

Introducción

Este libro trata de la mirada de la fe en el cine, aunque, si se me permite, también puede ser reversible: la mirada del cine en la fe. Sin duda, cualificados autores profundizarán en ambos temas. Ahora, brevemente me sitúo en el atrio de los gentiles, o en tono aún más coloquial, en las butacas del cine, compartiendo con creyentes y no creyentes. Y hablo desde el lugar en que confluyen cine y fe: el hombre mismo. Lo que está en juego en nuestro tema no es sólo la fe o el cine, sino el hombre mismo; especialmente, en unos momentos de una grave crisis antropológica, como se nos repite una y otra vez. Desde esta base antropológica, me atrevo a realizar cinco preguntas, como si fueran los cinco dedos de la mano:

1. ¿Quién hace a quién: el hombre al cine o el cine al hombre? El cine ha hecho posible el *homo videns* con una advertencia de Elisenda Ardévol: “*una mirada nunca es inocente, busca mirar*”. Por lo mismo, el hombre hace al cine y el cine hace al hombre.
2. El cine, ese gran ojo del cíclope, ¿nos mira o le miramos? Hemos pasado “*de la mirada antropológica a la antropología de la mirada*”. Para Dziga Vertov, en su Cine-Ojo (Kino-Glaz), “*la cámara es una extensión del propio ojo, las imágenes no son un catálogo de la realidad, sino su interpretación*”. Con el mismo argumento, Woody Allen, en *La rosa Púrpura del Cairo*, consigue que cine y realidad se confundan y fundan; o Luca Miniero, en *Bienvenidos al sur*, hacen un guiño a esa mirada cómplice.
3. En un momento antropológico y cultural nuevo, ¿qué humanidad nos presenta la gran pantalla?: “*La humanidad que observamos, y somos, parece una humanidad rota. Rota, en primer lugar, en cada uno de nosotros: el yo es un teatro de sombras, de personajes neuróticos cuyos hilos no manejamos... Nuestras facultades también están disociadas y su jerarquía trastocada... Divididos con nosotros mismos, lo estamos así mismo entre nosotros: somos enemigos,*

solitarios y confundidos en la misma confusión y división...” (O. CLEMENT: *Sobre el hombre*. Madrid: Encuentro 1983, 5). *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, o *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, hablan por sí solas.

4. ¿En el cine de hoy, como en un nítido espejo, se reflejan las cinco principales antropologías que están en juego en la nueva cultura emergente? Respondemos afirmativamente: así, *la visión antropológica ecológica* (“somos los ojos, el corazón y las manos de la madre tierra, la Diosa Gaya”), está presente en *Avatar* de J. Cameron; *la visión antropológica cibernético-biónica* (“somos los ojos, el corazón y las manos de la gran máquina”), en *Matrix*, de los hermanos Wachowski; *la visión antropológica humanista-utópica* (“somos los ojos, el corazón y las manos de la humanidad nueva que está naciendo, donde prima lo cultural sobre lo natural”), en *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. *La visión antropológico-sobrenatural-paranormal* (“somos los ojos, el corazón y las manos de quienes nos poseen interiormente: ángeles, demonios, espíritus...”), reflejada en películas tan diversas como como *Memorias de un Zombie adolescente* de Jonathan Levine, *El ángel Caído* de Steward Hendler, *la Saga Crepúsculo* de Catherine Hardwicke, o *Los cazadores de sombras* de Scott Stewart. Y finalmente, *la visión antropológica religiosa del hombre* (“somos los ojos, el corazón y las manos de Dios mismo”), reflejada en films como *De dioses y hombres* de Xavier Beauvoir o *Un Dios prohibido* de Pablo Moreno. Y aún me atrevo a señalar una quinta antropología: “*cine-interactiva*”: “somos los ojos, el corazón y las manos de la gran fábrica de sueños”, donde se confunde lo virtual con lo real. Anoto la simpática película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* de Robert Zemeckis.

Expresado lo anterior, y puestos a soñar, si pudiera ser, a un mismo tiempo, guionista, productor, director, actor y cámara, reflejaría una antropología integral-relacional, como la que encierra la Biblia: el hombre que se hace en contacto con su medio natural, con los demás, consigo mismo y abierto a la transcendencia. Esta antropología serviría para responder a las preguntas clásicas: “¿De dónde venimos?... ¿Qué somos?... ¿A dónde vamos?... ¿Qué podemos esperar?”... Por cierto, con respuestas y en una clave

muy diferente a la mostrada por Ridley Scott en su reciente film *Prometheus*.

