



Director de la colección: Jenaro Talens

José Luis Sánchez Noriega



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2021

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *También la lluvia* (2010)

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 reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren 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.



© José Luis Sánchez Noriega, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 27.430-2020

I.S.B.N.: 978-84-376-4203-1

Printed in Spain



Perfiles de una cineasta mujer

Una decena de largometrajes como directora, el doble como actriz y varias piezas cortas de diversa naturaleza configuran una carrera más relevante por la calidad que por la cantidad. Así lo confirman los reconocimientos públicos y premios a las películas, que omitimos en aras de la brevedad, y los que ha obtenido la propia Iciar Bollaín por el conjunto de sus aportaciones —como la Medalla de Honor de la Universidad Carlos III de Madrid (2007), su nombramiento como Doctora Honoris Causa por la University of Roehampton (Reino Unido) en 2013 o la Espiga de Oro por el conjunto de su obra en la Seminci vallisoletana de 2018—, así como la atención que ha despertado su cine en medios académicos de universidades españolas, francesas, británicas y

norteamericanas, que se ha plasmado en un número notable de estudios sobre su cine en revistas especializadas. Además de su práctica profesional, la proyección pública es relevante en la fundación de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) en 2006 y la vicepresidencia de la Academia de Cine entre 2009 y 2011. Suficiente trayectoria como para merecer nuestra atención, aunque seamos conscientes de que aún se encuentra en su plenitud.

Además, en Bollaín se dan unas circunstancias singulares: el aprendizaje autodidacta continuo y prolongado a lo largo de su carrera, la dedicación a tareas diversas (interpretación, guion y dirección) que le han permitido un conocimiento en profundidad del mundo del cine y las rupturas inherentes a la irrupción de la generación de mujeres directoras. A ello hay que sumar dos cualidades: el rigor y profesionalidad en películas de reconocida calidad y la sensibilidad de la cineasta hacia las desigualdades y situaciones de dolor o injusticia en distintas latitudes y condiciones.

Nuestro trabajo se limita a ponderar esta trayectoria y la estética inherente, contextualizando las obras, abundando en su proceso de construcción, estableciendo relaciones entre ellas, ubicándolas ante la realidad que representan...; se trata de ayudar a pensar las películas para una recepción más rica y completa. Para ello, hemos buscado todo tipo de información, hacemos análisis de los filmes y tenemos en cuenta otras hermenéuticas. Pero no se trata de elaborar ningún «libro de claves» para desentrañar significados ocultos —es un cine que claramente no lo necesita— ni establecer marcos para una «interpretación autorizada»; por ello, simplemente se sugieren lecturas de las películas o se llama la atención sobre detalles que pueden pasar desapercibidos a fin de que los lectores/espectadores tengan libertad en la recepción de los filmes desde su subjetividad.

El conocimiento sobre la cineasta también pasa por la labor de recopilación de sus propios testimonios: su com-

prensión del cine y su ubicación en el mundo del arte y de la cultura, el diálogo de las películas con la sociedad o su capacidad para sensibilizar acerca de determinadas realidades, el trabajo de distintas profesiones de la industria cinematográfica, las búsquedas y modulaciones expresivas... Nadie conoce mejor su cine que la propia directora —incluso cuando una película no alcance sus pretensiones—, por ello su voz es relevante para adentrarnos en su obra.

En esta introducción nos ocupamos de ubicar a Icíar Bollaín dentro de su generación de cineastas, de señalar su aprendizaje y apuntar algunos rasgos que sirvan para una mayor sintonía con su personalidad creadora y su lugar en el mundo del cine, de manera que se anticipan elementos de la estética que dimana del conjunto de su obra.

El capítulo titulado «Del oficio de actriz a la dirección de actores» es un recorrido por su carrera como actriz, haciendo hincapié en lo que su figura ha aportado al cine español y el aprendizaje adquirido delante y detrás de la cámara, decisivo para la dirección de actores y para su trabajo como guionista-directora. El siguiente, titulado «Ver y mirar: el compromiso con la realidad», amplía y contextualiza las reflexiones ya plasmadas en «El realismo amniótico en la forja de una cineasta» (Sánchez Noriega, 2019, 177-197): se atiende a ese período decisivo e intenso (1995-1997) de provechosos primeros pasos en que actúa en *Tierra y libertad*, escribe y filma *Hola, estás sola?*, asiste al rodaje de *La canción de Carla* y sobre esta experiencia escribe el libro *Ken Loach: un observador solidario*.

