

Gonzalo de Lucas y Annalisa Mirizio (eds.)

Cuando las actrices soñaron la democracia

CÁTEDRA



Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.^a edición, noviembre de 2025

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Imagen de cubierta:

Ángela Molina en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).
Album / © Greenwich Film Productions / Les Films Galaxie /
In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica Diltz /
Bridgeman Images

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Los autores, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 17.205-2025

I.S.B.N.: 978-84-376-4959-7

Printed in Spain

PRÓLOGO

Las actrices que hicieron la democracia*

GONZALO DE LUCAS Y ANNALISA MIRIZIO

En la escena final de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), Ángela (Berta Socuélamos, en su único papel cinematográfico) contempla la agonía de su novio Pablo (José Antonio Valdelomar). La cámara recorre lateralmente el cuerpo de Pablo, tumbado en la cama, desde el rostro hasta los pies, y prosigue el movimiento hasta acercarse a Ángela, reclinada en una butaca, apesadumbrada y con la respiración honda. Mira por la ventana hacia un edificio en construcción, y entonces la cámara efectúa un lento acercamiento a su rostro [1]. Ya en un primer plano muy cerrado, empieza a sonar «Me quedo contigo» de Los Chunguitos, como si la canción le viniera a la cabeza, desde la memoria y el corazón («Si me das a elegir / entre tú y la gloria / pa qué quiero la gloria / si contigo la tengo»).

Un nuevo contraplano del rostro de Pablo, ya muerto, da otra vez paso al primer plano de Ángela, que parpadea —un cambio de pensamiento, tal vez de imagen— y, finalmente, se mueve y alza, quedando desencuadrada y fuera de foco. La música nos lleva a evocar una escena anterior —casi un cuento—, de la mitad de la película: cuando el grupo de amigos, después de bailar («Ay, qué dolor», también de Los Chunguitos) y de bromear en un descampado delante de una autopista, responden al deseo de Ángela (ver por primera vez el mar) y cogen un coche con el que recorren la noche drogados hasta llegar a una playa al amanecer; durante el trayecto, escuchamos «Me quedo contigo» sobre sus rostros nebulosos.

La energía de ese cambio de ritmo —ir de aquí a allá según un deseo súbito—, el dinamis-

* Este libro ha sido redactado en el marco del proyecto *Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)* (PID2021-124377NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE, bajo la dirección del doctor Gonzalo de Lucas de la Universitat Pompeu Fabra.



[1] *Deprisa, deprisa*
(Carlos Saura, 1981).

mo de ese desplazamiento impulsado por una pulsión vital, subyace ahora, con vértigo emocional, en el rostro contenido de Ángela, que debe decidir o imaginar qué vida desea tomar, qué rumbo. El rostro reflexivo de la actriz sostiene los largos planos no desde la opacidad ni la ambigüedad —valdría la pena compararlo con aquel de Ana Torrent escuchando «Porque te vas» en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), una de las películas que abren el periodo que estudiamos en este libro—, sino desde el dinamismo del pensamiento interior sobre un tiempo por venir: la agitación de una toma de decisión, que acaso conlleva la conciencia del precio que habrá de pagar por integrarse —o saltar— en la sociedad de consumo.

Ese rostro reflexivo —inhabitual en el cine quinquini, tan masculino— contiene el potencial con que las jóvenes actrices de la transición recogen un testigo, o experimentan, inciertas y de forma sensible, la política del intervalo, la transición: la posibilidad de cambiar de piel e imaginar otras formas de vida, de relación con los demás, de actuar y de reaccionar. Es sabido que el intervalo acontece entre imágenes y las conmueve: parte de aquellas que se dejan atrás

(como el viaje al mar y el amor por Pablo), no para borrarlas, sino para extraer su valor y la energía —sus afectos— que impulsan el surgimiento de nuevas imágenes, aunque aún no se sepa cuáles serán ni adónde conducirán. La transición fue también esto; y como el intervalo, también aconteció entre imágenes. Como el intervalo, que las actrices trabajan con sus cuerpos, también esta época de cambio político aún en pleno temblor no fue la consecución de una imagen final, lograda, sino precisamente un desplazamiento: uno de esos instantes en que empiezan a dibujarse, a intuirse, a soñarse, a formarse las imágenes por venir. Como la posibilidad, o la visión intuitiva de un amor que empieza a entrar en la cabeza, en el cuerpo, sin que se conozca aún su historia; o aquello que, según Marker a propósito del montaje, nos acelera el corazón. La transición implicó también esos cambios de latido, de pulsación.

Es sabido que el cine español pronto —en particular con la Ley Miró— neutralizaría y limaría sus extrañezas, rugosidades y divergencias —desatadas en ese heterogéneo, caótico y tan extremado periodo de 1975-1983—, y tal vez por eso emociona aún más ver y pensar,



[2] *El sur*
(Víctor Erice, 1983).

desde la política de las actrices, estos memorables planos que ellas vivieron desde sus promesas, incluso cuando ya se apagaban, como en estos encuadres de Ángela hacia el ocaso. Este libro trata de esas imágenes en las que una actriz sostiene, en/con su mirada, las promesas de la transición.

Ocurrió más de una vez. En 1983, Víctor Erice filma en *El sur* a un padre, Agustín (Omero Antonutti), conversando con su hija adolescente, Estrella (Icíar Bollaín), durante una sobremesa. Hacía tiempo que ambos, distanciados, no hablaban de forma íntima y, de repente, el padre repara en el pasodoble que está sonando —hay una boda en otro salón— y le pregunta a su hija: «Escucha... ¿te acuerdas de ese pasodoble? Ya no te acuerdas... “En ‘er’ mundo”, lo bailamos juntos». Estrella, tras un breve silencio y parpadeo, y después de bajar los ojos y pensar o mirar hacia dentro, responde, con cierto tono resignado: «Sí, era el día de mi primera comunión» [2].

