundo cajón del hipotálamo y en el

armario mueble del hipocampo. Se trata de un gran proyector de emociones, clichés y representaciones que conforman nuestra visión general del mundo y construyen nuestro marco de subjetividad. De este modo, bosquejamos nuestra percepción hacia todo aquello que nos rodea.

Sin embargo, la ficción audiovisual no refleja la variedad de nuestro mundo de manera equiparable. No es un espejo, o en todo caso, es un espejo deformante como aquellos famosos del callejón del Gato: muestra lo que hay pero no lo muestra como es, lo manipula, lo desfigura (Aguilar, 2007:131). A través del relato audiovisual existe muchísima más libertad a la hora de lanzar mensajes ya que el planteamiento es muy dispar al del resto de modos de expresión. El motivo es sencillo: un mismo mensaje puede tener diferentes percepciones según la manera en la que se presente el relato.

El lenguaje audiovisual, por sus propias características, es especialmente apto para justificar la historia que fabrica. De ahí deriva su capacidad para embaucar a los espectadores incluso con propuestas que quizá racionalmente no comparten pero que asimilan sin sobresaltos porque ni siquiera consiguen detectarlas y ello impide, en consecuencia, que puedan tener distanciamiento crítico respecto a ellas (Aguilar, 2007:134). La configuración de pensamientos, mitos sociales o el imaginario colectivo vigente son, como bien dice Siles (2001) elementos que condicionan en gran medida la percepción de cualquier acontecimiento o fenómeno en el seno de una comunidad.

Como bien detalla Aguilar (1996), la imagen es más impresionista que lógica, más emotiva que racional. Eso significa que burla, con facilidad, nuestros filtros racionales y que, por lo tanto, pueden inducirnos emociones y sentimientos contrarios a los valores que explícitamente sustentamos. Casetti y Di Chio establecen que un film nace del entrecruzamiento de unos y otros: es cine, si se puede decir así, en cuanto activa las posibilidades peculiares del medio; y, sin embargo, lleva en sí mismo algo de «no cinematográfico» (por ejemplo, un mensaje político, o un modo de caracterizar a los personajes) que a la vez le otorga una sustancia precisa y que al final puede resultar completamente esencial (Casetti, Di Chio; 2007: 67).

El discurso multiforme y permisivo tiene una cara negativa: la confusión que se genera entre la tolerancia y la pérdida de principios, entre un cambio moral que no sigue la doctrina de la religión mayoritaria y dominante en nuestro país y su sustitución por un “todo vale” (Aguilar, 2010: 72).

Así pues, el cine constituye uno de los mayores acontecimientos culturales del siglo XX y tiene la capacidad de penetrar en la vida de las personas e influir en sus valores, en sus modos de actuar, en la forma de captar el mundo y todo lo humano (Gubern, 1995; Hueso, 1998). El cine como obra de cultura no es neutro: es, sin duda, un elemento de masas de gran impacto, también desde él se difunden, reafirman y legitiman los estereotipos y roles de género. En este sentido se puede afirmar que desempeña una gran función cultural ya que no sólo sirve de entretenimiento, sino que contribuye igualmente a construir la identidad personal y, más en concreto, la identidad de género. Particularmente, en la afirmación de que la mujer es una ciudadana más y, por lo tanto, es capaz de desempeñar un papel preponderante en el mundo actual. Y dentro de esta línea, pensando en una educación igualitaria desde la diferencia, donde un conjunto de factores de diversa índole tienen una notable presencia (Kuhn, 1991; Campo-Redondo, 2008). Es un instrumento indispensable para reforzar nuestra capacidad de conocer a través de la fantasía y de la imaginación, de la ilusión, de la simbología y de la misma realidad. Conforman parte de los recursos preferentes a través de los cuales las personas asimilan las normas vigentes y su contexto social (Leigh, 2002; Tarkovski, 2002).

Las imágenes influyen en nuestro entorno y en nuestra formación, modelando las estructuras de pensamiento y lenguaje, la socialización, la constitución del universo simbólico, el entramado de la red de afectos, sentimientos y actitudes que conforman la personalidad. (Aguilar, 1996). Por ese motivo mi reflexión girará alrededor del imaginario social que nos crean las obras audiovisuales sobre las mujeres estigmatizadas por la sociedad ya que el séptimo arte es un continuo disparo de imágenes con un discurso de fondo que penetra nuestras ideas y emociones siendo capaz de influir severamente en nuestra capacidad de ver el marco social.

A colación de lo descrito en el párrafo anterior, añadir, de la mano de Gallego la siguiente cita: «El cine es un instrumento activo que alimenta el imaginario colectivo echando raíces en cada uno de los espectadores que conforman la sociedad. Por su naturaleza, es un medio que presenta pocos impedimentos para difundir y representar situaciones, roles o estereotipos. Lo que los directores de cine han dicho o planteado bebe de la existencia real de esta actividad, y sobre esta actividad han pesado unos clichés y unos modelos que han condicionado el tratamiento en la ficción. Por tanto, realidad y ficción se entrelazan e influyen en un proceso dialéctico sin fin» (Gallego, 2012: 15).

El cine posee una gran función cultural y favorece una representación de géneros que refuerza la supremacía masculina, al tiempo que excluye a las mujeres de la opción de desempeñar el papel de protagonistas del desarrollo de la sociedad (Pereira, 2009: 41). No hay duda del poder que posee el cine y de las raíces que ha echado en todo nuestro sistema social y cultural, así lo pone de manifiesto el siguiente autor afirmando que el cine contribuye a la transmisión de valores, propicia la reflexión, la comunicación y el diálogo. Las investigaciones hasta ahora están basadas, principalmente, en la idea de que el cine no deja de ser un instrumento más utilizado al servicio de la cultura (Ojeda: 597). En los aparatos culturales en general y en el cinematográfico en particular, lo que queda inscrito de manera sutil son las claves ideológicas para la construcción de la subjetividad e identidad de los individuos (Ojeda: 598).

De todas las estructuras del imaginario, la “alteridad” es una de las que determina en mayor medida las relaciones humanas: cada comunidad y cada individuo se reafirma, sobre todo, a través de la percepción de las diferencias que lo separan del otro. En relación al hombre, la mujer es “el otro” y éste, a su vez, ocupa una posición recíproca en relación a la mujer. Entre los valores dominantes y las manifestaciones culturales que se han considerado dignas de ser transmitidas, predomina el punto de vista masculino y esto ha determinado la limitación de las posibilidades de la mujer en su contexto social (Siles, 2001: 604). El uso actual del término “alteridad” se da gracias a la compilación de ensayos *Alteridad y Transcendencia* escrito por Emmanuel Lévinas. Su origen etimológico es el latín (*alter*: “otro”) y se emplea al hallazgo que el “él” hace del “otro”. Se trata de representaciones extremadamente dispares sobre personas que viven en mundos diferentes dentro del mismo universo. De este mismo modo les hace sentir la sociedad a las prostitutas, las presas, las inmigrantes, las transexuales o las drogodependientes entre otros colectivos. Ellas son, por lo visto, diferentes, son observadas desde una perspectiva distinta, con vidas antagónicas a lo que conocemos como “normal”, ese adjetivo que ni es todo ni es nada, el gris de los colores o el 50 en la escala 100.

El cine no deja de ser una ventana más donde se reproduce una realidad irreal, una civilización prejuiciosa y amoral...un modo de entretenimiento capaz de tensar las cuerdas de nuestros ideales, de nuestra panorámica respecto a todo cuanto nos rodea. Como bien introduce Pilar Aguilar en el libro *Manual del espectador inteligente* (1996), cada ser humano mezcla, elabora, recrea, amasa e incorpora lo que recibe de manera personal, de modo que es difícil determinar con exactitud qué huella ocasionó qué consecuencia (...). Pero, de lo que

no cabe duda, es que las verdaderas causas de la acción humana son la cultura y, más concretamente, la búsqueda de significación en el seno de una cultura (Aguilar, 1996: 26). Por lo tanto, la cultura es el móvil para interpretar nuestras propias experiencias y todo aquello que se desarrolla a nuestro alrededor. Se trata de una herramienta de reflexión la cual crea relatos y traslada la experiencia a lo simbólico. Esta experiencia es representada a través de la forma narrativa, creando de este modo y nuevamente, cultura.

Para conocer cómo son definidas las mujeres en el cine, qué rol desempeñan, cómo las representan es necesario investigar sobre el protagonismo. Es por ello que, en mi trabajo, me centraré en la figura protagonista de la ficción audiovisual. En una película, el protagonista revela la esencia del relato puesto que toda la trama girará en torno a él y ya se sabe: sin protagonista no hay película. No es preciso que tenga un papel crucial, lo que sí está claro es que el protagonista es la pieza clave sin la cual el motor no funcionaría y sin la cual el resto de piezas, es decir, el resto de personajes, no tendrían sentido en todo este mecanismo llamado “cine”. Los hombres suelen ser los que ostentan ese protagonismo en la gran mayoría de ocasiones. La pregunta es: ¿Si las mujeres fuesen protagonistas el mismo número de veces que los hombres y éstos últimos ocupasen el grado de protagonismo que muestran las mujeres... nos resultaría extraño?

Ellos son los que viven las aventuras intensas, los que arrojan el anillo al magma de Orodruin, los que buscan a la chica y la vuelven loca, los que arreglan el coche mientras beben limonada fría, los que naufragan, los que invaden otros territorios y los que ponen final a la escena de la relación sexual. Ellos son ‘el pirata’ del caribe, Superman, Spiderman o Batman (vale sí, tenemos Catwoman: embutida en su traje de cuero y sin que quepa duda –y nada más o revienta- de que tiene un busto de la talla 100)...en definitiva ¿por qué Harry Potter y no Henrietta?

Las mujeres nos llegan insertas en narraciones dónde los héroes, los protagonistas, son otros. No viven en su propia historia sino en una ajena, la del sujeto que le da significado. Son figuras, son paisaje, son pretexto en la narración de un varón en busca de su destino (Lauretis, 1992). Los efectos que ocasionan que los hombres cubran el papel de protagonista de modo masivo son de gran relevancia.

Veamos algunos de ellos gracias a los útiles apuntes en la materia de Pilar Aguilar (2007):

1. El mensaje que se desprende es que los hombres son los seres dignos de representar todas las experiencias y los que merecen encarnar el significado del relato totalmente compartido. Tal y como cita la autora: «Y no olvidemos que sin relato socialmente compartido no hay legitimación ni existencia social.»
2. A la hora de escoger un tema, el género del protagonista influirá la dirección hacia donde irá dirigido el relato puesto que es un condicionante.
3. El protagonismo supedita el tratamiento que se le dará a los temas y, a su vez, cómo serán éstos resueltos.
4. En general, no es por norma, todo lo que esté relacionado con el mundo masculino (aficiones, tendencias, gustos) se enaltece, se magnifica y se le da una visión simpática o positiva mientras que lo relacionado con el mundo de la mujer suele ser ridiculizado.
5. Los personajes femeninos tienden a protagonizar papeles secundarios, viviendo de este modo una historia ajena y no propia. En infinidad de ocasiones, el punto de vista de las mujeres, la manera en la que perciben el mundo o su modo de comportarse son vistos desde fuera y generalmente tienen interés en función de lo que signifiquen para el protagonista masculino. En el momento en el que ya ha pasado la escena de acción o aventura, en ese preciso instante...aparecen ellas para cubrir el momento romántico o pícaro del film.
6. Si el personaje femenino se muestra contrario a los deseos del personaje masculino ésta en seguida pasará a ser la clásica espina de pescado que, por mucho agua que se beba, seguirá queda clavada en el esófago: la insufrible del relato. Por el contrario, el personaje femenino será cubierto de un halo positivo si, en palabras de Pilar Aguilar (2007), se adapta, secunda o inspira los deseos del protagonista varón. Ejemplo: *Airbag* (Bajo Ulloa, 1997) o *Desmontando a Harry* (W. Allen, 1997).

Con los años estas percepciones se han suavizado y ha mejorado el papel de la mujer gracias a las batallas feministas, sin embargo, teniendo en cuenta el siglo en el que estamos, el avance no ha sido estelar. El cine sigue respaldando la idea de que los hombres poseen las claves del universo mientras que las mujeres solemos cobrar protagonismo en función de otro o bien, aparecemos en escena para dar espectáculo a la película. Repito: No es la norma pero suele ser así.

En la pantalla, el relato llega de la mano del hombre mientras que la mujer es, tal y como afirma Aguilar (2007), «el objeto mirado, un episodio en la aventura vital del protagonista masculino». ¿Cuántos actores de belleza envidiable o físicamente menos favorecidos han interpretado un papel principal? ¿Y cuántos las mujeres físicamente poco atractivas? El hombre, ya sea físicamente agraciado o no, puede saltar al estrellato o cubrir el papel principal de un film. Él mismo captará la atención y el interés del espectador puesto que será éste quien vehicule el papel principal. El efecto que tiene en el receptor será positivo sin importar su físico. Para una mujer, esa hazaña se muestra muchísimo más ardua si su físico no le acompaña. Durante muchísimos años, la atracción de la estrella femenina se ha basado en criterios de belleza y atractivos físicos. Si ahora nos paramos a pensar... ¿Cuántas protagonistas femeninas nos vienen a la cabeza que hayan ocupado el papel principal de un film sin tener un físico favorable? Claro que las hay, pero cuesta recordarlas.

Por lo tanto, la captación de la protagonista o estrella femenina reside en su aspecto, no en su contenido, pertenece al orden del espectáculo, no del relato, es el objeto de la mirada, no su sujeto. Y así, la mujer se exhibe como cuerpo erótico ante los personajes masculinos y ante los espectadores (puesto que el film siempre combina ambas miradas) (Aguilar, 2007: 144). Por ello, en el cine, a las mujeres se las capta en numerosas ocasiones por partes y no en su totalidad. Me explico, la cámara muestra planos de sus ojos, boca, nalgas o pechos como si la totalidad de la mujer no fuese relevante a los ojos del espectador. Mostrar planos de fragmentos del cuerpo provoca que se haga un resumen de la mujer por su figura, convirtiéndose en objeto – ya que los objetos son visualizados y nada más –.

#### **4.2.3 Luces, cámara y marginalidad**

Estudiar la representación de las mujeres marginales en este trabajo no es más que crear un nexo entre la propia marginalidad que ha sufrido desde siempre la mujer y el concepto despectivo y despreciativo hacia las mujeres protagonistas de este trabajo. Se trata de crear un paralelismo entre mujer-marginalidad y cine-realidad. En estas películas quedaría aniquilada la dualidad presentada por Teresa Lauretis definida como masculino-héroe-humano y femenino-obstáculo-frontera (1992-1992). En esta clase de films, el papel protagonizado por la mujer rompe con la pasividad o el objeto de deseo del hombre en su papel de “héroe” con la que eran representadas en el siglo pasado, tal y como hemos observado en la breve panorámica histórica. Las mujeres protagonistas de estas películas se emancipan de esa

dominación patriarcal y dejan de ser sujetos subordinados al hombre. En una atmósfera de crisis social, afectiva y económica la figura masculina cae siendo la protagonista femenina la que toma las riendas del film y de su discurso. Estas mujeres de “dudosa moralidad” como han sido denominadas, las “chicas malas” catalogadas en las películas, las ovejas negras o el tren descarrilado de toda vía adoptan un papel adulto y maduro que llevan a cabo sin el amparo de la figura masculina que les brinde esa protección que al parecer, hace unas décadas, era condición inherente en la vida de cualquier mujer.

El cine de la marginalidad esgrime un discurso pos identitario, muestra una galería de personajes sin hogar que viven de espaldas a las normativas establecidas. Frente a estas criaturas corpóreas y nocturnas que hacen del nomadismo una forma de supervivencia, la idea de una identidad plena y sujeto racional es absolutamente inapropiada. De ahí que el cine de la marginalidad pueda caracterizarse como una estrategia narrativa de deconstrucción del personaje clásico y el sujeto moderno (León, 2005: 61). El cine que representa la marginalidad de sus personajes plantea un realismo que atraviesa de cabo a rabo<sup>2</sup> el relato fílmico. Lo que este tipo de obras audiovisuales pretenden es abordar la cultura dominante y lo que entendemos por cine comercial desde otra perspectiva, haciendo de ambos términos un nuevo estilo que contiene características de ambos conceptos y usándolos como móvil para desarrollar la película. Esta clase de cine se encarga de hacer suyo el género narrativo del cine hegemónico plasmando las pugnas sociales, culturales y políticas. Los relatos que discurren en esta clase de cine arrancan a tiras las hazañas y las aventuras de los héroes cristalizadas en el cine comercial dejando en carne viva el conflicto social. En el cine marginal se representa el hastío. Como bien afirma León «sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional, pero también la imposibilidad de un individuo autoconsciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social» (2005: 32). Los relatos cinematográficos de estas características pretenden poner de manifiesto aquello que la sociedad ha convenido silenciar o convertir en invisible para su, aparente, correcto funcionamiento. Se trata, en líneas generales, de sacar a flote lo que la sociedad y su entramado institucional ha decidido sumergir en el fondo de su suelo marino, de reanimar al sector oprimido. Esta clase de cine pone frente a frente al ciudadano ejemplar con el ciudadano marginal y muestra que, en realidad, todos somos un saco de miedos, sentimientos, ideales y convicciones. Irrumpe en nuestro imaginario colectivo moviendo los hilos de

---

<sup>2</sup> Para continuar con la misma tónica.

nuestra tejedora para que la aguja borde la tela ajada. En pocas palabras, un cine dedicado a colocar el foco en la sombra.

Siguiendo la reflexión de Judit Butler, podemos afirmar que la persona marginal no alcanza el estatus de “sujeto”. Según Foucault y su teoría del poder, el sujeto lejos de ser una instancia fundadora está constituido por la operación de los discursos sociales. Así pues, Butler sostiene lo siguiente:

«Entendemos al poder como algo que forma al sujeto y le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos sino también de manera muy marcada algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos» (Butler, 2001: 12).

La pregunta que surge es: ¿qué hacer con los sujetos que no quedan enmarcados en estas instituciones sociales y por tanto, excluidos de estas construcciones de poder que conforman al sujeto? Según Butler, las instituciones culturales producen sujetos pero, al mismo tiempo, arrinconan y excluyen a determinados seres que no se ajustan a la norma:

«Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de *seres abyectos*, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos» (2002: 19-20).

Lo que Butler describe son los seres marginales que protagonizan las películas a analizar en este trabajo. Personajes excluidos, que vienen de la calle, que sobreviven en la cárcel, que provienen de sus respectivos países para ir a parar a las cunas de otro...aislados en su microcosmos particular al cual pocos tienen interés de ingresar. A través de la gran pantalla nos adentran en esta esfera y nos ofrecen un relato que sea capaz de romper nuestra

cáscara de prejuicio y rutina en este mundo en el que parece que todo esté correcto y en el que lo incorrecto<sup>3</sup> queda reducido a nada.

El cine que narra relatos sobre personajes que llevan una vida marginal, AL MARGEN de la sociedad desigual, representa la vida de los personajes como deconstructiva, como el desarrollo de un ciclo que no culmina, el rastro de lo que hubo y la puerta abierta hacia lo que haya. El realismo es el conductor de éstas obras audiovisuales y serán los personajes quienes, o bien muestren su rechazo hacia la norma que impera o bien por mucho que quieran someterse al sistema social, desde dentro serán empujados hacia fuera.

La cuestión es hasta qué punto ésta ficción cinematográfica ha configurado o influido en el pensamiento y conducta de las personas reales, de los espectadores y han repercutido en nuestra percepción de lo que es la vida sexual, el deseo, la violencia, las drogas, la cárcel, la xenofobia o el racismo, la transexualidad, el amor, el resto de culturas. ¿Dilatan nuestra tolerancia o nos la comprimen? O mejor dicho... ¿cuántas personas sabrían definir “tolerancia”? Mi postura defiende que el cine sí se entremezcla con la realidad, sí que afecta nuestra visión del horizonte y si todas fuéramos unas princesas, unas reinas, unas recatadas, mujeres que necesitan una pareja para ser feliz y que no dicen ni una sola palabrota como han querido vendernos durante muchísimos años...la definición de mujer que estarían proporcionándonos sería un garabato dibujado con los últimos restos de la tinta de un bolígrafo que poco le queda para ser desechado.

#### 4.2.4 ¿Qué es un estereotipo?

Según la 22.ª Edición del Diccionario de la lengua española, un estereotipo (del griego: στερεός [*stereós*], «sólido»; y τύπος [*typos*], «impresión, molde») es una plancha utilizada en estereotipia. ¿Qué es la estereotipia? La definición que nos ofrece el diccionario es la siguiente: «Procedimiento para reproducir una composición tipográfica, que consiste en oprimir contra los tipos un cartón especial o una lámina de otra materia que sirve de molde para vaciar el metal fundido que sustituye al de la composición».

Por lo tanto, a través de este neologismo surgido en Francia en el s. XVIII, se empezó a utilizar esta palabra, procedente de la tipografía, para designar el molde sólido o algo

---

<sup>3</sup> Cuando hago uso de la palabra “incorrecto” me refiero a lo que moral y socialmente es juzgado como el bien y como el mal.

impreso con el procedimiento de los tipos fijos. La definición que se le otorgó y sus posibles derivados vieron ampliados sus significados hacia una perspectiva más metafórica. Se quería transmitir esta repetición sistemática sin que sufra variación posible. El nuevo sentido que se le dio a la palabra sirvió de puente entre la vertiente tipográfica y las ciencias sociales y, actualmente, encontramos su definición recogida en el diccionario de la lengua española: «Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable». Se trata de catalogar o categorizar grupos de personas de acuerdo a sus actitudes, sentimientos, apariencias, opiniones o reacciones. No se trata de un debate entre lo verdadero y lo falso: la imagen que se crea no es más que una idea preconcebida, un juicio de valor forjado en las arcas de los prejuicios basados, por norma general, en cuestiones etarias<sup>4</sup>; de sexo o género; raza y etnia o profesionales. En pocas palabras, consiste en la operación mental de adjudicar ciertas características a una serie de individuos por el hecho de pertenecer a un grupo. El estereotipo es un esquema que se aplica a la interacción, es siempre una generalización y, como tal, poco exacta.

El cine, como buen medio de comunicación, es un gran difusor de estereotipos. Tanto éste como la televisión refuerzan y legitiman cualquier clase de estereotipos sobre la mujer. En obras audiovisuales del pasado, la mujer ha cubierto el papel secundario, sin embargo, en el cine actual, cada vez más y, en cierto modo, de la mano de mujeres directoras de cine, el papel de la mujer va tomando más posición y relevancia. En ocasiones, la mujer protagonista presenta a la sociedad una visión crítica sobre las mujeres dependientes o bien, una visión de mujeres con claros signos de ser independientes.

Uno de los motivos principales que motivan el rechazo social, homofobia, xenofobia o racismo es el desconocimiento y es esta ignorancia la que provoca el surgimiento de estereotipos: una de las marcas que se presentan al proyectar estas minorías en el cine español. Aunque los estereotipos ayudan a ordenar y dar sentido a los hechos que desbordan nuestro conocimiento, son un problema cuando se utilizan para fundamentar ideas y opiniones supuestamente serias. Los prejuicios y los estereotipos siempre se utilizan para analizar la realidad y debemos ser conscientes de ello (Rodrigo Alsina, 1999: 82-83). En lo que a esta materia respecta, considero relevante crear este apartado puesto que los estereotipos tienden a emplearse para aquellos colectivos que presentan una clara dificultad de integración y son marginados por los grupos dominantes. De este modo, las etnias marginadas, las clases

---

<sup>4</sup> Perteneciente o relativo a la edad de una persona.

sociales más bajas y las mujeres son sujetos que pueden ser intensamente estereotipados. En este caso, la ficción y, más concreto, el cine trabaja constantemente con estereotipos debido al, ya comentado, principio de economía comunicativa necesario para el proceso narrativo. Los estereotipos son útiles para esclarecer el fenómeno de carácter psicosocial consistente en que las personas en determinadas sociedades repitan las mismas ideas o tengan actitudes similares respecto a otros colectivos. Todas estas ideas y actitudes gozan de un carácter sólido, homogéneo y, por tanto, de un estatus inmutable. La falta de precisión que los caracteriza es debido a que universalizan y reducen todo un entramado complejo de conductas individuales y colectivas en ideas simples. ¿Por qué se recurre al uso de estereotipos? ¿Y por qué resulta más sencillo estereotipar a unos grupos y no a otros?

Cuando adjudicamos determinadas características a personas que forman parte de un mismo colectivo, lo que en realidad estamos haciendo es cumplir con el “principio de economía cognitiva”, es decir, procesar una gran cantidad con menor esfuerzo. En palabras de Asunción Bernárdez:

«Los estereotipos responden a los mismos procesos dinámicos que ponen en marcha las personas receptoras para organizar la información recibida del ambiente, reduciendo la diversidad de la realidad y permitiendo los procesos de inferencia, categorización y juicios sociales» (2005:29).

En cuanto a su aspecto de “fenómeno social”, los estereotipos son estandarizaciones culturales y las normas sociales interiorizadas durante el proceso de socialización, los elementos más importantes en la formación del contenido de los mismos (Bernárdez: 2005, 29). A través de éstos, se realiza una categorización social y se producen identidades sociales a raíz de los cuales los individuos se clasifican a sí mismos y a los demás. Los estereotipos sirven para hacer interpretaciones desmesuradas y aplicarlas de manera igual, sistemática y radical para todos los integrantes de un mismo grupo. Otro dato a añadir es que propenden más hacia el lado negativo que positivo. Respecto a la función, Bernárdez detalla que éstos legitiman formas de dominación y poder social de un grupo sobre otro (2005:30).

En la ficción resulta necesario recurrir a la utilización de estereotipos, no obstante, en los textos fílmicos se demuestra que estereotipar mujeres es un gran recurso en el cine. Aún con todo, los estereotipos femeninos son menos heterogéneos que los masculinos y, respecto a la evolución, también se hallan en retroceso respecto a los masculinos. Como ya he explicado en un apartado anterior, lo que generalmente representan las mujeres es belleza y

seducción, sin embargo, aparecen estereotipos bastante trillados y vigentes en el cine desde, prácticamente, sus inicios. Lo que la crítica feminista ha defendido y defiende en cuanto a las producciones cinematográficas es la reiteración de los esquemas inamovibles de las representaciones narrativas cinematográficas y de su sistema estructurado en los roles masculinos y femeninos. Ojeda establece lo siguiente: «estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena...». Añade que «las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados» (Siles, 2000).

El primero de ellos es el de *mujer dulce y tierna*, imagen que, según Kaplan, permite reducir la amenaza que provoca la diferencia sexual en la cultura patriarcal (1998:133). Este es el estereotipo que más se ha exprimido para representar a la mujer y ha dominado las pantallas de cine durante muchísimos lustros. Aunque en los últimos años se haya querido romper un poco con él presentando a mujeres que no son vírgenes, rompiendo, de esa manera, con el adjetivo *pura* que tanto les ha gustado adjudicarnos a las mujeres, su sexualidad no ha dejado de estar relacionada con la entrega amorosa a un hombre. En pocas palabras, cumple la función social, cubre el rol de ser mujer dentro de sociedad. Se trata de una representación tradicional respecto al sistema patriarcal: mujer heterosexual, virgen, esposa y madre. Un ejemplo de ello es la película *La niña de tus ojos* o *El otro lado de la cama*.

Otro estereotipo muy común es el de *femme fatale*: una mujer independiente, malvada y sexual. Lo que la *femme fatale* representa es una amenaza al dominio patriarcal, por ello sólo puede ser un personaje negativo, perverso. Desde siempre ha existido este personaje, tan sólo hace falta que nos remontemos a la época de Shakespeare y su obra “Lady Macbeth”. Suele ser un recurso enfrentar en el film a la clásica chica inocente de la que hablábamos en el punto anterior frente a la páfida y seductora. Las dos caras de la moneda, el territorio hostil y las tierras armoniosas unidas por un puente: el guion del film. De dicho estereotipo devienen otra clase de personajes que no son más que una variación de este mito de la mujer

fatal. A modo de ejemplo encontraríamos a “Juana” en *Juana la loca* o a “Belén” en *Lucía y el sexo*.

El siguiente estereotipo al que se suele recurrir para representar a la mujer sería ser *objeto de deseo o mujer fetiche*. En este sentido, y tal como se ha explicado en otro apartado del estudio, sería la mujer cubriendo su papel como objeto y no como sujeto. Sin llevar a cabo ninguna acción, un rol pasivo, simplemente para ser contemplada. Cumplen la función de ser objeto de deseo sexual del protagonista masculino o para una mirada masculina. Ejemplo de ello son las películas de *Torrente*, no creo que sea necesario puntualizarlo en profundidad ya que en esta saga salta a la vista el rol que desempeña la mujer.

El siguiente a mencionar es el clásico estereotipo de *mujer heroína*, disputando el rol de cumplir las hazañas que el hombre siempre ha interpretado. Casi siempre ligeritas de ropa o, si no van ligeras, al menos, insinuantes, marcando bien todos sus atributos. Parece que si no se hace hincapié en su potente atractivo todos esos actos heroicos quedan reducidos a casi nada.

Los últimos estereotipos que quedan por repasar serían: las *mujeres modernas*, las *madres déspotas* y las *otras*. La primera de ellas se refiere al papel de mujer que están plasmando en los últimos años en cuanto a mujeres sexualmente activas, que no necesitan la compañía de un hombre para lograr una estabilidad ni establecer una relación afectiva o amorosa sería para cubrir su deseo o apetito sexual. Son mujeres totalmente preparadas para plantarle cara a los retos de la vida y, aparentemente, disfrutan de una libertad que ellas mismas han escogido sin imposiciones. De todos modos, cabe añadir que, por lo general y dejando al margen algunas excepciones, son mujeres jóvenes y atractivas. Ya en películas de Almodóvar podemos observar que este modelo de *mujer moderna* es presentado pero con algunos matices pues cargan en la espalda otra clase de conflictos.

En segundo lugar, en cuanto a lo concerniente a *madres déspotas*, podemos observar el choque entre el estereotipo de madre dócil, benevolente, dulce y atenta con el de madre opresiva, autoritaria, de carácter áspero que somete a sus hijos varones repercutiendo en el normal desarrollo de los mismo y siendo éstos responsables de las dificultades a las cuales tienen que hacer frente. Bordieu manifiesta que este tipo de *modus operandi* es una manera de violencia suave que las mujeres oponen a la violencia que ellas padecen por parte de los hombres, un amor posesivo «que victimiza y culpabiliza victimizándose y ofreciendo su ilimitada entrega y sufrimiento en silencio como regalo sin contrapartida posible o como

deuda impagable» (2000:48). Las madres adoptan con sus hijos una postura basada en el sacrificio, el servicio, el reproche y la coacción. Esta clase de estereotipo representa el choque frente al papel de madre amable y comprensiva que siempre se nos ha inculcado sobre cómo una madre ejemplar debería ser.