5. Finalmente, ¿Qué puede aportar el cine en tiempos de crisis profunda, como la actual? El cine divierte, informa y forma. Y, en tiempos de crisis, puede ayudar a hacer de la “globalización mercantil” la nueva “mundialización de la solidaridad y del humanismo”. Se trata de hacer de este mundo “otro” y, a la vez, “otro mundo”. La siempre recordada película de *El Gran Dictador* de Charles Chaplin, o la filosofía de fondo de *E.T. El extraterrestre* de Steven Spielberg nos ilustran suficientemente.

Hasta aquí las cinco preguntas. Concluyo mi introducción con un hábito de esperanza: cinematográficamente hablando, hoy puede ser el comienzo de un buen programa o, parafraseando la canción, “¡*más cine, por favor!*” y añado: “¡*mejor cine, mayor cine, e incluso cine más trascendente, por favor!*” porque el cine, como *La vida, es bella*, nos recordará Roberto Benigni. En verdad, ¡*Qué bello es vivir!* subrayará Frank Capra. Y la belleza nos llevará, como de la mano, a la Verdad y a la Bondad, hasta desembocar en quien es el icono y la imagen por excelencia: Jesucristo, el primero y el “último Adán”, en expresión de San Ireneo; ese Adam en quien el hombre y todo lo suyo, incluido el cine, cobran sentido y plenitud. Sin complejos, la visión antropológica cristiana, la fe vivida, pueden aportar al cine, no sólo “*memoria, creación y relato*” sino “*identidad, resistencia y provocación*”. Todo un reto y un aliento para hoy.

Por último, y sin afán propagandístico, me atrevo a recordar que, en Ciudad Rodrigo, se ha hecho realidad un sueño que tiene mucho que ver con el tema y contenidos de este libro: desde el año 2004, un puñado de jóvenes cristianos se lanzó a la aventura de producir cine religioso al oeste del oeste español; tierras de gran pobreza demográfica, donde no hay apenas oportunidades de trabajo para los más jóvenes. ¿El milagro? Tiene ya nombres propios: año 2006, el largometraje *Jesús, el peregrino de la luz*, estrenado en el Festival Internacional de Cine Espiritual de Bruselas en Octubre de dicho año. En 2007, *Talitá Kum*, distribuyéndose con la Editorial San Pablo. En 2009, *Pablo de Tarso, el último viaje*, nominada a mejor película en el XII Festival Internacional Religion Today de Trento (Italia). Y en 2013, *Un Dios Prohibido*, sobre los mártires claretianos de Barbastro durante la guerra civil, con gran acogida de público

y crítica. *Contracorriente Producciones* es más que una empresa: es una forma de vida y una vocación; es una familia joven que sabe unir profesionalidad y fe, sin complejos ni maniqueísmos.

Desde esta y otras realidades, bien se puede exclamar que no es verdad que el cine religioso haya muerto; no estamos “*En el último concierto*”, como reza la última película de Yaron Ziberman. Más bien, a Dios le seguimos encontrando en las pantallas y en las butacas; por cierto, donde siempre estuvo y desea estar. Dios –y el cristianismo– no pueden ser ajenos o extraños a la cultura cinematográfica.

Raúl Berzosa

Obispo de Ciudad Rodrigo

Parte Primera

La imagen del hombre en el cine contemporáneo

Visiones ideológicas de la mujer y la familia en el cine contemporáneo

ANA LANUZA AVELLO

Universidad CEU San Pablo

1. Mujer y cine ideológico

Para explicar a qué vamos a llamar cine ideológico, y cómo este cine se opone a un cine de corte más humanista, comenzaremos este texto con un lugar común, que alude al sentimiento que cualquier cinéfilo experimenta cuando, por alguna razón, empatiza con un personaje de ficción: muchas veces el cine es un mero reflejo de la realidad, de la vida. Pero en otras ocasiones, más allá de experimentar una cierta identificación con aspectos más o menos relevantes de un filme, al espectador se le presenta como evidente la existencia de un ideólogo que construye roles y tramas cinematográficas en orden a la transmisión de un mensaje social o político conveniente.