El siguiente capítulo es un análisis sistemático de la filmografía que invita a un visionado más enriquecedor y permite la consulta sobre películas concretas. Hay voluntad de ser exhaustivos en la documentación, por ello se incluyen cortometrajes, videoclips y publicidad. Finalmente, el último capítulo titulado «Estilo, personajes y sensibilidades: las claves de una estética» constituye una síntesis personal y sub-

jetiva —y, por tanto, discutible— de la personalidad creadora de la cineasta: hemos querido en unas pocas páginas dar testimonio de su estilo, temas, procedimientos, sensibilidades, aprendizajes... que configuran el mundo de Icíar Bollaín, desde sus películas, aunque apuntando a lo que las trasciende. Hemos incluido en sendos anexos dos documentos valiosos: el primero es una presentación del proyecto de película que, a poco que se conozca la realidad del País Vasco en las últimas décadas, tiene enorme interés; el segundo es un testimonio de Paul Laverty que esboza aspectos esenciales del oficio de escribir para el cine desde el compromiso social.

El apartado de agradecimientos nunca es rutinario, pues deja constancia de contribuciones de diversa naturaleza que han permitido un libro mejor documentado. Por supuesto, en primer lugar a la propia Icíar Bollaín, que ha facilitado nuestro trabajo con diversas informaciones y materiales inéditos, y a Paul Laverty y a los profesionales que nos han ilustrado sobre los procesos de creación de las películas. Queremos agradecer dosieres de prensa, fotografías y diversos materiales proporcionados por Santiago García de Leániz (La Iguana), Juan Gordon y Rodrigo Espinel (Morena Films), Cristina Zumárraga (Tormenta Films y Tandem Films), Pablo Llorca, Alberto San Juan (Teatro del Barrio), Juan Tébar, Fernando Sanjuán de Torres (TVE), Ernesto Tellería, Elena Jiménez Mayo y Olga Duerto.

* * *

Este trabajo ha contado con el apoyo del proyecto de investigación I+D+i RTI2018-095898-B-I00 «Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)» del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

LOS 90: LA GENERACIÓN DE LA FILMODIVERSIDAD

La década de los 90, sobre todo en su segunda mitad, conoce una renovación fuerte del cine español debida a varias circunstancias que se potencian entre sí. Entre 1990 y 1998 hacen su primera película 158 directores, aunque un alto porcentaje no tiene fácil la integración en la industria. Como promedio, una cuarta parte de las cintas españolas de cada año vienen firmadas por directores noveles y la respuesta de la taquilla es muy dispar, pues aunque unas pocas obtienen el respaldo del público, el 80 por 100 apenas logra cifras significativas. Pero el dato más relevante es la presencia de 28 mujeres en esta nueva generación, en una cinematografía que, en toda su historia, apenas contabilizaba una decena de directoras, como se indica más adelante.

Se produce una renovación generacional natural a los treinta años de que hicieran sus primeras películas —finales de los 50 y principios de los 60— el grupo conocido como Nuevo Cine Español, y la Escuela de Barcelona, en el que se encuadran cineastas como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Julio Diamante, José Luis Borau, Joaquim Jordá, José María Nunes, Jacinto Esteva, Angelino Fons, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Antón Eceiza...; solo algunos de ellos se mantienen en activo en los 90. El decenio anterior conoció la emergencia de un conjunto de cineastas muy dispar, desde nombres populares (Pedro Almodóvar, José Luis Garcí) a renovadores de la comedia (Trueba, Colomo, Martínez-Lázaro, Cuerda), francotiradores (Montxo Armendáriz, Felipe Vega) y figuras decantadas hacia un cine muy singular (Agustí Villaronga, Bigas Luna), pero el público volvió la espalda a las películas españolas, cuya cuota de taquilla pasó de un 20 por 100 a principios de los 80 a menos de la



mitad a finales; en esa época, nuestro cine tiene mala prensa y una coyuntura industrial ambivalente con el creciente protagonismo de las televisiones.