Por último, en el rol de *otras*, las *identidades subalternas*<sup>5</sup> – así las nombra Bernárdez- encontramos a aquellas que no se amoldan al papel de mujer joven y heterosexual del que hablábamos líneas atrás. En esta categoría encontraríamos al colectivo marginal o bien, el clásico papel homosexual que tienden a incluir desde la última década en las películas. Sobre los estereotipos en relación a la homosexualidad, varios han sido los autores que han trabajado el área. La homosexualidad no es evidente en sí misma “en el mundo real”, así que en la ficción la homosexualidad debe marcarse para hacerse visible (Smelik, 1998: 136). ¿Cuántas veces se representa a un gay que no sea muy afeminado o, coloquialmente hablando, una *loca*? O bien, ¿Cuántas veces se representan a las lesbianas sin que tengan el pelo corto, vistan de manera femenina o sin que muestren un comportamiento o andares bastos? Casi nunca. Todo eso es crear clichés cuando en realidad poco tiene que ver. ¿Qué los hay? Sí. ¿Qué hay muchísimos otros que no? También. ¿Los tienen en cuenta a la hora de las representaciones fílmicas? Escasamente.

Por lo tanto y en definitiva, los medios de comunicación hacen uso de los estereotipos puesto que permiten transmitir un relato de manera sinóptica, eficiente e identificarlo sin esfuerzo. Los estereotipos y la manera en que se representan las identidades de género son muy significativos y elocuentes a la hora de poder comprender el modo en el que el cine proyecta lo masculino y lo femenino y cuán dispar es un género del otro. Igual que el cine utiliza los estereotipos como una gran fuente de comunicación a modo de plasmar lo que socialmente se entiende por cada categoría social, sirve también para modificar y perfilar dichos estereotipos y presentar variaciones que quizás abran paso a otras casillas donde poder incorporar las etiquetas. Vivimos en una sociedad guiada por etiquetas, nada se concibe sin poder ser clasificado en un todo.

---

<sup>5</sup> El término *subalterno* es utilizado en las ciencias sociales para hacer referencia a sectores marginalizados y a las clases inferiores de las sociedades (sentido de la palabra propuesto por Antonio Gramsci). Homi Bhaba en su ensayo *Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism* (1996) hizo énfasis en la relevancia de las relaciones sociales de poder en su definición de *grupos subalternos* como grupos oprimidos cuya presencia es decisiva para la autodefinition del grupo hegemónico.

### **4.3 Mujeres marginales en el cine**

El objeto de este apartado es desglosar en varios apartados las distintas categorías o colectivo de mujeres que protagonizan este trabajo de investigación. Se trata de abarcar tanto la perspectiva sociocultural como la audiovisual y reflexionar sobre cómo confluyen marginalidad – dentro de los parámetros escogidos- y cine desde una visión más concreta.

La finalidad de este apartado, como veremos a continuación, es la de acotar un poco más el objeto de estudio para poder llevar a cabo un ejercicio de reflexión limitado a las categorías seleccionadas para el estudio. Como ya he anunciado en la introducción, las esferas optadas para la investigación, y en orden de mayor a menor visibilidad en los filmes, son: mujeres prostitutas, inmigrantes, presidiarias, y, por último, drogodependientes.

#### **4.3.1 Prostitutas: El o(ri)ficio más antiguo del mundo**

Ser ama de casa y dedicarse a las labores domésticas no es un oficio porque no está reconocido como tal ni está remunerado. El oficio más antiguo del mundo no es considerado un oficio, contribuye a engordar las palabras “economía sumergida” y además lleva colgado el cartel: “Estigma social”. Un oficio creado para satisfacer las necesidades sexuales de los hombres, para que se aliviaran con una mujer. La repercusión es que las mujeres, en este caso que nos ocupa las españolas y, sobre todo, inmigrantes se hallen en un estado de indefensión social, laboral y legal brillando los derechos sociales por su ausencia. La prostitución mueve muchísimos millones de dólares en todo el mundo, así pues, podemos afirmar que se trata de un potente NEGOCIO en mayúsculas y del cual muchas personas se lucran de la invisibilidad que la caracteriza. Según datos del INE de 2014, la prostitución mueve en España 3.672 millones de euros al año. Un 6% de la población masculina recurre a la prostitución. En términos absolutos, quienes recurren a la prostitución gastan 1.530 euros al año entre las 600.000 (no está claro el número, otras fuentes dicen 400.000, se habla de esa cifra sin saber exactamente si se corresponde con la realidad o no) prostitutas que trabajan en España.

La entrada de las mujeres en el ámbito profesional de los medios de comunicación, y en concreto en el cine, conllevó que la presencia femenina en las pantallas cobrara importancia y protagonismo. En la época del posfranquismo, las directoras que destacaron en el espacio cinematográfico fueron Pilar Miró o Josefina Molina. Poco a poco la mujer fue

tomando relieve en la esfera pública y, a su vez, en las pantallas. Tal y como manifiesta Ballesteros, la integración parcial y paulatina de la mujer en el espacio público a lo largo de los últimos años es simultánea al interés intelectual y académico por su nuevo papel social, a la teorización feminista y la preocupación por definir los estudios de género y crear organizaciones y departamentos de estudios de la mujer. Todo ello constituye un apoyo fundamental e imprescindible a la hora de interpretar el producto artístico, y dentro de él el fílmico, producido por mujeres o sobre mujeres (Ballesteros, 2011:14). Por lo tanto, surgieron los nuevos roles femeninos que rompieron con el patriarcado franquista y los personajes femeninos fueron apropiándose, cada vez más, de parcelas del terreno audiovisual. Lo expuesto recae sobre la materia tratada: personajes femeninos excluidos, arrinconados por la sociedad, clasificados en los apartados “marginación” e “invisibilidad social”, se trata de: prostitutas, delincuentes, lesbianas, gitanas, drogadictas, mujeres maltratadas, inmigrantes ilegales etc.

Juana Gallego en la introducción de su libro sobre la prostitución en el cine afirma que si ha existido un papel femenino fundamental en la historia fílmica, ese ha sido el de la prostituta. La autora sostiene lo siguiente: *Como elemento de ficción, la vida de una mujer digamos, a la vieja usanza, decente es mucho menos interesante que el juego que puede dar una puta. La mujer honrada es cursi, anodina, previsible, sin misterio ni interés. Si el aspecto de la vida humana más controvertido y estimulante es la sexualidad, ¿qué interés pueden tener las mujeres para quienes ese aspecto de la vida ha sido casi aniquilado, si exceptuamos precisamente los efectos de su represión? Las mujeres decentes han sido representadas en la ficción por su heroísmo: se han sacrificado por su familia, por amor, por defender) a sus hijos o a sus maridos, por dignidad, por causas sociales, incluso por defender o sucumbir a su derecho a la pasión, pero ¿sólo por sexo? Poco probable. Por eso, si un director de cine necesitaba incluir la figura de una mujer incluso en aquellas películas catalogadas como «de hombres», ¿a quién recurrir? ¿A una madre abnegada o a una esposa casta? No, el rol que desplegar todo su sentido en la vida incluso de «esos chicos solos» es la prostituta.* (Gallego, 2012:11). Así pues, las películas suelen otorgar el papel de prostituta para los personajes femeninos con muchísima frecuencia. Si no se trata estrictamente de prostitución, pueden ser otras profesiones relacionadas con el sexo. En líneas generales, el cine mantiene este postulado: la prostitución y ocupaciones similares abundan y son ejercidas por mujeres que parecen no padecer más lacras de las que sufre la media de la población femenina. Esas mujeres cinematográficas tampoco tienen un concepto especialmente

desvalorizado de sí mismas. No viven estas “ocupaciones” como una alienación cuyo ejercicio esté motivado y/o propiciado por condicionantes sociológicos, ni reflejan un embrutecimiento a causa de drogas legales o ilegales (Aguilar, 1998:66).

En siete letras: ESTIGMA. El estigma social que debe cargar este colectivo está estrechamente relacionado con los roles de género porque, como ya he comentado anteriormente, se precisa separar a las mujeres prostitutas de las que no ejercen la profesión. Las decentes (madres, esposas) de las malas (las putas). A colación del comentario anterior, habría que añadir que la palabra *puta* no se emplea únicamente para prostitutas sino para cualquier mujer que no acate la norma o se desvíe de la moral establecida por la sociedad. Ninguna de estas dos categorías ha beneficiado a las mujeres en su totalidad, ni a unas ni a otras. Así lo afirma Gallego (2012:16) estableciendo que las consideradas decentes no resultan beneficiadas puesto que su decencia u honestidad ha implicado la negación y/o aniquilación de su deseo, la inhibición y la imposibilidad de vivir la sexualidad en libertad. Respecto a las mujeres descarriadas o públicas, porque su ocupación les ha representado la negación de la dignidad como personas y arrastrar de por vida el estigma de la indecencia. Esta separación activa un dispositivo de silenciamiento que provoca la automática invisibilidad y la afonía de estas mujeres que no tienen opción de ser escuchadas en instituciones, medios de comunicación y en la esfera pública en general. Ellas son plenamente conscientes del rechazo por parte de la sociedad respecto a su profesión. Todo va bien hasta que alguien conoce que son prostitutas, en ese momento se dibuja la raya de la distancia. Muchas mujeres temen que salga a la luz que se dedican a la prostitución porque podrían tirar por los suelos la re-puta-ción que han querido labrarse durante el día. Por lo tanto, el estigma comporta que vivan en la sombra y el silencio; perfora la autoestima de estas mujeres que se sienten culpables, que no conciben de manera positiva algo que la sociedad condena con tanta dureza. Lucen el impedimento tatuado en sus carnes para integrarse en la sociedad.

*“Es una hipocresía inmensa porque todos saben que existimos, saben que somos gente pero no somos tratadas como gente, como personas nunca, nunca, ni por los clientes, ni por los dueños, ni por nosotras mismas. Es una falta de respeto mutua, total y de todos, de todos, hasta de nosotras mismas con nosotras mismas. A partir del momento en que estamos vendiendo el cuerpo tenemos que bajar la cabeza para todo el que venga. No nos respetamos y dejamos que todos hagan lo mismo porque a partir del momento en que tu pierdes el respeto por ti mismo ¿quién te va a respetar?. La impresión que tengo yo de la prostitución*

*es esta. La humillación está en todo, es lo que siento, la humillación que es lo peor en todo”* (Alter, 2008:34).<sup>6</sup>

Parece que aunque vayan a dejar algún día de ejercer la prostitución, lleven el cartel de “puta” bien colgado, que a nadie se le olvide y que todos se lo recuerden. Pero lo curioso es que en el cine no se aborda la prostitución (salvo casos aislados) como problema social sino como una realidad que siempre ha estado presente y de la cual no hace falta debatir su existencia o falta de ella, es decir, como algo connatural a la existencia humana. A lo largo de la historia del cine, el sexo de pago ha sido un tema muy recurrente y no se ha enfocado como contrariedad. Del libro de *Putas de películas. Cien años de prostitución en el cine* se pueden extraer tres etapas de esta dicotomía entre prostitución y cine:

La primera de ellas es la *época de la prostituta víctima*. Desde que nació el cine hasta, de modo aproximado, los años 60 las mujeres quedaban divididas en dos grupos distintos. El primero de ellos es el, ya comentado, grupo de las mujeres decentes –sexualidad permitida dentro del matrimonio y, casi siempre, para satisfacer al cónyuge y procrear- y las mujeres «públicas», aquellas a las que recurrían los hombres o bien cuando las cuerdas del matrimonio quedaban tensas por la falta de sexo o bien impulsados por un sencillo acto de pura poligamia... *¿Infideli... qué?* Los hombres se divertían con las “mujeres de moral distraída” y se casaban con las “dignas”. Ir de putas era algo socialmente aceptado, un modo de adquirir experiencia sexual, de desconectar del matrimonio, de pasar un buen rato, de evadirse, en definitiva, un pilar para conformar la masculinidad. Del libro se extrae lo siguiente: en esta primera etapa *«la prostituta es presentada como víctima de las circunstancias y en general se introduce la justificación de su caída: estaba sola, era huérfana, se quedó sin marido, no tenía familia, tenía que ganarse la vida, fue víctima de abusos en la niñez, etcétera»* (Gallego, 2012:244).

La segunda de ellas es la *época de la prostituta liberada*. A partir de los años 60 la, hasta entonces clara e injusta, separación entre mujeres respetables o indecentes empezó a tambalearse debido a los movimientos de liberación de la mujer. Por lo tanto, se representaba a una prostituta que ejercía su profesión de *motu proprio*, sin necesidad de justificarse por ello. En consecuencia, desaparecen las sanciones y condenas morales de las películas. Se reafirma la libertad individual.

---

<sup>6</sup> Testimonio aportado por una prostituta tras haberse realizado un estudio sobre la prostitución y la exclusión social. La parte cualitativa del estudio consiste en entrevistas a mujeres que ejercen la prostitución para profundizar en las distintas causas, procesos, estrategias, necesidades y demandas que configuran distintos tipos de prostitución. Un total de 9 entrevistas: “*La voz de las personas que ejercen la prostitución en Navarra*”.

La tercera etapa es la *época de la prostituta legitimada*. En los 90 empieza a relacionarse la prostitución, por una parte, con el libre ejercicio y, por otra, con las mafias sexuales, las drogas y el tráfico humano. En el primer caso existe un discurso legitimador de la prostitución y se presenta en los filmes como una actividad normal y corriente, onerosa, que puede ser ejercida sin que por ello se incorpore una sanción moral. Hoy en día, los hombres no precisan pagar para practicar sexo y las mujeres, prostitutas o no, pueden coincidir en cualquier escenario o lugar. Los motivos que presenta Gallego sobre por qué se sigue recurriendo a este personaje son los siguientes: el primero de ellos es porque *se canaliza la violencia contra las mujeres, ya que parece más fácil aceptar cualquier tipo de agresión si quien la recibe es una prostituta. El recurso a la violencia contra la prostituta no es un hecho esporádico o aislado sino frecuente. La violencia representada es universalmente asumida como algo natural. Casi nunca es sancionada o denunciada. Los malhechores pueden ser sancionados por los crímenes cometidos pero casi nunca se les pide cuentas por la violencia que hayan cometido contra las mujeres prostitutas apelando a que en el fondo “son putas”: como aquel que dice, se lo han buscado* (2012:245). El segundo motivo es porque se quiere presentar la prostitución como una actividad normal, como otra cualquiera y para reforzar el discurso actual: “lo que se lleva es el sexo sin compromiso”. El sexo en esta tercera etapa es mucho más categórico y agresivo en el marco visual e “ir de putas” es un entretenimiento no un acto para liberar tensiones sexuales como pasaba en la primera etapa. A pesar del paso de los años, se continúa despreciando a la prostituta y se siguen utilizando apelativos como *zorra, fulana, puta, perra, guarra, chupapollas*, etc. Las representan como mujeres valientes, positivas, generosas...todo ello, quizá, para equilibrar el desprecio que reciben, claro. En conclusión, el cine representa lo que quiere que la sociedad vea sin profundizar en la parte problemática. Las trabajadoras sexuales son mujeres marginales en posición de poder sortear, algún día, la marginalidad ya que aquellos que estén oprimidos deben buscar su vía de escape. “Si te escandaliza la palabra puta, ¿por qué no te escandaliza la violencia?”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Frase inscrita en carteles en “La marcha de las putas” (Quito, Ecuador). Esta movilización -que tiene su origen en Canadá desde hace varios años- busca expresar de manera pública el rechazo a las constantes vulneraciones de los derechos que viven las mujeres en diferentes espacios y su deseo de igualdad.

### 4.3.2 Inmigrantes: Una fábrica de silencios

En los estudios sobre fenómenos migratorios la perspectiva de género no siempre ha sido un factor más a valorar a la hora de realizar el análisis en la materia. En el ámbito de los movimientos humanos, el género ha sido menos abordado que en otros campos de las ciencias sociales (Aubarell, 2000:392). La perspectiva de género debe tomarse en consideración puesto que las condiciones de vida, dependiendo del país de origen, distan mucho dependiendo de si el sujeto es hombre o mujer. Los aspectos a tener en cuenta deben ser: realidad sociocultural, política, educación, economía, entre muchos otros. Por tanto, es necesario señalar o tomar en consideración, el género en los procesos migratorios pues en función del país de donde emigren, las oportunidades que puede tener una mujer en el país de acogida nada tienen que ver con las de su país de origen debido a sus circunstancias en el país de procedencia –ya sea por su función, responsabilidad o el papel que tengan que abordar–.<sup>8</sup>

Según datos oficiales extraídos del Ministerio de empleo y seguridad social, el 31 de diciembre de 2014, sobre extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor en España, el número de extranjeros se sitúa en 4.925.089. En el segundo semestre de 2014 se produjo un incremento del 0,40% en términos relativos. La variación anual resultó negativa en un 0,37%, es decir, un descenso de 18.538 residentes, manteniendo así la tendencia iniciada en 2013 aunque suavizada.

En todos los tramos de edad se observa mayor porcentaje de hombres, con excepción de los intervalos de 25 a 29 años y de 65 y más años. Con respecto al total de extranjeros en este régimen, el 54,50% es hombre mientras que el 46,50% es mujer. Entre los países de nacionalidad con mayor porcentaje de mujeres se encuentran Kenia (82,86%), Nicaragua (79,46%), Guatemala (74,05%), Honduras (73,68%) y Paraguay (72,55%). La edad media de los extranjeros en Régimen General se sitúa en 32,4 años, es decir, se trata de una población joven, con alta natalidad y en edad de trabajar.

---

<sup>8</sup> Con este comentario no pretendo, en absoluto, manifestar que la experiencia de una mujer inmigrante sea más dura que la de un hombre. Resulta más que obvio que emigrar de un país a otro es un acto osado, arduo y duro para cualquier ser humano, independientemente de su sexo. No obstante, no se puede negar que las mujeres, en según qué países disponen de menos derechos con respecto a los hombres. Por ello, realizo tal afirmación pues emigrar se convierte en una fuente de oportunidades (o no) para ambos pero para ellas, dependiendo del país del que provengan, en mayor medida.

Los sectores que ocupan fundamentalmente las mujeres inmigrantes son aquellos que han sido considerados tradicionalmente como *labores y ocupaciones femeninas*, desde una ideología patriarcal en base a la cual las mujeres han sido relegadas a la esfera doméstica intrafamiliar (WALBY, 1986; RIBAS, ALARCÓN, GIBERT y PARELLA, 2000). Las mujeres inmigrantes, tan sólo por el hecho de ser inmigrantes extranjeras y, además, mujeres se encuentran en una situación de desventaja, cosa que suele ser reflejado en el cine.

Cada mujer inmigrante carga a sus espaldas su propia experiencia, vida, conocimientos y preocupaciones, por lo tanto, es imposible hacer de un grupo heterogéneo una mezcla homogénea y ese es, a menudo, el fallo que comete la sociedad. Los estereotipos y las visiones generalizadas marcan el compás de sus andares y, usualmente, se dibuja una falsa línea de recorrido. Se tiende a clasificar a estas personas como individuos sin estudios o con un escaso bagaje cultural o profesional cuando, muchas de ellas, poseen estudios superiores o conocimientos académicos por encima de la media en sus países de origen. Son mujeres con múltiples habilidades y de una gran fortaleza.

En el estado español, la mayoría de estas mujeres inmigrantes, cuyo *status* económico y social en su país de origen es medio o básico, trabajan en empleos estereotipadamente femeninos y carentes de prestigio. Un ejemplo de ello serían las que se encargan del servicio doméstico, tareas de limpieza, el cuidado de personas de tercera edad o dependientes o bien a la prostitución. Sectores donde gobierna la explotación, el abuso y la dominación. Muchas mujeres que llegan a España tienen estudios universitarios, sin embargo, les resulta un problema homologar el título o acceder a esos puestos cualificados. Si se trata de puestos no cualificados, contratar a una persona con estudios no resulta convincente ya que corren el riesgo de que la persona en cuestión plantee más requerimientos o dificultades que alguien que tenga una educación primaria o básica. En líneas generales, habitan los últimos escalones del rango social. Evidentemente, y en palabras de Hermann Keyserling, generalizar es siempre equivocarse, así que no todos los casos son iguales pero, por lo general, se cumple. Como todo, aquellas que llegan al país de recepción con un buen respaldo económico o que provienen de buena familia, pocas veces se ven en esta coyuntura. Si hacemos referencia a las mujeres sin papeles, la situación de invisibilidad es latente. La desprotección y la vulneración como seres humanos las abrazan porque, además, la última ley de extranjería más que un instrumento positivo es una herramienta útil para desatornillar las libertades de estos seres humanos. Se deberían fomentar políticas para poder fortalecer los lazos afectivos y familiares

que los inmigrantes dejan atrás, en su país, por obtener una luz en su camino. Recuperar la convivencia con su familia se vuelve un reto, un reto costoso y frágil en el tiempo. Las políticas y planes para favorecer a los inmigrantes son muy pobres.

Las culturas de las cuales proceden estas mujeres están caracterizadas por los estereotipos de género habiendo una recalcada diferencia entre hombre y mujer. El hecho de que la mujer, en países como el nuestro, goce de una equidad de género provoca que la dominación a la cual era sometida en su país de origen quede totalmente física y debilitada. El hecho de perder poder sobre ella provoca en el sujeto dominador frustración, miedo y los dos acaban convirtiéndose en víctimas: ella debido al más que frecuente maltrato recibido por su pareja, puesto que la autoridad masculina queda relegada a segundo plano y eso desencadena en violencia de género; en cuanto a él, porque observa que no es más que una víctima como ser humano, ya que el amor no es propiedad y mucho menos supremacía dentro de la relación establecida entre ambos. Debido a los problemas lingüísticos y la falta de recursos económicos, estas mujeres, damnificadas por la violencia de género, se ven inmersas en una atmósfera cargada de violencia y castigo. Pero, al final, la realidad siempre es la que golpea más fuerte y la correa de control cada vez es menos tensa, el collarín del machismo menos prieto y la mujer más independiente. Esta breve introducción en violencia sexista es a causa del alto porcentaje de mujeres inmigrantes maltratadas en nuestro país y que son empujadas fuera de los márgenes de la vida, para que crucen del infierno a la muerte siendo su pareja el artífice de tal trayecto.

Las mujeres africanas suelen tener más problemas de integración y prejuicios por parte de la esfera pública. Aparte de no hablar el idioma, sienten más rechazo por parte de la población autóctona debido a cuestiones étnicas y raciales que horadan sus opciones de integración. Aunque creamos que hoy en día el racismo, la discriminación, xenofobia, homofobia y demás son exánimes debo admitir que son virus todavía por extinguir y que patean con más fuerza de lo que a simple vista percibimos.

En el cine se siguen reproduciendo los estereotipos marcados por la sociedad y por los medios de comunicación: inmigrante es igual a delincuente. Además, en infinitas ocasiones en vez de hacer referencia a la palabra persona o inmigrante los medios se sirven de apelativos tales como “sin papeles” que acentúan esta connotación negativa hacia los inmigrantes haciendo que, inconscientemente, etiquetemos a todos los inmigrantes como

forajidos. La delincuencia, además, no pasea sola sino que va de la mano de la prostitución, la drogadicción o la criminalidad. Como bien afirma Castiello (2001: 9) ha de destacarse que al *otro* se le sitúa, casi siempre, dentro del lenguaje de la patología, el miedo, la locura y la degeneración. En los filmes que incorporan personajes inmigrantes no es extraño encontrar esta relación entre inmigración y delincuencia. Ejemplo de ello son las películas *Las cartas de Alou* (1990), *¡Átame!* (1990), *Alma gitana* (1995), *Cosas que dejé en La Habana* (1997), *Saïd* (1999), *En la puta vida* (2001), *El traje* (2002), *La novia de Lázaro* (2002), *Atún y chocolate* (2004) entre otras. El cine también plasma la amistad que se forja entre españoles e inmigrantes basada en la solidaridad, empatía y la ayuda mutua como podemos observar en la película *Princesas* (2005) -que analizaré más adelante- en la relación que se establece entre las dos protagonistas Zulema, procedente de República Dominicana, y Caye, una prostituta española.

Las películas españolas que tratan el tema de la inmigración suelen reflejar situaciones cotidianas de la realidad social en el estado español. Las relaciones interculturales que muestran los filmes de producción española están cubiertas de un halo de negatividad: inmigrante sin recursos llega a la ciudad y es avasallado por las miradas prejuiciosas y reacias a las nuevas culturas. El etnocentrismo está presente en la mayoría de películas y la exacerbación del etnocentrismo conduce al racismo en el ámbito laboral, familiar y social. El cine, como medio de comunicación, debe fomentar el impulso para la evaporación de los estereotipos, clichés y prejuicios. Las diferencias existen porque las creemos así. Se trata de pura fe: si no consideramos que las hay, no las habrá.

#### **4.3.3 Presidarias: Alas de cemento**

A modo de introducción y cuantitativamente hablando, el Instituto Nacional de Estadística establece que el total de población reclusa hasta 2013 es de 66.765 personas de las cuales 61.682 son hombres y 5.083 mujeres<sup>9</sup>. La realidad que se vive en las cárceles de mujeres en España es, en general, la misma que en todas las cárceles del Estado Español pero con algunas particularidades relevantes que marcan la diferencia respecto al de los centros penitenciarios de hombres. Debido a estas especificidades, quedan posicionadas en un escalón inferior en comparación con los hombres –si tenemos en consideración las

---

<sup>9</sup> <http://www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t18/a052/a1998/10/&file=j10050.px&type=pcaxis&L=0>

condiciones entre los centros penitenciarios para hombres y los de mujeres-. La discriminación hacia la mujer es presente y notoria y debido a estas características concretas, la pena privativa de libertad se vuelve más espinosa y exigente para ellas.

En primer lugar, y abordando aspectos estructurales, los centros penitenciarios masculinos están diseñados y creados para que sean habitados por hombres, en cambio, las mujeres presidiarias se hallan divididas en tres clases de dependencias penitenciarias muy diversas entre ellas: pequeños módulos, unidades o departamentos situados en el interior de cárceles de hombres –las llamadas macro cárceles repartidas por toda España y con una capacidad aproximada de unos 1.800 a 2.000 internos por centro<sup>10</sup>- o bien, y ya en último lugar, centros penitenciarios femeninos. En todo el territorio español sólo existen tres establecimientos exclusivos para mujeres – de los más de 80 que hay en el caso de los hombres –con capacidad de alojar entre 200 y 300 mujeres-: Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Brieva (Ávila) y Madrid I mujeres. Las pequeñas cárceles femeninas dentro de las macro cárceles de hombres tienen una capacidad similar a las anteriores pero representa la minoría de centros donde se ubica a las mujeres reclusas (Almeda, 2005:98). Así pues, el hecho de que haya muy pocos centros destinados a mujeres repartidos por el territorio español implica, para las mujeres, que deban cumplir su pena de prisión en zonas alejadas de su entorno socio-familiar, agravando, de este modo, su desarraigo y desintegración familiar. Como ya he narrado unas líneas más arriba, la mayoría de mujeres son encarceladas en unidades o departamentos dentro de las cárceles de hombres. Almeda (2005) nos ofrece unas referencias sobre cuáles son las dificultades y perjuicios a los que tienen que hacer frente estas mujeres:

- Se trata de recintos añadidos o “acomodos de segunda clase” de las cárceles de hombres. El espacio que ocupan de toda la estructura principal de la cárcel es muy reducido y, por ende, padecen unas condiciones de habitabilidad mucho peores que las de los hombres. No debemos olvidar que, en muchas ocasiones, los hijos menores de las internas también residen allí.
- Éstas prisiones están gobernadas por un sólo director y éste marcará la política penitenciaria priorizando las necesidades de los hombres por encima de las de las mujeres –al ser, éste último, un colectivo mucho más minoritario que el de los hombres-. Consiguientemente, se destinan menos recursos económicos, personales y materiales para las mujeres presidiarias. Las consecuencias son: menos

---

<sup>10</sup> [http://www.infoprision.com/carceles\\_y\\_carceles\\_mixtas](http://www.infoprision.com/carceles_y_carceles_mixtas)

posibilidades de tratamiento, menos talleres productivos, menos actividades culturales y recreativas, menos oportunidades educativas y demás.

- Están pensados para alojar hombres y por esa razón no se adaptan a las necesidades que puedan tener las mujeres, en concreto si son madres o sus hijos nacen allí. O bien no hay guarderías, o no hay espacios para que convivan conjuntamente madre e hijo o bien no admiten el alojamiento de los hijos de las internas.

Respecto a las cárceles exclusivamente de mujeres, existe una menor oferta de programas rehabilitadores. Los programas específicos de tratamiento, formación y trabajo o las actividades culturales y recreativas ofertadas en cárceles femeninas es comparativamente menor, menos variado y de peor calidad que el dedicado en las cárceles de hombres. Es evidente que se han hecho grandes avances, pero en líneas generales es deficiente.

Un dato muy interesante es que la gran parte de los programas educativos, formativos, laborales y actividades culturales o recreativas organizadas en las cárceles femeninas refuerzan el papel tradicional de la mujer en la sociedad. En los formativos o laborales: cursillos de corte y confección, patronato, tintorería, bordados, cocina, estética y cosmética, peluquería, puericultura, etc. En cuanto a las actividades culturales o recreativas: talleres de maquillaje, cerámica, costura, artes plásticas, música, teatro, pintura etc. (Almeda, 2005:100). En los talleres productivos se llevan a cabo las siguientes y entretenidísimas actividades: confección de alfombras, ropa o material del hogar (servilletas, mantelería, camisas, jerséis, edredones, cubrecamas, colchas); fabricación y montaje de pinzas de tender la ropa, muñecas de trapo, flores o árboles de Navidad de plástico; trabajos de cerámica o artesanía, etcétera. En numerosas circunstancias se realizan tareas rechazadas por los centros penitenciarios de hombres, porque están mal remunerados o presentan dificultades en su elaboración (Emakume Eta Justizia, 1994). Por el contrario, en las prisiones de hombres la variedad encabeza los programas: construcción, mecánica, encuadernación, electricidad, soldadura eléctrica, tipografía, automoción, climatización, instalación de gas, técnico de sonido, manipulados, informática, confección industrial, pintura o carpintería. No cabe duda de que los programas que realizan los hombres tienen muchas más salidas laborales y resultan más útiles. Como hemos podido constatar unas líneas más arriba, las tareas formativas u ocupacionales establecidas en las cárceles femeninas dejan mucho que desear, son un desprecio a las palabras “reinserción” y “rehabilitación”. En vez de proporcionarles técnicas

para afrontar la vida laboral y la incorporación a un nuevo camino profesional se las forma en las tareas domésticas reforzando, de esta manera, los estereotipos sexistas y reconduciendo a las mujeres al rol doméstico –como si no existiera más futuro para estas mujeres-. Es una vergüenza que el marco penitenciario encarado a la reinserción (que es la finalidad por la cual existen centros penitenciarios según la legislación de derecho penitenciario español) no se adapte al cambio social. En pocas palabras, el paso por el centro penitenciario tiene una misión para estas mujeres: que no olviden que el camino que deben tomar para ser buenas hijas, esposas o madres alejado de la delincuencia es la costura, la cocina, la peluquería y demás profesiones relacionadas desde tiempo inmemorial con el sexo femenino.