Los gestos del padre parecen ralentizarse y congelarse hasta el estremecimiento, tal vez porque los vemos desde la evocación que Estrella hace de la escena: desde la temporalidad al-

terada que surge del deseo de volver a verlos para apreciarlos mejor, o desde la imposibilidad de olvidarlos. Tras despedirse, y poco antes de salir del salón, Estrella contempla, desde una puerta acristalada, a los novios bailando. Lo hace ensimismada, bajando de nuevo los ojos, como si de repente hubiera tenido el fulgor de una premonición de la que aún no puede hacerse cargo, y que pasa de largo. Antes de irse, mira de nuevo a lo lejos a su padre y lo saluda con esa tristeza persistente de fondo. La voz narradora —la Estrella adulta— evoca: «Le dejé allí, sentado junto a la ventana, escuchando aquel viejo pasodoble, solo, abandonado a su suerte. ¿Pude hacer por él más de lo que en ese momento hice? Es lo que siempre me he preguntado, porque esa fue la última vez que hablé con él».

En esta conmovedora escena, el padre le pasa el testigo a su hija, invitándola a pensar y sentir en común mediante la asociación visual. Estrella tarda en reconocer la imagen —aquel baile feliz con su padre durante la comunión—, incluso más que el propio espectador, que ya ha visto antes esa escena. Y es justamente esa dilación, esa tardanza en la conexión —el peso dra-

mático e imborrable de esa breve fracción de tiempo, de duda, de exploración y reflexión interior—, lo que moviliza su emoción, su subjetividad madura, y su necesidad artística como escritora, su voz y su deuda. Icár Bollaín —futura cineasta— explora todos estos matices reflexivos con su rostro: el de una muchacha que aún no ve, y aún menos con el ojo del corazón, aquel con el que más tarde escribirá las imágenes de *El sur*.

Esta poética reflexiva, que atraviesa el trabajo de las actrices y su capacidad para expresar el pensamiento y la producción subjetiva de imágenes, es el embrión del proyecto de investigación que origina este libro. Un proyecto que invita a pensar el convulso periodo de la transición democrática a través de una joven generación de actrices que, además, imaginaron nuevos modos de ser mujer, porque sus miradas acontecieron en sus cuerpos sexuados (no solo en las imágenes). Y fue con esos cuerpos, más precisamente desde su indisciplina y su liberación, como ellas pudieron sostener el testigo de un movimiento incierto.

Así, retomando el modelo de análisis de los gestos iniciado en *El cuerpo erótico de la actriz durante los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)* (Núria Bou y Xavier Pérez [eds.], 2018) y la exploración del deseo femenino como forma de resistencia simbólica y figurativa llevada a cabo en *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices* (Núria Bou y Xavier Pérez [eds.], 2022), los textos reunidos en este volumen también estudian cómo esas estrellas del cine configuraron un *star system* femenino inseparable tanto de las promesas democráticas como de las luchas feministas.

Aunque quizá no logren articular una historia alternativa del cine español de la transición, nuestros trabajos insisten en destacar —frente a la *política de los autores*— la impor-

tancia de las actrices en la creación del sentido de las imágenes, como ya hicieron los dos estudios que nos preceden, añadiendo ahora una mirada atenta a cómo lograron convertir el cuerpo femenino en un cuerpo pensante y deseante. Y ello a pesar de que —como ponen sobre la mesa los textos aquí reunidos— a menudo se vieron atrapadas en tramas y relatos ambivalentes, obligadas a ofrecer su cuerpo desnudo a la mirada de una cámara ambigua o incluso claramente victimizadas, también en cierto cine de autor de declarada vocación progresista. En efecto, al mirar la historia del cine desde el punto de vista de las actrices, se corre el riesgo de tener que renunciar a la diferencia entre cine popular y cine impopular.

Revelando una conciencia sólida, aunque silenciosa, de las posibilidades del celuloide, las actrices estudiadas lograron inventar fugaces tácticas de resistencia dentro del mismo cine, hicieron de la exposición (y explotación) de sus cuerpos un lugar de tensión, entre la sumisión y la revolución, entre las cámaras y las tramas, aprovechando los intersticios de los relatos para hablar con su propia voz, para rasgar la imagen con su deseo no previsto. No siempre el registro cinematográfico, entendido como sistema de control y de captación, logró reaccionar a tiempo frente a sus invenciones intempestivas, y también de estos fracasos está hecho este libro.

Las formas que ellas *imaginaron* para horadar la feminidad domesticada fueron muchas y variadas. Para recordarlas, la primera parte de este volumen intenta situar su trabajo y recomponer el mapa de su contribución al surgimiento de nuevas subjetividades femeninas (soñadoras, excéntricas, disidentes, entre otras), siempre impulsadas por el deseo de experimentar unas libertades más intuitivas que reales, como en la mirada de Ángela/Berta (*Deprisa, deprisa*, 1981). Así leemos también la radicalidad de un cine del *destape* que

intentó visibilizar cómo los discursos, modos y categorías del Régimen explotaron en el interior mismo de los cuerpos de las mujeres.

La radicalidad de la disidencia femenina es analizada con más detenimiento en la segunda parte del libro, donde niñas, amas de casa, trabajadoras, artistas y quinquilleras (de nuevo, Ángela/Berta) se revelan inesperadamente como las auténticas figuras clave de la nueva contracultura de la transición. Son ellas, ya a mediados de los años setenta, y desde lugares invisibles también para la izquierda (Gramsci), las que advirtieron primero de la imposibilidad de desligar la violencia que sufren las mujeres de la desigualdad social y las otras formas de opresión que se ejercen sobre todos los sujetos subalternos.