La inexistencia de una Escuela de Cine hasta 1994 —desde el cierre de la EOC veinte años antes— explica el autodidactismo de una generación que se nutre de una cultura audiovisual muy diversa (cine de serie B, telefilmes y series, videoclips, publicidad, cómic, videojuegos) o se forma en centros del extranjero; esta generación tiene menos prejuicios a la hora de cuestionar los géneros, renunciar al realismo habitual de la cultura española, romper con el lenguaje académico, cultivar el entretenimiento o buscar la sintonía con los públicos más jóvenes. Crecida en democracia y en nuevos valores éticos, no siente necesidad alguna de revisar el pasado histórico y se decanta por un cine en presente; apuesta por obras de calidad y ambición estética, en sinto-

nía con las transformaciones sociales que se están viviendo en la sociedad.

Es una generación muy plural donde cabe la comedia esperpéntica de Álex de la Iglesia (*Acción mutante, El día de la bestia, Perdita Durango, Muertos de risa*), la poética particular de Julio Medem, que irrumpe con fuerza con un discurso novedoso (*Vacas, La ardilla roja, Tierra, Los amantes del Círculo Polar*), las obras de cine social de Fernando León de Aranoa, el cine de acción con relatos desabridos de Daniel Calparsoro o Enrique Urbizu, la comedia actualizada de M. Gómez Pereira, los dramas de personajes realistas de Mariano Barroso... Llamen la atención por su madurez estilística —o por su liderazgo en las taquillas— varias de las óperas primas de esta década, debidas a estos cineastas y a otros como Agustín Díaz Yanes, Icíar Bollaín, Alejandro Amenábar, David Trueba, Ana Díez, Santiago Segura, Javier Fesser, Azucena Rodríguez o Acheró Mañas. Creo que nunca una generación de cineastas españoles irrumpió con primeras películas tan novedosas, llamativas o sólidas como las que se estrenan en estos años. El cine de no ficción inicia una trayectoria inédita en el cine español con obras innovadoras, trabajos de investigación (Javier Ríoyo, J. L. López Linares) y documental de autor y otras hibridaciones (José Luis Guerín, Marc Recha).

En cuanto a la presencia de mujeres en las profesiones de mayor poder de decisión de producción, guion y dirección —o, simplemente, en funciones más creativas de fotografía, montaje, música, diseño de producción—, hasta los años 90 el espacio que ocupan es extraordinariamente marginal, estando en activo los escasos nombres de la llamada generación de la Transición que se limitan a las directoras Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé. En todo el decenio 1980-1989 solamente se contabilizan ocho mujeres que dirigen cine en España: estas tres e Isabel Coixet (*Demasiado viejo para morir joven*), Cristina Andreu (*Bru-*

mal, Delirios de amor), Ana Díez (*Ander eta Yul*), Pilar Távora (*Nana de espinas*) e Isabel Mulá (*Depravación, Los nuevos curanderos*). En el decenio siguiente se suman 28 debutantes, lo que supone un incremento de un 350 por 100; pero hay que tener en cuenta que muchas de ellas no mantienen continuidad en sus carreras; de hecho, en un plazo más largo se pueden contabilizar 21 mujeres que han debutado y han dirigido tres o más largometrajes en el período 1980-2012.

En todo caso —hay que insistir—, por encima de los cambios señalados más arriba acerca de una nueva generación de cineastas con estilos, temas y enfoques nuevos, probablemente lo más decisivo de ese último decenio del siglo xx sea precisamente la incorporación de un número significativo y suficiente de mujeres a la dirección de cine en España, bien es verdad que en porcentajes ridículos si se piensa en clave de paridad: en ese arco temporal 1980-2012, las mujeres ha dirigido 200 largometrajes de los 3.442 que se contabilizan en el ICAA, lo que representa un 5,81 por 100 (García Fernández y García Alonso, 2015; Zecchi, 2014, cap. IV)¹. Es decir, que la brecha abismal sigue ahí, aunque esos años 90 ofrecen una ruptura evidente con décadas anteriores, hasta el punto de que se puede apreciar un salto cualitativo.