Pese a lo que siempre se ha concebido desde la esfera pública, la violencia en las cárceles femeninas es más elevada que en la de los hombres y ello queda reflejado en las estadísticas penitenciarias con el mayor número de expedientes, sanciones y partes disciplinarios. En las cárceles de mujeres se crean unas relaciones muy complejas entre funcionarias e internas que a menudo derivan en una espiral creciente de acción, represión y provocación, y comportan unos resultados muy destructivos para las mujeres psicológicamente (Almeda, 2005:102). Tal y como afirma Almeda (2005), el estereotipo de la mujer presa es el de una mujer problemática, agitada, trastornada y visceral. En el tratamiento penitenciario de las mujeres predomina un enfoque psicoterapéutico por encima del resocializador. La concepción de la mujer delincuente como una persona loca más que mala, *mad not bad*<sup>11</sup>, es uno de los temas omnipresentes en la criminología positivista. Todos estos estereotipos influyen en la concepción que se tiene de las mujeres presas puesto que la política penitenciaria está empapada de estereotipos sexistas sobre la delincuencia femenina que no se impregna de las nuevas perspectivas de la sociología o criminología.

El resultado que se pretende alcanzar con el paso por prisión es encarrilar a todas estas ovejas negras que, al parecer, ya no recuerdan su papel de mujer en la sociedad y que, por lo visto, necesitan ser domesticadas como si fueran bestias. Vemos que el sol que se cuele a través de las rejas no enfoca la palabra igualdad encerrada entre estas paredes de cemento.

El «tema cárcel» ha estado presente desde que el cine es cine. La prisión es un clásico al que ha recurrido el cine para escenificar un relato cinematográfico. Se muestra esta clase

---

<sup>11</sup> En castellano: «Loco/a no malo/a»

de cine o bien como modo de opresión o, por el contrario, como modo de liberación. Se pueden mostrar víctimas como delincuentes culpables o bien como víctimas inocentes que hallan la forma de poder batir sus alas. La celda es el símbolo. Gran parte del sentido que tiene para nosotros la cárcel lo hemos aprendido de esos personajes, de sus historias. Sus relatos nos han mostrado lo que sucede si traspasamos los límites. Con los cuentos que nos han contado también hemos construido nuestros miedos, nuestras angustias y nuestra idea de lo que podría suponer la pérdida de la libertad. Sus relatos forman parte de nuestra cultura y también nos han educado (Viedma, 2008:188).

Como espectadores, precisamos conocer el motivo por el cual el personaje se halla en un estado de enclaustramiento dentro de esa celda, por qué ya no es libre, cuál ha sido el antes y el después. Todos estos datos los usamos a modo de evaluación. La vida del protagonista ha dado un giro de 180 grados y su experiencia en la cárcel quedará marcada en su historia haciendo viable el relato cinematográfico. Tal y como expresa Viedma (2015), a este relato moral, relacionado con el juicio del delito a valorar y el carácter o las condiciones de los personajes, se le une, también, la proyección de la imagen de la propia institución. Se crean dos espacios: “nosotros” y “los otros”. La prisión es la frontera. Dentro del relato cinematográfico siempre hay terreno o agua que nos separa la prisión de nosotros, se preserva la distancia de seguridad física que nos separa o enormes muros que nos protegen de “ellos”. Siempre quieren transmitirnos el mensaje “No podrás escapar”, lo logran gracias a los altos muros de cemento y hormigón, los focos, los vigilantes armados, las alambradas, cámaras etc. Y el centro se vuelve un lugar hostil, un terreno intimidatorio y los recién llegados son “carne fresca” para los veteranos. A medida que avanza la película, somos conscientes de que el protagonista alcanzará el respeto que se quiere ganar ya que los dos valores más proyectados por el cine son: respeto y resistencia. El respeto se tiene que ganar y eso se logra gracias a estos dos principios. Es posible que, sin embargo, el miedo invada a los protagonistas durante todo el filme y la situación les supere. En las películas carcelarias, las dos clases de personajes que no pueden faltar son: los débiles o víctimas propiciatorias, los fuertes que tratan de marcar su territorio y los guardias. La figura del guardia casi siempre es representada por la dicotomía entre “benevolente” y “malvado”. El guardia malvado se encarga de darle una dura bienvenida al recién presidiario, nunca falta una muestra de humillación, insultos o signos de violencia física. El traspaso de identidad personal a número es básico en una película carcelaria. El preso queda desnudo, despojado de todos sus enseres y sus pertenencias quedan encerradas, igual que el dueño, en una caja. El hecho de que se

halle desnudo, desposeído de sus objetos personales y sus prendas de vestir ante las fuerzas del orden de la prisión es una muestra del poder que tiene el centro penitenciario y lo vulnerable que será el preso a partir de ahora.

Una vez que el preso se instala se suele escenificar el nuevo proceso de socialización. Para sobrevivir en la cárcel hay que aprender las normas que rigen tanto en la relación entre presos como con los guardianes. La violencia y la disciplina suelen ser factores comunes de ambas (Viedma, 2015). Los dramas carcelarios suelen tener como inicio la presentación de la vida del protagonista antes de ser condenado a cumplir pena en prisión. La tarea del espectador es llevar a cabo un juicio moral: ¿Merece el protagonista ingresar en la sombra de la cárcel? En la vida real hacemos lo mismo, valorar y posicionarnos. Aquellos que no se posicionan no pisan firme, levitan. El que observa a través del espejo, que es la pantalla, debe ser cauto, observar cómo se desenvuelve el personaje ante cada situación.

Añadiré una frase del autor Viedma, el cual me ha proporcionado las nociones sobre cómo cine y cárcel quedan vinculados, muy idónea, a mi parecer, para clausurar este apartado: *Vivir es retar a todos. Escapar es un modo de demostrarse a sí mismo y a los demás que la vida merece la pena, aunque sólo se atrevan a intentarlo los estúpidos, aunque nunca lo consigan.* (Viedma, 2015: 193).

#### **4.3.5 Drogodependientes: Conciencias fracturadas**

La perspectiva de género en el ámbito de la drogodependencia no suele ser incluida en los estudios, es un factor marginal, la misma marginalidad en la que son catalogadas las personas que protagonizan este apartado. Incorporarla en las investigaciones facilitaría la inmersión de una óptica desde otro ángulo que permitiría interpretar y reflexionar, de un modo equitativo, cómo las mujeres se ven envueltas en esta realidad. La experiencia masculina en esta dimensión ha reinado por encima de la femenina. Este hecho ha quedado plasmado en las producciones audiovisuales españolas donde raramente es una mujer la protagonista de tal relato, cubriendo siempre un papel secundario o menos relevante que el del hombre.

Las primeras contribuciones a la investigación sobre el consumo de drogas, dominadas por las explicaciones médicas y psicológicas, han proyectado una imagen de los usos de drogas de mujeres como una forma desviada de la feminidad “normal” y explicada,

con frecuencia, como una compensación de deficiencias físicas o mentales (Romo Avilés (2010) citando a Rosenbaum y Murphy, 1990). En el informe mundial sobre drogas del 2014 realizado por Naciones Unidas no se hace alusión a las mujeres, sin embargo, en el del 2012<sup>12</sup> sí fueron incorporadas las distinciones de consumo entre mujeres y hombres. En tal informe se explicita que el consumo de drogas ilícitas suele ser mucho mayor entre los hombres que entre las mujeres aunque el uso de tranquilizantes y sedantes con fines no médicos por las mujeres, en los países sobre los que se dispone de datos (América del Sur, Centroamérica y Europa), es una notable excepción a la regla (y supera el consumo de cannabis). Hemos de pensar que el consumo de drogas ilegales entre las mujeres lleva consigo una carga emocional de disgusto y miedo a lo público, quizás por su rol todavía predominante en nuestras sociedades como esposa dependiente y madre cuidadora (Klee, 1991). Usar una sustancia ilegal supone para las mujeres no sólo ser clasificadas de desviadas por el uso de drogas sino también por contraponerse a la definición social de lo que debe de ser el comportamiento “femenino” (Ettorre, 1992). En el capítulo II de dicho informe se argumenta que existe una diferencia pronunciada entre los géneros en cuanto al consumo de drogas ilícitas, el cual es mucho menor entre las mujeres que entre los hombres en casi todos los países para los que se dispone de datos fiables desglosados por sexo. En 2012 se indicaba que era posible que la brecha del consumo entre hombres y mujeres empezase a cerrarse a medida que aumentase el consumo de drogas por mujeres en los países en desarrollo como consecuencia de la desaparición de las barreras socioculturales y de una mayor igualdad de género.

Desde los años 70 se han llevado a cabo estudios que relacionan el género y las drogas. Un trabajo pionero en el ámbito anglosajón fue el de Marsha Rosenbaum que en el año 1977 lleva a cabo una etnografía con 100 entrevistas en profundidad con mujeres adictas a la heroína en el área de San Francisco. Desde el interaccionismo simbólico se estudió la carrera de consumo de heroína de este grupo de mujeres. Se inicia así la contextualización social y cultural de las experiencias con las drogas desde el punto de vista del género (Romo, 2010:270). Años después, como de costumbre, en España, se iniciaron investigaciones sobre el área y, por tanto, se empezó a considerar las necesidades y estudiar las particularidades de las mujeres para darles voz y permitirles, de este modo, expresar sus vivencias. Entre estos grandes trabajos cabe destacar los siguientes: Meneses (2001, 2002) con consumidoras de

---

<sup>12</sup> [http://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/WDR2012/Executive\\_summary\\_spanish.pdf](http://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/WDR2012/Executive_summary_spanish.pdf)

heroína, de Gómez (2003) con mujeres alcohólicas o de Arostegui y Urbano (2004) en el ámbito de tratamiento.

El rol de género de la mujer está presente en el mundo de la drogadicción puesto que, por mucho que se aproximen al mundo de “los varones”, la socialización a la que estamos sometidos las convierte en seres más precavidos, menos intrépidos, más prudentes que los hombres y ocupando, tal como dice Romo, un segundo plano en los ámbitos públicos. En comparación con el sexo masculino, éstas se muestran más alejadas de tener intención de sumergirse en el consumo de la heroína o la cocaína. Los estudios, como ya quedado explicado en líneas anteriores, muestran que un gran porcentaje tiende a drogarse con tranquilizantes. Tener en cuenta factores como el género, la etnia o la clase social posicionan a las mujeres al margen de las investigaciones soslayando su vivencia, sus miedos, frustraciones, sensaciones, todos los actos que llevan a cabo y las motivaciones que les han llevado a tomar esas decisiones. Es por ello, que se debe estudiar o tener en cuenta la posición socioeconómica, la edad, la etnia y dejar de tratarlas a cada una de ellas como un todo. Cada persona es diferente y cada colectivo, tanto hombres como mujeres, son mezclas perfectamente heterogéneas igual que lo es el mundo de la droga y el microcosmos que conforma cada ser.

Drogas y cine es una combinación más que explotada. La importancia del cine en la formación de opinión y actitudes hacia las drogas es abismal e influye en la conformación de significados y reflexiones en torno al fenómeno. A su vez, cuando el cine se adentra en el mundo de la drogadicción, también penetra otras esferas como la delincuencia, la sexualidad, juventud, el riesgo, etcétera. De hecho, si lo relacionamos con el apartado anterior de presas, el mayor número de mujeres presas de esas 5000 que he mencionado lo son por delitos "contra la salud pública" en donde se incluye el tráfico de drogas: más de 2.000.

La ficción es, de alguna manera, un reflejo de las preocupaciones, obsesiones y temores de la sociedad ante la droga (Costa y Pérez, 1989). El cine puede entretener, puede divagar sin llegar a ningún puerto, puede cargar o puede marcar, puede construir valores humanos, didácticos, culturales y también puede ayudar a tomar conciencia. La misma conciencia que no se tiene cuando se abusa de las drogas y se acaba cayendo en ese pozo séptico. El cine plasma el avance de las drogas en toda su panorámica: narcotráfico, diversidad, mafia, modernidad, esquizofrenia, éxito, marginación, delincuencia y centros

penitenciarios, diversión, la ausencia de un concreto perfil consumidor, evasión, nuevos estilos y sustancias y nuevos problemas más allá del conocido enemigo SIDA. El tabaco y el alcohol son las drogas totalmente aceptadas por las sociedades, sustitutivos de las drogas ilegales; en cambio, la heroína, entre otras, ha pasado de ser la droga de la modernidad y rebeldía a la droga de la marginación, destrucción y podredumbre. Cuando se habla de «evolución», todo queda empujado por esta palabra, aunque en este caso más bien sería «devolución».

El mundo audiovisual necesita del conflicto para construir el drama y qué mejor recurso que la droga para dar rienda suelta al caos y los problemas en el relato de ficción. La droga en el cine es esa oscuridad, la sombra, la nube que se coloca encima del espacio vital del personaje en cuestión para depararle las peores de las consecuencias. Se la presenta, en la mayoría de ocasiones, de forma muy negativa, como un demonio al que hay que destruir, una fuerza negativa contra la que hay que luchar y exterminar del mundo. La droga es el hilo conductor para plasmar los más brutales retratos de ficción sobre cómo completar todos los pasos hacia la autodestrucción o cómo la conciencia queda amordazada por las tensas cuerdas de la droga. No obstante, en otras y contadas ocasiones, la droga es utilizada como instrumento para hacer florecer la comedia en el filme, como en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar. En el cine, no es de extrañar asociar a las drogadictas con la prostitución, y así lo podemos constatar en personajes como Lola, de la ya citada *Todo sobre mi madre* (1999) quien además es transexual, María de *Báilame el agua* (2000) o Rosita en *El patio de mi cárcel* (2008). Estos dos últimos films analizados en este trabajo. De todos modos, llama muchísimo la atención la ausencia de películas basadas en el relato de una drogadicta o bien que el personaje principal sea una mujer. Los filmes *15 días contigo* (2005) y *Heroína* (2008) están protagonizadas por mujeres, sin embargo, ninguna de las dos son drogadictas. En *15 días contigo* (2005) la protagonista, recién salida de la cárcel, convive con un drogadicto mientras que en *Heroína* (2008), la mujer que protagoniza el film es la madre de un heroinómano. El filme *Morir (o no)* (2000) retrata siete historias independientes y una de ellas trata sobre una histérica que se atiborra con pastillas y Agua del Carmen. La película *Los años desnudos* (2008) presenta a Lina, un personaje que adoptará una conducta autodestructiva que le arrastrará al consumo de drogas. La película de *El patio de mi cárcel*, dirigida por Belén Macías (2008), trata sobre una mujer excluida y presa que consume droga y no concibe su vida fuera de las cuatro paredes de la prisión, cuesta encontrar filmes españoles que hagan recaer todo el peso del relato en una mujer. ¿Es menos interesante o

intrépida la drogadicción de la mano de una mujer o es que sólo da juego si ejerce la prostitución?

Marlon Brando en *El Padrino* afirmó lo siguiente: «El juego es un vicio inocente y las drogas un negocio sucio». La droga, una elección que tomas o dejas. El cine, la ventana perfecta para navegar los mares de la evasión, las olas de la incertidumbre o las ciénagas de la marginalidad.

## 5. ANÁLISIS DE LOS MODELOS DE MUJERES MARGINALES

### 5.1. PROSTITUTAS

#### 5.1.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema

Como bien afirma la autora Juana Gallego en su libro *Putas de película* (2012:51): «Es muy comprensible que la prostituta haya inspirado a tantos creadores artísticos, sobre todo, hombres (...). Es un motivo que da mucho juego, porque en la prostituta puede encarnarse toda la infinita variedad de pulsiones humanas: el honor y el deshonor, la generosidad y la avaricia, la lealtad y la traición, lo sublime y lo despreciable, el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el bien y el mal, la violencia y la ternura, la heroicidad y la cobardía, la inocencia y la depravación». La ficción española, ha retratado a la figura prostituta desde que el cine es cine: en 1929 *La aldea maldita* de Florián Rey, película donde el honor patriarcal queda mancillado por una mujer que sin saberse por qué pasa de ser una madre casada honorable a una mujer deshonesto, vejada, humillada, apedreada; en 1947 *La copla de Dolores* de Benito Perojo; *Maribel y la extraña familia* de José M. Forqué (1960); *Las señoritas de mala compañía* de J.A. Nieves Conde (1973); *Chicas de alquiler* de Ignacio F. Iquino (1974); *Pim, pam, pum... ¡fuego!* de Pedro Olea (1975); *El diputado* de Eloy de la Iglesia (1977); *Bilbao* de Bigas Luna (1978); *Chicas de club* de Jordi Grau (1979); *La colmena* de Mario Camus (1982); *Río debajo* de José Luis Borau (1984); *Qué he hecho yo para merecer esto* de Pedro Almodóvar (1985); *La vida alegre* de Fernando Colomo (1986); *Si te dicen que caí* de Vicente Aranda (1989); *Continental* de Xavier Villaverde (1989); *Chatarra* de Félix Rotaeta (1990); *Jamón, jamón* de Bigas Luna (1992); *Días contados* de Imanol Uribe (1993); *Enciende mi pasión* de José Ganga (1994); *Boca a boca* de Manuel Gómez Pereira (1995);

*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* de Agustín Díaz Yanes (1995); *Hotel y domicilio* de Ernesto del Río (1995); *Libertarias* de Vicente Aranda (1996); *Frontera Sur* de Gerardo Herrero (1998); *Todo sobre mi madre* de P. Almodóvar (1999); *Báilame el agua* de Josetxo San Mateo (2000); *Los novios búlgaros* de Eloy de la Iglesia (2003); *Yo puta* de Luna (2004); *Princesas* de Fernando León de Aranoa (2005); *La distancia* de Iñaki Dorronsoro (2006); *Diario de una ninfómana* de Christian Molina (2006); *Canciones de amor en Lolita's Club* de Vicente Aranda (2007); *Mónica de El Raval* de Francesc Betriu (2009) o *Evelyn* de Isabel de Ocampo (2011) entre otras.

## **5.1.2 María: Báilame el agua (2000)**

### **5.1.2.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Josetxo San Mateo (100 min. de duración). Relato centrado en dos de las categorías analizadas en este trabajo: Prostitución y drogadicción. Se trata de un filme basado en la novela homónima de Daniel Valdés y construido sobre los cimientos del tremendismo y la tragedia. El cine español ama las historias marginales y así queda reflejado en esta obra filmográfica.

Todos los días, en el metro, David ve a María. Un día se decide y le entrega un poema que ha escrito para ella, titulado "Báilame el agua". Él vive en la calle y ella no duda en seguirlo pero, poco a poco, ambos caerán en una espiral de drogas, prostitución, mafia y marginación<sup>13</sup>.

### **5.1.2.2 Análisis del personaje: “El corazón me resbala por las tuberías de este cuarto”**

El análisis de este filme gira en torno a María (Pilar López de Ayala), una de las protagonistas junto a David (Unax Ugalde). Pese a ser María una de las coprotagonistas, David goza de mayor protagonismo que ella, por lo tanto, la hipótesis desde la cual se parte en un inicio se cumple, gozando la mujer de menos minutos de protagonismo en el filme que el protagonista masculino.

---

<sup>13</sup> Sinopsis extraída de *Filmaffinity*: Base de datos más visitada en castellano y con más entradas creada en 2002. Se ofrece una ficha completa de un gran número de series de televisión, largometrajes, medimetrajes, cortometrajes y documentales [<http://www.filmaffinity.com/es/film871670.html>]

María, aparece en pantalla desde el comienzo de la película, siendo vista por David, un chico introvertido y sensible, en el metro, mientras éste pide dinero, a través de la música, junto con su amigo Carlos. La primera impresión que da María, una joven sencilla de belleza notoria, no se corresponde con la situación que posteriormente reconoce estar viviendo. Por su parte, David y Carlos decidieron abandonar sus cómodas vidas bajo el techo de sus padres y buscar cobijo en las calles de Madrid bajo el pretexto de la libertad. Finalmente, acaban formando parte del lumpenproletariado.

Desde el inicio, el filme gira en torno a David y a la rutina que le envuelve, hasta que éste entrega un poema (*Báilame el agua*) a la chica que cada mañana ve pasar en el metro: María. Ella coge el poema y se va, no cruzan palabras. Al día siguiente, hablan pero ella no se muestra muy habladora, es inteligente, prefiere escuchar y observar. Él adivina que no es de Madrid ya que ha observado que casi siempre lleva la misma ropa y que debe ser del Norte puesto que no va excesivamente abrigada. María trabaja en una hamburguesería pero pronto deja de trabajar allí y debido a las deudas acumuladas contraídas con su arrendador se ve sin un puesto laboral y sin un techo seguro bajo el que dormir. En ese momento es cuando recurre a David y éste la introduce en su *modus vivendi*: dormir en los bancos de las estaciones, entre cartones, pedir dinero por la calle y relacionarla con sus amigos drogadictos y traficantes de heroína. Ambos se mantienen al margen de ese ambiente de narcotráfico y drogadicción fagocitados por la poesía, el amor, las ilusiones, la compañía y la comprensión que se profesan el uno al otro.

Hartos de deambular por las calles sin gozar de una cama donde caer a descansar, se instalan en el piso de Elena, una amiga de Carlos, ya convertido en traficante de heroína, y donde además viven el resto de amigos de Carlos de manera gratuita (okupas). La mala convivencia con Elena provoca que veamos el carácter de María, ya no tan dulce y dócil. Por lo tanto, el personaje va cambiando a medida que transcurre la película y pasamos de ver a una chica tímida y parca en palabras a una chica con iniciativa y carácter, que no sólo siente enemistad por Elena sino que además insta a David a buscar un empleo para poder salir del piso de Elena. Dadas las dificultades a las que se ven sometidos, David decide empezar a traficar gracias a la mercancía que le da Carlos, y María, sin estar de acuerdo pero por pura lealtad y amor, decide ayudarlo en su nueva hazaña como vendedor de heroína. Con los ingresos obtenidos por el tráfico de heroína, se trasladan a una pensión recomendada por Verónica, una conocida de María y además, prostituta.

María y David viven un romance que se cuece a fuego muy lento, intensificándose su amor a medida que viven situaciones (adversas) juntos. María es el único apoyo para David y viceversa. El cuarto al cual se trasladan a vivir pasará a ser el escenario donde se desarrollen las escenas más relevantes del filme. Es un habitáculo frío, pequeño, muy austero, poco luminoso. La ausencia de muebles y las energías podridas marcan la esencia encerrada entre esos tabiques.

La personalidad que presenta María es la de una chica valiente, que quiere aspirar a unas metas por sí misma, sin ayuda de nadie. Se la presenta con gran fortaleza, capaz de sobrevivir a situaciones que no cualquier persona afrontaría. El film resulta un tanto inverosímil ya que con la edad y la imagen que tiene María, resulta complicado que no encuentre empleo. Como ya he comentado en otros capítulos, el físico de la actriz que interpreta a María es muy bueno, no da el perfil de prostituta y además, heroinómana. En vista de los pocos frutos económicos que obtienen de la venta de droga, María, sin consultar a David, decide ponerse en manos de Verónica, prostituta alojada en la habitación contigua a la de ellos en la pensión. El hecho de no comentarle nada a David implica que no necesita el beneplácito de éste para que ella tome sus decisiones. La primera noche que María ejerce la prostitución, muestra que a la protagonista le desagrada la decisión tomada. No se trata de una prostituta en paz consigo misma por la profesión que debe desempeñar, sino más bien se representa a María como una víctima de la situación en la que está inmersa, pese a haberlo decidido libremente: convivir con la persona que ama en un cuchitril y prostituirse para sobrevivir. A su vez, cuando David se percató de que María está ejerciendo la prostitución, las paredes de su mundo se constriñen limitando su espacio vital y viciando el poco oxígeno limpio que le quedaba. Es decir, para él es más duro saber que ella se prostituye que para ella misma:

MARÍA

— *¿Qué escribes?*

DAVID

— *Una carta a los reyes magos.*

MARÍA

— *¿Y qué les pones?*

DAVID

— *Que nos devuelvan la vida.*

La actitud que adopta David respecto a las circunstancias es distante, infantil y gélida como las noches de invierno en Madrid. David se cobija en la heroína, empezando a consumir aquello que, en un principio evitaba probar, para hacer frente a su realidad: siente que todo el peso ha recaído sobre María, se siente culpable e incluso inútil. El hecho de que David le dé la espalda a María y que ésta tenga que ejercer una profesión que se le antoja nauseabunda provoca que María también permita que el caballo galope sus venas y envenene lo poco que les quedaba. Bajo los efectos de la droga, María acude a sus citas nocturnas y sobrelleva los meses mientras David vaga por el ambiente, también drogado y sin dinero que aportar.

El relato, a medida que avanza va cayendo en picado, nunca mejor dicho. María descubre que David se acostó con Verónica, la otra prostituta, así pues, si la situación ya era más que complicada, la realidad le abofetea los huesos faciales y pasan a dormir juntos pero separados y a no cruzar ni siquiera una vocal entre el uno y el otro. *Ya no te quiero* le escupe David a una María totalmente consumida por la heroína. María, se niega a contactar con su familia y en varias escenas se la puede observar llamando a su familia a través de una cabina telefónica y colgando antes de poder hablar con nadie. Por lo tanto, no quiere pedir ayuda ni quiere que su familia sepa en qué situación se encuentra.

Una María que no se reconoce a sí misma, que la prostitución le ha hecho sentirse sucia y vejada. La chica dulce de sonrisa sincera no es más que un fantasma del pasado. En el relato fílmico, David es el motor de la película, él dice, hace y deshace, mientras que María únicamente parece drogarse y ejercer la prostitución, aguantando la actitud de su pareja y esperando a que él introduzca una coma, paréntesis o punto. Bajo mi punto de vista, no sé por qué consideran a María una protagonista más de la película si, en realidad, todo lo que sucede gira en torno a David. El relato fílmico desde la óptica de María nutriría muchísimo más el guion. Por su parte, María recuerda a ese David que escribía para desahogarse, le siente vacío: *El corazón me resbala por las tuberías de este cuarto y ya no hay forma de sacarlo*. Se observa, claramente, una actitud muchísimo más madura por parte de María que de David desde el principio: ella toma la iniciativa de abandonar la casa de Elena, de obtener alguna fuente de ingresos para poder mantenerse el uno al otro, de permanecer firme mientras David teme perderla entre lágrimas y dosis de heroína. Al final de la película el espectador se da cuenta de que, en realidad, ya nada tiene sentido puesto que por poder pagar esa habitación con la vida apagada, destruyen lo único bueno de toda la película: el amor forjado entre

ambos. Que la prostitución y la drogadicción no son más que colorante y conservante en el filme.

En esta película, la prostitución es representada desde las dos caras de la moneda: la prostituta víctima y la prostituta orgullosa. Si observamos el papel que desarrolla Verónica, nos percatamos de que es una prostituta liberada, que no reniega de su profesión y se siente bien consigo misma. Prefiere ganar dinero ejerciendo la prostitución que de camarera en la pensión, por ejemplo. Es el clásico modelo de prostituta que se adentra en la profesión de *motu proprio*, cómoda con la actividad que practica y sin que nadie la someta. Físicamente la representan como una mujer sana, satisfecha. Aparece en escena vestida de manera provocativa pero no de manera excesiva. No luce atuendos extravagantes, como la clásica prostituta de las películas. Tampoco la muestran demacrada ni presenta golpes físicos. En definitiva, es una prostituta a la cual no le cubre un aura negra. Ella decide quien mueve las fichas en su tablero y bajo qué reglas.

En cambio, María se inicia en la prostitución como última alternativa, como una vía rápida de obtención de recursos económicos, en contra de sus principios y con una constante sensación de repulsión y rechazo: *Yo lo he hecho todo por él, me he metido en la mierda por él*. Se la representa físicamente muy deteriorada, debido a la heroína, a los horarios que estipulan su día a día, a las adversidades de ejercer la prostitución en la calle y a las innumerables enfermedades a las que parece estar expuesta. María, al final del film, cae enferma por el ritmo de vida que lleva...drogas y prostitución. La película tiene un claro mensaje moral: “quien mal anda, mal acaba”.

Respecto a los **valores éticos y estrategias discursivas**, de nuevo, en ésta película sobre prostitución y drogadicción, se castiga a la prostituta condenándola a la muerte. Se representa la prostitución como algo hediondo y repugnante a nivel supino. Como si ejercerla fuese la mayor desgracia sobre la faz de la tierra. «Siempre quisiste tocar el cielo con la punta de los dedos sin que el sol te quemara las alas». Vemos, al final, que todo se quedó en cenizas. «La vida pasa y pesa», tal y como reconoce David. El film lanza un claro mensaje: vidas solitarias y desgraciadas en busca de una libertad que acaba esposándoles y lanzándoles al vacío. El dramatismo que gira en torno a la droga y la prostitución es un disparo en el centro de la sien.

**El rol narrativo** que lleva a cabo María es el de *personaje activo* porque carga el peso de la acción principal de la trama junto a David: sobrevivir por sus propios medios en un

mundo capitalista ejerciendo la prostitución. Cuando cae enferma, David le propone que salgan de ese cuarto y busquen alternativas, por lo tanto, todo el cimientado sobre el que se construye la trama y todo el sufrimiento padecido no han servido de nada porque perfectamente podrían habérselo ahorrado. Además, aparte de ser un personaje activo, es la *protagonista* ya que sostiene la orientación del relato. Se trata de un *personaje influenciador* ya que “hace hacer” pero a su vez también es autónomo ya que en otras secuencias “hace” directamente proponiéndose como causa y razón de su actuación (Casetti y Di Chio, 2007). María es un *personaje modificador* ya que su acción es impulsada por un anhelo a obtener cambios. El final que propone la película es el único final con nombre propio: Muerte.

### **5.1.3 Caye: Princesas (2005)**

#### **5.1.3.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Fernando León de Aranoa (113 min. de duración). Este director se caracteriza por los tintes sociales (parados, prostitutas, inmigrantes...) en sus obras cinematográficas. Presenta a personajes con los que resulta fácil empatizar y relatos fáciles de digerir. Se le conoce por películas como: *Familia* (1996), *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2002) o *Princesas* (2005).

La sinopsis del filme es la siguiente: Ésta es la historia de dos prostitutas: Caye, de casi treinta años y tiene un atractivo más bien barriobajero. Zulema es dulce y oscura y vive día a día el exilio forzoso de la desesperación. Cuando se conocen casi llegan a enfrentarse: son muchas las chicas españolas que ven con recelo la llegada de inmigrantes a la prostitución. Caye y Zulema se hacen amigas cuando comprenden que, en definitiva, las dos se tambalean en la misma cuerda floja<sup>14</sup>.

#### **5.1.3.2 Análisis del personaje: "Existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés"**

Pese a ser una película que ya ha sido analizada en varias ocasiones por otros autores, considero conveniente incorporarla al trabajo ya que reúne dos de las categorías que conforman este análisis: prostitutas e inmigrantes. En este apartado, el filme será analizado desde el foco de la prostitución, por ser éste un elemento estructural del filme, un hilo

---

<sup>14</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film716790.html>]

conductor que dirige el relato desde el principio hasta el fin. Así pues, Caye quedará analizada en tanto en cuanto es prostituta. Se observará cómo entre las dos tejen el relato.

León de Aranoa pretende con la película mostrar un cuento de hadas y princesas a pie de calle. El director pretende plantear la prostitución como un "trabajo" normal, como otro cualquiera, pero ¿lo consigue? El desarrollo y desenlace de la película permiten afirmar que la prostitución no es un "trabajo" corriente. Pese a esforzarse en presentarla como algo cotidiano plasma los riesgos como el maltrato o el contagio de enfermedades venéreas. Creo que este aspecto es interesante por lo que de legitimador de la prostitución tiene el cine.