La tercera parte del libro ofrece un recorrido por las trayectorias artísticas de algunas de las actrices entre 1975 y 1992: Ángela Molina, Ana Belén, Victoria Abril, Carmen Maura, Ana Torrent, Charo López, Amparo Muñoz, Assumpta Serna, Rafaela Aparicio y Verónica Forqué. Todas ellas dieron cuerpo y voz a personajes femeninos que transformaron para siempre la representación de las mujeres, y no solo en el cine.

Sin embargo, los relatos y las vivencias que recogemos en este volumen vienen a recordar que, además, también quisieron problematizar el propio oficio de actriz reivindicando la complejidad de los personajes femeninos interpretados o defendiendo la necesidad de introducir matices en su actuación para aproximar la representación a la vida real de las mujeres.

Sus cuerpos —cuya gestualidad estudiamos en relación con una genealogía de la puesta en escena de la feminidad en el cine que las precede— espejaron cambios históricos, sociales y estéticos. Algunas de ellas, conscientes de que en su trayectoria profesional resonarían dos décadas de historia, decidieron sustraer su cuerpo al consumo, salir de la escena; otras permanecieron en ella hasta la vejez, para reivindicar para todas las actrices el derecho a envejecer; otras convirtieron su cuerpo en un lugar de conflicto, donde lo abyecto o repulsivo le arrebatan protagonismo al fetiche femenino; todas nos recuerdan la continuidad que hay entre sus luchas y las nuestras.

Como para los dos volúmenes anteriores, también en este caso la complejidad del corpus seleccionado, el amplio número de películas convocadas y el número de actrices estudiadas requerían una mirada plural dentro de la unidad metodológica acordada y común. Queremos agradecer a las diferentes voces que intervienen en el volumen su dedicación y su sensibilidad crítica, que han permitido dar la merecida visibilidad a matices y vibraciones poco estudiados en la academia. Un agradecimiento especial es debido a Samantha da Silva Diefenthaler, que ha sabido combinar la investigación más rigurosa con la ayuda a la edición. Gracias también a Raúl García Bravo, que, una vez más, con su confianza, ha hecho posible la publicación de nuestros trabajos.

PARTE I

NUEVAS SUBJETIVIDADES



1

Los cuerpos de las actrices en transición

ANNALISA MIRIZIO

La historia produce imágenes de la
sociedad con fragmentos de cuerpos.

MICHEL DE CERTEAU

ENTRE LUCHAS

Encontrarse a sí misma, reconocerse como singular, decir, por fin, «yo» (Boccia, 1991: 19): son estas las nuevas consignas que el movimiento feminista formula a mediados de los años setenta, cuando la práctica de la autoconciencia y la revisión crítica del deseo heteropatriarcal —por parte de autoras como Luce Irigaray, Carla Lonzi y Hélène Cixous, entre otras— impulsan la producción de nuevas subjetividades femeninas que ya no se ajustan a los modelos heredados, pero tampoco coinciden del todo con las demandas de igualdad y universalidad defendidas por el feminismo de la emancipación.

Es posible que este feminismo, que se suele definir como de la segunda ola, fuera un

feminismo blanco, burgués y heterosexual, como ha defendido Virginie Despentes (2007), y que su teoría acabara produciendo «un género a caballo entre el periodismo, el *agitprop* y la confesión general», según la —quizá injusta— definición de la filósofa Amelia Valcárcel (2009: 183). Sin embargo, a mediados de los años setenta, también en España, desde la doble militancia (en los partidos políticos y en el movimiento de las mujeres) o reunidas en seminarios y colectivos feministas, fueron muchas las que, bajo el conocido lema de «lo personal es político», reflexionaron sobre su condición asumiendo esas consignas de un activismo que se declinaba en singular para repensar lo colectivo. Partir de sí, renunciar a una norma común o a una identidad colectiva para

decir «yo» se vuelve, en estos años, un aprendizaje necesario para conseguir la liberación; no porque «ser mujer» se reduzca a un conjunto de experiencias individuales, sino porque esas experiencias, que cada mujer vive de modo individual, están estrechamente relacionadas con las posibilidades de acción en la sociedad y, por ello, tienen alcance político (Escario, 2009: 214).

Años más tarde, retomando una de las muchas herejías geniales de Pasolini (la del cine como lengua escrita de la realidad) y partiendo de ese mismo feminismo, Teresa de Lauretis defenderá que el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividades, que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales (1992: 19). Por ello, apuntando a las imbricaciones entre la autopercepción de las mujeres y su representación, unas páginas después, la misma autora advertía: «Si las feministas se han comprometido tanto con el trabajo cinematográfico como *realizadoras, críticas y teóricas*, ha sido porque en este terreno las apuestas son especialmente altas» (1992: 64, subrayado mío). El cine y la representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto, visión, etc.) están en todas partes, proseguía Teresa de Lauretis, pero, añadido, no todas las partes del cine estaban llamadas a comprometerse en la apuesta del feminismo.

Sin restar importancia a la inestimable contribución de la autora a la teoría fílmica y feminista a lo largo de las últimas cuatro décadas, se pueden tomar sus palabras como ocasión para apuntar a una peculiar exclusión de las actrices de esta apuesta del feminismo por el cine: sencillamente nadie esperaba de ellas que se comprometiesen con sus luchas¹.