¿Qué cine hacen las mujeres? Las directoras se decantan por historias que transcurren en la actualidad, hablan de soledad e incomunicación, y de búsqueda de pareja o problemas de relaciones sentimentales; están protagonizadas por mujeres entre 20 y 40 años adscritas a la clase media y con profesiones liberales, resolutivas e independientes res-

¹ Además de estos trabajos, una perspectiva interdisciplinar más completa es la que ofrece Fátima Arranz (dir.), *Cine y género en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

pecto a los varones, por lo que parece que las cineastas trazan un retrato de su propia generación, como observa Antonio Santamarina (en Heredero, 1998b, 25-36). En diversas entrevistas rechazan el distintivo «cine de mujeres» por más que en la mayoría de las películas de las nuevas directoras los personajes más importantes sean mujeres, pues ello llevaría a cierta marginación por la vía del encorsetamiento, aunque ello es compatible con una «mirada femenina» que se erige en alternativa a la mirada falocéntrica. Al igual que la sociedad en su conjunto, el cine de estos años sigue siendo manifiestamente patriarcal, con representaciones de la mujer construidas desde una mirada masculina, que reiteran un rol subsidiario de las mujeres, en temas como violaciones, prostitución, abusos sexuales, trabajo doméstico, etc., como expone el conocido estudio de Pilar Aguilar (1998) sobre la imagen de la mujer en el cine español del primer lustro de los 90. Pero la nueva generación de directoras plantea otros imaginarios femeninos y discursos desde una sensibilidad feminista y desde la sororidad como «la solidaridad entre las mujeres, la representación des/esencializada de la mujer o la preocupación por la confluencia de un discurso que contemple la interrelación entre el género, la raza y la clase social», según indica Guilla-món Carrasco (2015, 297), quien pone como paradigma de este nuevo cine los dos primeros largometrajes de Bollaín. Por su parte, Haro (2005, 105-106) aborda las primeras películas de Gutiérrez, Coixet, Balletbó-Coll y Bollaín señalando que hay

una novedosa utilización de personajes transatlánticos, bien en su propio medio anglosajón —como en *Cosas que nunca te dije*—, bien trasplantados a escenarios diferentes, transculturales —como en *Sublet*, *Costa Brava* o *Flores de otro mundo*—, pero personajes que salen airosos de sus dificultades y que interesan y conmueven a los públicos de ambos lados del Atlántico.



Celebración del 50 aniversario de la directora en Edimburgo con sus amigas y compañeras: Alicia Luna, Eva Valiño, Laia Colet, Karnele Soler, Chus Gutiérrez y Cristina Zumárraga.

Precisamente Isabel Coixet e Icíar Bollaín son figuras significativas de la dimensión transnacional que el cine español adquiere a partir de este momento, como señalamos más adelante.

Sin voluntad ni necesidad de hacer una cartografía completa sobre los inicios de esta generación de mujeres cineastas —que, por otra parte, ya está hecha—, merece la pena destacar algunos nombres y películas que acompañan en esos 90 los tres cortos y dos largometrajes de Icíar Bollaín. Gracia Querejeta realizó en la década tres obras que tienen en común la indagación en la figura paterna y en las relaciones afectivas: *Una estación de paso* (1992); *El último viaje de Robert Rylands* (1996), personal adaptación de una novela de Javier Marías rechazada por el autor, y *Cuando*

vuelvas a mi lado (1999), una cinta ya muy madura que replantea los cambios en la familia española y el rol de la mujer. Chus Gutiérrez es autora de *Sublet* (1992), rodada en Nueva York y protagonizada por Iciar Bollain, como explicamos más adelante; el desprejuiciado documental de entrevistas *Sexo oral* (1994); el encargo *Alma gitana* (1995), y la estimulante *Insomnio* (1997), un filme sobre la inseguridad, la soledad y los afectos equívocos. Isabel Coixet no tiene éxito con su primer largo, el citado *Demasiado viejo para morir joven*, y realiza varios videoclips antes de dos obras personales y reveladoras de su talento creador, *Cosas que nunca te dije* (1996) y *A los que aman* (1998), inicio de una carrera ambiciosa, con solvencia y dimensión internacional tanto en el cine de ficción como en el documental. Rosa Vergés pone en pie tres películas en este decenio: *Boom, boom* (1990), *Souvenir* (1993) y *Tic, tac* (1997). En el relegado cine de animación, Maite Ruiz de Austri ha codirigido seis largometrajes desde *La leyenda del viento del Norte* (1992).