Las dos "princesas" protagonistas son "Caye" de Cayetana –véase el doble sentido del nombre escogido por el director de llamar Cayetana alias Caye a una prostituta- (Candela Peñas) y Zulema (Micaela Nevárez). Son vecinas y se conocen de vista ya que trabajan en la misma zona. Tanto Caye como Zulema presentan una edad similar que ronda entre los 25 y los 30 años. Caye es nacida en España, presenta un físico estándar, de estatura no muy alta, piel blanca, delgada, con cierto atractivo pero sin destacar por su apariencia física.

La protagonista presenta una personalidad sensible cubierta por un escudo que ha confeccionado ella misma para evitar ser herida. No se podría clasificar a Caye como una persona marginal sino más bien de clase media, sin embargo, trabaja de prostituta, una prostituta que obtiene recompensas dinerarias muy humildes por el oficio desempeñado. El objetivo de Caye es, según afirma, pagarse una mamoplastia de aumento de pecho. Tal y como ella expresa, ejerce la prostitución como algo temporal, no obstante, manifiesta que cuando se opere los pechos tendrá más clientes y no le costará tanto competir con otras prostitutas y, en concreto, con las prostitutas inmigrantes y sus cuerpos dotados de curva. Por lo tanto, se trata de una contradicción en toda regla.

Caye, esa princesa encerrada entre las cuatro paredes de su palacio en ruinas, esperando que algún príncipe la rescate de tal situación. Dentro del castillo levantado a base de ilusiones, recelo de su intimidad, nostalgia, generosidad, ingenuidad, coraje y fracasos queda recluida su persona, que pocas veces muestra sin armadura, la verdadera Caye, un ser sensible, a falta de cariño, dependiente, altruista, fantasiosa, con metas que anhela alcanzar situadas en lo alto de cuevas de gran pendiente: *«Hay un día, ya verás, un día que es la hostia. Ese día todo es bueno: ves a la gente que quieres ver, comes la comida que más te gusta y todo lo que te pasa ese día es lo que tú quieres que te pase. Es como un desvío, como cuando vas por la carretera y hay un desvío hacia otro sitio. Pues ese día es lo mismo, y es*

*muy importante, porque puedes elegir por donde va a seguir todo. Por eso tenemos que estar muy atentos para que no se nos pase»* (Caye a Zulema). Así es, una mujer instalada en el verbo “esperar”: espera hasta reunir dinero para pagarse la mamoplastia; espera un hombre “muy guapo” que le vaya a buscar a la salida del trabajo; espera ese día recién citado en el que todo sale bien; espera vivir esos buenos momentos que jamás ha tenido y de los cuales siente nostalgia, una nostalgia por algo que jamás ha experimentado; espera que su vida cambie cuando en realidad la única que debe empezar a cambiar es ella. Así pues, Caye vive escondida en su área de seguridad, amurallada dentro de su ficticio castillo. Atrapada por el miedo y la inseguridad, por la frustración de haber traicionado a su “yo” del pasado, a no haber logrado los objetivos marcados en su momento.

La protagonista siente que ha fallado, que no está viviendo la vida que un día imaginó; ejerce una profesión que oculta a su familia y, por tanto, lo vive como un fracaso personal. En uno de los diálogos de la película Caye pronuncia las siguientes palabras:

*« ¿Sabes que me jode también? Lo que más de todo... que no te puedan ir a buscar a la salida. A mí es lo que más me gustaría. Trabajar en un despacho de lo que sea, da igual, pero que me vayan a buscar a la salida. ¿Te imaginas? Y verle esperando desde la ventana, que sea muy, muy guapo y se mueran todas de envidia. Fíjate, ya sólo decirlo es la hostia: “Ven a buscarme”. El amor es eso, ¿no? Que te vayan a buscar a la salida. El resto es todo una mierda, ni flores, ni anillos; por mí se lo pueden meter todo por el culo, pero que te vayan a buscar a la salida.»*

En otro momento:

CAYE

— *¿Sabías que el mar aquí es muy importante?*

ZULEMA

— *No hay mar aquí.*

CAYE

— *Por eso, es donde más se piensa en él. Las cosas no son importantes porque existen, son importantes porque se piensa en ellas. Mi madre lo dice siempre, que existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés. Dice que lo dijo no sé quién, pero yo creo que se lo inventa ella. Se lo inventa todo según le convenga. Yo en realidad, no creo mucho en Dios, ni soy muy religiosa ni nada; mi madre sí lo es, yo no. Lo único,*

*sí he pensado... y creo que... bueno... que lo peor no sería que no hubiera nada después de la muerte, lo pero sería que hubiera otra vida. Y que fuera como esta.*

Por lo tanto, respecto a los **valores éticos** desprendidos del relato, Caye se muestra indecisa, perdida entre sus paredes de éter. El gesto que tiene Caye con Zulema cuando debe irse a Santo Domingo es un gesto de altruismo: le regala sus ahorros, ese capital que había estado ahorrando durante años para lucir unos pechos nuevos. Se muestra que la amistad no entiende de fronteras y que pese a los prejuicios, el vínculo creado entre Caye y Zulema rompe barreras.

El **rol narrativo** es el siguiente: Tanto Caye como Zulema son *protagonistas* principales y *personajes activos* pero con Caye se abre y se cierra el relato filmográfico. La acción principal de la trama la llevan a cabo entre las dos, cada una con su particular objetivo: la primera, pagarse una operación de pecho; la segunda, obtener recursos económicos para poder enviárselos a su hijo, residente de Santo Domingo. En cuanto al rol de prostitutas que desempeñan, ninguna de las dos se muestran satisfechas u orgullosas del ejercicio que practican. Es más, las dos sienten que han fracasado como personas llevando a cabo tal acción. De todos modos, Caye es prostituta de *motu proprio* mientras que Zulema ejerce la prostitución porque no le queda más remedio. Caye es un *personaje influenciador y modificador*. La protagonista no cumple su objetivo ya que todo el dinero ahorrado se lo entrega a Zulema para que ésta pueda volar a su país de origen. No obstante, su conciencia queda tranquila y, con ese gesto, se acentúa su generosidad y solidaridad hacia el prójimo. Caye oculta a su familia que lleva entre cuatro y cinco años ejerciendo la prostitución, hasta el final de la película: se desprende de las cadenas que la obligan a refugiarse en su castillo de princesa y deja el móvil encima de la mesa sin miedo a que su madre responda la llamada de algún cliente. Es en ese preciso instante cuando se libera.

Las **estrategias discursivas** respecto a Caye son: la protagonista goza de un desenlace más positivo que Zulema. Como prostituta que es, en ningún momento es golpeada o aparece con signos de haber sufrido violencia física, a diferencia de la otra coprotagonista. No se la castiga con ninguna enfermedad ni con la muerte, sino más bien se levanta una losa que ahogaba su vida y, por fin, se libera de las cadenas que la aprisionaban en su castillo que en vez de protegerla, la esconde. De todos modos, en un momento determinado del filme, Caye se ve obligada a hacer un “favor sexual” a un cliente, mientras el chico que está conociendo la espera. Se trata de una crítica sobre los abusos a los que las prostitutas están expuestas. Se

trata la prostitución desde un terreno alejado de la marginalidad (drogas, alcohol, mafias...). La película da un paseo por el drama urbano de la mano de dos prostitutas, chicas corrientes, con ilusiones, miedos, aspiraciones, reflexiones personales y sueños fragmentados.

#### **5.1.4 Rosita: El patio de mi cárcel (2008)**

##### **5.1.4.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Belén Macías (92 min. de duración). La directora escribió y dirigió los cortometrajes *El Puzzle* (2000) y *Mala Espina* (2001), que recibieron más de setenta premios nacionales e internacionales, además de nominaciones como el Goya al Mejor Cortometraje. También es autora del guion del largometraje *La Mula* (2004), basado en una novela de Juan Eslava Galán.

*El patio de mi cárcel* es una película centrada en tres de las categorías analizadas en este trabajo: presidiarias, drogadictas y, ligera y superficialmente, la prostitución. Es un relato sobre mujeres excluidas de la sociedad, selladas con un hierro candente donde puede leerse perfectamente la palabra «estigma». Es una obra cinematográfica basada e inspirada en el *Grupo de Teatro Yeses*, creado en 1985 en la cárcel de mujeres de Yeserías de Madrid y formado por las propias presas del centro penitenciario: un proyecto impulsado a modo de reinserción y reeducación social.

La sinopsis versa sobre lo siguiente: Isa, una atracadora, ácida y generosa, incapaz de adaptarse a la vida fuera de la cárcel y lejos de su grupo de amigas: Dolores, una gitana rubia que ha matado al marido; Rosa, una frágil y tierna prostituta; Ajo, una chica enamorada de Pilar que vivirá su amor hasta el límite de lo soportable y Luisa, una cándida colombiana sorprendida por un ambiente que no comprende. La llegada de Mar, una funcionaria de prisiones que no se adapta a las normas de la cárcel, supondrá para todas esas mujeres el comienzo de una etapa de mayor libertad. Con la ayuda de Adela, la directora de la prisión, crearán "Módulo 4", el grupo de teatro que las llenará de fuerza para encarar el "mal bajo" con el que llegaron al mundo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> [<http://m.filmaffinity.com/es/movie.php?id=832370>]

### 5.1.3.2 Análisis del personaje: “Mejor sola que mal acompañada”

Aunque esta película será analizada en mayor profundidad en el apartado de "presidarias", en *El patio de mi cárcel* puesto que Isa es la protagonista principal, también podemos incluirla entre las de prostitutas, porque aparece un personaje, Rosa, ejerciendo esta actividad.

Rosa, o Rosita –así la llaman sus compañeras- es representada como una prostituta estereotipada, con sus faldas y camisetas cortas, estrechas y de colores llamativos. Se muestra cariñosa con sus compañeras. Tiene un carácter tierno, sensible, inocente y afable. Rosa escapa de las rejas que la rodean empleando la imaginación y sueña con que su vida, algún día, cambie: que deja de ejercer la prostitución, que conoce a ese príncipe azul al que nos tienen acostumbradas desde pequeñas y la rescatará en su blanco corcel. Su particular Edward Lewis (Richard Gere) en *Pretty Woman*. Desde el inicio de la película, menciona frases en las que podemos observar cómo ansía encontrar un hombre apuesto y con dinero que la salve de la calle. Por lo tanto, no importa si es buena persona o no, representan a la prostituta como un ser superficial y materialista pero también soñador. En una secuencia, en la que le está tirando las cartas del tarot a una compañera se mantiene el siguiente diálogo:

COMPAÑERA DE PRISIÓN

— *Quiero un ministro.*

ROSITA

— *Será mucho mejor. Un boticario, con negocio propio. Te resolverá la vida pero bien...*

El hecho de que sea capaz de leer las cartas del tarot la convierte en una persona intuitiva y sensible. No se muestra como una mujer con suficientes recursos o autoestima propia como para emprender su vida. Rosa siempre está pendiente de encontrar un hombre que la saque en brazos del agujero.

Cuando la nueva funcionaria crea “Módulo 4”, un taller de teatro para las presidiarias, hay una escena en la cual están reunidas con el fin de preparar la obra de teatro y Mar les lanza una pregunta: — *A ver, chicas... ¿Alguna de vosotras conoce Cervantes?* Y de pronto, entre todas las presas, una voz se alza para pronunciar unas palabras, es Rosita:

— *Miguel de Cervantes Saavedra que por última voluntad yace en este convento de la Orden Trinitaria la cual debió principalmente su rescate a la Academia española. Cervantes nació en 1547 y falleció en 1616.*

Todas las presas, incluida Mar, se quedan atónitas —qué raro que una prostituta se sepa de memoria esos datos tan concretos sobre Miguel de Cervantes- y exclaman en conjunto: “¡Qué barbaridad!, ¡Qué pasada!” Rosita se explica:

— *Es que cuando voy a Madrid pillo los mejores clientes en la Calle Lope de Vega y en frente de ese convento hay un poyete para descansar de puta madre.*

Resalto este pasaje ya que de la película se deduce que la prostituta debe ser ignorante. Con este comentario trato de expresar que, en este país, somos incapaces de concebir una prostituta culta igual que somos incapaces de aceptar que una *pornstar* como Amarna Miller<sup>16</sup> sea culta, tenga estudios, inquietudes y le guste leer como cualquier persona que lleve una vida corriente. En España estamos a años luz de otros países y el hecho de que una actriz porno utilice cultismos y sepa hablar correctamente rompe con los estándares.

Durante la película, Rosa consigue salir de prisión pero, al igual que Isa, es incapaz de reinsertarse y vuelve a ingresar en prisión. El hombre que ha conocido resulta estar casado, para su sorpresa, y mientras le echa de su vida para salvaguardar la relación con su mujer pretende amarrar a Rosa a sus propios intereses. Así pues, el carácter de Rosa es sumiso, no se quiere en absoluto y así queda demostrado arrastrándose por cuatro sílabas pronunciadas con aparente afecto. Al final de la película, Rosa vuelve a aparecer en escena: tras realizar su permiso de fin de semana se convierte en fugitiva, no obstante, acude al entierro de Isa con la cara amoratada, con un aspecto físico deplorable y sin rumbo ni destino. Perdida y desamparada. Con la sonrisa partida se aproxima a Mar para hacerle creer que está bien e informarle de que pronto empezará a trabajar en una peluquería. Ambas saben que no es cierto. Rosita pone fin a la película, alejándose del cementerio con pasos cargados de fatalidad y un eco que evoca infortunio.

Los **valores éticos y estrategias discursivas** que se desprenden ya han sido repasados a lo largo del análisis: Se castiga a la prostituta, no con la muerte, pero se la deja de nuevo en la calle sin oportunidad de reinsertarse, adicta a las sustancias ilegales y víctima de la violencia a la espera de que alguien resuelva sus problemas. El hombre que había conocido

---

<sup>16</sup> [[http://elpais.com/elpais/2015/06/29/tentaciones/1435580484\\_634746.html](http://elpais.com/elpais/2015/06/29/tentaciones/1435580484_634746.html)]

vuelve con su ex mujer así que la prostituta queda privada de gozar de una relación sentimental. La resignación, el maltrato y el rechazo, tanto de ella misma como de la sociedad, son las agujas que marcan el *tempo* de su papel en el filme. En cuanto al **rol narrativo** que desempeña Rosa, ésta es la ayudante de la protagonista de la acción (Isa). Se trata de un *personaje pasivo* y no activo como hemos estado viendo hasta ahora. Que sea un personaje pasivo supone que es un personaje objeto de las iniciativas de otros. Además de ser pasivo es un *personaje autónomo* puesto que «hace» más que «hace hacer». Realmente, en la película, no tiene un objetivo a cumplir muy concreto: acompaña y da cariño a la protagonista principal tras su trayecto en prisión y únicamente desea que cambie su vida a mejor, a poder ser de la mano de un hombre. Pese a que no caiga en la enfermedad del SIDA, ni en la muerte, aun siendo heroinómana y prostituta, su desenlace es igual de cruel. Una mujer fugitiva, sin identidad, sin rumbo, sola en el camino y expuesta al maltrato físico y las vejaciones. Moraleja: una prostituta es incapaz de sobreponerse a su vida y llevar una vida autónoma y razonablemente feliz.

## 5.2 Inmigrantes

### 5.2.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema

Si el país de acogida no extiende sus brazos para recibir a los inmigrantes y les dedican un trato distante, o incluso, desdeñoso, este colectivo se sentirá olvidado, invisible o marginado. El cine ha presentado la figura del inmigrante de múltiples formas y cada una de las películas tiene un final reservado para cada uno de ellos: vivir o sobrevivir, avanzar o desandar el camino, premio o castigo, respirar o expirar.

Las películas españolas más destacadas que han abordado el tema de la inmigración han sido numerosas, ya sea de una manera indirecta o bien como base del relato principal. En 1951 la película *Surcos* de José Antonio Nieves Conde presentaba el relato de una familia de los años 40, que como muchas otras, una vez acabada la guerra civil emigra del campo a la ciudad, en este caso Madrid. En 1982, se estrenó *Volver a empezar* de José Luis Garci; en 1990 *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz; *Frontera sur* (1995) de Gerardo Herrero; *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín (1999); *La mujer de mi vida* de Antonio del Real (2001); *La novia de Lázaro* (2002) de Fernando Merinero; *Agua con sal* (2005) de Pedro Pérez Rosado; *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa; *Un franco, 14 pesetas* (2006)

de Carlos Iglesias; *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez; *Un novio para Yasmina* (2008); *Amador* (2010) de Fernando León de Aranoa o *Evelyn* (2011) de Isabel de Ocampo.

Los filmes donde aparecen protagonistas femeninas como personajes principales o interpretando un papel importante dentro del relato de ficción son: *Lejos de África* (1996) de Cecilia Batolomé, *Cosas que dejé en la Habana* (1997) de Manuel Gutiérrez Aragón; *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva (2001); *La novia de Lázaro* (2002), *Agua con sal* (2005), *Princesas* (2005), *Malas temporadas* de Manuel Martín Cuenca (2005); *14 kilómetros* (2007) de Gerardo Olivares; *Retorno a Hansala* (2008), *Un novio para Yasmina* (2008); *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez; *Amador* (2010) o *Evelyn* (2011) entre otras.

## **5.2.2 Dolores: La novia de Lázaro (2002)**

### **5.2.2.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Fernando Merinero (94 min. de duración). Las películas a destacar de este director son: *Los hijos del viento* (1995), *Agujetas en el alma* (1997) y *Casting* (1998). *La novia de Lázaro* es del año 2002. El director cataloga este filme como “película viva” y afirma lo siguiente: «*El resultado de todo ello tiene un nombre “La novia de Lázaro”, seguramente un paso lógico en el deambular de mi filmografía, llegar a la idea de “película viva”, algo que seguramente acariciaba o mejor dicho, buscaba, desde hace tiempo, y donde, paradójicamente, en ese terreno inexplorado, no tienes ninguna sensación de autor y la tienes toda a la vez. (...) “La novia de Lázaro” es una “película viva”, y por tanto imperfecta, tan imperfecta como lo es la vida, pero a la vez es imprevisible, también como la vida, y por ello puede ser un preciado regalo para los espectadores con espíritu aventurero; en cambio una losa de desconcierto para aquellos otros que prefieren programar hasta el milímetro cualquier detalle de su existencia, incluso a sabiendas de que siempre puede haber un acontecimiento que provoque que todos los esquemas vitales se trastocuen. En una “película viva” el director aglutina talentos y voluntades, es inductor psicológico y narrador visual; el actor no sólo da vida a un personaje: es ese personaje, se transfigura en él mientras dura la filmación*»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> [<https://lanoviadelazaro.wordpress.com/>]

En cuanto a la sinopsis, Lázaro es un atractivo cubano que se busca la vida en Madrid. Cuando su novia Dolores viaja de Cuba a España para vivir a su lado, resulta que él está preso por raptó e intento de violación. Dolores tratará de sobrevivir con el corazón destrozado, pero su simpatía y sensualidad le harán adaptarse a la vida en Madrid e intentar que Lázaro supere la adicción a las drogas<sup>18</sup>.

### 5.2.2.2 Análisis del personaje: “Me gusta acariciar”

Antes de iniciar el análisis del personaje me gustaría resaltar un pequeño detalle. El título del largometraje es *La novia de Lázaro*, sin embargo, la película narra la historia de Dolores. ¿Por qué el título de la película tiene que hacer referencia a “la novia de” cuando esa “novia de” tiene nombre? ¿Por qué darle tanto protagonismo a Lázaro si el filme se centra en la experiencia de Dolores en su nueva andadura por Madrid, recién llegada de Cuba? Dolores es esa mujer de cuyo nombre no quieren acordarse a la hora de titular el filme.

En cuanto al personaje y protagonista principal del filme, ésta es Dolores (Claudia Rojas). Una joven de unos 25 años de edad, recién llegada de Cuba. Presenta una piel clara, cuerpo delgado y viste atuendos humildes. Su primera aparición en la película es en el Aeropuerto de Barajas de Madrid, esperando a Lázaro (Roberto Govín), su novio, el cual nunca llega a aparecer por allí. Es en ese preciso instante donde empieza la nueva aventura de Dolores, que se halla perdida y abandonada. Allí conoce a Paloma y ésta la acoge en su casa hasta que Dolores encuentre a Lázaro o un lugar donde vivir –Paloma acaba suicidándose a mitad del filme-. Al verse sola, herida y desamparada, Dolores acepta su invitación. En el inicio de la película se muestra a una Dolores lacrimógena, anclada en la soledad, desamparada y salvajemente enamorada de Lázaro. Cuando Dolores descubre que Lázaro está en prisión por raptó e intento de violación su reacción es neutra. No se horroriza ni siente vergüenza por el comportamiento de su novio y amparada en esa supuesta “enajenación mental transitoria” vivida por Lázaro pronuncia la siguiente frase: *No es tan malo como parece*. Dolores se pregunta por qué Lázaro tiene que cumplir entre tres y seis años de condena si ni siquiera llegó a violar a la víctima. Este tipo de reacciones y respuestas demuestran que se trata de una persona completamente cegada por el amor que siente hacia Lázaro, capaz de defender, de algún modo, lo indefendible incluso cuando la realidad le está salpicando el rostro. Cuando Dolores se reencuentra con Lázaro, a través de un *vis-à-vis*, ésta no le pide ninguna explicación por los hechos ocurridos, simplemente comparten miradas y

---

<sup>18</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film362669.html>]

muestras de afecto que conducen a una pasión erótica breve e intensa entre ambos. Un detalle a resaltar es que durante el contacto sexual, a Dolores se le enfoca el sexo o el pecho constantemente mientras que a Lázaro no se le ve nada. Por tanto, se utiliza a la protagonista como objeto, objeto mirado. ¿Por qué no enfocar el pene de Lázaro? En esa visita es cuando Dolores descubre que existe una tercera en discordia: la heroína. De nada sirve el amor que le profesa Dolores a Lázaro para acallar la urgencia de su lóbrega adicción, su “medicina para vivir” como admite éste, la libertad que alcanzó al cruzar el charco.

Lázaro le pide a Dolores que le traiga heroína a la cárcel y ésta acepta. En una escena Paloma trata de abrirle los ojos a Dolores expresándole que no compre más heroína para Lázaro a lo que ella responde: *Ya, pero si me la pide...* De este modo, se muestra su carácter totalmente subyugado. A partir de ese encuentro, mantienen una fuerte discusión puesto que Dolores observa que a Lázaro nada le importa más allá de la heroína. Siente que el cubano tan sólo desea mantener visitas con ella únicamente por la droga. A partir de ese momento, Dolores empezará a conocer diversas personas que irán completando su mapa de Madrid.

Dolores es mostrada como una persona simpática, sensual, ingenua, egoísta, humana, tierna, dura, natural –con sus virtudes y sus defectos- excéntrica, inusual... No le importa llamar la atención, se disfraza de payaso y pasea su extravagancia por las calles de la ciudad. Tampoco tiene reparos en sacarse la camiseta y enseñar sus pechos en los puentes. Por lo tanto, es una mujer libre y, además, liberada de Lázaro. Sus impulsos no tienen instalado ningún tipo de freno y, por lo tanto, la imagen de inmigrante mojigata o la que trabaja de prostituta, asistenta o mujer de la limpieza no concuerda con esta isleña. Tras la ausencia de contacto con Lázaro, se observa a la protagonista perdida, sola y tratando de encontrar su sino en ese nuevo territorio. Siempre va acompañada de sus amuletos y allá donde acaba residiendo se lleva todos sus santos, que no sacará del plástico hasta que ese sea su hogar definitivo.

Peregrín y Durán enuncian que Dolores está dotada de una fluidez erótica particular, asociada a una facilidad expresiva de la pasión ajena, en parte, al control y a los tabúes. La apuesta es arriesgada pues esta metáfora liberadora y cuasi-primitivista bordea un estereotipo fuertemente escenificado en el cine español. La intensa carga sexual asociada a los dos personajes cubanos, Lázaro y Dolores. (...) Puede sorprender, en un principio, la facilidad con la que Dolores se incluye en estas aventuras y la “utilidad” que obtiene del sexo sin la menor implicación moral (Peregrín y Durán, 2009:112). Lo que expresan estos autores se

observa en diferentes escenas de la película ya que, Dolores, en la búsqueda de sí misma tiene varios encuentros sexuales: aparte de los pasionales encuentros sexuales con Lázaro, Dolores acepta participar en un “encuentro homoerótico” con una mujer que conoce en la cola para realizar las visitas del centro penitenciario. Consiste en practicar sexo mientras la supuesta pareja de ella las observa sentado en una butaca de la lujosa casa. Por participar, la mujer regala a Dolores un reloj y una pulsera de gran valor económico. Otra escena donde se observa que Dolores no tiene problemas en prestar su cuerpo para fines de interés ajeno y no propios es cuando Blanca le propone a Dolores que se acueste con su ex marido para quedarse con la custodia de sus hijas. Dolores no pone muchos inconvenientes, tan sólo expresa: *Es muy fuerte lo que me estás pidiendo*. En la escena a él no se le ve la cara en ningún momento, tan sólo se ve un pectoral peludo. A ella, sin embargo, como en todos sus encuentros sexuales, se le filma el cuerpo íntegramente. Al volver, enseña a Blanca los billetes que ha ganado y al meterse en la ducha se impregna de barro y llora desconsolada. El hecho de que se unte en barro no es más que una manera de desprenderse de la vergüenza y la suciedad que siente hacia ella misma una vez se aclare el cuerpo con el agua.

Dolores, decide buscar trabajo y lo encuentra gracias a Paco, una buena persona plena de temores. Paco introduce a Dolores en el mundo del corte y la confección para que le ayude a presentar nuevos proyectos. La conexión y la amistad sana construida entre ambos, dos almas solitarias, acaba conduciendo a una relación afectivo-amorosa sólida. Como bien dice Dolores: *es un hombre muy bueno (...) el mejor padre*.

La protagonista, una noche, se encuentra a Lázaro, fortuitamente, y el cariño y la complicidad que se guardan el uno al otro acaba proyectándose en forma de miradas, caricias, besos, abrazos y la escena más polémica del filme: el inicio de una felación –en esta escena sí queda enfocado el pene- que jamás llega a culminarse porque Lázaro se siente incómodo de que alguien les observe ya que se encuentran al lado de las vías del tren y con su miembro viril al descubierto. Merinero reconoce en una entrevista lo siguiente: *Esa escena es un ejemplo del método de trabajo con el que se hizo la película. He de reconocer que yo no les dije que llegaran a ese extremo, quería un encuentro muy epidérmico, muy carnal*<sup>19</sup>. La felación queda interrumpida por la frase de Dolores: *no puedo hacerlo contigo más*. Además, Lázaro le había anunciado a Dolores que no quería saber lo que había hecho sin él todo ese tiempo que había estado encerrado en prisión. Dolores se da cuenta de que la forma de ser de Lázaro no le llena pese a que exista mucho afecto y atracción sexual entre ellos. Ella necesita

---

<sup>19</sup> [<http://www.fernandomerinero.com/galería/prensa/entrevistas/lanoviadelazaro>]

un compañero de vida como Paco y sus deseos de construir una familia son junto a un hombre como él. Por tanto, abandona el parque y a Lázaro. Al final de la película se observa a Dolores, a una niña pequeña –su hija- y a Paco. Ésta aparece algo agobiada con su papel de madre pero conformista con su nueva vida estable.

Por lo tanto, respecto a los **valores éticos** transmitidos, puede afirmarse que Dolores no es representada como la clásica inmigrante que llega a España y empieza a buscar trabajo desesperadamente para acabar desempeñando un empleo precario. Si bien es cierto que el director pretendía resaltar más el individualismo de la figura del inmigrante y centrarse en sus sentimientos y en el amor, considero que peca de caer en varios estereotipos que alejan su película de lo que éste pretendía: apartar a la mujer inmigrante de la “otredad”. Los estereotipos de los que hablo son los siguientes: mujer cubana fogosa y dotada de una fuerte carga sexual; santería; abundantes planos en los que únicamente se enfoca los pechos o el pubis de Dolores. ¿Si quieres alejar a tu personaje de los clásicos clichés de “mujer inmigrante” por qué mostrarla como objeto sexual, de deseo o como objeto que debe ser mirado? ¿Si es importante Dolores en su conjunto por qué no enfocar también a Lázaro o los rostros de ambos dándose placer mutuamente? Dejando a un lado el tema de los estereotipos, la personalidad que se muestra de Dolores es muy natural. Una persona con sus defectos y sus virtudes: que se deja llevar por sus impulsos; que llora y ríe; extravagante y tímida; generosa y egoísta. Dolores es puro instinto. Se expresa, tiene pasión sexual, opina, se muestra libre y se deja arrastrar por sus impulsos. Por lo tanto, tal y como veremos más adelante, Dolores es contraria a Marcela –otro personaje a analizar- en muchos aspectos.

El **rol narrativo** que lleva a cabo Dolores es el de *protagonista* ya que lleva a cabo la acción principal porque sostiene la orientación del relato. Así pues es un *personaje activo e influenciador* ya que provoca acciones sucesivas. Además, es un *personaje modificador* puesto que trabaja para cambiar las situaciones. Su objetivo es capaz de “buscarse la vida”, como ella dice, en Madrid sin la ayuda –o más bien rémora- de Lázaro. Los personajes ayudantes de la protagonista son, en primer lugar, Paloma y en segundo lugar, Paco. Ambos le brindan hospitalidad y afecto. El personaje oponente a Dolores es Lázaro por el trato que le da.

Finalmente, respecto a las **estrategias discursivas**: el final que se ofrece para Dolores es equilibrado y positivo ya que supera su sumisión y dependencia hacia Lázaro y es capaz de construir una línea ascendente en su vida junto a Paco, un compañero de vida, un confidente,

un hombre de baja autoestima que se siente realizado junto a Dolores. El papel de mujer inmigrante es representado desde la visión de una mujer libre y única. La película no es más que una representación de la realidad de cualquier inmigrante que llega a España con una mano delante y otra detrás.

### **5.2.3 Zulema: Princesas (2005)**

#### **5.2.3.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Fernando León de Aranoa (113 min. de duración). Este apartado ya ha sido desarrollado en profundidad en el apartado 5.1.3.1 de la mano de Caye, la otra protagonista del filme *Princesas*. Como ya he comentado en el apartado anteriormente mencionado, en la película aparecen dos categorías a analizar: prostitutas e inmigrantes. Así pues, he decidido analizar a Zulema desde el punto de vista de la inmigración para observar cómo ha sido representada la protagonista.

#### **5.2.3.2 Análisis del personaje: "Hoy no somos putas, hoy somos princesas"**

He decidido analizar a una de las protagonistas en el apartado de inmigrantes pues, en cierto modo, la película se enfoca hacia la inmigración y la prostitución pasa a ser un elemento estructural del filme, un hilo conductor que dirige el relato desde el principio hasta el fin. Así pues, Caye ha quedado analizada en tanto en cuanto es prostituta y Zulema como inmigrante y, además prostituta. Existe un género en el cine europeo que se puede denominar 'películas de inmigración' en el que, para crear un sentido de urgencia, la inmigración coincide con otras posiciones marginales o indeseables en la sociedad reforzando la idea de 'otredad' del personaje inmigrante. Por esta razón, a menudo se discrimina doblemente al personaje inmigrante: por ejemplo, por ser extranjero (una amenaza para las clases nacionales sin recursos) a la vez que por ser mujer (una amenaza para el patriarcado) para así reforzar la carga crítica del filme (Ballesteros 2005: 3). Además, tal y como afirma León de Aranoa en su guion literario: «Podréis verlas, pero en realidad no estarán ahí. No tienen papeles que lo demuestren, que les den la identidad y la vida, el derecho a caminar por las calles. Tampoco su trabajo existe [...] Las mujeres invisibles carecen además de voz. Oiréis a muchos hablar en su nombre, nunca a ellas» (León de Aranoa 2005: 139).