Reveladoras resultan, en este sentido, unas declaraciones recogidas por la revista *Vindica-*

ción feminista —fundada en 1976 por Lidia Falcón junto con Carmen Alcalde y órgano fundamental del feminismo español en los años de la transición (Peña-Ardid, 2013: 28)— a propósito del primer film feminista rodado en España. Se trataba de *Yo soy mía* (*Io sono mia*, 1978), dirigido por Sofia Scandurra e inspirado en *Mujeres en guerra* de Dacia Maraini. Tanto la autora de la entrevista (Gumer Fuentes, que había publicado ya un extenso trabajo sobre las actrices del cine español) como la directora de producción (Lù Leone) destacan el hito que significaba poder realizar, en 1977, un film con un equipo técnico totalmente femenino en concordancia, pues, con el separatismo defendido por los grupos de autoconciencia y con su «rechazo del hombre» en su mundo profesional, tal como «hasta hace poco ese universo falocrático e inexpugnable nos rechazaba a nosotras», explica Leone. Es en este «nosotras» donde las actrices no acaban de entrar del todo. Es la misma productora quien lo aclara poco después: ellas, las actrices, no comparten, al menos de una forma consciente, el sentido de lucha que agrupa a las mujeres del equipo técnico:

No, ellas son actrices, evidentemente les apetecía el tema y por eso aceptaron trabajar en el film, pero las feministas radicales somos nosotras. Desde la directora de fotografía, hasta la técnica de sonido o la *script* (Fuentes, 1977: 8).

Si tenemos en cuenta que las dos actrices en cuestión son Maria Schneider (*Último tango en París* / *Ultimo tango a Parigi*, Bertolucci, 1972) y Stefania Sandrelli (*El conformista* / *Il conformista*, de nuevo Bertolucci, 1970), y que en el film la primera interpreta a Suna, una mujer paralítica que ha superado los límites de

su situación y que enseña a la segunda (Vannina/Sandrelli) a amar su libertad y su autodeterminación, la escasa importancia dada al compromiso político de las intérpretes es cuando menos llamativa y confirma que a las actrices no se les presupone ningún tipo de continuidad entre la vida y la escena. No deja de ser este un matiz sorprendente en el caso de una revista como *Vindicación feminista*, muy preocupada por plantear la relación entre las películas y las luchas de las mujeres en los diversos frentes, como advierte Peña-Ardid (2013: 39).

A partir de aquí se explica mejor el gesto de Delphine Seyrig, que, en 1975, decide llamar la atención sobre los múltiples dispositivos de poder en los que está atrapado el oficio de las actrices. En *Calladita estás más guapa* (*Sois belle et tais-toi*, 1976), a través de los testimonios de veinticuatro actrices (entre ellas la ya citada Maria Schneider, que lamenta que los hombres solo le den papeles de esquizofrénica, loca o lesbiana), Seyrig construye una cartografía de cómo la industria cinematográfica restringe la capacidad de acción de las intérpretes y las confina dentro de roles preestablecidos, obligándolas a llevar siempre una máscara, con lo cual les impide expresar las complejidades de la vida real de las mujeres. Me interesa destacar que, siguiendo el modelo de los grupos de autoconciencia femenina, Seyrig consigue que la expresión de la experiencia de las actrices sea siempre individual; sin embargo, en el documental, como en la militancia, esa singularidad del yo no remite a una soledad sino que se articula dentro de una conciencia colectiva (Petresin-Bachelez y Zapperi, 2019: 20-21). Las actrices reconocen la necesidad de lucha común para erradicar las prácticas discriminatorias; por otro lado, son cada vez más conscientes de las diferencias que existen entre las mujeres.

El recurso al vídeo, el tomar la cámara, decía Seyrig, no solo fue «una revancha incomparable contra el hecho de que me convocaran a las 6 de la mañana para peinarme» (Collin, 1983: 79-80); también le permitió «hablar con su propia voz», como la actriz declaró años después en una entrevista televisiva (*Delphine Seyrig: l'invité du jeudi*, 24 de abril de 1980).

No todas optaron por «decir yo» poniéndose detrás de la cámara. Muchas permanecieron delante de los objetivos, aunque, diría, irremediabilmente atravesadas por el pensamiento feminista y por la reformulación de la relación consigo mismas que este impulsó en las mujeres, incluso en aquellas que no militaban en el movimiento. El derecho a la diferencia (a ser otro/a), el derecho a la variación y la metamorfosis (inventando nuevas formas de ser) son sin duda rasgos comunes a cualquier lucha por la subjetividad moderna, como apuntó Foucault (Deleuze, 1987: 139). Sin embargo, en el caso de las mujeres, parece indudable que la declinación particular de estos derechos se aceleró gracias al movimiento feminista.

Asimismo, difícilmente se podrá negar que, si bien el comienzo de los estudios sobre las estrellas de cine se remonta a mediados de los años cincuenta (Morin, 1957) y ha tenido relevancia en los años de expansión de la sociología (Alberoni, 1963), es a partir de los años setenta cuando la imagen de la estrella pasa a ser estudiada como un sistema complejo, un constructo hecho de interpretaciones, imagen mediática, persona-actriz (Dyer, 2001). Es en este sistema o constructo en el que se vuelve relevante la manera en la que cada una de las actrices intentó (o no) negociar su papel de ficción con los roles históricos y sociales de las mujeres reales, cómo secundó o contrarrestó las imposiciones de la industria, cómo encaró la ambivalencia de los creadores y cómo intentó reinventar los ro-

les asignados introduciendo en el estereotipo una originalidad que, si no desbordaba la ficción, sí la contaminaba.

Parte de la dificultad que plantea el reconocimiento de la consistencia de la labor de las actrices en la producción de nuevas subjetividades, esto es, en la creación y afirmación de nuevos modos de ser mujer, libres, autónomos, que pongan en valor la experiencia femenina, no deriva solo de la habitual inclusión de los actores en el material accesorio del cual se sirve un proyecto autoral para armar su particular construcción (el material humano como uno entre otros). También está ligada, en parte, a las limitadas posibilidades de intervención que la teoría del discurso atribuye, en ese momento, al sujeto del enunciado frente a las amplias posibilidades de construcción de sentido de las que dispone el sujeto de la enunciación (por decirlo con Benveniste, cuyo trabajo seminal fue traducido al español en 1971).