Además de su solvente inicio con *Ander eta Yul*, Ana Díez filma la intriga *Todo está oscuro* (1997), y en 1995 Azucena Rodríguez rueda *Entre rojas* y *Puede ser divertido*. También Marta Batllebó-Coll firma un par de títulos; Dunia Ayaso hace tándem con Félix Sabroso y rueda tres largos en este período; la también guionista Yolanda García Serrano codirige *Amor de hombre* (1997); Eva Lesmes filma *Pon un hombre en tu vida* (1996); Mireia Ros, *La Moños* (1996); Manane Rodríguez dirige *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1997); Dolores Payás, *Me llamo Sara* (1998); y, a final de la década, tras diversos trabajos para televisión, Patricia Ferreira rueda la muy madura *Sé quién eres* (1999) y Helena Taberna la comprometida *Yoyes* (1999).

La décima gala de los premios Goya para películas estrenadas en 1995 resulta sintomática del cambio que está teniendo lugar, pues los grandes triunfadores son dos títulos de cineastas noveles que reciben los galardones más signifi-

cativos: la primera película de Agustín Díaz Yanes (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*), que consigue ocho Goyas, y el segundo largo de Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*), con cinco premios. Como se advierte de inmediato, se trata de dos películas muy volcadas hacia el público, con un diseño de producción muy atractivo, que rompen con el cine de género y muestran el sello personal de sus autores. Hay autoconciencia de ese cambio que se valora en lo que supone un nuevo aprecio por parte del público, desechar etiquetas peyorativas y elevar la autoestima de los cineastas, como diagnostica Álex de la Iglesia². En la siguiente edición, de 1997, queda revalidada esta constatación al figurar como grandes triunfadores una mujer, Pilar Miró, cuya película *El perro del hortelano* obtiene siete Goyas, y un director novel, Alejandro Amenábar, que iguala ese palmarés con *Tesis* (véase Rodríguez Merchán y Fernández-Hoya, 2008).

COMPROMISO SOCIAL Y SENSIBILIDAD FEMINISTA

En este marco, Icíar Bollaín se inicia *desde* una trayectoria de actriz que la ha llevado a recorrer la pequeña pero gran distancia que hay entre estar delante y estar detrás de

² «Este año ha muerto un concepto maldito, un estigma que supuraba desde hace décadas. Almodóvar vació un bote de alcohol sobre la herida y la limpió profundamente. Este año, Fernando Trueba ha quitado las vendas y la herida había desaparecido. Estoy hablando de la herida en el costado del cine español, estoy hablando de la *españolada*. La *españolada* es historia. *Two much* ha conseguido romper las barreras de lo imposible; ya no somos cutres. Somos gente seria que hace películas que se verán en todo el mundo. Pero no en circuitos para listos, para los cuatro colgados *folk*, ardientes amantes de la magia del Tercer Mundo. No. Hacemos películas que se ven en los grandes circuitos comerciales» (*El País*, 24 de diciembre de 1995).

la cámara; ya indagaremos más adelante en las circunstancias que motivan esa evolución. Ahora únicamente queremos señalar dos de las claves o marcos que resultan determinantes, en origen, para comprender la carrera de la cineasta, bien entendido que se trata de perspectivas interrelacionadas y complementarias. Nos referimos a: a) el *cine de compromiso social*, con los temas de migraciones, violencia machista, desigualdad social, pobreza, colonialismo...; y b) el *cine desde una sensibilidad feminista*, que busca la visibilidad de las mujeres, las hace figuras preeminentes o protagónicas de los relatos, denuncia situaciones de discriminación laboral y analiza los presupuestos de la sociedad patriarcal y los roles establecidos para las mujeres.