Zulema es de República Dominicana, tiene entre 25 y 30 años. Luce un cuerpo fuerte, atlético, de estatura alta, esbelta y en comparación con el físico de Caye, ella llama más la atención. Se puede observar como Zulema es “la otra” y, por tanto, tratada como objeto ya que la cámara enfoca su físico para que no quepa duda de que es un objeto de deseo para los hombres. Zulema, la otra princesa de León de Aranoa. En este caso, la princesa que se halla a una enorme distancia de su “muy, muy lejano reino” y eso le provoca tristeza y añoranza: *"Las princesas son tan sensibles que notan la rotación de la tierra, por eso se marean tanto. Dicen que son tan sensibles que si están lejos de su reino se enferman. Que hasta se pueden morir de tristeza"* (Caye). Se la representa como la clásica inmigrante ilegal que llega a España con un claro objetivo: encontrar un empleo y enviar dinero a su país para mantener a su hijo pequeño.

Zulema es presentada como una mujer inmigrante muy educada, que dice lo que piensa de una manera correcta y pausada. Se trata de una mujer sensible, seductora y, a la vez, dotada de un gran coraje capaz de hacer cualquier cosa para sacar adelante a su familia. De hecho, oculta a su familia, residente en Santo Domingo, que está ejerciendo la prostitución; les expresa que trabaja de camarera porque si su familia estuviera al corriente de la situación que vive en España aún habría fracasado más, según ella –incluyo el adverbio “aún” puesto que para ella misma la prostitución, al igual que para Caye, supone un golpe muy bajo, un fracaso personal-. Otro indicio más de que la prostitución, pese a lo que se pretende, no es comparable a cualquier otro trabajo, siempre hay que ocultarlo y, además, se considera indigno y como un fracaso ejercerlo.

Zulema va adquiriendo fuerza a medida que avanza la película. Caye, al inicio, cuando ve a Zulema desde la ventana –son vecinas- siente recelo de ella, detesta que Zulema tenga más trabajo que ella, que es natural de Madrid y lleva ejerciendo casi cinco años la profesión. Al inicio de la película, Caye, como el resto de personajes femeninos que aparecen en el film, –otras prostitutas o peluqueras que trabajan en la plaza que frecuentan y donde se reúnen para sacarle punta a todo- critican a las inmigrantes y, en concreto, a las prostitutas inmigrantes ya que, por lo visto, les quitan los clientes y, en su defecto, la faena. Por los comentarios se presiente envidia, cierta rabia, desprecio y superioridad respecto a las prostitutas inmigrantes. Les da coraje la llegada de inmigrantes y se les oye decir la tan recurrida frase “vienen para quitarnos el trabajo”. La película no es más que una lección, un modo de hacer ver al espectador que la amistad entre dos personas de diferentes culturas es posible, pese a los prejuicios del inicio.

El motor de Zulema es su hijo (otro estereotipo: el rol de madre es el que mueve la vida de Zulema): cuando escucha su voz cada dos viernes en el locutorio se derrumba. La película muestra el coraje de los inmigrantes que luchan y se dejan las uñas por poder mandar una ayuda económica a su país. Como en todo cuento de princesas y hadas, existe un malo, en este caso es un funcionario, cliente de Zulema, a la cual chantajea y agrede con violencia a cambio de unos papeles. Esta violencia que se emplea contra Zulema por parte del funcionario puede ser una metáfora entre: el poder del estado receptor y la invisibilidad de las personas que no gozan de papeles y que, por tanto, no pueden vivir de manera legal en el país de destino. A raíz de una de esas palizas es cuando Zulema y Caye crean un vínculo de amistad, solidaridad, comprensión e ilusiones...Caye invita a Zulema a pasear por los pasadizos de su castillo y juntas conversan de todo y de nada, huyendo de la realidad en la que, sobre todo, Zulema está inmersa. Caye da alas a los sueños de Zulema y trata de colocarle la corona de princesa, como una especie de recompensa, una manera de enaltecer una actividad despreciada que ellas mismas denigran:

CAYE

— *¿Tú le vas a cobrar al tuyo?*

ZULEMA

— *Hoy no somos putas, hoy somos princesas*

Un último dato descriptivo sobre la personalidad de Zulema tiene que ver con el desenlace de la película: Zulema contrae el SIDA y, por tanto, se determina su regreso a Santo Domingo para pasar la enfermedad junto a su hijo y su familia. Ésta, con la ayuda de Caye, decide urdir un plan para vengarse del funcionario: no quiere iniciar su retorno sin antes impartir su propia justicia contra ese hombre que practica sexo gratuitamente con ella, aparte de propinarle brutales palizas a cambio de unos papeles –que le hubieran permitido una residencia legal en España- y que jamás hubieran caído en sus manos. La protagonista decide practicar sexo sin preservativo para contagiar al antagonista su enfermedad venérea. Así pues se plasma un carácter vengativo hacia el inmigrante.

Una vez hecha la presentación y explicados los rasgos principales, las conclusiones son las siguientes: Respecto a los **valores éticos** desprendidos del relato, se observa como la inmigración supone una dificultad de integración y si se es prostituta esta misión resulta casi imposible. La representación de Zulema es progresiva. A medida que avanza la película el personaje se va abriendo y con ella la tolerancia y aceptación por parte de las personas de

origen español. El hecho de que Zulema y Caye se hagan amigas supone que Caye involucra a Zulema en su entorno: la lleva a comer con su familia y a la peluquería donde todas criticaban a las inmigrantes –en ese momento, se observa como las autóctonas no manifiestan su discrepancia con la inmigración, sino que, sienten interés por la vida de Zulema mientras ésta última les enseña a hacer trenzas-. Por lo tanto, ese es un aspecto de la inmigración positivo. Zulema es representada como alguien que tiene claro cuáles son sus objetivos mientras que Caye se muestra indecisa, perdida entre sus paredes de éter. El gesto que tiene Caye con Zulema cuando debe irse a Santo Domingo es un gesto de generosidad y altruismo: le regala sus ahorros, ese capital que había estado ahorrando durante años para lucir unos pechos nuevos. *Princesas* es una oda a la amistad y la solidaridad. Se muestra como la inmigración es un fenómeno enriquecedor para la sociedad.

Los **roles narrativos** son los siguientes: Tanto Caye como Zulema son *protagonistas* principales pero con Caye se abre y se cierra el relato filmográfico. La acción principal de la trama la llevan a cabo entre las dos, cada una con su particular objetivo: la primera, pagarse una operación de pecho; la segunda, obtener recursos económicos para poder enviárselos a su hijo, residente en Santo Domingo. Zulema es un *personaje activo, autónomo y modificador* ya que actúa como motor de la narración. En cuanto al rol de prostitutas que desempeñan, ninguna de las dos se muestra satisfecha u orgullosa del ejercicio que practica. Es más, las dos sienten que han fracasado como personas llevando a cabo tal acción. Zulema no cumple su objetivo: quedarse el máximo de tiempo en España y mandar, de este modo, dinero a su familia. Ella también oculta a su familia que está ejerciendo la prostitución mientras vive su experiencia española y alega ser camarera. La figura de Zulema se ve denostada ya que, aparte de ser prostituta e inmigrante, recibe golpes, chantajes y humillaciones constantes por parte de uno de sus clientes. Se ve obligada a practicar sexo con él por una documentación que jamás le será otorgada.

En cuanto a las **estrategias discursivas**, cabe comentar que la representación de Zulema es dicotómica: es positiva ya que se la representa como una mujer luchadora que emigra de su país de origen en busca de recursos para su familia; una mujer fuerte; educada; sincera; decidida –puesto que tiene claro su objetivo- y apasionada por su hijo. Sin embargo, si se observa la otra cara de la moneda, se plasma una imagen muy negativa del personaje: recibe agresiones físicas y morales –Caye también es prostituta y no aparece amoratada en ninguna escena- y, además, no es capaz de cumplir su objetivo ya que contrae el SIDA, por lo tanto, es castigada. Tal suceso supone una ruptura puesto que la enfermedad la empuja a

cruzar el Océano Atlántico de vuelta a su hogar en contraposición a sus intereses; este hecho es símbolo de que en España no hay cabida para ella; y, por último, se la representa como una mujer vengativa, que contagia su enfermedad a su oponente –el funcionario- en el film, esa figura que representa al estado: prometedor de algo que jamás llega, un ser que emplea su poder para abusar del vulnerable. Por lo tanto, Caye tiene un final más positivo que Zulema. De todos modos, pese a que el desenlace del film sea más negativo para Zulema que para Caye, el director, consigue lo que pretendía: Dar voz a las invisibles. A esas princesas, tal y como León de Aranoa las denomina, sin corona -y a las que desde luego enaltece con ese título de «princesas» como una especie de "premio de consolación" pero que, sin embargo, tienen una vida nada envidiable-.

## **5.2.4 Marcela: Amador (2010)**

### **5.2.4.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Fernando León de Aranoa (112 min. de duración). La protagonista principal de *Amador* es Marcela (Magaly Solier). Una joven en apuros económicos que durante el verano cuida de Amador (Celso Bugallo), un anciano postrado en cama, cuya familia está ausente. Los dos no tardarán en confiarse sus respectivos secretos. Un suceso inesperado deja a la chica enfrentada a un difícil dilema moral. Pero Amador y Marcela han alcanzado ya, sin saberlo, un acuerdo. Al cumplirlo, van a demostrar que la muerte no siempre es capaz de detener a la vida<sup>20</sup>.

### **5.2.4.2 Análisis del personaje: “Sólo cuando esté todo en silencio escucharéis de verdad”**

*Amador* es una película muy poética, plagada de metáforas y antítesis que guían los pasos de cada escena. ¿Qué decir de Marcela? Más de lo que ella pronuncia, puesto que en la película transmite más a través de su mirada o sus gestos que por lo que verbaliza. Quizás en esta ocasión se cumpla el más que exprimido dicho “una mirada vale más que mil palabras”, la mirada de los que viven un constante fracaso, un estigma social insistente y la sujeción al gobierno de la desigualdad. Marcela, una peruana de, aproximadamente, unos 30 años, habitante de un barrio del extrarradio de Madrid junto a su marido, Nelson, también peruano. Se dedican a conservar en una nevera flores robadas o desechadas que posteriormente se

---

<sup>20</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film158004.html>]

encargan de vender – no sin antes haberlas rociado bien con ambientador *Ambipur* con aroma a rosas o flores-.

¿Qué hacer cuando nunca nadie te ha tendido la mano? ¿Y si tu hogar se limita a una nevera llena de flores podridas? ¿Y si estás condenada a vender esos capullos muertos toda tu vida? Hablando de capullos... ¿Qué hacer cuando la persona con la que convives te hace sentir la soledad más aguda? ¿Y si los carteles indicadores de tu autopista siempre marcan la misma dirección? ¿Y si esperas un hijo que nadie más espera en el mundo? Así es la vida de Marcela, un sujeto que ante la afirmación “eso es la vida, colocar bien las piezas” ella responde “a mí no me dieron nada”.

Por lo tanto, es un personaje marginal y triste puesto que no hay nada que funcione bien en su vida. ¿Todo tiene que ser negativo cuando se representa la vida de una persona inmigrante?

El inicio de la película lo arranca el primer plano de una solitaria flor que permanece en un desabrido y ajado territorio. Ésta no es más que una metáfora de lo que Marcela es: una flor solitaria plantada en medio de un mustio terreno. En el inicio de la película también se conoce el embarazo de Marcela, noticia que no parece hacerle mucha gracia a la protagonista. Más adelante se conoce que su marido, dos años atrás, le había comunicado su deseo de que, por el momento, no quería tener hijos. Cuando se avería la nevera que mantiene a flote el negocio familiar, Nelson decide comprar una nueva aún sin tener recursos económicos. Marcela, inmigrante, sin trabajo y embarazada acepta como empleo cuidar a Amador, un anciano de mente lúcida que apenas puede moverse. De este modo, podrán pagar la dichosa nevera de 400€ que conserva frescas las flores en incipiente proceso de descomposición. Un adelanto de 150€ y el resto a final de mes. Y así se inicia una paradójica relación entre Marcela y Amador, dispares pero en situaciones similares: la soledad preside la vida de Amador, la falta de cariño, de familia poco atenta y salud débil. Postrado en su cama se dedica a resolver rompecabezas. Marcela, casada pero igual de sola que Amador, embarazada en silencio, anclada en una vida que detesta y rodeada de personas que nada le aportan. Amador está a punto de partir mientras que Marcela, embarazada, traerá al mundo la vida.

La primera toma de contacto entre ambos es gélida y muda. Dentro de la habitación de Amador, Marcela y él comparten miradas y silencios que ocultan palabras y pensamientos. La vida les pone en el mismo camino para que se ayuden mutuamente, dos almas eremitas colgadas en el hilo de la vida y sujetas con pinzas. Pronto la complicidad aflora entre ambos.

Cuando Marcela cierra los ojos ningún aliciente da alas a su imaginación, cuando piensa en el futuro, no es capaz de visualizar nada. A Marcela le llama la atención que Amador invierta tantas horas en resolver rompecabezas. Éste se encarga de hacerle ver que en realidad todo se compone de piezas y es el ser humano el encargado de ponerlas en orden. Es más, le explica que en el momento en el que nacemos las piezas nos son otorgadas y durante el camino de la vida, nuestro cometido es ponerlas en el orden correcto para conformar el puzle de nuestra vida. Durante este período de la película se muestra a una Marcela inocente, tierna, tímida, introvertida, silenciosa, callada, observadora y sumisa. En el ámbito personal, en ningún momento se observa a Marcela dormir junto a su marido. Todas las noches que sueña pesadillas o siente dolores y molestias a causa del embarazo su marido no está ahí. Nelson se muestra neutral respecto a Marcela, ni es desagradable ni agradable con ella, una actitud estándar como la que se puede mantener con el lampista que viene a arreglar el grifo de la cocina.

Marcela y Nelson pertenecen a una clase social baja, viven dificultades económicas abruptas. Viven en una casa que parece de todo excepto un hogar. Habitualmente está llena de vendedores de etnia negra y otros latinoamericanos que ayudan a preparar los ramos de flores y a recogerlos para poder proceder a la venta de éstas. La casa de Amador es como la de cualquier persona de clase media que vive en Madrid. Un día, al poco de haberlo conocido, Amador muere y aquí empieza a desarrollarse la trama de la película. Marcela, por miedo a perder el empleo y no poder pagar la nevera que tanta ilusión le hacía comprar a su marido oculta el hecho a la hija de Amador –que fue quien la contrató-. Cubre el cadáver con una sábana, enciende un ventilador, enciende unas cuantas velas y llena la habitación de flores medio marchitas, y debidamente perfumadas con *Ambipur*. Y así transcurre el día a día de Marcela. A partir de la muerte de Amador, la culpa y los remordimientos acechan la conciencia de Marcela. Esta mujer, de creencias religiosas muy sólidas siente que no haber comunicado la muerte de Amador no permite que el alma de éste descansa. Ella cree que su alma aún vaga en el limbo entre el mundo terrenal y el cielo en el que creen los creyentes. Ese mar y cielo que trataba de diferenciar Amador en sus piezas del rompecabezas. Ese cielo al que ha partido su alma y esa tierra donde nacerá su futuro hijo. Marcela afirma que en su país consideran que cuando el cuerpo está correctamente enterrado bajo tierra es cuando, por fin, descansa. Se castiga a ella misma puesto que siente pena de que nadie esté rezando por el alma de Amador. Ni su familia ni las sirenas de las que tanto hablaba, que se entiende que son prostitutas o mujeres con las que él mantenía contacto epistolar o bien con Puri, la

prostituta sexagenaria que le visitaba cada jueves. Por tanto, tangencialmente también se introduce el tema del hombre que recurre a las prostitutas, de manera natural.

Como ya he comentado, Marcela expresa muchísimo con sus silencios y miradas. En la película se representa a una mujer frágil, y en cada mirada se puede percibir el ánimo a derrota. Su conciencia se halla atravesada por el dilema moral: aquello que necesita para sobrevivir (necesidad de llegar a fin de mes y cobrar el sueldo) y aquello que realmente debería hacer (comunicar la muerte de Amador). Su buena fe e inocencia se palpa en cada uno de sus actos únicamente por sobrevivir. La relación que se establece entre su marido y ella es tensa. Marcela no comparte los mimos sueños que Nelson anhela. Nelson confía en una futura vida a cargo de una empresa, con furgonetas mientras que Marcela pisa firme la realidad y de ningún modo ve que esos sueños puedan hacerse realidad en ningún momento. En los diálogos entre ellos dos, Marcela impone su carácter o pasividad respecto a todo lo que provenga de Nelson. No duda en decir lo que piensa delante de otros aunque de ese modo pueda incomodar a Nelson frente a los demás. Por lo tanto, destila determinación y valentía en muchas escenas. El cansancio que le provoca su vida en general es tangible en cada mirada, suspiro, frase o silencio. Y aun así, allí está, conviviendo parcialmente con un cadáver para traer un sueldo a un hogar donde no es tenida en cuenta, corriendo un gravísimo riesgo sin que nadie lo tenga en cuenta más que ella misma y su moralidad.

Las flores que envuelven esa habitación no son más que un atisbo de vida que se aporta al cuarto, la misma simulación que tratan de impregnar en el rostro de Amador, maquillado por un conocido cliente de Puri, cómplice de Marcela en esta esperpéntica aventura. La flor es un ser vivo pero allí están muertas y las rocían para que simulen estar vivas. Amador más de lo mismo. Lo que Marcela no sabía es que la familia ya había visitado el piso mientras ella creía que estaban de vacaciones. Marcela ha notado que algunas cosas estaban fuera de su sitio e incluso, en una ocasión, encuentra un papel de caramelo en el suelo. Su inocente mentalidad le hace pensar que podría tratarse del espíritu de Amador. De este hecho podemos extraer que se trata de una mujer supersticiosa, como muchos latinoamericanos que creen en espíritus y demás. Al final del filme se descubre que ese papel de caramelo mentolado pertenecía al yerno de Amador. El desenlace de la película resulta ser ingenioso ya que la hija de Amador no toma medidas de ningún tipo contra Marcela sino que le ofrece quedarse un tiempo más y seguir ocultando el cadáver para seguir cobrando la pensión de Amador y acabar de pagar algunas deudas que tienen pendientes, una picaresca muy al uso. De este modo Marcela, estupefacta, ya no tiene que depender de Nelson puesto

que completa el rompecabezas de su vida y se da cuenta de que en vez de suplir la soledad le hacía sentir aún más hueca. La forma en la que Marcela abandona a su marido tiene mucho que ver con la película. Un día, Marcela, de los consejos aprendidos con Amador, encuentra unos papeles rotos. Ésta decide encajar los pedazos para arrojar luz a la desconfianza que siente hacia Nelson. Tras armar cada porción de papel en su sitio descubre que su marido le está siendo infiel. Al conocer este hecho incluso decide suicidarse ya que el riesgo que está corriendo por su familia ya no tiene sentido. Sin embargo, el papel de prostituta benevolente y comprensiva que lleva a cabo Puri la salvan de ese desenlace. Por tanto, se observa que es una persona cuyo miedo puede acorralarla hasta tal punto de tomar la vía de la debilidad y poner fin a todo. Así pues, la protagonista, tras haber completado el rompecabezas que Amador dejó a medias, consigue ordenar y separar el cielo de la tierra y al acabar el film se observa a una Marcela independiente, con su vida metida en una maleta y, por fin, decidida a hacerse responsable de ella misma.

En conclusión, en lo que a **valores éticos** respecta: la película no sólo denuncia las dificultades a las que tienen que hacer frente los inmigrantes para sobrevivir en territorio ajeno, sino que ofrece una visión más humana de la soledad, las relaciones entre las personas y la falta de afecto. En esta película quedan reflejados tres colectivos: inmigrantes, una prostituta y un anciano que tiene una relación bastante anémica con su familia. La representación de la inmigrante en esta película es algo estereotipada: la radio con música peruana que escucha Marcela, sus arraigadas creencias, superstición, inocente, las fiestas peruanas a las que acuden, empleos precarios... Quizás el único elemento que se aleje de los estereotipos es que aparente ser una mujer asexual. Se la representa como una inmigrante latinoamericana, como muchas otras que viven en España y que acaban al cuidado de solitarias personas de la tercera edad. Soledades al cuadrado. No se hace un retrato peyorativo de Marcela, al contrario, ya que como ella hay muchísimas personas, sin importar el origen, en la misma o peor situación. Más bien, la película ofrece la visión de esta peruana, y hace que nos adentremos en su cultura, su historia, su añoranza, su tristeza. El papel que interpreta Marcela es interesante, lleno de detalles, miedo, llanto, precariedad y duda.

En cuanto al **rol narrativo**, Marcela es un *personaje activo* puesto que lleva a cabo la acción principal de la trama con un objetivo: desencajar y encajar el rompecabezas particular de su vida a base de dilemas y decisiones que completan y sacan brillo de sí misma. La *protagonista* del filme es ella porque en todo momento sostiene la orientación del relato. Se trata de un *personaje influenciador y modificador*. El objetivo es descubrir por ella misma si

encaja en este mundo ahora que se ha deshecho de esas rosas putrefactas, sin aroma, sin vida, cabizbajas, como estaba ella antes de conocer a Amador. La ayudante de la protagonista de la acción es Puri, esa prostituta de 60 (otra vez la figura de la prostituta: ¿no podía ser una amiga, una vecina o una conocida?) con un diálogo bastante simple y cargado de bromas fáciles propio de un monólogo de cuarta categoría. Como bien he dicho antes, benevolente y comprensiva. Proporciona ayuda a Marcela para sostener su situación hasta fin de mes, apoyo para pasar la resaca post intento de suicidio y brinda consejos a Marcela siempre que ella los necesite. Puri es la antítesis de Marcela: atea, orgullosa de aceptar dinero a cambio de favores sexuales y habladora. El oponente de la protagonista de la acción sería el vecino de Amador, empeñado en entrar en la casa para comprobar que su amigo está bien ya que percibe un fuerte hedor en el patio de vecinos.

Respecto a las **estrategias discursivas**, la película es más bien pesimista y triste, sin embargo, el desenlace que se le da a Marcela es positivo. Se muestra la cara de la inmigración que vemos cada día pasar ante nuestros ojos sin inmutarnos. Marcela se desprende de las flores que se encuentran en transición entre la vida y la muerte – como Amador, retenido y maquillado en su cama: sin pulso pero en vida para el resto del mundo-, de su marido infiel y desidioso y, sobre todo y lo más importante, de la culpa. El final de la película proporciona a Marcela trabajo, independencia y unas alas que olvidaron repartirle al nacer, como ella cree.

¿Se esconde Dios tras las nubes porque se avergüenza de lo que creó, o de lo que los hombres hacen? se preguntan los protagonistas.

## **5.3 Presidarias**

### **5.3.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema**

Como sucede en otras categorías de este trabajo, resulta una ardua tarea encontrar películas donde la mujer sea protagonista y, más aún, que reúna ciertas características. Tanto en el cine internacional como en el nacional se ha tendido a representar la cárcel de la mano de un protagonista masculino y éste suele ser el encargado de mostrarnos los pasillos, muros y vidas encarceladas dentro del centro penitenciario. A modo de introducción, citaré algunas películas producidas en el estado español cuyo relato esté protagonizado por una mujer en

prisión: en 1978 encontramos *Carne apaleada* de Javier Aguirre, una adaptación del libro autobiográfico de Inés Palou, una mujer que pasó gran parte de su vida en la cárcel; *Entre rojas* es de Azucena Rodríguez y es del año 1995 sobre Lucía, una joven de familia acomodada que es detenida por la policía por ocultar documentos subversivos pertenecientes a su novio; *Azul Oscuro Casi Negro* es de Daniel Sánchez Arévalo (2006) y Paula es la protagonista, una chica que quiere quedarse embarazada para cambiar de módulo y dejar de ser maltratada por el resto de presas; *Las trece rosas* de Emilio Martínez Lázaro (2007) es una película que trata sobre las trece mujeres que fueron fusiladas durante el régimen franquista; *El patio de mi cárcel* de Belén Macías (2008) narra la historia de Isa, una chica incapaz de adaptarse a la vida fuera de prisión; *Izarren Argia*<sup>21</sup> de Mikel Rueda (2010) sobre Victoria, una viuda republicana que ingresa en la cárcel de Saturrarán (Vizcaya), lugar de experimento de una de las más macabras teorías del régimen franquista o *La voz dormida* (2011) de Benito Zambrano, cuenta la historia de Hortensia, una republicana encarcelada en la época franquista debido a su ideología.

### **5.3.2 Julia, Adelina, Virtudes, Carmen y Blanca: Las trece rosas (2007)**

#### **5.3.2.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Emilio Martínez Lázaro (132 min. de duración). Aparte de *Las trece rosas* (2007), durante su carrera profesional ha dirigido películas como *Amo mi cama rica* (1970), *Las palabras de Max* (1978), *Lulú de noche* (1985), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), *Los peores años de nuestra vida* (1994), *Carreteras secundarias* (1997), *El otro lado de la cama* (2002) o la taquillera *Ocho apellidos vascos* (2014). La película está basada en el relato histórico llamado *Las trece rosas rojas* (2004) escrito por Carlos Fonseca fruto de una intensa investigación. Pese a contener elementos inventados por el director, el guionista y los propios actores de la película. El director del filme, en una entrevista realizada por los internautas en el periódico “El País”, a las preguntas « ¿el tema no está muy tratado ya? ¿Qué aporta su película al conflicto histórico? » Respondió lo siguiente:

«No se han hecho tantas películas sobre la Guerra Civil como suele decirse. Además, en la mayoría la guerra o la posguerra sólo es un telón de fondo. La novedad argumental de

---

<sup>21</sup> Traducción del euskera al castellano: “Estrellas que alcanzar”.

*mi película es que muestra por primera vez la arbitrariedad y vesania de una de tantas ejecuciones sumarias que se produjeron al final de la guerra»<sup>22</sup>.*

En lo que respecta a la sinopsis: Guerra Civil (1936-1939). Un Tribunal Militar condena a muerte a unas jóvenes por un delito que no han cometido. Detenidas un mes después de acabar la guerra, sufrieron duros interrogatorios y fueron encarceladas en la prisión madrileña de Ventas. Ellas pensaban que sólo pasarían unos años en la cárcel, pero fueron acusadas de un delito de rebelión contra el Régimen por reorganizar la JSU<sup>23</sup> y por organizar un atentado contra Franco. Fueron fusiladas en la madrugada del 5 de agosto de 1939<sup>24</sup>.

Considero necesario hacer una breve explicación sobre el contexto histórico en el cual está basada la película. La guerra civil española (1936-1939) no fue diferente a cualquier otra guerra y vino, como en todas, acompañada de tragedia. Tanto los que la vencieron como los derrotados sufrieron el horror bélico. La guerra arrasó con todos los valores y principios democráticos y sociales que se mantenían en pie hasta el momento y dejó en mil piezas un país que con los años ha ido reconstruyéndose. La posguerra siguió con la misma tónica: hambre, represión, muerte... Los que perdieron la guerra, “los rojos”, los republicanos, “los bolcheviques”, fueron los que más sufrieron puesto que aquellos que no se exiliaron, fueron fusilados, encarcelados y perseguidos. Del documental *Que mi nombre no se borre de la historia* se desprende lo siguiente:

*«El aparato policial era un elemento más del aparato represivo. Las estrategias utilizadas para sembrar el terror entre la población enemiga de la dictadura se basaban en la mentalidad inquisitorial, Franco pretendía ser omnisciente y omnipresente en una maquinaria que funcionaba perfectamente y cuyo objetivo principal era crear el miedo constante entre los ciudadanos para mantener el control, para ello se alienta a la delación y se establecen controles continuos y exhaustivos que hacían que todo el mundo pudiera ser*

---

<sup>22</sup> [<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=3152>]

<sup>23</sup> Juventudes Socialistas Unificadas (JSU): Organización resultante de la fusión de “Unión de juventudes comunistas de España” del PCE y las “Juventudes socialistas de España” del PSOE que luchaban contra el fascismo arrasado por Europa.

<sup>24</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film621294.html>]

*víctima de una denuncia por cualquier razón, siendo conocedores de que una denuncia a la policía por cualquier razón podía llevar a la muerte»<sup>25</sup>.*

El filme dirigido por Emilio Martínez Lázaro retrata la historia de 13 jóvenes, siete de ellas menores de edad –en aquel entonces, la mayoría de edad era a partir de los 21 años– fusiladas al inicio de la dictadura. La película se sirve de la memoria histórica para, desde un uso comercial, hacer taquilla. No debemos olvidar que el cine, aunque presente relatos basados en hechos reales, no deja de ser ficción y se retrata de una manera, en muchas ocasiones, con un fin alejado de la reivindicación de la memoria histórica. Tras la victoria de las tropas franquistas, el sueño republicano se desvanece y las protagonistas vivieron en primera persona la represión, los abusos y los crímenes de la dictadura. El fusilamiento de estas 13 jóvenes supuso una derrota por doble partida: como mujeres y como ciudadanas en lucha contra el régimen franquista. El caso de “las trece rosas” es muy popular y de hecho, a lo largo de los años se han escrito dos novelas sobre el mismo tema (Ferrero, 2003 y López, 2006), se ha realizado un análisis histórico riguroso (Fonseca, 2004), dos documentales (*Que mi nombre no se borre de la historia*), una película (*Las trece rosas* del año 2007), un poema (Fernández del Pozo, 2004) e incluso un espectáculo flamenco<sup>26</sup>.

En definitiva, las Trece Rosas fueron trece jóvenes mujeres, siete de ellas menores de edad, que fueron detenidas, interrogadas, torturadas y encarceladas por sus ideas de izquierdas y su militancia en la JSU. Si bien su destino podría haberse encaminado a largos años de cárcel, un asesinato en el que aparentemente no estaban involucradas las convirtió en víctimas de un juicio y una ejecución ejemplar bajo el punto de vista del Régimen de cara al resto de los españoles. El asesinato al que nos referimos es el del comandante de la Guardia Civil e Inspector de Policía Militar Isaac Gabaldón Irurzún que fue tiroteado junto con su hija (las fuentes no dejan claro si tenía 15 o 18 años pero se remarca la juventud de la joven) y su conductor Luís Díez (Iglesias, 2009: 199).

---

<sup>25</sup> Documental TVE “Que mi nombre no se borre de la historia” dirigido por Verónica Vigil Ortiz y José María Almela

<sup>26</sup> Compañía de danza Arrieritos. Creado por Héctor González y dirigido por Florencia Campo. Fue galardonado en 2005 con el premio Max de Artes Escénicas a la mejor coreografía y el mejor espectáculo de danza.