¿Cómo pueden las actrices, sujetos del enunciado, situadas entre la cámara y la imagen en la pantalla, abrirse espacios para deslizar nuevas subjetividades femeninas? ¿Cómo pueden sus personajes de ficción rasgar la representación para dejar aflorar nuevas formas de ser mujer más allá de los roles impuestos por las tramas?

Frente a la posibilidad de la que disponen las creadoras de llevar directamente al cine concretas estrategias feministas, el trabajo de las actrices, sobre todo en la industria cinematográfica, podría definirse mejor como un conjunto de tácticas, siguiendo la distinción que planteaba Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Sus creaciones, en efecto, son efímeras, aprovechan la ocasión o la circunstancia, son actos de subversión de lo impuesto que se llevan a cabo no mediante el rechazo o el cambio (privilegio de los sujetos fuertes), sino

mediante *una cierta manera* de utilizar lo impuesto, esto es, a través de usos, fines y funciones ajenos a un sistema del que no pueden huir. Se trata de procedimientos minúsculos, tácticas articuladas en los detalles que, no obstante, constituyen el fundamento de una manera de hacer que, añadía el historiador, si no llega a ser arte, sí logra mantener la fuerza de la diferencia (2000: 34).

Sometidas a la voluntad de directores e industria, sin posibilidades de articular un discurso propio, las actrices ponen en juego gestos modestos y fugaces, que son, a veces, el único lugar de inventiva posible de un sujeto sin poder; invenciones precarias, sin nada que las consolide, sin lengua que las articule, sin reconocimiento que las eleve, decía Michel de Certeau (2000: 158). Son «las tretas del débil», como las llamó Josefina Ludmer (1985).

Lejos de las plazas y los seminarios donde el movimiento de las mujeres define las estrategias feministas, las actrices inventan tácticas en el cuerpo mismo del sistema; sin capitalizar revoluciones, abren brechas, interrumpen, inventan, «relativizan» (Bellour, 2009: 158) la representación o la feminizan. Su revolución, como muchas otras protagonizadas por las mujeres, ha sido quizá sin manifiesto y sin testamento (Arendt), esto es, una revolución de la que nadie es dueña, pero no por esto ha sido menos necesaria. Y tal como la aportación del feminismo no ha sido recogida por la historia de la transición, tampoco lo ha sido la labor de las actrices.

ENTRE LOS CUERPOS Y LAS TRAMAS

A modo de ejemplo de estas tácticas, quisiera proponer dos pequeños gestos con los que una actriz, Ana Belén, logró abrir brecha en la representación y apuntar hacia aquel afuera

donde las nuevas subjetividades femeninas negociaban con la historia. En efecto, si el feminismo se define por su capacidad de abrir un fuera de campo en la representación del género, como defiende Teresa de Lauretis (2000: 63), el trabajo de las actrices en la transición hay que situarlo cerca de estas posibilidades del discurso cinematográfico.

El primer gesto se encuentra casi en la mitad de *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), película emblemática de la transición democrática. Aurora/Ana Belén —la joven maestra que ha llevado la liberación sexual al pueblo de Tres Cabañas (en realidad, Pedraza)— conversa con Fernando, el maduro exiliado político interpretado por Fernando Fernán Gómez. La conversación tiene lugar en el salón-biblioteca de la nueva casa, símbolo de su retorno a España y que este último acaba de inaugurar con una cena a la que ha asistido también Juan, el adolescente interpretado por Jaime Gamboa, que está enamorado de su maestra.

En el momento en que empieza la conversación, Juan se ha marchado, así que los dos adultos están solos. Fernando/Fernando Fernán Gómez está sentado en un sofá mientras Aurora/Ana Belén, de pie, frente a él, se mueve delicadamente por la biblioteca, ojea un libro, acaricia la máquina de escribir, acomoda una cortina, combinando constantemente los gestos de una feminidad doméstica, o quizá deberíamos decir domesticada, con la actitud seductora, segura de sí, que el imaginario colectivo exige a la mujer liberada que la actriz interpreta en el film. Los objetos reunidos en la biblioteca, que en el caso de Fernando/Fernán Gómez tienen la función de explicitar su sensibilidad cultivada, le proporcionan a la actriz la posibilidad de desplegar una gestualidad en la que se unen inquietudes intelectuales promovidas por la emancipación y cuidados femeninos tradicionales.

Así, acercándose una copa y arreglándose el pelo en un movimiento coqueto, esto es, combinando de nuevo gestualidades de feminidades históricas distintas, Aurora/Ana Belén pregunta a Fernando: «¿Es verdad que entraste con los rusos en Berlín? ¿No lo has dicho para impresionar a Juan?». «No, no», asegura el hombre con una sonrisa y un gesto de la cabeza que mezcla modestia y orgullo.

En *el umbral de un instante* la conversación se detiene: Fernando toma un sorbo de su copa mientras Aurora/Ana Belén levanta el rostro hacia arriba. ¿Está tomando aire, o tal vez fuerza? ¿Está buscando inspiración? ¿O quizá se prepara para encarar un sinsabor? Enseguida ella le pregunta a su *gentil* amigo: «Y ¿no violaste a nadie?». El hombre se queda atónito. Aun teniendo en cuenta el tópico sobre los «rojos» violadores de mujeres y devoradores de niños, la expresión del rostro de Aurora/Ana Belén introduce un corte en la conversación. La diferencia sexual irrumpe en la imagen mientras una alteridad irreductible (Irigaray, 2007) atraviesa la sala. Si los gestos son modos de relación más que una mera forma corporal (Deleuze, 2015), el cuerpo erecto de Aurora/Ana Belén sugiere la distancia con Fernando. La mesa que se interpone entre sus cuerpos parece separar, más que a dos amigos, dos memorias sexuadas de la guerra [1-3].