Esa primera línea de cine de compromiso social, bastante minoritaria en esa generación de los 90, se identifica con el realismo troncal de la cultura española y del cine europeo heredero del neorrealismo que pueden representar Ken Loach, Robert Guédiguian o Luc y Jean-Pierre Dardenne. En esa perspectiva se encuentran Fernando León de Aranoa, Ana Díez, Chus Gutiérrez, Benito Zambrano o Icíar Bollaín, además de debutantes en la década anterior, como Montxo Armendáriz, y tiene continuidad más adelante con algunas obras de nuevos cineastas como Enrique Gabriel, Jesús Ponce, Víctor García León, Mercedes Álvarez, Alberto Rodríguez, Isaki Lacuesta, Xavi Puebla o Juan Vicente Córdoba.

Se trata de películas donde coexiste el análisis político y laboral-sindical con los entornos personales y familiares, la observación de la vida cotidiana, el humor en el tratamiento de los dramas, la hibridación de géneros, el documental de autor, las claves emocionales en el diálogo no ideológico con el espectador, la renuncia a obras «de tesis» y, sobre todo, la apertura desde cuestiones tradicionales del llamado «cine social» (desempleo, trabajo precario, explotación laboral, emigración) a nuevos temas relevantes para la clase

obrero y los grupos en riesgo de exclusión social (drogas, culturas periféricas, sexualidades heterodoxas, corrupción política, brecha generacional y conflictos familiares, modos de vida y ocio alternativos...). Podríamos decir que son cineastas comprometidos y leales con la realidad social, sensibles a las desigualdades e injusticias, y atentos a nuevos modos de vida que cuestionan la productividad capitalista.

Como señalamos más adelante, el cine de Icíar Bollaín se ubica en esta línea de realismo comprometido (*realismo de la autenticidad*), en su caso con interés en una visión holística de lo real, donde coexisten dimensiones públicas y privadas, nacionales y globales, sociales y personales, profesionales y familiares o relacionales... Se opta por historias que suceden aquí y ahora, que pivotan sobre personajes centrípetos ante quienes el espectador sintoniza de forma espontánea, con conflictos derivados de la discriminación de la mujer, la emigración o las desigualdades sociales, pero en los que resultan tanto o más relevantes las relaciones de pareja y los modelos de familia.

La personalidad sensible de Icíar Bollaín con los derechos humanos y la igualdad aparece reconocida en las motivaciones del doctorado *honoris causa* por la University of Roehampton (25 de julio de 2013), donde se valoran sus películas por su capacidad para responder a desafíos contemporáneos: la amistad femenina y hogares rotos, la inmigración, la violencia machista, la conciliación familiar en mujeres trabajadoras, las consecuencias de políticas neoliberales en comunidades pobres y las oportunidades educativas en países en desarrollo...; el compromiso de la directora más allá de la industria, con su participación en el FISahara en los campos de refugiados en el desierto argelino (véase *El País*, 13 de marzo de 2005), el apoyo a iniciativas contra la pobreza, de ayuda a artistas e intérpretes y a Aldeas Infantiles SOS, y premios como el Alfa (2007), por su sensibilidad hacia grupos de exclusión social, el Julián Besteiro (2011),

que otorga el sindicato UGT por la defensa de los derechos humanos y de la dignidad que hace con su cine, y el del Festival de Derechos Humanos de San Sebastián (2012).

La generación de mujeres cineastas indicada más arriba es consciente de la grieta que está abriendo en el audiovisual, de la mínima posición que ocupan, de su lucha en un marco global de reivindicación de la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos y del trabajo de transformación de la mentalidad patriarcal dominante. Cualquiera que sea la identificación con la categoría de «cine feminista» y la voluntad militante de las películas —con mayor o menor dosis de denuncia, lo que varía ostensiblemente de un título a otro, de una directora a otra—, hay conciencia clara de replantear la situación y los roles de la mujer tras la cámara, frente a la cámara y en el relato. No se trata únicamente del acceso a trabajos de responsabilidad y poder de decisión (producción, dirección y guion) en el cine; ese paso imprescindible para un cine de mujeres —un cine hecho desde la sensibilidad y preocupaciones de las mujeres— exige historias con las que las espectadoras se puedan identificar porque están protagonizadas por mujeres con inquietudes, ideales, conflictos, intereses o gustos similares a los suyos y alejados de todo estereotipo, de modelos tradicionales y de cualquier objetualización. Se puede hablar, entonces, de un *cine ginocéntrico* que «aborda cuestiones que atañen principalmente a la existencia femenina y a la experiencia de ser mujer, y deconstruye los clichés y los tópicos de la representación femenina que han sido naturalizados por la mirada del hombre» (Zecchi, 2014, 125).