Cabe destacar que todas las películas ofrecen una visión concreta de algo, y por tanto están en condiciones de generar un impacto en los espectadores y modificar su conducta. De esta forma, determinados personajes transmiten valores y se constituyen en modelos de actuación en la medida en la que las personas encontramos ciertos paralelismos entre nosotros mismos y su biografía, su carácter o sus circunstancias.

Veámoslo con un ejemplo relacionado con la mujer. Resulta evidente que los prototipos femeninos se han transformado de acuerdo a los cambios que el papel de la mujer ha experimentado desde principios del siglo XX. De esa forma, las madres de familia que hoy se enfrentan

a la ausencia de sus familiares debido a una guerra, probablemente se sientan más identificadas con el papel de Natalie Portman en *Brothers* (Jim Sheridan, 2009), o de Susan Sarandon en *En el valle de Elah* (Paul Haggis, 2007) que con el de Myrna Loy en *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) o Marmee March en *Las cuatro hermanitas* (George Cukor, 1933).

Sin embargo, en ocasiones, los filmes son deliberadamente utilizados para fines de manipulación de masas o contribuyen explícitamente a generar un tipo de actitudes convenientes en un momento dado, lo que provoca que adquieran matices ideológicos. Alberto González Pascual sostiene que las tendencias más comunes a la hora de identificar el concepto “ideología” se sintetizan en dos puntos: por una parte la ideología supone un corpus de ideas muy rígidas, carentes de flexibilidad y cercanas al ámbito doctrinal; y por otra, la ideología tiene que ver con la legitimación del poder con el fin de sostener relaciones de dominio¹. Por tanto, en función de si los personajes se presentan como meros estereotipos, o los filmes defienden ideas relacionadas con el poder en un determinado contexto, se acercarán más a la categoría de “cine ideológico”.

También puede ocurrir que, en ocasiones, una película, sin ser ideológica, forme parte de una corriente ideológica, en función de si su discurso se adecúa más o menos a dicha corriente. En cualquier caso, “cine ideológico” no es un concepto absoluto ni sencillo de definir, y en este artículo lo utilizaremos para referirnos a la utilización de una película para demostrar ideas, más que para acercarse con autenticidad a los anhelos, esperanzas o miedos del ser humano.

Para empezar a hablar de cine ideológico y mujer debemos comenzar con un hecho especialmente relevante en el caso de nuestro estudio: el día 29 de noviembre de 2011 entró en vigor una disposición según la cual se crea en España una nueva categoría para la calificación de películas: “Especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género”. Esta categoría, iniciativa conjunta del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), y el Instituto de la Mujer es única en

¹ A. GONZÁLEZ PASCUAL: *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Fundamentos 2010, 40.

el panorama internacional y será aplicada en la medida en la que la película se ciña a una serie de criterios orientativos².

La primera película que en la cartelera española se presenta respaldada por este sello es *La fuente de las mujeres* (Radu Mihileanu, 2001), un filme que al igual que otros de distintas nacionalidades como *La linterna roja* (Zhang Yimou, 1991), *Osama* (Siddiq Barman, 2003), *Agua* (Deepa Metha, 2005), o *Katmandú, un espejo en el cielo* (Iciar Bollain, 2011), manifiestan la inquietud de una sociedad global por la progresiva transformación del papel de la mujer y las consecuencias que conlleva.

Esto pone de manifiesto una realidad: en nuestros días el tema de la representación femenina en los medios de comunicación ha adquirido una enorme importancia, y su control vuelve a presentarse como una herramienta de difusión ideológica. No obstante, este no es un hecho aislado. Al igual que ocurre en nuestros días el cine ha sido utilizado muchas veces a lo largo de la historia para este fin. Por poner un ejemplo con el que compararnos –una comparación que valida el contexto democrático en el que se ruedan las películas– podemos hablar de los personajes femeninos que nos presenta una parte importante la cinematografía clásica.

En la época dorada del cine americano se potenció la imagen de una mujer fuerte que encaraba el drama de la guerra con un inusual coraje. *La señora Miniver* (William Wyler, 1942) una película que narra los avatares de una familia que sufre los bombardeos del ejército alemán sobre los suburbios londinenses, más allá de su calidad formal, esconde una voluntad manifiesta transmitir ideas concretas que interesaban políticamente en el contexto histórico en el que se realizó: “El primer ministro británico Winston Churchill escribió una carta a Louis B. Mayer definiendo la película ‘como indispensable’ y que ‘tenía más valor militar que los esfuerzos combinados de seis divisiones’. (...) Roosevelt le dijo que