Él desvía su mirada el tiempo necesario para recobrar ánimo y después, con la actitud casi socarrona de quien acepta un jaque porque puede permitírselo, mirándola a los ojos, dice «Ya no me acuerdo», que aquí quiere decir «no quiero acordarme». Su rostro muestra una visible satisfacción por su respuesta diplomática. Por otro lado, Aurora/Ana Belén parece darse cuenta de la incomodidad que su pregunta directa ha suscitado en una masculinidad que ya no se enorgullece de los crímenes de guerra,



así que va en ayuda del amigo pasando (¿inexplicablemente?) de la violación al deseo, esto es, añadiendo, ahora con un tono nada hostil, una pregunta que vuelve a convocar una femineidad dócil y domesticada: «Pero ¿tendrías amores con las alemanas?». Mientras lo dice, rodea la mesa, se sienta a su lado y, después de unos pocos ademanes seductores, termina besándolo.

En una mezcla de fuerza y coquetería, combinando gestos de confrontación y seducción —y tal vez sin llegar a configurar del todo una estética masoquista (en términos de Gaylyn Studlar, 1992)—, Ana Belén ejerce su poder sobre el personaje masculino e impone al espectador una reflexión sobre las violaciones de las mujeres como una forma (aberrante) de celebración de las victorias bélicas.

La escena está rodada en un plano general que resalta la continuidad. No vemos de cerca el rostro de la actriz; sin embargo, el movimiento de su cuerpo permite observar cómo, sin llegar a inventar del todo un gesto nuevo, Ana Belén vuelve a poner en juego los gestos de la femineidad, los «hábitos» del cuerpo femenino, pero de manera diferente, situando su representación al borde de la intuición (Bardet, 2012: 172).

Si tenemos en cuenta que el personaje del exiliado político encarna el retorno a España de los ideales de la República, con su igualdad entre hombres y mujeres, la pregunta por la violación resulta reveladora de una conciencia adquirida por el feminismo en las casi cuatro décadas que separan la Constitución de 1931 del estreno del film: a un nuevo orden político no corresponden cambios reales, la libertad de las mujeres hay que construirla en la historia, día tras día, como defienden las separatistas a mediados de los años setenta. La pregunta sobre la violación viene, pues, del otro lado de la ficción.

[1-3] *El amor del capitán Brando*
(Jaime de Armiñán, 1974).

Pero ¿qué revela la aceptación de una respuesta en la que el olvido esconde la historia y que, con su beso, el personaje de Aurora parece aceptar? ¿Acaso no es la desmemoria histórica la propuesta que acabará triunfando en política? Si es cierto que, como explica Dyer, no se puede distinguir entre la estrella y el personaje, ¿cómo fricciona la militancia de Ana Belén en el PCE (que contribuyó a su carrera cinematográfica)² con esta súbita aparición del punto de vista de las mujeres? Proclamar lo doloroso y transformarlo en político era parte de la ruta feminista, pero es sabido que los partidos políticos de izquierda no permitían semejantes divagaciones «burguesas» a sus militantes (Sendón de León, 2009: 371).

Haciéndose cargo de esta contradicción (de nuevo, Dyer), Ana Belén consigue encarnar aquí la doble militancia espejando en su rostro la tensión entre la necesidad feminista de dar a conocer aquello que la historia esconde y la conveniencia política del olvido.

Aunque las exigencias del guion imponen el amor entre la España republicana y la democrática, con su pregunta Aurora/Ana Belén deja constancia de que no recordar no quiere decir «no tener lugar». Y quizá el rodillazo en las ingles que ella misma propina más tarde al hombre que intenta violarla cabría leerlo también, entre otras cosas, como una respuesta tardía a la amnesia de Fernando/Fernando Fernán Gómez. Del mismo modo, la superficialidad (como escribió Itziar Alberdi, 1977: 14) con la que años más tarde Fernán Gómez retratará a la feminista y anarquista Aurora Rodríguez Carballeira en *Mi hija Hildegarth* (1977), imponiendo a Amparo Soler Leal una interpretación seca, dogmática, hostil, podría tener algo que ver con la severa expresión del rostro de Ana Belén, que por un instante ha hecho reverberar, en una escena de optimismo político, el pesimismo de la confrontación feminista.

Silenciada enseguida por una trama que progresa hacia la historia de amor entre la joven maestra y el exiliado maduro, esta tensión no encuentra ningún espacio en las palabras del film; solo el cuerpo de Aurora/Ana Belén da cuenta de ella, mientras al menos algunas de las espectadoras habrán oído resonar en la imagen del beso el estribillo de la canción que cantaba, pocos años antes, la protagonista de *Margarita y el lobo* (1969). En la comedia musical de la futura cineasta Cecilia Bartolomé, una mujer que ha logrado separarse de su marido contra la ley civil y canónica advierte a las demás mujeres: «Caperucita, si te enamoras, ciérrate la boca con esparadrapo».

El segundo gesto mínimo que quisiera convocar aparece en el siguiente film de Armiñán, *¡Jo, papá!* (1975), que de nuevo cuenta con Ana Belén para el personaje de Pilar, una muchacha de 23 años que durante las vacaciones de Pascua viaja en coche con su familia desde Vigo hasta el Mediterráneo. Su padre (Enrique Seoane/Antonio Ferrandis) es un antiguo combatiente del bando nacional que ha decidido recorrer el mismo camino que hizo durante la Guerra Civil acompañado ahora de su esposa (Alicia/Amparo Soler Leal) y sus hijas (Pilar/Ana Belén y Carmen/Carmen de Armiñán). Durante una de las acampadas, Pilar/Ana Belén conoce a Carlos/José María Flotats, un joven progre que filma con su cámara paisajes forestales y trabaja como locutor de radio en Oviedo.