Varias de las cineastas de esta generación están incómodas con la etiqueta «cine de mujeres» en cuanto esa formulación puede implícitamente comprenderse como «cine para mujeres (espectadoras)», es decir, un cine de la sentimentalidad y los conflictos melodramáticos, centrado en el espacio familiar, con roles establecidos... y refractario al

cine de acción o al análisis político. El rechazo a esa fórmula viene también de la constatación de que no hay un equivalente «cine de hombres» —por tanto se trata de una categorización hecha desde presupuestos patriarcales— y del deseo de las cineastas de hacer cine sin otras adjetivaciones. Hay conciencia del protagonismo de la mujer y de su posición, pero de ello no se deriva una militancia o el presupuesto de hacer cine desde una (ortodoxa) perspectiva de género³. En el artículo «Cine con tetas» (1998), la propia Icíar Bollaín expone su derecho a hacer cine sin adjetivaciones y sin que tenga que ser comparada con los hombres, y en la recopilación y coloquio de la Seminci 2000 (Bollaín, 2001), la directora rechaza el sintagma «cine de mujeres» y explícitamente expone que a las cineastas de su generación las han acusado de hacer un cine desde otra perspectiva y luego no asumirlo, con la paradoja de «negar la diferencia en lugar de reivindicarla» (*ibid.*, 15).

En cuanto a la integración de las mujeres en la industria del cine, Icíar Bollaín participa en la creación de CIMA, que realiza una labor esencial de análisis, denuncias y reivindicaciones para avanzar en la equidad profesional. Icíar señala repetidamente la situación de desigualdad existente y reivindica la necesidad de seguir luchando, como en otros ámbitos de la sociedad, aunque, personalmente, en su trayectoria profesional no haya tenido dificultades por ser mujer: en *La Iguana* eran cinco socios, de ellos tres directores, y la primera que dirige es ella; le han llegado proyectos grandes, como *También la lluvia*, en los que el productor

³ Es muy elocuente al respecto la discusión planteada por Barbara Zecchi, quien concluye (2014, 133) que «salvo algunas excepciones, a pesar de esta conciencia de vivir una experiencia de discriminación, hay un rechazo generalizado muy tajante y explícito de las cineastas en los años 90, no solo a que su obra se asocie al pensamiento feminista, sino también a que simplemente se defina como femenina».

ha confiado en ella... Indica que el número de mujeres sigue siendo pequeño; en todos los ámbitos hay un desequilibrio, los trabajos de las mujeres son invisibles y hay mucha inercia a confiar más en un hombre. Y eso se halla en el imaginario colectivo. En el mundo audiovisual hay pocas mujeres en puestos de decisión y cuesta mucho dar a las mujeres el título de autoridad; nunca se dice «es una genia» ni se citan mujeres como referencia de quiénes han influido más (Bollaín y García de Leániz, 2020). No obstante, considera que la paulatina incorporación de mujeres en los ámbitos profesionales del cine «hace que se establezcan relaciones más horizontales, más dialogantes, menos jerarquizadas y, desde luego, cero paternalistas», además de contribuir a relaciones con mayor complicidad y humanidad en el trabajo, dado que «compartimos edad, inquietudes, hijos, conciliaciones».

Para Martínez-Carazo (2002, 81), en sus dos primeros largometrajes Icíar

ejemplifica con claridad esta separación entre el proyecto feminista tradicional y la representación de un mundo femenino en control de la narración. Su rechazo abierto a las etiquetas feministas proyecta un acercamiento innovador a la creación artística y una superación clara de un discurso reivindicativo en su opinión anacrónico.