### 5.3.2.2 Análisis de los cinco personajes principales: “Me matan por una idea que creo justa y por ella muero”

El análisis de la película *Las trece rosas* (2007) girará alrededor de cinco personajes, a diferencia del resto de análisis en los cuales el estudio de la personalidad se centra, tan sólo, en una protagonista. Pese a que fuesen las trece fusiladas, y todas y cada una de ellas formaron parte del hecho histórico que nos acomete, la película sólo se centra en cinco personajes y es por ello que mi análisis se centrará en éstas. El motivo por el cual el director no pudo adentrarse en la historia de las trece fue por falta de tiempo en el metraje de la película<sup>27</sup>. Como es evidente, cada personaje carga a sus espaldas una historia pero las cinco presentan características en su actitud que podrán ser tratadas de forma global en el análisis. La película nos traslada a abril de 1939, al momento en el que las tropas de Franco entraron a Madrid con motivo de su victoria.

Las protagonistas de este análisis son:

1. Julia Conesa García: modista, 19 años (Actriz: Verónica Sánchez)
2. Adelina García Casillas: hija de un guardia civil, 19 años (Actriz: Gabriella Pession)
3. Virtudes González García: modista, 19 años (Actriz: Marta Etura)
4. Carmen Cuesta: 15 años (Actriz: Nadia Santiago)
5. Blanca Brisac: pianista, madre de un niño, 29 años (Actriz: Pilar López de Ayala)

A diferencia de la novela, la película no ahonda tanto en la historia de cada personaje, sin embargo, nos ofrece desde el inicio del filme algunas pinceladas para que el espectador vaya identificando a las cinco protagonistas. De este modo, el que visiona la película atribuye las características que le son propias a cada una de ellas para, a grandes rasgos, ir conociendo y desgranando cada uno de los aspectos de la personalidad de cada una de las rosas.

Las primeras en darse a conocer y aparecer en pantalla son **Virtudes y Carmen**, ambas menores. Se las ve arengando a un reducido grupo sobre la situación político social y alentándoles a no rendirse, a mantener vivo el espíritu republicano y a no abandonar la lucha. Así pues, se las representa como mujeres milicianas, mujeres que han estado en la retaguardia, las más activas, en comparación con las tres restantes, en su posición de militantes. Se sirve de estas dos protagonistas para dar inicio al relato. Por los datos recogidos en Ferrero (2003)

---

<sup>27</sup> Entrevista a Emilio Martínez Lázaro, director de *Las 13 rosas*. Disponible en: [<http://www.elblogdecineespanol.com/?p=105>].

y Fonseca (2004) se conoce que tanto Virtudes y Carmen fueron dos chicas involucradas en la lucha política, no obstante, en la película de Martínez Lázaro se muestra a Virtudes menos comprometida que Carmen. Virtudes parece estar más pendiente de su relación amorosa con Valentín, miembro de las Juventudes Socialistas. A Carmen, pese a ser la más joven de las cinco, se la representa con una actitud más combativa y con fe en la revolución y el cambio, como una chica carismática, impregnada de ideales y convicciones políticas que dan alas a su sueño alejado del fascismo. Carmen se muestra decepcionada por la victoria de Franco:

CARMEN

— *¡No podéis abandonar camaradas! ¡Tenemos que resistir!*

Así pues, del personaje de Virtudes se desprende debilidad. Se la representa como una chica risueña, activa y, a la final, atemorizada. Tras la victoria de las tropas franquistas, asimilan la derrota y Virtudes decide trabajar de niñera para alguna familia fascista y, según ella, estar más cerca del movimiento que envuelve al bando opuesto y ganar protección. De la relación entre ambas se observa el sentimiento de unidad y el apoyo mutuo que se ofrecen la una a la otra.

Las siguientes que aparecen en la primera parte del filme son **Julia y Adelina**. Sobre Julia, por los datos históricos recogidos, se sabe que estaba afiliada a las JSU por motivos deportivos, sin embargo, en la película es representada como una chica involucrada en la lucha política – se puede intuir por las conversaciones que mantiene en escenas con Adelina, Teo, Carmen u otras mujeres- pero, en el filme, no se hace hincapié en su papel como militante, por lo tanto, queda algo descafeinada esta faceta. Las militantes deciden colocarse un lazo de tela en la camisa para que entre ellas puedan identificarse, de todos modos, no queda claro su cometido político en ningún momento. Julia trabaja de cobradora en el tranvía y además colabora en un comedor junto con Adelina. Julia se enamora y mantiene una relación con Perico, un militar falangista. La actitud que muestra Julia es valiente, decidida e irónica. Cuando la policía se presenta en su casa para llevársela, Julia pronuncia esta frase: *¿Tres hombres para detenerme? Debo ser muy peligrosa.*

Sin embargo, aunque el director quiere dejar clara su actitud revolucionaria y luchadora, se echa de menos en algún momento esa garra ya que se desvía más la atención a su relación con el militar que no a su rol político. En cuanto a Adelina, hija de un guardia civil, ésta es amiga de Julia y también colaboradora en el comedor. Hay una escena en la película en la que los aviones lanzan decenas de envoltorios con la bandera rojigualda.

Adelina observa a Julia comerse el panecillo que venía envuelto y caído del cielo. En ese momento Adelina empieza a gritar:

— *¡No lo cojáis! ¡Es pan fascista! ¡La radio ha dicho que está envenenado!*

Pero nadie le hace caso y ella acaba comiéndose el panecillo debido al hambre. Adelina no destaca en la película por una actitud fuertemente combativa o militante. Muestra una actitud miedosa y neutral en el filme. No tiene muchos diálogos en la película, sin embargo, se le da protagonismo y se la observa frágil, afable y dócil. Adelina, al igual que Julia, inicia un romance en el pueblo con un chico de derechas y la película da pinceladas del amor entre los dos.

La última protagonista en analizar es **Blanca**. La película presenta a Blanca como una amante de la música, una mujer serena, educada, cariñosa, alegre y valiente. Se define a sí misma como católica –beata, más bien- y votante de derechas. Blanca es la única de las cinco que es madre y durante toda la película muestra una gran pasión por su hijo. El motivo de su detención fue porque ayudó a escapar a un músico –Juan- amigo de su marido, miembro del Partido Comunista. Su marido, también fue encarcelado. En la película no se deja claro cuál es la relación entre Julia, Carmen, Adelina y Virtudes. Sin embargo, las cuatro acaban participando en el reparto de octavillas subversivas y finalmente, son detenidas, maltratadas, sometidas a múltiples vejaciones y, finalmente, encarceladas en la prisión de mujeres de Las Ventas de Madrid. En el filme se observa como ninguna de ellas ha sido la que ha organizado la actividad sino que todas cumplen el objetivo como novias de militantes de la JSU o como amigas de los miembros de la misma. Cuando se reencuentran en la cárcel muestran mucho afecto entre ellas. El director no muestra en profundidad la personalidad de las chicas, quizás porque prefiera que el espectador se centre más en el relato y los acontecimientos surgidos.

La fotografía de la película es en tonalidades frías y oscuras y a medida que avanza el largometraje éstas tonalidades quedan acentuadas. La cárcel de Las Ventas es representada como un escenario plagado de presidiarias, hacinadas en el suelo para dormir porque en las celdas no hay suficiente espacio, ocupando, por lo tanto, cualquier parcela de suelo donde poder descansar. De todos modos, se calcula que en cada celda, concebida originalmente para una sola presa, había entre once y trece, por lo que el hacinamiento y las condiciones de insalubridad se convirtieron en uno de los mayores problemas de la prisión (Hernández, 2003: 303).

Al visionar la película, no se transmite el infierno real que supuso para tantas personas, y en este caso mujeres, ingresar en prisión y en aquellas condiciones. Se respira un ambiente ingenuo, alegre, distendido y se muestra durante casi todo el largometraje la esperanza o la falta de conciencia de las protagonistas en relación al lugar donde se encuentran: una prisión en tiempos de represión. Por tanto, en la película el ambiente queda, en mayor medida, suavizado pese a que en algunas escenas se muestre el horror del momento (ataúdes de bebés que mueren diariamente o el sonido de los disparos cuando se llevaban a cabo fusilamientos). De todos modos, en general, el ambiente es alegre: cantan, bailan claqué (Virtudes y Carmen en el patio), gastan bromas al resto de presas y funcionarias, juegan con el agua en las duchas, desprenden felicidad al recibir cartas de los familiares, etcétera. La película no se ciñe a los hechos históricos (falta de higiene, insalubridad, hambre, enfermedad, como si se tratara de un campo de concentración). El director decidió plasmar el relato de “las trece rosas” desde otro enfoque más optimista sin dejar de buscar, en todo momento, el lado sensible del espectador y alterar su lado más nostálgico y dramático. Trata de que el espectador sienta la agonía y el padecimiento. La incredulidad se respira en la atmósfera y no piensan en el futuro que se les viene encima. Hay una escena en la que advierten a la directora que no cantarán el “cara al sol” en el recuento si no ponen medidas respecto a la muerte de los niños. Así pues, se niegan y reciben su correspondiente castigo: aisladas cada una en celdas individuales. Durante el castigo se les oye cantar para que entre todas se oigan y así, sentirse unidas. No pierden el optimismo en ningún momento, ni siquiera cuando les comunican que tendrán que acudir ante los jueces.

Hacia el final de la película, Isaac Gabaldón (alto cargo militar; responsable del archivo de masones y comunistas), su hija y su chófer son asesinados. El régimen franquista decidió que los miembros de la JSU eran los culpables (cuando se produjeron tales hechos éstos se hallaban encarcelados). La búsqueda inmediata de culpables supuso que cincuenta y siete personas fuesen procesadas y condenadas a muerte, entre ellos, las parejas de Virtudes y Blanca y las trece rosas. De las cinco protagonistas analizadas una de ellas no fue ajusticiada: Carmen. Por lo tanto, Carmen deja en pie el atisbo de esperanza. Cuando se les comunica que han sido condenadas y que tan sólo pueden recurrir a un indulto, Julia espeta: *Cómo nos van a fusilar por pedir dar de comer a la gente*. Con este comentario muestra la ingenuidad y la confusión. Sentencia lo que durante toda la película se ha respirado: incredulidad e inconsciencia.

Las últimas escenas están cargadas de agonía, frialdad, temor, llantos, sufrimiento y un híbrido entre coraje y horror.

CARMEN

— *Estamos luchando por algo que es justo y alguien tendrá que recordarlo. No tenemos que tener miedo.*

Carmen, al no haber sido procesada, siente mucha rabia y culpabilidad. Las lágrimas, la profunda sensación de injusticia gobierna el ambiente de la cárcel. Cuando las trece deben abandonar la prisión se produce una emocionante cacerolada por parte de todas las presas como muestra de apoyo y protesta. Antes de ser fusiladas, son trasladadas a confesarse puesto que si no lo hacían no les permitían escribir unas últimas palabras a la familia:

JULIA

— *No me matan por criminal sino por una idea que creo justa. Que me recordéis siempre. (...) Muero como debe morir una inocente. Que mi nombre no se borre de la historia.*

BLANCA (a su hijo)

— *Las personas buenas no guardan rencor. Hasta la eternidad.*

Resulta imposible mantener el pulso firme mientras se escuchan los disparos y empuñar el bolígrafo para redactar las últimas palabras, palabras que se amontonan, se atascan, se desmiembran, se obstruyen, mueren como ellas y sin embargo, perduran en la historia igual que los nombres de cada una de ellas.

Hasta el último instante se observa como las cuatro protagonistas que quedan no pueden creer lo que les sucederá. Un cara a cara con la muerte por un hecho que no han cometido. La desesperación y la ruptura se mantienen suspendidas en el aire durante todo el último tramo de la película. Cuando suben a la furgoneta para dirigirse al paredón se mantienen unidas, se pegan las unas a las otras y a la hora de bajar, bajan temblando. Incluso cantan, un detalle algo frívolo por parte del director, rastreando entre los sentimientos del que aguarda expectante a ver el final.

JULIA

— *¡Vosotros no sois hombres! ¡No tenéis corazón, no tenéis alma!*

El color grisáceo de la fotografía cada vez es más penetrante en la mirada del espectador y en los angustiosos minutos en los que se espera a que se dé la orden de disparo éstas se abrazan, se cogen de las manos, tiemblan, hacen piña y finalmente su corazón deja de latir por una idea que creían justa.

En definitiva, de **los valores éticos** que pueden observarse puede decirse que pese a tratar un relato histórico, la ficción y el ánimo comercial siempre pesa y es por ello que se representa el relato de *Las trece rosas* de una manera tan alejada del drama que se vivió en su momento. El director desdibuja al bando represor y toda la atención del espectador recae sobre las protagonistas. El hecho de que Carmen no muera es un rayo de luz al relato y, por último, cabe resaltar la búsqueda permanente de la sensibilización y empatía del espectador.

El **rol narrativo** que interpretan las cinco es de *protagonista* puesto que sostienen la orientación del relato. Las ayudantes de las protagonistas son el resto de presas y la directora. Los oponentes de las protagonistas son todos los militares, policías del régimen franquista y los delatores. Se trata de *personajes activos* ya que son fuente directa de la acción, son *personajes influenciadores* puesto que provocan acciones sucesivas y «hacen hacer». Por último, son *personajes modificadores* ya que trabajan para cambiar las situaciones y actúan como motor.

Finalmente, las **estrategias discursivas** están marcadas por el drama, la tragedia, la agonía y por el último suspiro de las protagonistas. No existe otro final que ese puesto que está basada en un hecho histórico que sucedió de esa manera. Se quiere dar voz a las presas, a todas las víctimas del franquismo que se vieron en esa situación y realizar un ejercicio de memoria histórica desde un enfoque más comercial. Películas como esta sirven para recordar todos los crímenes, represiones, persecuciones, torturas y demás barbaridades que se cometieron durante el régimen franquista. Aun así, las presas se muestran demasiado alegres para estar viviendo la situación que están viviendo, la inverosimilitud es el hilo conductor del filme.

### **5.3.3 Isa: El patio de mi cárcel (2008)**

#### **5.3.3.1 Breve introducción y sinopsis**

Este apartado en particular ya ha quedado desarrollado en la categoría sobre “Prostitutas”, al haber analizado el papel del personaje “Rosa” en este mismo filme. Como ya he comentado en el apartado 5.1.3.1, en mayor profundidad, la película está dirigida por Belén Macías (92 min. de duración) y es un filme centrado en tres de las categorías analizadas en este trabajo: presidiarias, drogadictas y, ligera y superficialmente, la prostitución. En este apartado describiré la personalidad de Isa, la protagonista principal de la película: una mujer más excluida de la sociedad, tal y como ha quedado detallado en la sinopsis explicitada en el apartado anteriormente mencionado.

#### **5.3.3.2 Análisis del personaje: “Es difícil vivir en libertad sin sentirse libre”**

El análisis de este filme gira en torno a Isa (Verónica Echegui), la protagonista principal de esta ficción audiovisual. La película es un relato de mujeres, mujeres excluidas desde que tomaron su primera bocanada de aire, arrinconadas por sus condiciones económico-sociales, su etnia, su profesión, su orientación sexual, su drogodependencia...Mujeres que viven al margen de las normas socioculturales, legales y los protocolos. En esta película todas las mujeres son, como indica el título de este trabajo, marginales.

Tomando todo en consideración, en la película quedan plasmados los estereotipos básicos que pueden hallarse en un centro penitenciario de mujeres y, a su vez, las convictas son presentadas con esas características a las que nos tienen acostumbrados el resto de obras cinematográficas. Muchas de ellas son mujeres musculadas, de carácter fuerte –algunas agresivas- que conocen perfectamente el lado de la ilegalidad. Durante la visualización de la película presenciamos una pelea entre una mujer negra muy musculada y Maika, una lesbiana con actitud masculina. No dudan en llegar a las manos, propinándose cabezazos, puñetazos y todo lo que sea necesario para defender su honor. En definitiva, los estereotipos en la película están más que instaurados: en primer lugar, destacan los grupos formados en función del país o región de procedencia, así pues, encontramos el clan de mujeres negras o latinoamericanas. Además, la existencia de una extranjera narcotraficante (Aurora); en segundo lugar, las lesbianas consagradas (Ajo) o, bien, las mujeres que mantienen relaciones sexuales con otras convictas durante su estancia en prisión, conservando su familia fuera de ésta y realizando

visitas vis a vis con su respectivo marido en el transcurrir del cumplimiento de la pena (Pilar); en tercer lugar, el clásico grupo de personas que trafican o hacen truques, en su conjunto, con cualquier tipo de sustancia, material o enser, dentro del centro; y en cuarto lugar, el grupo de gitanas, presentadas en el filme como mujeres que queman las horas libres en prisión cantando y bailando al son de sus palmas. Se les oye cantar canciones que expresan lo siguiente: *ya se ha muerto mi 'marío'...ya no tengo quien me toque...* No conciben otras relaciones más allá de la que tuvieron con su marido. Se muestran a las clásicas gitanas, con sus clásicos peinados, sus cantes, sus bailes, sus palmas, su desparpajo, su cultura, ancladas a sus tareas domésticas y sus convicciones estrictamente patriarcales. Así pues, la película está repleta de tópicos.

La cárcel queda retratada en diferentes escenarios: el primero de ellos aparece al inicio del filme, cuando Luisa, una joven colombiana, llora desconsoladamente cuando es sometida al trámite de ingreso consistente en un cacheo personal y a un control de sus pertenencias. Toda su vida parece tener cabida en una caja que o bien le será devuelta cuando haya cumplido la pena o bien pueden custodiarla sus familiares. En tal escena aparece Luisa, en una actitud tremendamente pusilánime y atemorizada, desnuda y despojada de su derecho de propiedad, cubriéndose el pecho, abrigando su alma...En esa misma secuencia se presentan a dos de las tres funcionarias que aparecen en el filme: Cristina, que interpreta su papel de funcionaria estricta-mala y Mar, la nueva, de actitud afable. Ya desde el inicio la película quiere dejar claro qué rol interpretan cada una de ellas. Cuando Cristina, insta a Luisa, rota en lágrimas y temor, a desnudarse y desprenderse de sus pertenencias íntegramente, Mar, sale en su rescate alegando lo siguiente: *Esa chica está muerta de miedo*. Intercede por ella, dando por finalizado el cacheo y permitiéndole abandonar la sala. A lo largo de la película vemos las diferencias entre ambas: Cristina no es permisiva, gruñe, sanciona con partes disciplinarios y no cree en la calidad humana de las reclusas. Muestra una actitud amargada debido a la reciente muerte de su marido. Pronuncia frases como ésta: *Todas (las reclusas) mienten más que hablan, teatreras...*; Mar alimenta la libertad, la reeducación, la reinserción, los sueños y las metas de las reclusas. Se muestra comprensiva y además, en una escena – que podría perfectamente no formar parte de la película-, se ve a la funcionaria manteniendo una conversación telefónica donde expresa lo siguiente: *Les llevaré al colegio. ¿Están acostados?* Con esta intervención se quiere demostrar que Mar es una persona atenta, responsable, que compagina su vida personal con la laboral y que pese a trabajar está pendiente de sus hijos. También puede verse, a lo largo de la película, cómo la

droga circula por la cárcel sin ningún tipo de trabas, a través de niños que la portan de un módulo a otro, entre otras artimañas que no salen explicitadas en la película. La prisión no es ningún impedimento para consumir sustancias ilegales. Respecto al espacio, se muestran pocos escenarios: la celda compartida con varias camas, la sala donde ven televisión y juegan a cartas, presas desempeñando las tareas asignadas dentro de la prisión, el comedor, el despacho de las funcionarias o la directora del centro y el patio de la cárcel.

Año 1985. Isabel González, conocida como Isa o, cariñosamente, Isabelita, entra en escena, como principal protagonista del relato, al inicio de la película. Desde ese momento se destila su ironía, su actitud desenfadada, su valentía, se conoce que es madre soltera y se percibe su insatisfacción con la vida. Viste de manera jovial y austera. Presenta un corte de pelo al estilo *Kale Borroka*, de constitución delgada por el consumo de las drogas. Isabel, de familia humilde, enseña a su hija frases como “tú flipas, colega”, dándose a entrever que es una persona sin interés, deprimida y con mucha calle recorrida. Se muestra incapaz de llevar una vida sosegada o como una madre ejemplar o modélica como las que hemos hablado en capítulos anteriores, y decide salir a medianoche a por droga, puesto que es heroinómana. La protagonista es una veterana atracadora, una ladrona con muchas tablas. Cuando empieza la película, aparecen Isa y su “pareja” dispuestos a atracar un banco. Ella tiene una actitud decidida, disfrazada de alguien que no se pica la vena con una jeringuilla, pero el robo se complica y “su pareja”, decide salir corriendo y abandonarla en tal conflictiva tarea, dejándola en manos de la policía. Isa, traicionada por su supuesto amigo-amor, rodeada de interés, a falta de cariño, ingresa directamente a prisión.

Cuando Isa entra en el centro penitenciario, su actitud es completamente contraria a la de Luisa, ella ha pasado más tiempo dentro de la cárcel que fuera, se muestra desafiante, firme, bromista, la desobediencia galopa por su sangre. Ella es veterana, cuando entra en el patio de la cárcel, las otras convictas la reconocen y saludan con cariño. Cuando le preguntan qué hace otra vez por allí ella responde: *Pasando el rato por aquí...* Se reúne con sus amigas de la cárcel, de nuevo, como si de un colegio se tratara: Dolores, la gitana que, como dice ella, agarró un cuchillo y mandó a su marido al otro barrio, Ajo, una chica de buena familia, drogadicta y lesbiana y Rosita, con la que Isabel ha estrechado más los lazos: una sensible, soñadora y vulnerable prostituta, también heroinómana.

Isa es una persona valiente y dotada de coraje. Muestra de ello se produce en el momento en el que se desencadena la pelea que he descrito en líneas anteriores entre la mujer

negra y Maika, e Isa no duda en involucrarse. Intenta poner paz sin éxito. Coraje y valentía que quedan atemorizados y se convierten en pequeños fantasmas cuando se trata de desintoxicarse de la droga.

Mar, la nueva funcionaria, crea “Módulo 4”, un taller de teatro para las convictas a modo de reinserción y reeducación. Se trata de que, desde el respeto, saquen brillo a sus habilidades e impulsen sus sueños, en el caso de Isa, ser algún día actriz. Isa, una chica decidida, extrovertida, no duda en salir como voluntaria el día que Mar les presenta esta iniciativa.

Por otro lado, Isa no deja duda en ningún momento de que tiene una fuerte personalidad y unas ideas fijas, sabe lo que dice y por qué lo dice y no teme en pisar el acelerador si está segura de que actúa bajo sus principios o está expresando lo que piensa:

*Ya sé que la palmó su “chorbo” pero si todosuviésemos que estar mal por nuestras vidas...imagínate...*

Es una persona soñadora y dentro de esa faceta se encontraría su inocencia, una inocencia que la convierte en una persona especial, y ese “algo especial” es lo que impulsa a Mar a acercarse a ella, a querer guiarla, a entregarle un escudo para que se enfrente a lo que teme y alcance sus aspiraciones:

ISABEL

— *¿Tú conoces a Susan Hayward de la película “Quiero vivir”? ¿Cómo mira la cabrona...parece que se vaya a comer el mundo!*

[Música lenta para aflorar el lado sensible de todo espectador que caiga en las redes del relato, manipulando, así, nuestra vena sentimental...]

ISABEL

— *Mar, ¿tú crees que yo alguna vez podré mirar así?*

MAR

— *Estoy segura de que sí.*

Tiene una personalidad reivindicativa, luchadora. Durante la película queda probado. Una de las escenas donde queda demostrado es cuando el grupo de teatro sale por primera vez a actuar a una cárcel de hombres. Las autoridades querían que las presas fuesen esposadas. Isabel se niega, afirmando lo siguiente:

*Yo no voy. No conozco ninguna actriz que vaya esposada. Por lo menos me podré rascar a gusto.*

En otra escena, cuando Cristina les priva de su hora de patio, porque así lo considera ella, Isa reivindica su derecho al patio y recrimina a Rosa –que prefiere obedecer antes que quedarse sin el permiso de fin de semana- que no debería renunciar a ellos:

*Nos quitan nuestros derechos y a ti te da igual.*

Cuando lo expresa, busca también el apoyo de sus compañeras, tiene madera de líder, carácter fuerte. Como la llama Mar, “Antígona”, ya que luchaba contra el poder y por sus principios.

También destaca por su carácter bromista, sincero, directo y su humor ácido. A lo largo de la película, desde que pisa la cárcel hasta que muere, hace bromas continuas. Pese a llevar una vida tan turbulenta, no pierde la chispa que ilumina su personalidad. El día que salen a actuar a la cárcel de hombres conoce a Alberto, un chico también heroinómano, de carácter dócil e inocente, bromista y sensible. Una sensibilidad que trata de plasmarla escribiendo poemas muy austeros. Una de las escenas se desarrolla de este modo:

ALBERTO

— *¿Te ha gustado mi poesía?*

ISABEL

— *¿Tus ojos son dos luces que me guían en la oscuridad?*

ALBERTO

— *Sí.*

ISABEL

— *Menuda gilipollez.*

La última característica a destacar de su personalidad es su fortaleza y sensibilidad. El amor por su hija y el aprecio que siente hacia las personas que le tienden la mano:

— *¿Sabías que cuando mi hija nació no lloró? Estuvo unos segundos sin llorar. Yo preguntaba qué le ocurría a mi hija y nadie me decía nada hasta que, al final, mi hija empezó a llorar con un llanto muy alto... muy alegre. Ese llanto no puede ser de alguien que tiene mal bajío. El único consuelo que me queda es que el mal bajío no se hereda.*

La hija de Isa convive con su tío cada vez que ésta ingresa en prisión –a lo largo del filme veremos que quien acaba haciéndose cargo de la hija es la abogada de Isa debido a que el tío no puede mantenerla en las condiciones que una niña pequeña requiere-. Por lo tanto, otro estereotipo: el hombre que no puede hacerse cargo de una niña. ¿Y por qué no? Si fuese su tía lo habría hecho, posiblemente.

Al final de la película, a punto de ser vencida por el SIDA, realiza un examen de conciencia y confiesa a Mar, desde la cama del hospital, que ella nada tiene que ver con Antígona, personaje creado por Sófocles. Antígona, una luchadora que desafía al poder y defiende sus ideales hasta el final de modo intransigente, sin ceder ante nada ni nadie, desobediente. Isabel siente que no ha luchado por su hija, se siente perdedora y muere con el temor de que su hija la olvide.

En conclusión, respecto a los **valores éticos** que se desprenden, podemos concluir afirmando que el final que se presenta para una reclusa y además, heroinómana, es negativo y trágico, y sólo puede acabar en muerte. (Sin embargo, podría ser de otro modo, ¿por qué no podría tener un final feliz, con Isa reinsertada y feliz con su hija? Pero entonces no hay moraleja final).

Respecto al **rol narrativo**, Isabel es un *personaje activo*, puesto que es fuente directa de la acción. Ella es la indiscutible *protagonista* de la película porque en su papel de presa «hace hacer» y orienta el relato. Desde esta vertiente de presidiaria, Isa es un *personaje influenciador* porque se dedica a provocar acciones sucesivas y, además, es *personaje modificador* porque actúa como motor. Su principal objetivo es el siguiente: cambiar las normas que se aplican en su centro penitenciario y conseguir vivir sin libertad pero con la mayor dignidad posible. Las ayudantes de la protagonista de la acción son Mar, que trata de enderezar las alas de Isa y Rosita, la buena amiga de Isabel dentro del centro. Las oponentes de la protagonista de la acción serían Cristina, la funcionaria, y la abogada que se gana el cariño de su hija.

En cuanto a las **estrategias discursivas**, en el film se castiga a Isa con un final cargado de drama y tragedia. Así pues, pese a que se esfuerce en defender a capa y espada sus derechos se la representa como una persona incapaz de hacer vida fuera de prisión, una inadaptada de la sociedad, una madre fracasada, inconsciente y soñadora, hasta el punto de creerse capaz de vencer al SIDA, irresponsable en todos los sentidos quizás debido a su mente construida a base de inocencia e idealizaciones. Una vida impregnada de efluvios de

droga. ¿Deliberas o te liberas? Nos muestra que no hay un final feliz posible para alguien que camina sobre la alfombra de la autodestrucción.

### **5.3.4 Hortensia: La voz dormida (2011)**

#### **5.3.4.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Benito Zambrano (128 min. de duración). Se trata de una adaptación cinematográfica de la novela de Dulce Chacón titulada *La voz dormida* (2002). Escoger una obra de Benito Zambrano no es fortuito, que sea ésta objeto de reflexión es debido a que este realizador pertenece a la primera generación de directores que rompen el lenguaje audiovisual heredado del franquismo y los primeros años de democracia en España. Muchos son los jóvenes que debutan con él en la década de los ochenta y que luego continuarán con una trayectoria prometedora: Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Álex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Manuel Gómez-Pereira, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Santiago Segura, Achero Mañas o Miguel Albadalejo son algunos de ellos (Lanuza, 2012: 74). Tal como explicita la autora Ana Lanuza (2012), las películas de éstos autores, crecidos en la libertad democrática, trabajan de manera directa o indirecta la realidad social y política, el desempleo, la inmigración, las drogas, delincuencia, homosexualidad etc.

La obra de este director - Zambrano- no ha sido muy extensa, sin embargo, el retrato de familias humildes en las que surgen los conflictos contemporáneos es, como bien afirma Lanuza, una provocación en el panorama cinematográfico actual. En 1987 rodó su primer cortometraje, *La última humillación*, y tras éste 8 películas más (entre ellas la popular *Solas* (1999) no es hasta 2011 que se estrena una de las obras objeto de este estudio: *La voz dormida*. Al inicio de la película, se presenta el siguiente escrito: *Ésta película quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en las tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución.*

Respecto a la sinopsis del filme, ésta versa sobre lo siguiente: En plena postguerra, Pepita (María León), una joven cordobesa, abandona su aldea y viaja a Madrid para estar cerca de su hermana Hortensia (Inma Cuesta) que está embarazada y en prisión. Una vez en

la capital, se enamora de Paulino (Marc Clotet), un valenciano de familia burguesa que sigue luchando en las montañas de la sierra de Madrid<sup>28</sup>.

#### **5.3.4.2 Análisis del personaje: “No quiero que me vean llorar, no quiero dar ese gusto”**

*“Las fosas y las cárceles están llenas de gente que no tenía ideas políticas”*

Cualquiera que haya visualizado la película de *La voz dormida* puede vislumbrar que la protagonista principal del filme no es Hortensia sino Pepita, su hermana. No obstante, pese a que Hortensia no capte el total protagonismo, es la pieza angular del relato. Por tanto, como presa que es y por ser Hortensia el eje del filme, la película parece pertinente que sea analizada.

Para sumergirnos en la personalidad de Hortensia, cabe mencionar algunos datos sobre ésta: Hortensia es republicana y se halla presa en la cárcel por ser miliciana. En el momento en el que ingresa en la prisión de Las Ventas de Madrid se halla embarazada. Su marido, Felipe, es un guerrillero que se refugia, junto con otros, en el Pico Montero. En definitiva, forma parte del maquis<sup>29</sup>. Se la representa como una mujer de ojos negros, piel y pelo moreno, de una edad entre los 25 y los 30. Pepita, en los años 40, se traslada desde un pueblo de Andalucía hasta Madrid puesto que es la única familia de Hortensia y quiere permanecer cerca de ella mientras ésta cumple condena. Pepita lucha contra viento y marea en toda la película para que su hermana quede libre de pena, tratando de hacerle entender a Hortensia, desde la más pura inocencia, que afirmar algo que no se piense no es grave si de ese modo va a poder salvar su vida o la de su hija. Sin embargo, Hortensia es una mujer firme en sus convicciones y jamás pronunciaría algo que fuese en contra de su ideología. Así es el personaje a analizar, una mujer representada con gran fortaleza en su manera de actuar, en sus ideales, orgullosa de su labor y de su condición antifascista.