Exhibiendo una gran seguridad en sí misma, Pilar/Ana Belén entabla con el chico un juego basado en las convenciones de la feminidad que es irónico e histórico a la vez: se presenta como Maruchi Fresno (la actriz portadora de valores femeninos, mujer de alma blanca, sin mácula, siempre a caballo entre el convento y el santísimo matrimonio, como la definió Gumer



[4] *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975).

Fuentes, 1976: 63) y describe a su padre como un «cura moderno» que ha prescindido de la sotana (¿un guiño quizá a los curas rojos?). El joven locutor parece aceptar el juego y la invita a escuchar su programa. Tal como han acordado, Pilar/Ana Belén enciende la radio a las tres de la tarde: al otro lado, Carlos/Flotats dedica a «Maruchi Fresno» el fox-tango «Tengo celos» de Fernando Moraleda Bellver (también autor del himno «Falangista soy»).

Escuchando la canción, vamos de la música que ella capta a lo que piensa. Asistimos a una reorganización de las afecciones en su rostro reflexivo (Deleuze, 2009: 260-262) [4].

Ninguna palabra viene en nuestra ayuda mientras vemos su mirada abismarse. Solo somos testigos de que una mujer piensa y su pensamiento detiene la trama. Intuimos que esta pausa es una resistencia, pero ¿a qué? ¿En qué podría pensar esta joven estudiante que poco antes se dejaba secar el pelo por su padre rememorando escenas infantiles? ¿Es el texto de la canción («tengo celos del aire que respiras, del sol que te despierta...») lo que produce en ella una imagen de presa que la asusta o la pone en guardia? ¿O la aterra haber despertado el deseo del otro?

El primer plano del rostro de Pilar/Ana Belén parece tomar tiempo a un relato que, como veremos, se precipita demasiado rápidamente hacia la liberación sexual. Ningún discurso permite, de momento, comprender las razones de su demora. Es más, a causa de su falta de palabra, el comportamiento sucesivo de Pilar/Ana Belén parecerá contradictorio, como cuando, después de haber alcanzado al locutor en la sede de la radio donde trabaja, ella se muestra molesta porque el joven quiere besarla («Eres tan simple como cualquier otro»).

Privada de discurso, su conducta se vuelve caprichosa como —dicen— la de todas las mujeres: «Nosotras tenemos la culpa de eso. Prometemos con la actitud mucho más de lo que estamos dispuestas a dar», alecciona una vecina a Susana/Patricia Adriani cuando esta, que intenta perder su virginidad sin perder el respeto de sí misma, se queja de la brutalidad de los hombres (*Susana quiere perder... eso*, Carlos Aured, 1977). Tampoco Pilar/Ana Belén está orgullosa de su «virtud» y, como Susana, también ella quiere «hablar» de eso, no solo perderlo.

[5-6] *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975).

Ocurre así que, de una manera sorpresiva, en una película que se anuncia sobre la memoria histórica de la Guerra Civil (tal como la presentan los recortables bélicos que acompañan los créditos iniciales), y en una conversación entre un padre conservador y una hija moderna, aparece una arista de la nueva subjetividad femenina: el miedo a la liberación. Después de una visita de Carlos/Flotats a la familia que evidencia el previsible choque generacional entre el joven pretendiente y el padre, Pilar/Ana Belén le confiesa a este último que tiene miedo: «¿Quieres saber si tengo ganas de acostarme con él? —le pregunta—. Sí que tengo, pero no sé si me atrevería a hacerlo». Es como si el rostro silencioso que hemos visto antes empezara a hablar. De manera no prevista, la reflexión de una mujer sobre sí misma toma la palabra y lo que deja traslucir no es un triunfalismo feminista sino una perplejidad frente al proyecto de la emancipación, que también puede ser problemático.

En efecto, tal vez porque la igualdad de condiciones con los varones se vive como un desafío que requiere la adquisición de fuerza, o por verse obligado a compartir un programa político que siente como parcialmente ajeno, el cuerpo de Pilar/Ana Belén se muestra siempre en tensión cuando está con Carlos/Flotats, a di-

ferencia de lo que ocurre cuando ella está con su padre (y bastará observar cómo la sonrisa y la gestualidad de la actriz apuntan a una auténtica familiaridad con el segundo, ausente, en cambio, en las escenas con el primero) [5-6].

No se trata tanto de una actuación inconsonante de la actriz en contra de la línea narrativa, aquello que Paul Mc Donald (2004: 33) —siguiendo en esto a Molly Haskell (1974)— indicaba con la expresión de «actuar contra la trama» (*play against*). Más bien se trata de poner resistencia a los tiempos de la trama, a una progresión narrativa que no contempla la perplejidad.

La conversación que tiene lugar entre los dos jóvenes en Teruel y en la que decidirán pasar la noche juntos es casi una disputa sobre la necesidad política de la sexualidad fuera del matrimonio. Finalmente, ambos reconocerán que la libertad sexual les da miedo, aunque esto no les impedirá cumplir con lo que, más que amor, parece ser, en último término, un deber histórico. Del mismo modo, casi por deber, se produce la decisión de Pilar/Ana Belén de emanciparse de la familia.