Varias estudiosas anotan el desencuentro entre las directoras de cine español y la crítica feminista; es un debate que, necesitado de extensas reflexiones teóricas, fundamentaciones y ámbitos específicos de aplicación, excede estas páginas. Al final parece claro que, al margen de todo nominalismo, la cuestión no queda resuelta por autoadscripciones a determinados feminismos, ya que, como bien señala Martínez-Carazo (*ibid.*), el primer largo de Icíar despoja las conquistas feministas de toda carga reivindicativa y muestra la inviabilidad del feminismo como única perspectiva

de hermenéutica del filme. Para esta autora, en *Hola, estás sola?* hay una posición «postfeminista» en cuanto presenta personajes que se han beneficiado de las conquistas feministas de sus madres, pero «son víctimas de esas mismas libertades, en la medida en que el abandono y la desestructuración familiar que padecen derivan también del rechazo por parte de sus madres del modelo familiar patriarcal» (Martínez-Carazo, 2009, 841)⁴.

En el análisis más detallado que dedicamos a cada película y en las claves estéticas, abundamos en los personajes de mujeres de esta filmografía y en el discurso sobre la situación de la mujer en las sociedades contemporáneas que se deriva de ello. Ahora nos basta con señalar cómo, ya desde los inicios, Bollaín apuesta por historias de mujeres que muestran personajes realistas con sus contradicciones y evoluciones, dan testimonio de su diversidad (edades, medio social, mentalidad, ámbito cultural...), son protagonistas de su destino, afrontan los conflictos con capacidad para el cambio personal y la transformación social, etc. (véase Piñeiro-Otero y Costa Sánchez, 2011).

Se aprecian distintos grados de reivindicación feminista; así, cabe la denuncia directa y desgarrada de la violencia machista de *Te doy mis ojos*, la crítica a la desigualdad labo-

⁴ Creo que esta profesora acierta en la perspectiva de fondo con que hay que comprender el cine de Icíar Bollaín al señalar: «La cuestión del género y su representación dista mucho de ser su objetivo [del cine de Bollaín], lo cual no impide que sus trabajos sean piezas clave en la articulación de la subjetividad femenina y en sus construcciones actuales. Al margen de la intención de la directora, su filmografía se inscribe en una secuencia de cambios políticos, sociales e ideológicos que reflejan y construyen la condición femenina y que inevitablemente remiten a la cuestión del feminismo. De nuevo surge aquí la tensión entre el compromiso con la problemática femenina, reflejado en su aguda exploración de la psicología de sus personajes y su distanciamiento de las reivindicaciones feministas» (Martínez-Carazo, 2009, 846).

ral y al rol tradicional de la mujer en la pareja (*Mataharis*) o en el marco profesional y familiar (*La boda de Rosa*), en contraste con la citada posición «postfeminista» de mujeres jóvenes que dan por conseguida cierta igualdad. En todo caso, los citados compromiso social y sensibilidad feminista son, también, líneas de fondo esenciales para Barbara Zecchi (2014, 178), quien subraya que el cine de Bollaín deconstruye las representaciones femeninas del imaginario patriarcal y tiene una de sus claves en la solidaridad femenina, contradiciendo los mitos patriarcales sobre la rivalidad entre mujeres.

APRENDIZAJES E IDEAS SOBRE EL CINE: CON VOZ PROPIA

Íciar Bollaín es una cineasta hecha a sí misma con una demostrada capacidad de aprendizaje y esfuerzo constante; no da nada por sabido ni resuelto, sino que cada nuevo proyecto conlleva un proceso de documentación y exploración para hallar la forma fílmica más adecuada a la historia y encontrar el desarrollo argumental apropiado a las convicciones de fondo. Complementariamente a lo indicado en los capítulos «Del oficio de actriz...» y «Ver y mirar...» sobre el aprendizaje en los rodajes señalamos ahora otros datos de su trayectoria profesional y algunas declaraciones que ayudan a comprender la identidad de la cineasta.

La participación en *El sur* le impide el aprovechamiento académico para pasar 2.º de bachillerato, que vuelve a hacer en otro centro, en el Colegio Guadalupe de la organización Hogar del Empleado, caracterizada por una pedagogía más activa y progresista. Permanece ahí tres años y accede a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense en otoño de 1987, donde estudia tres cursos académicos que compagina con los rodajes del inicio de su carrera con M. Gutiérrez Aragón, Felipe Vega y Juan Sebastián Bollaín.