Las primeras escenas quedan permeadas por los rezos, el temor, la angustia, los llantos, y el pánico hacia las funcionarias y las monjas —encargadas del centro penitenciario—. Las lágrimas de pavor mientras se comunican los nombres de las mujeres que van a ser fusiladas suponen el pistoletazo inicial de la película. Hortensia es presentada como una mujer cariñosa, capaz de dar soporte y ofrecer su apoyo a su compañera ante tal situación

---

<sup>28</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film184543.html>]

<sup>29</sup> El maquis era la guerrilla o resistencia española, un conjunto de movimientos guerrilleros antifascistas. Éstos solían esconderse en zonas boscosas o montañosas.

inminentemente caduca. El personaje analizado proclama: *Que no te vean llorar, no les des ese gusto*. Y en otra escena se le oye decir: *Reme, aquí no se rinde nadie*. Por consiguiente, se va intuyendo qué manera de ser tiene Hortensia: fuerte, orgullosa. No dudan en alzar la voz y gritar *¡Asesinos!* Cuando se producen los primeros fusilamientos plasmados en el filme así como en cantar canciones a favor de la república. Al ritmo de los cantos se puede observar la recogida de cadáveres. De este modo, el director plasma el terror de los años 40 en España. Por lo tanto, desde el inicio del filme, entre disparos y cánticos, se va desnudando la personalidad del personaje. Hortensia, teme en todo momento por la vida del hijo que espera y así lo demuestra en las escenas que aparece sentada en el húmedo suelo de la celda al son de los disparos. Así pues, el miedo domina la atmósfera de la película desde su alfa hasta su omega. Cuando Pepita acude a visitar a Tensi (Hortensia) a la cárcel, se las representa muy emocionadas y la protagonista a analizar pronuncia las palabras: *No llores que estoy bien*. Por tanto, no es una persona débil que caiga en el lamento y el disgusto, se muestra fuerte y entera en toda la película y así se lo hace llegar a su hermana y a marido, las dos únicas personas que le quedan y por las cuales siente pasión. Por tanto, es una persona muy aferrada a su círculo y su único miedo y sufrimiento son ellos—y el futuro del hijo que espera—, y no ella misma: *Tengo miedo de que me fusilen con mi hijo dentro...* espeta el personaje.

El gris gobierna todas las escenas en las que la cárcel de Las Ventas queda rodada. La humedad, el frío, la oscuridad, el pavor, la enfermedad, los temblores, el hambre y los maltratos quedan liberados por todos los poros de cada una de las secuencias donde se presenta la prisión. Las mujeres, al igual que hemos observado en *Las trece rosas*, se hallan hacinadas en las celdas: durmiendo, heladas de frío, en el suelo al más puro estilo de un campo de concentración. Cuando Hortensia recibe una carta de su marido —música a piano para erizar bien el cuero cabelludo del espectador— se la observa emocionada, así pues, tras esa mujer fuerte y su escudo de guerrera, se encuentra una mujer aterrorizada por lo que le sucederá, llena de amor hacia su hermana, su futuro hijo y su marido. Siempre que aparece una figura autoritaria Hortensia actúa de manera fría, firme y sin contemplaciones hacia el régimen nacional-católico. Es más, en el momento en el que se anuncia a Hortensia y a otras presas que han sido condenadas a pena de muerte, ésta es la única que no se inmuta ni protesta mientras el “yo no he hecho nada” de sus compañeras eclipsan la sala. Cuando la autoridad se dirige a ella para informarle que, en su caso, se procederá a su ejecución una vez haya parido, Hortensia alza la voz para enunciar: *Yo no he cometido ningún crimen*.

En toda la película se refleja el trato inhumano y vejatorio por parte de las monjas y funcionarias. Las torturas, palizas en nombre de Dios y los constantes maltratos marcan el tempo del largometraje. No obstante, igual que ha sucedido en los otros dos análisis –*El patio de mi cárcel* y *Las trece rosas*- en este filme también existe el papel de la funcionaria benévola. Este es el caso de una ex maestra, que también ha perdido a su hijo y marido en la guerra y se ve obligada, debido al salario, a aceptar un puesto de trabajo de esas características sin tener madera de ello puesto que presenta un carácter comprensivo, dulce y afable. Otro dato a añadir, también observado en los otros dos análisis es el sentimiento de unión y piña entre las compañeras. El modo en el que se abrazan cuando alguna llega, como puede, tras la paliza recibida por parte de las monjas y las funcionarias. Las presas, en general, son representadas como mujeres desquebrajadas por dentro pero que, sin embargo, se mantienen firmes.

Hortensia, a lo largo del filme muestra una actitud rebelde, desobediente, anclada a sus ideales. En sus planes no entra, bajo ningún concepto, doblar la rodilla ante nadie ni renunciar a sus convicciones. Sean cuales sean las consecuencias. Tales características pueden observarse en numerosas escenas, por ejemplo, cuando la monja les amenaza con dejarles un mes sin comunicaciones si no besan los pies de una figura de Jesús. Hortensia afirma no poder hacer tal cosa, aunque no llega a comunicárselo a la monja ya que otra compañera suya se adelanta recibiendo, como castigo, una brutal paliza. En el momento en el que Hortensia da a luz, se consigue distinguir mientras se retuerce de dolor: *Que se lo den a mi hermana*. Por lo tanto, en todo momento suplica que su hija sea entregada a su hermana para asegurar su porvenir. Las conversaciones mundanas entre su hermana y ella a través de la reja muestran la complicidad entre ambas y su capacidad de adaptación a las duras circunstancias. Hortensia siente rabia y se compadece de su hermana Pepita: *No tendría que haberte metido en esta. Léele los cuadernos*—a su hija Tensi recién nacida— *para que sepa quién era su madre y por qué luchaba*. Pepita le insta a que pida perdón pero Hortensia se acalora y le responde: *Perdón por qué si yo no he hecho nada. Son ellos los que tienen que pedir perdón. No me pidas eso. Ellos no se arrepienten de nada*. Hortensia, en su estancia en la cárcel, no duda en romper las reglas y a lo largo de la película manda notas fuera de prisión y trata de hacer llegar al Partido Comunista de Francia las terribles condiciones a las que están expuestas en la prisión de Madrid. La crueldad y el dolor pasean a sus anchas por el centro penitenciario mientras las presas ven morir a sus hijos sin que nadie se inmute ni haga nada. Cuando vienen a buscarla para fusilarla, le confiesa a su bebé: *Perdóname, no tendrás*

*una madre que te quiera y te proteja.* Y manifiesta que no quiere que le vean llorar. En todo momento se muestra desafiante: *Déjeme tranquila, ¿no ve que me estoy poniendo mi propia mortaja?* El cura pretende que Hortensia confiese y bautice a su hija pero ella se niega en rotundo y además expresa: *Mi conciencia está muy tranquila. Esto es un cuento para que los pobres estemos callados como borregos.*

Cuando llevan a Hortensia al paredón de ejecución los llantos de su hija se oyen por toda la prisión y se convierten en la banda sonora de esas escenas. Los pulmones de Tensi se ensanchan mientras que los de su madre cada vez están más constreñidos. El mensaje que se repite a lo largo del filme vuelve a asomar la cabeza en las últimas escenas: “La guerra no tendría que haber ocurrido”. Hortensia es la única mujer en el pelotón de ejecución... justo antes de que disparen contra su vida eleva la voz para gritar: *¡Viva la república!*

*“El dolor de las guerras debe acabarse cuando acaban las guerras”* (Pepita).

En conclusión, respecto a los **valores éticos** que se desprenden de la película, el autor hace imperar el maniqueísmo, opción totalmente lícita. La película muestra el horror de la guerra y la doble moralidad: presa y además mujer embarazada. La piedad no tenía cabida en aquella época. Retenida sin posible auxilio por pensar de una manera contraria al régimen franquista. Se describe cómo funcionaba el régimen: represión absoluta. Representan a las mujeres fuertes pero temerosas por su vida. La representación de la cárcel es durísima puesto que el totalitarismo arrasó contra todo lo que fuera a favor de la república y todo lo que representaba franco: nacional-catolicismo.

El **rol narrativo** de Hortensia es *protagonista* puesto que es fuente de «hacer hacer» y sostiene el relato. Se trata de un *personaje activo* ya que es fuente directa de la acción junto con Pepita, su noble hermana. Actúan en primera persona. Como ya he comentado, Hortensia es el eje de la película. La ayudante de la protagonista es, a su vez, Pepita y las compañeras de prisión. Hortensia es un *personaje influenciador y modificador*. Los personajes opuestos al personaje activo son las monjas, las funcionarias de la falange, el juez y cualquier autoridad del régimen.

Finalmente, respecto a las **estrategias discursivas**, el final que se depara para Hortensia es una muerte anunciada: mujer presa, irreverente, fuerte, firme, republicana, atea y acusada de adhesión a la rebelión. La película transmite tristeza y dolor pues Benito Zambrano describe las condiciones tan terribles en las que vivieron todos los presos durante

la época republicana. Hortensia es el exponente y reflejo de millones de mujeres que fueron represaliadas y encarceladas por franco y lucharon por la república. Más allá de las causas por las cuales fueron privadas de libertad, el trato que recibieron es inefable, vejatorio y con el afán de destruir a cualquier bando opuesto al golpe de estado. Así pues, a cualquiera se lo llevaban por delante aunque fuera una opinión absurda. Y como bien se expresa en la película: “Las fosas y las cárceles están llenas de gente que no tenía ideas políticas”. Para concluir y tal como dijo Bertolt Brecht: *«Primero se llevaron a los judíos, pero como yo no era judío, no me importó. Después se llevaron a los comunistas, pero como yo no era comunista, tampoco me importó. Luego se llevaron a los obreros, pero como yo no era obrero tampoco me importó. Más tarde se llevaron a los intelectuales, pero como yo no era intelectual, tampoco me importó. Después siguieron con los curas, pero como yo no era cura, tampoco me importó. Ahora vienen a por mí, pero ya es demasiado tarde»*.

## **5.4 Drogadictas**

### **5.4.1 Antecedentes filmográficos que han abordado el tema**

El cine sirve de espejo para adentrarnos en todos los tiempos verbales. Si bien es cierto que el cine americano o francés ha profundizado más en la materia, el cine español, a su manera, también nos acerca a experiencias de drogodependientes y eso provoca que el espectador se sienta más próximo a un personaje cuyo relato se desarrolle en Madrid o Barcelona – por ser éstas las dos principales capitales del estado- e identifique con mayor claridad las especificidades locales.

Durante el régimen franquista, como es obvio, se censuró duramente cualquier cosa que hiciera alusión al sexo, las drogas, la política o cualquier tema que pudiese influir negativamente en la sensibilidad del espectador o atentara contra la moral. En 1964 se estrenó la primera cinta de producción exclusivamente española: *El salario del crimen* de Julio Buchs. Ésta trató el tema de los estupefacientes como elemento secundario y de manera indirecta. A partir de la llegada de la democracia se bajó la persiana de la censura y ciertos temas que sucedían en la realidad pudieron ser llevados al cine. Los filmes más relevantes que se han producido en el área de la drogadicción, sin especificar si la protagonista es mujer o no, son los siguientes: *Juventud drogada* (1977) del director José Truchado, *Perros callejeros* (1977),

*Perros callejeros II* (1980), *Los últimos golpes de Torete* (1980), *Yo, el vaquilla* (1985), *Perras callejeras* (1985) y *Tres días de libertad* (1996) todas ellas dirigidas por José Antonio Loma. En 1982 se estrena *Colegas* y en 1983 *El pico*, una película mítica donde casi todo el equipo técnico y los protagonistas murieron al cabo de unos años debido a las drogas. Ambos filmes son de Eloy de la Iglesia y su tremendismo tan característico. La heroína estaba a la orden del día a principios de los años 80 en la vida de muchísimos jóvenes habitantes de las grandes ciudades de España y todo ello supuso marginación y delincuencia juvenil como pocas veces ha sucedido en nuestra historia.

En 1983 se estrenó *Entre tinieblas* de Pedro Almodóvar, *27 horas* (1986) de Montxo Armendáriz, *La estanquera de Vallecas* (1987). A finales de los 80, los adictos a la heroína ya habían muerto por una sobredosis o estaban enfermos de SIDA. Nadie quería hablar de la heroína y desde entonces los heroinómanos pasaron a ser la mugre de la sociedad, los marginados por excelencia. Siguiendo con el repaso encontramos: *Bajarse del moro* (1988), *Vivir por nada* (1992), *Cautivos de la sombra* (1993), *Días contados* (1994) donde se aborda drogadicción y terrorismo. En el año 1995 se estrenaron *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz basada en una novela de José Ángel Mañas sobre jóvenes de clase alta que pasan las noches madrileñas entre alcohol, drogas y excesos<sup>30</sup>. Ese mismo año se estrenó *Antártida* de Manuel Hueriga, cuya protagonista es una mujer drogadicta cansada de la vida. En 1977 se estrena *Marín (Hache)* dirigida por Adolfo Aristarain. Tal y como explica Nacho Jarne Esparcia en su artículo “Las drogas en el cine español”, la película muestra cómo la adicción, en muchas ocasiones, es producto de la desesperanza y la falta de perspectivas interiores, personales y sociales. En 1988 Fernando León de Aranoa presenta *Barrio*. En el año 2000 se estrena la película analizada *Báilame el agua* de Josetxo San Mateo. Desde el año 2000 hasta hoy, han sido muy escasas las películas que han tratado las drogas en el cine español, por no hablar de filmes cuya protagonista sea una mujer: una hazaña casi imposible. Las pocas películas que abordan el tema estos últimos años aparte de *Báilame el agua* son *Morir o no* (2002), *Tiempo de tormenta* de Pedro Olea (2003), *15 días contigo* del año 2005, *Heroína* del año 2008, *Los años desnudos* (2008), *El truco del manco* (2008), *El patio de mi cárcel* (2008) y *Sólo quiero caminar* (2008).

Por lo tanto, y a modo de conclusión de este apartado, las películas donde aparecen mujeres drogadictas con un papel destacable son: *Entre tinieblas* (1983), *Perras callejeras*

---

<sup>30</sup> [<http://www.centrocp.com/las-drogas-en-el-cine-espanol/>]

(1985), *Antártida* (1995), *Báilame el agua* (2000), *Piedras* (2002), *El patio de mi cárcel* (2008), *Los años desnudos* (2008), o *El idioma imposible* de Rodrigo Rodero (2010). Son muy pocos títulos en comparación con la gran cantidad de películas donde el protagonista es de sexo masculino. ¿Será menos atractiva, de cara a la ficción, retratar la experiencia con las drogas de la mano de una mujer?

## **5.4.2 Daniela: Piedras (2002)**

### **5.4.2.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Ramón Salazar (130 min. de duración). Salazar ha dirigido otras películas como: *Hongos* del año 1999, *20 centímetros* del 2005 o *10.000 noches en ninguna parte* del año 2013. Se caracteriza por tratar en sus películas temas sociales. En cuanto a la sinopsis de la película a analizar: Cinco mujeres, con un zapato en la mano, recorren las calles de Madrid en busca de un príncipe azul; una mujer con pies planos que regenta un club, su hija que usa zapatillas deportivas, una señora rica de pies pequeños enamorada de su podólogo, una ex-diseñadora que siempre lleva zapatos de tacón y una taxista con babuchas<sup>31</sup>.

### **5.4.2.2 Análisis del personaje: “Eso es lo que quieres, quitarme del medio”**

Daniela (Lola Dueñas) interpreta el papel de drogadicta de un modo algo peculiar. El personaje aparenta unos 28 años. De estatura media y físico estándar. La situación familiar de Daniela ha sido la siguiente: su madre murió dejando al cargo del padre tres hijos: Leire, Daniela y Víctor. El padre reemprende su vida sentimental junto a otra mujer (Mari Carmen), Leire abandona el hogar y cuando el padre muere, Daniela se refugia en las drogas y Mari Carmen continúa con el camino interrumpido de su difunta pareja: su taxi, los dos hijos que aún viven en el hogar y la casa.

Daniela es un personaje que aparece al inicio de la película. En la primera escena en la que aparece se la representa hablando consigo misma, fumando sin parar – durante toda la película- y como empleada del servicio de limpieza del aeropuerto. Se la puede observar entrar al lavabo del aeropuerto, de un modo torpe, y esnifar droga. Sale de los servicios de un

---

<sup>31</sup>[ <http://www.filmaffinity.com/es/film133805.html>]

modo nervioso, mientras se fuma el cigarro a grandes caladas cuando, de pronto, se choca levemente contra una mujer (Isabel) y Daniela balbucea:

DANIELA

— *Joder, tía, mira por dónde vas, imbécil.*

ISABEL

— *Perdón.*

DANIELA

— *Todo el puto día esquivando mamarrachas, joder...qué fuerte...*

(La mujer arroja un ramo que sostenía en los brazos al suelo)

DANIELA

— *¿Qué haces, puta?*

ISABEL

— *Darte trabajo para que te ganes tu miserable sueldo de fregona.*

Daniela intenta atacarla y es despedida del trabajo. A continuación, se la enfoca en el comedor de su casa totalmente estupefacta, más bien paralizada, esnifando droga, ingiriendo pastillas y alcohol. Olvida recoger a su hermano pequeño. Mari Carmen, al encontrársela en ese estado le propina un bofetón. Daniela ni se inmuta, medio zombi, cae al sofá y es ingresada en el hospital. El médico informa a Mari Carmen que Daniela ha intentado suicidarse a lo que ésta responde que a Daniela le gustan mucho los medicamentos de todo tipo pero que no ha intentado suicidarse. El médico se sorprende y expresa: *¿Y se las toma así por las buenas?* A lo que Mari Carmen responde: *No, por las buenas, no. Por tristeza.* En otras escenas de la película podemos observar a Daniela enredada en la lámpara del comedor, tiesa, ausente, drogada o cubierta por las cortinas blancas del mismo habitáculo. Daniela está resentida por la situación familiar que ha debido soportar y eso se hace presente en varios diálogos:

En un determinado momento Mari Carmen propone a Víctor y Daniela ir al cine. Daniela responde bien. En cuanto Mari Carmen informa que vendrá un compañero taxista, Daniela pierde los papeles:

— *No tienes ni respeto por la memoria de mi padre. Esta casa es suya y esta cocina. Ese es mi hermano. Tú eres la perra vieja que se está quedando con todo.*

Su hermano pequeño empieza a llorar y a ella se la puede observar transparentada bajo esa cortina blanca, fumando un cigarro, balaceando su cuerpo con movimientos hacia delante y hacia atrás, como si de una autista se tratara. De Daniela se desprende el amor que profesa hacia su hermano menor. Cuando éste, un día, expresa que quiere cortarse el pelo como un famoso futbolista, su hermana Daniela se pone manos a la obra. Cuando Mari Carmen encuentra a Daniela, bajo los efectos de la droga, tratando de cortarle el pelo a Víctor, en seguida aparta al pequeño de su hermana. Daniela expresa: *Dame a mi hermano. Tía, te juro que te clavo las tijeras*. Mari Carmen le advierte de que si no suelta las tijeras llamará a la policía a lo que Daniela responde: *Sí, ¿no? Eso es lo que quieres, quitarme del medio...una puta ladrona*. Ella le apunta con las tijeras, Mari Carmen quiere hacerle ver a Daniela que no es una enemiga -puesto que únicamente Daniela tiene esa percepción de Mari Carmen, pues no parece muy comprensiva con ella-.

Daniela es representada como una chica totalmente sumergida en su mundo. Cuando su hermana mayor aparece por casa, después de cinco años sin aparecer, Daniela ni se inmuta. No se mueve de su visible escondite bajo la cortina, apenas pestañea, únicamente quema las horas a golpe de constantes caladas de tabaco, frente a la serie de dibujos animados retransmitida por el televisor. Pasado un rato, observa a su hermana mientras cena, con esa cara de estupefacción con la que es caracterizada. Se muestra asustadiza. Trata de expresar su sorpresa o su afecto pero se halla impedida debido a los efectos de las pastillas y el alcohol. Por tanto, es presentada como una enferma cuyo motor y virus es la tristeza.

Por tanto, Daniela, es una drogadicta representada de un modo muy exagerado. Apenas tiene diálogos pero sí se la puede observar a lo largo de la película enredada entre cortinas o suspendida en el aire agarrada de la lámpara del techo del comedor. Puede resultar incluso hilarante. Más que adicta a las pastillas, el alcohol u otras sustancias psicoactivas, parece una esquizofrénica o una autista, por lo tanto, requeriría tratamiento médico. Daniela, esa chica de ojos abiertos como platos y movimientos robóticos. Parca en palabras y con mal carácter.

Así pues, respecto a los **valores éticos**, Daniela es representada como una chica de buenos sentimientos sumida en una depresión que la arrastra al consumo de alcohol y drogas. También como una persona desconfiada, puesto que no acepta a Mari Carmen. Por lo tanto, plantea que los estragos que causa la droga deshumanizan a las personas. En esta película, a Daniela no se le castiga, sino que se le perdona y, al final, se le puede observar, en su nuevo

empleo, limpiando las calles de la ciudad. Eso sí, igual de torpe que siempre ya que casi atropella a una octogenaria con su coche de limpieza. Por tanto, en ningún momento nos hacen olvidar que es un desastre o un peligro, así que el personaje cae simpático al espectador.

Respecto al **rol narrativo**, ésta no es un personaje principal pero sí tiene un papel relevante en uno de los cinco relatos que componen el filme, ya que Daniela convive con Mari Carmen y ésta sí goza de protagonismo. Podría decirse que es un *personaje pasivo* por ser objeto de las iniciativas de otros y se presenta más como terminal de la acción que como fuente. Además, es un *personaje autónomo* puesto que «hace» directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación (Casetti y Di Chio, 2007:161).

Por último, en cuanto a las **estrategias discursivas**, la drogadicta es representada como una chica que no aparenta tener ningún objetivo más allá de consumir el tiempo bajo los efectos de la droga. Su papel como drogadicta resulta, incluso, alejarse de la realidad y la representación de la misma queda recogida en una hipérbole que roza el autismo, la deficiencia psíquica o la catatonía. Es presentada como una drogadicta con opción al cambio, a la rehabilitación y al progreso. Pese a que la exageración domine en exceso al personaje se ofrece una vía de escape y finalmente, Daniela, aparece abrazada a su hermano menor, sonriendo y con un empleo al final del filme. Un dato importante a resaltar es el final que la película guarda para ésta: la vida.

### **5.4.3 Isa: El patio de mi cárcel (2008)**

#### **5.4.3.1 Breve introducción y sinopsis**

Este apartado ya ha quedado desarrollado en otros apartados puesto que la película ha servido de análisis para tres de las categorías en las que está basado este estudio: prostitutas, presidiarias y, finalmente, drogadictas. En vista de la ausencia de películas con algo de relevancia en el panorama cinematográfico español donde una drogadicta goce de protagonismo, he decidido analizar a un mismo personaje desde dos perspectivas diferentes: como presidiaria y como drogadicta. Me refiero a Isa, el personaje principal de la película *El patio de mi cárcel*. El motivo por el cual he decidido que fuera Isa y no María, de *Báilame el agua*, también drogadicta, es porque a María se le refuerza más su faceta como prostituta. Sin embargo, en el personaje de Isa, su drogodependencia queda introducida desde el inicio del filme y queda acentuado a lo largo de éste, como un aspecto inherente a la convicta.

#### 5.4.3.2 Análisis del personaje: “¿Sabes qué es lo peor de estar aquí encerrada? La costumbre”

Como ya he comentado en el apartado anterior, la personalidad de Isa ya ha sido descrita en el apartado de presidiarias, y en concreto en el apartado 5.3.2. En esta sección se trata de resaltar la dimensión de drogadicta del personaje y describir cómo es presentada la protagonista desde esta otra vertiente.

Desde el inicio del largometraje se muestra la cara de la drogodependencia: en plenos años 80, Isa precisa salir a medianoche del domicilio de su hermano, que es donde reside, a buscar heroína mientras su hija duerme. Se muestran los poblados del extrarradio, las hogueras en la entrada y el ambiente de marginalidad. Isa, una mujer sin recursos, pretende escalar su propia cuesta de temores, dependencia, autoestima y afán de superación. Una vez ésta ha ingresado en prisión, una compañera gitana le expresa su sorpresa al encontrarla tan delgada a lo que Isa responde que no, que ella se encuentra bien. Por lo tanto, se niega a ver el deterioro físico al que se ha sometido. En seguida es representada junto con su inseparable compañera Rosa –también analizada en este estudio– consumiendo heroína en el interior de prisión. Por lo tanto, su faceta como drogodependiente no supone ninguna incógnita por despejar. Juntas, mientras se drogan (“se ponen de droga”), juegan a “quitar” y de ese modo, del diálogo se desprenden numerosas críticas hacia el sistema penitenciario español:

ISABEL

— *Señor pescadero me quiero quitar la espina que tengo aquí atravesada: Yo quito...a los picoletos que nos trincan y a los que no...también.*

ROSITA

— *Yo quito... el puto megáfono.*

ISABEL

— *Y las duchas llenas de mierda.*

ROSITA

— *Yo quito...el olor a podrido de las que no se lavan nunca y a un tío guapo que me quiera.* (En la película se hacen varias alusiones a la necesidad que tienen algunas reclusas de encontrar un hombre guapo y con recursos económicos que las “rescaten” de su mundo desgraciado).

ISABEL

— *Eso no vale, Rosa, ya sabes las reglas del juego...nada de poner cosas buenas, sólo vale quitar cosas malas...Qué más queremos, Rosita, si estamos de puta madre...*

Mientras juegan a “quitar” se observa como su rostro va cambiando, su tono de voz va menguando y empiezan a alejarse del mundanal ruido de la cárcel. Cuando su compañera gitana les avisa de los ojos que se les ha quedado tras la dosis y se lamenta por lo jóvenes que son Isa y Rosa, éstas le increpan que no tome una postura maternal, que no les moleste con comentarios cargados de moral. No quieren ver más allá de la aguja. No es inusual observar el estado de Isabel bajo los efectos de la heroína. En escenas, apenas puede sostenerse, ni mantener los ojos abiertos. En otras, no tiene miedo de expresar lo que piensa pese a las duras consecuencias que pueden recaer sobre ella, quizás por ir bajo los efectos de la droga –tal y como le recrimina una funcionaria- o porque realmente no le importan en absoluto las consecuencias si de ese modo acaba expresando su postura y pensamientos. Se muestra desconfiada de los hombres e independiente. Sin embargo, cuando su hija pasa a vivir con su abogada y observa los lazos afectivos que se han creado entre ellas siente caer al vacío su autoridad, su figura maternal, y detrás de éstas dos, su mundo entero. Así pues, detrás de ese escudo que luce siempre y esa coraza de mujer fuerte y segura se halla una persona insegura de sí misma, débil, que camina hacia atrás o aún peor, ni avanza ni retrocede, simplemente está estancada, en estado perenne. Ese es el motivo por el cual es incapaz de reinsertarse en la sociedad, de hacer vida normal alejada de los muros de la prisión o soltar la correa de la heroína.

La heroína es un elemento recurrente durante toda la película. Se puede observar cómo trafican desde el interior del centro penitenciario y el modo en el que lo hacen. Parece un recreo del colegio donde obtener la droga no es más que un juego, un pasatiempo. Todo se basa en que las funcionarias no descubran a las presidiarias incumpliendo las normas, como si de profesoras se trataran. El consumo es algo habitual y así quiere denunciarlo Belén Macías, la directora del filme. Cuando la protagonista conoce a Alberto, también preso, emplean los *vis à vis* para consumir droga. De hecho, es en el último *vis à vis* cuando Isa se queda inconsciente y es en ese momento cuando es ingresada y muere por el SIDA. En sus últimos suspiros, echa la mirada atrás valorando su papel de madre y sus idas y venidas fuera y dentro de prisión. Siempre acompañada por su eterna compañera la heroína.

Los **valores éticos** desprendidos de este filme en cuanto a la faceta de drogadicta de Isa son similares a los que se destilan de su condición de presidiaria puesto que, en cierto

modo, no deja de ser el mismo final para la misma persona. No se le da un final positivo para ninguna de las dos dimensiones que estamos analizando: en ningún momento queda liberada de su condición de convicta, es más, mientras está ingresada en el hospital, su habitación queda custodiada por las autoridades policiales. Respecto a su drogodependencia, no sólo incumple el tratamiento de la metadona ofrecido por la prisión sino que además cae enferma de SIDA, común patología entre heroinómanos. Se castiga a la protagonista impidiéndole la rehabilitación o la reinserción y, finalmente, es empujada hacia el SIDA y la muerte, nuevamente por los estragos que causa la droga.

El **rol narrativo**, al igual que ha sido detallado en el apartado 5.3.2.2, es el de *personaje activo* por operar en primera persona y llevar a cabo la acción principal. Se trata de la *protagonista* puesto que sostiene la orientación del relato. En su vertiente como drogadicta, a diferencia de lo que hemos visto en el apartado de «presidarias», Isa es un *personaje autónomo*. Esto es así ya que en este otro aspecto a analizar ella «hace», se propone como causa y razón de su actuación. Su ayudante es Rosa, amiga dentro de la prisión y con la que comparte sus dosis de heroína y Mar, una de las funcionarias que vela por su desintoxicación, rehabilitación y reinserción. Su objetivo con la droga es la evasión: pretende huir de una realidad que le hace sentir más presa que los propios barrotes del centro penitenciario. Bajo los efectos de la droga se hace más liviano el paso por prisión y se hace más ligera la carga de conciencia por estar dentro de la cárcel y no junto a su hija pequeña, al cuidado de su abogada.

Respecto a las **estrategias discursivas**, Isa es representada como una drogadicta irredenta, como una persona que vaga entre lo que ella cree que debería ser y lo que realmente es todo. Se trata de la representación de una heroinómana, como tantas hubo en los años 80, rebelde e inconformista. Isa, que vuelve a ser analizada en esta categoría debido a la ausencia de mujeres protagonistas y drogadictas en el cine español dentro del marco anual establecido como límite. Su papel como heroinómana es mucho más interesante de cara al análisis que cualquier otro personaje secundario o testimonial de otro filme. En esta vertiente, Isa es representada como una heroinómana que no tiene pensado desviarse del itinerario trazado por la adicción y, al final, el SIDA y la muerte son sus únicos aliados. En su entierro, son pocas las personas que acuden a despedirla. La película tiene un claro mensaje: que el espectador respire la marginalidad, la soledad y el fracaso que rodea a las heroinómanas. Su vida parte de la letra F y desemboca en la letra O y toda su trayectoria se resume en: “fracaso”. Ese es el final que la película aguarda para una drogadicta: estar condenada a ser

una delincuente, a tomar la cárcel como residencia, a la enfermedad y, por último, la caja de pino como único destino. A Isa no se le da margen de vida: su final viene precedido por el SIDA y escoltado por la muerte.