² Entre dichos criterios se encuentran los siguientes: “Que transmitan una imagen igualitaria de ambos sexos, sin situaciones vejatorias o discriminatorias para uno de los dos”; “Que promuevan la eliminación de prejuicios, imágenes estereotipadas y roles en función del sexo e impulsen la construcción y difusión de representaciones plurales y reales de ambos sexos, como diversos son las mujeres y los hombres”; “Que promuevan el uso de un lenguaje no sexista que nombre, también, la realidad femenina”; “Que incorporen una visión igualitaria de las relaciones afectivas y de la convivencia doméstica”; “Que representen de manera igualitaria la presencia y la capacidad de las mujeres en aquellos sectores y niveles claramente masculinizados y de los hombres en los feminizados”; “Que promuevan el conocimiento y el rechazo del fenómeno de la violencia en todas sus dimensiones” (BOE del 28 de noviembre de 2011).

Mrs. Miniver había sido de gran ayuda para alertar a la opinión pública a favor del propio sacrificio y para acudir en ayuda de Inglaterra. Como *lo cortés no quita lo valiente*, Joseph Goebbles, ministro de propaganda del Führer, la alabó extraordinariamente calificándola como ‘un film ejemplar de propaganda que la industria del cine alemán tendría que copiar’³. Así, resulta viable defender la idea de que, en muchos aspectos, *La señora Miniver* es una película ideológica.

En nuestros días la mujer también se presenta con frecuencia desde una perspectiva ideológica, muy relacionada con dos hechos: en primer lugar, con la consolidación creciente de su autosuficiencia; y en segundo lugar con la posibilidad de crear ámbitos familiares que se distancian de lo que llamaremos la familia nuclear o tradicional. Estos dos hechos, relacionados entre sí, presentan numerosas conexiones con la llamada ideología de género, que Jesús Trillo-Figueroa define como “*contenido ideológico de las corrientes políticas ‘radicales’, originadas en los llamados ‘nuevos movimientos sociales’ surgidos a raíz de mayo del 68, coincidentes todos ellos por constituir una opción política definida por una ‘orientación sexual’, tales como feministas radicales, gays, lesbianas, etc.*”⁴

En la medida en la mujer demuestra su capacidad para competir con el varón en el mercado laboral, y se desvincula del hombre en tanto en cuanto, estrictamente y en teoría, no necesita su colaboración para ejercer sus deseos de maternidad, va distanciándose de él y adquiriendo progresivamente una conciencia de autosuficiencia que el cine ha reflejado desde diferentes perspectivas, en películas tan distintas como *Amelie* (Jean Pierre Jeunet, 2001), *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), *Sexo en Nueva York*, *La película* (Michael Patrick King, 2008), *Mamma Mía!* (Phyllida Lloyd, 2008), o *Tiana y el Sapó* (John Musker, Ron Clements, 2009).

Las sociedades a lo largo de los años han interpretado los modelos de hombre y mujer, y se han formado roles sociales, cambiantes en función del tiempo y el lugar. Nosotros sostenemos que hay un modelo antropológico adecuado, que responde, más allá de cuestiones ideológicas, a lo que el hombre es en cuanto a hombre, es decir, a la naturaleza

³ A. COMAS: *William Wyler, su obra, su época*. Madrid: T & B Editores 2004, 162.

⁴ J. TRILLO-FIGUEROA: *La ideología de género*. Madrid: LibrosLibres 2009, 13.

humana. Los frutos del cine que atiende a esta realidad, son películas en las que las personas –que tienen ideas–, se encuentran por encima de las ideas.

Sostienen Juan Orellana y Jorge Martínez Lucena que:

Se suele pasar por alto que la alternativa a la verdad afirmada ideológicamente no es únicamente el relativismo radical y nihilista de divertirse hasta morir, sino que también se puede defender la verdad desde la experiencia, es decir, reconociendo que esta existe y que estamos ciertos de ella, pero, al unísono, confesando que nosotros no la poseemos toda, con la apertura que esto supone a las experiencias de los demás⁵.

De hecho, podemos hablar de la existencia de personajes femeninos que, lejos de convertirse en representantes vivos de una determinada ideología, nos hablan de la búsqueda de un sentido, de plenitud, de autenticidad. Esto lo hace María –Ana Fernández– en la película *Solas* (Benito Zambrano, 1999), cuando afirma que ha decidido abortar porque no cree que tenga otra opción, a pesar de desear con fuerza que alguien la convenza de no hacerlo. Lo que hace María no es otra cosa que reconocer unos deseos que experimenta con fuerza, que se corresponden con su naturaleza y su situación. Aborto o no, no hay ideología en el planteamiento.