De nuevo la música de «Tengo celos» nos llevará a su rostro reflexivo y mudo. Por primera vez, en el rostro de Pilar/Ana Belén afloran las lágrimas, indicios de «lo real» que se hace

[7-8] *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975).

indiscernible del artificio (De Lucas, 2015: 33). Pero también signo, en la ficción, de un conflicto con la madre, con la urgencia de una generación que siente haber llegado tarde a la liberación y que espera de las hijas un rescate incondicional. «¡Márchate! —le dice Alicia/ Amparo Soler Leal a su hija—. No seas cobarde, no te acomodes. En mi época estaba muy mal visto, pero esta es otra época. “¡Aprovecha!”». Un portazo desde fuera de campo anuncia que Pilar ha decidido irse. Sin embargo, el miedo en su última mirada inscribe este gesto final como una victoria incierta [7-8].

Tiene razón, pues, Àngels Masó Maristany cuando, con ocasión del estreno barcelonés de *¡Jo, papá!* (1975), advierte, desde las páginas de *La Vanguardia*, que el punto más débil del film de Jaime de Armiñán no es su costumbrismo, ni la sencillez del retrato intergeneracional, y menos la mirada nostálgica sobre el pasado de los vencedores, sino la «confusión de actitudes, de reacciones psicológicas» de sus personajes. Sin embargo, es esta misma debilidad, a la que no es ajena la actuación de Ana Belén, la que convierte hoy al film en un documento de cómo las actrices «feminizaron» la transición.

ENTRE LA IMAGEN Y LA VOZ

Las descripciones que acabo de hacer, seguramente imprecisas e incompletas, tienen la intención de apuntar a algo del trabajo de las actrices que no es inmediatamente reconducible al orden de la interpretación. Más bien parecería estar del lado de la actuación, esto es, de la transmisión de signos que no hacen avanzar el relato pero que definen algo del personaje: la expresión del rostro, la entonación, la postura del cuerpo (de pie o sentada), el movimiento corporal, escribe Richard Dryer, son signos de actuación (2001: 172).

No todas las actrices transformaron su actuación en una técnica política, como hizo Seyrig. En los casos arriba mencionados, Ana Belén desde luego no lo hace; sin embargo, como he intentado poner de manifiesto, la manera en que maneja los signos produce una ligera desorientación en el relato, abre zonas de perplejidad que apuntan a una realidad más compleja de la que la trama está dispuesta a asumir. Se trata, como hemos visto, de gestos mínimos (un respiro hondo, una mirada al vacío, una rigidez del cuerpo) que no añaden nada a la historia, no la desmienten, sino que la horadan, negando a veces el espejismo igualitario.

Por ello considero que, sobre todo en el caso de *¡Jo, papá!*, las fisuras, las contradicciones, las holguras que la crítica ha observado en la actuación de Ana Belén («el papel le queda grande», dijo un crítico sin molestarse en explicar qué sustentaba su valoración) pueden interpretarse como gestos de resistencia que vienen a recordar, en las tramas celebratorias de la nueva mujer y del destape imperante en el cine de la transición, que la feminidad liberada no coincide con la imitación de lo masculino.

El surgimiento de subjetividades libres y autónomas exige nuevos discursos y nuevos gestos que, en 1975, todavía están por inventar. El modo en que Ana Belén detiene, a veces, el relato visibiliza esa necesidad de tiempo que toda invención impone.

Pero inventar quiere decir también interrogar el horizonte heredado (como defendió Simone de Beauvoir), aun a riesgo de tropezar con los límites de la invención, esto es, aun a riesgo de fracasar. A este propósito, el caso de Ana Belén permite dar un rodeo más: si en su trabajo una actriz se esfuerza por acercar, a través de su cuerpo, la ficción a la realidad de las mujeres, si inventa maneras para colar, en la imagen, aspectos de la feminidad que no son reconducibles a un rol sino que son más bien del orden de un espesor de lo femenino, ¿qué posibilidades estéticas pueden imaginarse para el medio que no son alcanzables desde la interpretación sino solo desde la dirección?

Podemos encontrar una respuesta en *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), la única experiencia de dirección de Ana Belén, que tiene lugar cuando la actriz cuenta ya con una larga trayectoria de interpretaciones (veintisiete largometrajes como personaje). La película sobre la vida de una mujer madura, que trabaja como periodista y choca continuamente contra

el techo de cristal y contra la escasa sensibilidad de su tercer marido, obsesionado con su carrera, fue anunciada como una de las más «femeninas» de España porque contaba con una guionista mujer (Carmen Rico-Godoy, autora del *bestseller* del que el film es adaptación), una directora (Ana Belén), una protagonista (Carmen Maura) y una montadora (Carmen Frías). La prensa destacó oportunamente que la dirección se había ofrecido, en un primer momento, al cineasta Emilio Martínez-Lázaro y que, solo después de que este renunciara al encargo (debido a un exceso de feminismo en el guion), se consideró que una mujer podía dirigir la película mucho mejor.

La elección recayó en Ana Belén también gracias a la aprobación incondicional de Carmen Maura, quien enseguida predijo una película muy feminista y respetuosa con su trabajo actoral (*El País*, 29-8-1990). Y en efecto, la misma Maura llamó la atención sobre la diferencia que suponía la trayectoria previa de la directora en la realización del film: «Cuando un actor dirige una película se nota otro trato diferente al que te da un director que nunca ha sido actor». Más tarde, su compañero de reparto (Antonio Resines) añadió: «Contamos con la ventaja de que [Ana Belén] es muy comprensiva con los actores y en el trabajo previo lo hemos discutido todo hasta el último detalle» (*El Periódico*, 11-11-1990). Quince años antes, en la citada entrevista con Seyrig, Anne Wiazemsky lamentaba que los directores se tomaran las intervenciones de las actrices sobre el guion como una agresión:

Estoy con un director que ha pensado en mí para un papel, he leído el guion y llega un momento en el que olvido la situación y empiezo a hablar del guion. No digo si está bien o mal, pero me pronuncio. Y el director lo siente como una agresión³.