*Señor pescadero me quiero quitar la espina que tengo aquí atravesada:*

Yo quito (como afirman ellas en una escena mientras juegan “a quitar”) los finales melodramáticos simples, buscando la tragedia fácil, acompañándola de melodías a piano tratando de atravesar la vena sensible del espectador, que castigan a las drogadictas y las presas y denuncian que no hay más final que ese: enfermedad, drogas, prostitución, destrucción y defunción.

#### **5.4.4 Lina: Los años desnudos. Clasificada S (2008)**

##### **5.4.4.1 Breve introducción y sinopsis**

Película dirigida por Félix Sabroso y Dunia Ayaso (109 min.). La película está inspirada en Madrid de 1975. Tras haber dado sus primeros pasos en el cabaret o la publicidad, tres atractivas treintañeras empiezan a hacer cine S, género que dominó en la época de la Transición (1976-1983). Lina (Goya Toledo), Sandra (Candela Peña) y Eva (Mar Flores) se conocen en un rodaje, después coinciden en otras películas y se hacen muy amigas. Su gran problema es que siempre han vivido rodeadas de hombres que las utilizaron para conseguir un éxito efímero, de modo que, al final, acabaron siendo "juguetes rotos"<sup>32</sup>.

##### **5.4.4.1 Análisis del personaje: “Siempre nos llamáis chicas, y no somos chicas, somos mujeres”**

Lina es una de las tres protagonistas de la película. De las tres, Lina podría catalogarse como un alma libre. En cuanto aparece en escena, es representada como una chica atractiva, de unos 25 años de edad, melena larga, cuerpo esbelto y de carácter rebelde para la época en la que está inspirada la película.

Este carácter se intuye desde el inicio. Acude a comer sola a un restaurante con el dinero justo para pagar el menú. En el momento en el que le traen la cuenta observa que no lleva suficiente capital. Para esquivar tal situación inventa ser inspectora de sanidad y

---

<sup>32</sup> [<http://www.filmaffinity.com/es/film146271.html>]

amenaza al encargado del bar con interponer una sanción. Tal hazaña no resulta creíble. Al abandonar el bar es piropeada por un grupo de hombres en la calle y les dedica un gesto despectivo dándoles a entrever su desagrado con la situación. Así pues, podemos hacernos una idea de quién es Lina: una mujer, como ella quiere que le llamen, de armas tomar.

Cuando vuelve a aparecer en escena, se encuentra acompañada por Eva, una inexperta actriz que rodará, por primera vez, una escena en una película clasificada “S”<sup>33</sup>. Lina se muestra abierta, sin tapujos, para ensayar un beso con su compañera, a la cual no se le ve preparada, aparte de tímida y retraída. Ante la actitud tan lanzada de Lina, Eva decide huir al lavabo y en ese momento es cuando Lina no duda en abrir el bolso de su compañera, registrar sus pertenencias y hurtar un reloj dorado albergado en el interior. Por tanto, ya podemos ir observando de qué pasta está hecha la protagonista: no tiene reparos en seguir sus instintos, rompe las reglas sin ningún tipo de remordimiento y se muestra a una persona satisfecha consigo misma. Gracias a la insistencia de la maquilladora, a regañadientes, Lina devuelve el reloj y al acto insulta a Eva.

Tiene mucho carácter y así lo demuestra en sus intervenciones. En una escena, tras la celebración del estreno de la película, Eva y Lina conocen a dos hermanos de 18 años que les proponen ir a su casa y además afirman poseer una gran bolsa de marihuana. Lina no duda en decir que sí y arrastra a Eva con ella. Una vez allí, cuando uno de ellos empieza a ponerse cariñoso con Lina, ésta les informa que ellas son actrices de cine –actrices mal vistas por la sociedad, tildadas de sueltas, frescas y sucias- y que si pretenden mantener una relación sexual con ellas éstos deberán pagar una recompensa económica. Eva se niega en rotundo mientras que Lina acepta. Se la observa tendida en la cama, boca arriba, con los ojos abiertos y sin gesticular lo más mínimo ni pronunciar media palabra, por no hablar de gemido. No se molesta ni en fingir. Una actitud supinamente indiferente. Es más, cuando el otro hermano entra en el cuarto informando que Eva se niega a mantener una relación sexual, el hermano se aparta y su hermano tomará el relevo como si Lina fuese una muñeca hinchable, un agujero cualquiera. Este hecho no parece importarle lo más mínimo a Lina, de hecho, ni se inmuta –quizás por los efectos del alcohol y la marihuana-. Una vez acaba, va a buscar a Eva al

---

<sup>33</sup> En 1976, en la incipiente Transición de la dictadura franquista, el gobierno de UCD encabezado por Adolfo Suárez aprobó en noviembre de 1977 las películas clasificadas “S”. Es decir, aquellos filmes que iban más allá de un simple destape de pecho o pezón. Por lo tanto, se desnudó la libertad y el cine se quitó la ropa interior para rodar escenas que hasta el momento habían sido impensables.

comedor y abandonan el domicilio. De esta actitud se desprende que no le importa en absoluto lo que hagan con ella, seguramente por la baja autoestima que debe poseer.

En otra escena, cuando Marcos, el director de la película, se insinúa a Lina, ésta le advierte que no debe enamorarse de ella, porque ella es libre, vive sin ataduras y no quiere ningún dolor de cabeza que provenga de una relación amorosa, para ella más bien se trata de un tema contractual. La primera escena donde se observa a Lina fumar heroína ya ha transcurrido la mitad de la película, por tanto, su faceta de drogadicta no se descubre hasta prácticamente la última parte del relato fílmico. Ninguna de sus dos compañeras expresan nada al respecto, tampoco parecen darse cuenta.

Una vez transcurrida gran parte de la película, el relato asume un giro: se supone que han pasado los años y cada una ha rehecho su vida: dos de ellas se han convertido en juguetes rotos, excepto Sandra (Candela Peña) que empieza a ser reconocida como una gran actriz. Eva se casa con un productor de cine que la ignora completamente, podría acostarse con la primera pelusa de polvo que encuentra antes que con su propia mujer. Lina, por su parte, ha acabado conviviendo con Marcos pero siguen sin ponerle nombre a su relación. Intenta resurgir en el área musical mientras que Marcos ha acabado escribiendo guiones altamente mediocres. En una escena, aparece Lina en condiciones deplorables a un encuentro con un productor musical, en cuanto éste observa el rostro de Lina declina la posibilidad de reunirse con ellos. Ella, no obstante, no pierde la fe en despuntar en la música. Lina, anclada en la heroína e igual de libre que siempre, no tiene reparos en acostarse con otros hombres –en este caso con el marido de Eva- situación que duele a Marcos, ya que incumpliendo las advertencias de Lina, ha acabado enamorado de ella. Eva, infeliz por no poder tener hijos, acude, desesperada y repleta de ira, al domicilio de Lina a pedirle que deje de interponerse en su supuesta familia. Lina le abre los ojos, informándole que lo que ella vive con Ángel –el productor y marido de Eva- no es, ni de lejos, una relación. Un día, encuentran a Lina en el suelo de la calle en un estado deplorable debido a un gran consumo de heroína y el SIDA. Eva la socorre y le ofrece alojamiento en su vivienda –la de Ángel-.

La protagonista, en esta segunda fase de la película, presenta un aspecto físico muy deteriorado: excesivamente delgada y con los dientes afectados por el consumo prolongado de la droga. Debido al gran síndrome de abstinencia que está sufriendo Lina, se despierta en medio de la noche nombrando a Marcos, sudando, agitada... Lina pide a Eva que llame a Sandra para que traiga una dosis de heroína. En ese momento es cuando las tres amigas se

reencuentran. Eva advierte a Sandra: *Está muy flaquita. No te asustes*. Sandra, cuyo último papel interpretado ha sido el de drogadicta, prepara una dosis para su amiga Lina. Lina les ruega que no la observen mientras se pincha la dosis en la vena y solicita que no quiere que se avise ni a Marcos ni a su familia: *Nosotras solas estamos bien-* musita Lina. Por tanto, de nuevo, seguimos viendo a una persona totalmente independiente, desprendida de cualquier fuente de afecto y avergonzada de que le vean suministrarse la droga por vía intravenosa. Lina le pregunta a Sandra si se va a quedar con ellas dos esa noche y ésta acepta. Las tres pasan la noche contándose anécdotas y criticando a Ángel –puesto que las tres se han acostado con él y conocen sus torpes habilidades sexuales-. Finalmente, Lina muere y el escenario final de la película pasa a ser el cementerio, la banda sonora se convierte en la melodía más triste y pasan a verse escenas vividas por las tres, cuando se conocieron rodando películas clasificadas “S”.

Por lo tanto, respecto a los **valores éticos** transmitidos por la película, igual que sucede con María de *Báilame el agua* o Isa de *El patio de mi cárcel*, el final para una heroinómana se repite: la muerte. La rehabilitación no entra en los planes del guion y si tiene que morir alguien... ¿quién mejor que la drogadicta? Los mensajes morales que lanzan este tipo de películas son claros: quien coquetea con el diablo acaba jugando en su propia jaula e instalándose en los sótanos de su infierno. Nótese el drama de mis palabras, igual que se transmite el drama cada vez que la droga aparece en pantalla. No existe un final feliz para los heroinómanos que padecen SIDA. Por tanto, una conclusión sobre la película es sobre la devastación que causa la droga.

Respecto al **rol narrativo** de Lina, ésta es *personaje activo y protagonista* junto con Sandra y Eva. Su rol es éste puesto que las tres llevan a cabo la acción del filme y sostienen la orientación del relato. Se trata de un *personaje autónomo* ya que «hace» directamente y se propone como causa y razón de su actuación. Se trata de un *personaje modificador* porque opera activamente en la narración y actúa como motor. El objetivo de Lina en la película no es ninguno en concreto: se dedica a interpretar los papeles que le ofrecen, a mostrarse sensual, a drogarse y disfrutar de su cuerpo, juventud y vida. Pero los excesos se pagan.

Finalmente, en cuanto a las **estrategias discursivas**, el personaje es representado como una mujer que vive al margen de las normas socialmente establecidas, realiza siempre aquello que sus impulsos le dictan y no duda en hacer saber a los demás que en su vida no existen cadenas. Es esta personalidad desinhibida lo que le impulsa a no tener reparos en

rodar según qué escenas, probar según qué sustancias o acostarse con el primero que se lo proponga si va a conseguir algo a cambio: utiliza a los hombres a su antojo para su beneficio. Por tanto, se muestra a una mujer interesada, libre, egoísta, despreocupada. El estado anímico representado por el personaje es, durante todo el filme, neutro. El desenlace para este último personaje sigue los mismos pasos que los de Isa: SIDA y óbito. El anuncio moralista es claro: la droga y sus múltiples maneras de transformarlo todo en ruina.

## 6. CONCLUSIONES

Las películas reinventan la vida. En los largometrajes analizados se ha plasmado un inframundo que es preciso mostrar. Cuando se habla del cine español, es usual relacionarlo con la temática social y la marginalidad, no obstante, que el protagonismo y la acción del relato fílmico esté encabezado por una mujer continúa siendo una ardua tarea. Si bien es cierto que en los últimos años se ha querido ceder protagonismo al género femenino otorgándole más presencia en los largometrajes, sin embargo, siguen flaqueándole las piernas a ese intento.

Este análisis se centra en las olvidadas. Las don nadie. Las prostitutas, inmigrantes, presidiarias y drogodependientes están infrarrepresentadas y minusvaloradas en todas las dimensiones que conforman la vida pública: la social, política, cultural y económica. Los medios de comunicación tienen el poder de desterrar o aportar una visión negativa de cada una de las categorías de mujeres presentadas en este análisis debido al discurso mediático que emplean. De este modo, influyen negativamente en la esfera pública. En consecuencia, cada una de las mujeres tipificadas con la etiqueta de estas cuatro clasificaciones ha sido y es rechazada, condenada a vagar en los márgenes y a ser expulsada del imaginario social colectivo. Como ya ha sido comentado a lo largo del estudio y en palabras de Butler (2002), las instituciones culturales producen sujetos pero, al mismo tiempo, arrinconan y excluyen a determinados seres que no se ajustan a la norma.

Rafael Alberti escribió un verso que dice así: “Fue cuando comprobé que murallas se quiebran con suspiros y que hay puertas al mar que se abren con palabras”. Las prostitutas, inmigrantes, presidiarias y drogadictas se hallan entre esas murallas, condenadas al estigma social y a la invisibilidad. Este trabajo es un análisis sobre la ficción y no la realidad, pero

como bien hemos repasado a lo largo de este texto, a lo largo de estas casi 52.500 palabras, el cine, como medio de comunicación, sí se entremezcla con la realidad y sí afecta nuestra visión del horizonte. La cultura de género ha metamorfoseado con el discurrir del tiempo pero la exclusión y la negatividad infundida por parte de los medios de comunicación hacia las mujeres marginales es una realidad, una muralla de fatigoso derribo.

Tras el análisis de estos quince personajes contenidos en nueve películas: María (*Báilame el agua*, 2000); Caye (*Princesas*, 2005); Rosita (*El patio de mi cárcel*, 2008); Dolores (*La novia de Lázaro*, 2002); Zulema (*Princesas*, 2005); Marcela (*Amador*, 2010); Julia, Adelina, Virtudes, Carmen y Blanca (*Las 13 rosas*, 2007); Isa (*El patio de mi cárcel*, 2008); Hortensia (*La voz dormida*, 2011); Daniela (*Piedras*, 2002) y Lina (*Los años desnudos. Clasificadas S*, 2008) se cumple la hipótesis de la cual ha partido este estudio: los medios crean una opinión poco favorable respecto a ellas. Por tanto, directa o indirectamente fomentan una mirada distante, discriminatoria. Los medios de comunicación, y en concreto el cine, tienen la capacidad de penetrar en nuestra panorámica del mundo, buscar el drama para punzar nuestra sensibilidad y, además, son capaces de alterar nuestras construcciones socio-culturales. El hecho de querer llevar a la gran pantalla temas como la prostitución, la inmigración, la cárcel o las drogas no es nada nuevo. En múltiples ocasiones desde que el cine es cine se ha recurrido a estas áreas para acercar a la sociedad a los rincones de la realidad, sin embargo, el trato que se les da a estos colectivos y la carga de estereotipos a la cual están sometidos, en según qué ocasiones, no favorece su representación.

Tal y como ha quedado detallado en el apartado de «metodología», los personajes analizados son activos y protagonistas. Según Casetti y Di Chio (2007: 160) que el personaje sea activo significa que éste se sitúa como fuente directa de la acción y que sea protagonista implica que sostiene la orientación del relato. Este análisis gira en torno a trece mujeres que reúnen estas características. No nombro a las quince en su totalidad ya que dos de ellas – Rosita y Daniela- no son directamente protagonistas pese a tener una presencia relevante en el filme. En el apartado de prostitutas todas son protagonistas activas y personajes modificadores e influenciadores a excepción de Rosita: no es protagonista, es pasiva y autónoma. En el de inmigrantes, todas son personajes activos, modificadores e influenciadores excepto Zulema: activa, protagonista, autónomo y modificador. Respecto a las presidiarias, todas son un personaje activo, protagonista, influenciador y modificador. Por último, respecto al apartado de drogadictas, Daniela es un personaje pasivo y autónomo. Isa, analizada desde esta última dimensión, pasa a ocupar el siguiente rol: personaje activo,

protagonista pero autónomo. Finalmente, respecto a Lina, y siguiendo la tónica que rige en este último apartado, ésta es un personaje activo, protagonista, autónomo y modificador. Tras el análisis podemos observar cómo, a la gran mayoría de los personajes, se les encadena al padecimiento o al deceso.

Por lo tanto, las conclusiones generales que se extraen del análisis de los personajes respecto a los modelos de mujer planteados son los siguientes: Son mujeres que no responden, en general, al rol dulce, sumiso y dócil atribuido tradicionalmente a las mujeres, pero precisamente por ello parece que su desenlace deba ser malhadado... ¿Por qué no salen del agujero? ¿Por qué no pueden reinsertarse? ¿Por qué no pueden triunfar sobre sus problemas? ¿No hay más salida que condenarlas a la enfermedad y/o la muerte? ¿Se plantea este hecho como moraleja para que no se descarríen? Frente al ángel del hogar, dulce y sumiso tradicional que siempre acaba con el príncipe, estas mujeres, que no representan el estereotipo clásico, casi siempre son infelices y desgraciadas... es curioso, ¿no?

Finalmente y a modo de conclusión, podemos alegar que el análisis cualitativo empleado para diseccionar la idiosincrasia y el rol de cada personaje ha servido para hallar significados subyacentes e ir más allá de lo que puede percibirse en una primera visualización de la película. De lo observado a lo largo de las conclusiones se extrae que en la mayoría de los casos la enfermedad, la muerte o el infortunio son las únicas salidas que alberga el relato fílmico para ellas. Por lo tanto, la representación que se ofrece es negativa y sancionadora influyendo, de esta manera, en el espectador ya que, como ya hemos visto, el cine es capaz de moldear el modo en el que captamos el mundo. Estudios de esta índole sirven para ampliar el horizonte de visión, extraer nuevas interpretaciones latentes y conocer al completo la personalidad del personaje. Por último, cabe acentuar que en el transcurso del estudio se ha tratado de evidenciar el poder que poseen los medios de comunicación –a través de la emanación de sus mensajes, prejuicios y valores- para ensartar el estertor de la sociedad.

Concluiré haciendo referencia a la obra de Pedro Calderón de la Barca “El gran teatro del mundo”. Pues ¿qué es el cine más que una adaptación fílmica de un texto teatral? ¿Y qué es si no la vida más que una representación tragicómica?

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1 Libros y artículos académicos

AGUILAR, Pilar (2010): *El análisis audiovisual: Un puente entre los valores pensados y los valores sentidos*, Universidad de Valladolid

- (2007): «El cine, una representación patriarcal del mundo» en *Género y Comunicación*, Madrid, Fundamentos
- (1998): *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid, Fundamentos
- (1996): *Manual del espectador inteligente*, Madrid, Fundamentos

ALARIO TRIGUEROS, Teresa, GARCÍA COLMENARES, Carmen (coord.) (1997): *Persona, género y educación*, Salamanca, Ed. Amarú

ALMEDA, Elisabet (2005): *Pasado y presente de las cárceles femeninas en España*; A Coruña, Universidad de A Coruña

ANDRÉU ABELA, Jaime (1998): *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*, Universidad de Granada

ARRANZ, Fátima. (2010): *Cine y género en España*, Madrid, Cátedra

BALLARÍN, Pilar (2001): *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Síntesis

BALLESTEROS, Isolina (2005): «Embracing the other: the feminization of Spanish ‘immigration cinema’» en *Studies in Hispanic Cinemas*, 2/1, p. 3-14

- (2001): *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos

BARKER, Chris (1999): *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. S.A

BERNÁRDEZ, Asunción (2005): *La publicidad como contrato comunicativo*, Madrid, Instituto de la mujer

- BERNÁNDEZ, A.; GARCÍA, Irene; GONZÁLEZ, Soraya (2008): *Violencia de género en el cine español*, Madrid, Editorial Complutense

BONITZER, Pascal (1976): *Le Regard et la voix*, Paris

BORDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama

BUSTELO, María (2008): *A better performer in gender than in intersectionality. Fourt Pan-European conference on EU politics*, [<http://www.jhubc.it/ecprriga/virtualpaperroom/115.pdf>], Riga (Latvia), 25- 27 Sept., 2008

BUTLER, Judit (2009): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós

- (2001): *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid, Cátedra
- (1999): «La universalidad de la cultura» en Joshua Cohen, edit., *Los límites del patriotismo. Identidad pertenencia y ciudadanía mundial*, Barcelona, Paidós

CAMARERO, Gloria (2001): «Estereotipos femeninos en el cine y la publicidad. España. 1950-1990» en *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones (Tomo III)*, Málaga, Actas

CABRUJA UBACH, T. (2009): «"Testimoni@s/activ@s molest@s" Prácticas discursivas y dispositivos sociosexuados en psicología y en derecho», en G. Nicolás y E. Bodelón, *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder*: Barcelona, Anthropos, pp. 127-158

CASETTI y DI CHIO (2007): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Editorial Paidós

CASTIELLO, Chema (2001): *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Madrid, Talasa Ediciones

COSTA BADIA, P. y PÉREZ TORNERO, J. M<sup>a</sup>. (1989): *Droga, televisión y sociedad*, Comunidad y Drogas, Monografía n° 8, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo

DOBASH, R P.; DOBASH, R.E.; GUTTERIDGE, S. (1986): *The imprisonment of Women*, Oxford: Basil Blackwell

EMAKUME ETA JUSTIZIA (SALHAKETA) (1994): «Informe General sobre las cárceles de mujeres», Vitoria, Documento interno

ETTORE, E. (1992): *Women and substance abuse*, New Brunswick, Rutgers University Press

EXPÓSITO MOLINA, Carmen (2012): *¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España*; Grupo de Investigación Multiculturalismo y Género

FERNÁNDEZ DEL POZO, Julián (2004): *Poema Homenaje a las Trece Rosas*. Disponible: [[http://www.foroporlamemoria.info/documentos/poema\\_jfernandez\\_pozo\\_ene2004.htm](http://www.foroporlamemoria.info/documentos/poema_jfernandez_pozo_ene2004.htm)]

FERRERO, Jesús (2003): *Las trece rosas*, Siruela, Madrid

FONSECA, Carlos (2004): *Trece rosas rojas*, Temas de Hoy, Madrid

FOREST, Maxime; PLATERO, Raquel (2008): *Report Analysing Interseccionality in Gender equality Policies for Spain and the EU*. Quing, Quality in Gender+Equality Policies, Institut for Human Sciences, [http://www.quing.eu/files/results/ir\\_spain.pdf](http://www.quing.eu/files/results/ir_spain.pdf), Viena

GALLEGO, Juana (2013): *De reinas a ciudadanas. Medios de comunicación, ¿motor o rémora para la igualdad?*, Barcelona, Aresta Mujeres

- (2012): *Putas de película. Cien años de prostitución en el cine*, Barcelona, Luces de Gálibo

GOFFMAN, Erving (2006): *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu

Hernández Holgado, Fernando (2003): *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas de la República al Franquismo, 1931-1941*, Marcial Pons, Madrid

H. PULEO, Alicia (2007): «Introducción al concepto de género» en *Género y Comunicación*, Madrid, Fundamentos

IGLESIAS BOTRÁN, Ana María (2009): *Que mi nombre no se borre de la historia. La transposición intertextual de la novela histórica de la posguerra española al cine: el caso de Las trece rosas*, Universidad de Valladolid

JABARDO, Mercedes (2008): «Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración» en *Feminismos en la antropología. Nuevas propuestas críticas*. L. Suárez, E. Martín, A. Hernández (coords.), Congreso de Antropología. p. 39-54

Donostia: Ankulagi Antropologia Elkatea.

[<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/antropologia/11/06/06039054.pdf>]

JULIANO, Dolores (2014): «Feminismo y sectores marginales. Objetivos de un diálogo difícil» en *QAlter. Cuadernos de Socioantropología*, núm. 8, Barcelona, pp. 1-11

KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra

Klee, H. (2001): Women, family and drugs. Klee H., Jackson M., Lewis S. eds. *Drug misuse and motherhood*, London and New York, Routledge

LANUZA AVELLO, Ana (2012): «Cine, mujer y cambio social: El lenguaje audiovisual de la democracia a través de la película “Solas”» en *La imagen del Franquismo a través del séptimo arte: Cine, Franco y Posguerra*, Madrid, Visión Libros

LEÓN, Christian (2005), *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito (Ecuador), Abya Yala

LEÓN DE ARANOVA, Fernando (2005): *Princesas: guión literario*. Madrid: Ocho y medio

LOMBARDO, Emanuela; BUSTELO, María (2010): *The political treatment of inequalities in Southern Europe a comparative analysis of Italy, Portugal and Spain. II Congreso Anual Red Española de Política Social, 30 de septiembre y 1 de octubre*, Madrid

LÓPEZ, Ángeles (2006): *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral

LÓPEZ DÍEZ, Pilar (2007): «¿Cómo tratan la violencia de género los medios de comunicación?» en *Género y comunicación*, Madrid, Fundamentos

LÓPEZ JUAN, Aramis: *El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales*; Museo de la Universidad de Alicante

LAURETIS, Teresa de (1992); *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra

METZ, Christian (1979): *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili

PEREGRÍN MONTALBÁN, J. Manuel y DURÁN DURÁN, M<sup>a</sup> Auxiliadora (2009): «Imágenes de la inmigración y feminidad» publicado en *Iberoamericana. América Latina –*

*España –Portugal* en «Dossier: La otra cara de la inmigración: imágenes del latinoamericano en el cine español contemporáneo», N° 34 y dirigido por Univ. Málaga, Fac. Estudios sociales y del Trabajo, España

PEREIRA, Carmen (2009): Cine, cárcel y mujeres. Un ejemplo de creación de conocimientos. Enlace: Revista venezolana de Información, tecnología y conocimiento, 6 (2), 39-55

RIBAS, N., ALARCÓN, A., GIBERT, F. y PARELLA, S. (2000): Políticas de formación para mujeres inmigrantes. El caso de la Ciudad de Barcelona. *Papers. Revista de Sociología*, 60, pp. 365-379.

RODRIGO ALSINA, Miquel (1999): *La comunicación intercultural*, Barcelona Anthropos

ROMO AVILÉS, Nuria (2010): *La mirada de género en el abordaje de los usos y abusos de drogas* en Revista Española de Drogodependencias, vol. 35, núm. 3, pp. 269-272 [http://hdl.handle.net/10481/22304]

ROSENBAUM, M. y MURPHY, S. (1990): «Women and addiction: process, treatment and outcome» en *The collection and interpretation of data from hidden populations*, Rockville: US Department of Health and Human Services (NIDA Research Monograph; 98), Lambert EY (Ed.)

SALZMAN, Janet (1992): *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*, Madrid, Cátedra

SILES, Begoña (2001): *El “otro” espacio de deseo en Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones (Tomo III)*, Málaga, Actas

- (2000): *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*, disponible en: <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>

SUBIRATS, Marina, en GONZÁLEZ, Ana, LOMAS, Carlos coords.(2002): *Mujer y educación. Educar para la igualdad, educar desde la diferencia*, Barcelona, ed. Graó, pp. 179-180

VIEDMA ROJAS, Antonio (2015): «Imágenes fronterizas: cárceles y educación entre rejas» en *El cine carcelario*; coord. por Fernando Reviriego Picón, Rosario de Vicente Rodríguez, págs. 187-206, Editorial Tirant lo Blanch

WALBY, S. (1986): *Patriarchy at work. Patriarchal and capitalist relations in employment.* (Minneapolis, University of Minnesota Press)

## 7.2 Consultas web

EL BLOG DE CINE: <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=105> [consultado el 26 de julio de 2015]

ELPAÍS.COM

- [http://elpais.com/elpais/2015/06/29/tentaciones/1435580484\\_634746.html](http://elpais.com/elpais/2015/06/29/tentaciones/1435580484_634746.html) [consultado el 7 de julio de 2015]
- <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=3152> [consultado el 24 de junio de 2015]

EMPLEO.GOB.ES: [http://extranjeros.empleo.gob.es/es/Estadisticas/operaciones/concertificado/201412/Residentes\\_Principales\\_Resultados\\_31122014.pdf](http://extranjeros.empleo.gob.es/es/Estadisticas/operaciones/concertificado/201412/Residentes_Principales_Resultados_31122014.pdf) [consultado el 10 de junio de 2015]

EUSKOMEDIA: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/antropologia/11/06/06039054.pdf> [consultado el 4 de mayo de 2015]

FERNANDO

MERINERO:

<http://www.fernandomeriner.com/galería/prensa/entrevistas/lanoviadelazaro> [consultado el 21 de julio de 2015]

FILMAFFINITY:

- *Báilame el agua*: <http://www.filmaffinity.com/es/film871670.html> [consultado el 29 de junio de 2015]
- *Princesas*: <http://www.filmaffinity.com/es/film716790.html> [consultado el 14 de julio de 2015]
- *El patio de mi cárcel*: <http://m.filmaffinity.com/es/movie.php?id=832370> [consultado el 6 de julio de 2015]
- *La novia de Lázaro*: <http://www.filmaffinity.com/es/film362669.html> [consultado el 21 de julio de 2015]

- *Amador*: <http://www.filmaffinity.com/es/film158004.html> [consultado el 21 de julio de 2015]
- *Las 13 rosas*: <http://www.filmaffinity.com/es/film621294.html> [consultado el 24 de julio de 2015]
- *La voz dormida*: <http://www.filmaffinity.com/es/film184543.html> [consultado el 17 de junio de 2015]
- *Piedras*: <http://www.filmaffinity.com/es/film133805.html> [consultado 24 de julio de 2015]
- *Los años desnudos. Clasificada S*: <http://hdl.handle.net/10481/22304> [consultado el 23 de junio de 2015]

INE:

<http://www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t18/a052/a1998/10/&file=j10050.px&type=pcaxis&L=0> [consultado el 15 de junio de 2015]

INFOPRISIÓN.COM: [http://www.infoprision.com/carceles\\_y\\_carceles\\_mixtas](http://www.infoprision.com/carceles_y_carceles_mixtas) [consultado el 16 de junio de 2015]

<http://www.jhubc.it/ecprriga/virtualpaperroom/115.pdf> [consultado el 6 de mayo de 2015]

NACIONES UNIDAS: [http://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/WDR2012/Executive\\_summary\\_spanish.pdf](http://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/WDR2012/Executive_summary_spanish.pdf) [consultado el 23 junio de 2015]

REVISTA LATINA DE COMUNICACIÓN SOCIAL: <http://www.revistalatinacs.org/> [consultado el 16 de abril de 2015]

### **7.3 Filmografía y documentales**

“Báilame el agua” (2000): Dirección: Josetxo San Mateo; España: Plot Films S.L. / Creación Films; 105 min.

“La novia de Lázaro” (2002): Dirección: Fernando Merinero; España: Vendaval Producciones / Amanda Films; 94 min.

“Piedras” (2002): Dirección: Ramón Salazar; España; Alquimia Cinema / Ensueño Films / Telemadrid; 130 min.

“Princesas” (2005): Dirección: Fernando León de Aranoa; España: Reposado Producciones; 113 min.

“Que mi nombre no se borre de la historia” (2006): Dirección: Verónica Vigil Ortiz y José María Almela; España: Delta Films Media Work, Documental de Televisión Española (TVE), Documentos-TV (83 min.)

“Las 13 rosas” (2007): Dirección: Emilio Martínez-Lázaro; España: Coproducción España-Italia; Enrique Cerezo P.C. / Pedro Costa P.C. / Filmexport Group; 132 min.

“El patio de mi cárcel” (2008): Dirección: Belén Macías; España: El Deseo / Warner Bros. Pictures; 92 min.

“Los años desnudos. Clasificada S” (2008): Dirección: Félix Sabroso y Dunia Ayaso; España; Litte Giraffe / Antena 3 Films; 109 min.

“Amador” (2010): Dirección: Fernando León de Aranoa; España: Reposado / Mediapro; 112 min.

“La voz dormida” (2011): Dirección: Benito Zambrano; España; Warner Bros. España; 128 min.

“Con la pata quebrada” (2013): Dirección: Diego Galán; España: Enrique Cerezo Producciones / El Deseo; Documental sobre cine (83 min.)