No podríamos decir lo mismo de otro filme con destacada protagonista femenina *Million dollar baby* (Clint Eastwood, 2004), en el que resulta palpable la justificación intencionada de la eutanasia, que se presenta como un acto de caridad extrema, una solución al problema del dolor que no se corresponde en el caso del filme con el espíritu de supervivencia y superación que la protagonista manifiesta a lo largo de la película.

⁵ J. MARTÍNEZ LUCENA y J. ORELLANA: *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro 2010, 205.

2. Heroínas femeninas y feministas de nuestros días

Antes de atender a algunos modelos destacados de mujer que el cine contemporáneo viene reflejando desde hace unos años, debemos fijarnos en el propio *Star System* femenino que en última instancia los interpreta, pues “las estrellas no producen significados relacionados exclusivamente con ideales de individualidad sino con tipos sociales que representan nuestras nociones de pertenencia a un grupo humano determinado ... Las estrellas encierran en sí no solo fantasías de deseos sino también connotaciones sociales e ideológicas”⁶.

Y según esta afirmación, no parecen resultar irrelevantes los atributos tanto físicos como personales de algunas estrellas que han brillado en los últimos años, desde Sharon Stone, Julia Roberts, Julianne Moore o Meryl Streep, hasta Charlize Theron, Kate Winslet, Nicole Kidman, Jennifer López, Renée Zellweger, Scarlet Johanson, Sarah Jessica Parker, Uma Thurman, Penélope Cruz o Angelina Jolie. Inevitablemente, cada una de ellas lleva asociados unos determinados valores, que provienen de una mezcla de sus propias biografías y de rasgos que comparten los personajes que interpretan. En realidad esto nunca ha cambiado. Recordemos cómo Katherine Hepburn, de forma casi sistemática, representó papeles de mujer insumisa e independiente, una imagen que ella proyectaba en su entorno (a pesar de que en las relaciones con sus parejas las cosas fueran muy distintas) y que siempre la acompañará. Lo que sí cambian son los sistemas de valores que sostienen al nuevo *Star System*, y que en el siglo XXI son bien distintos a aquellos que se destilaban de las producciones del cine clásico. Qué duda cabe que la mujer ha ganado en autonomía y versatilidad, cualidades que aparecen indudablemente reflejadas en los personajes que las actrices interpretan.

Por otra parte, en un buen número de películas del cine actual se nos presenta una mujer-heroína, pero no al estilo clásico –esto es, una madre o mujer amante que sufre por su familia o su país y aguanta estoicamente los rigores de la vida–, sino que la lucha de la mujer se traslada hacia otros ámbitos, tales como la realización profesional, el deseo de ser

⁶ C. DELEYTO: *Ángeles y Demonios, Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación 2003, 122.

madre a pesar de la ausencia de un entorno favorable, o la defensa de sí misma respecto de los hombres. Ejemplos de estos modelos los tenemos en los personajes interpretados por Holly Hunter en *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003), por Catherine Zeta Jones en *Sin Reservas* (Scott Hicks, 2007), por Charlize Theron en *Tierra de hombres* (Niki Caro, 2005), Meryl Streep en *La dama de hierro* (Phyllida Lloyd, 2011) o desde otro género, y desde luego con otro estilo, por Uma Thurman en *Kill Bill I* (Quentin Tarantino 2003) y *Kill Bill II* (Quentin Tarantino, 2004).

Incluso podemos considerar que películas como *Mi superexnovia* (Ivan Reitman, 2006) son expresión de un tránsito, un camino que la mujer ha recorrido hasta el punto de situarse en una posición de superioridad con respecto al varón. Recordemos cuando Matt Saunders –Luke Wilson–, después de haberse dejado seducir por los encantos de la Chica-G –Uma Thurman– y haber sido elevado por encima de las nubes para satisfacer en pleno vuelo los deseos de su entonces supernovia, le dice temeroso:

Contigo me siento un poco minimizado, llevado de un lado para otro como un caniche enano.

Esta es una constante en el cine actual, hombres secundarios frente a mujeres fuertes, independientes y sin embargo, insatisfechas o con problemas para integrar todos los aspectos que conforman sus vidas.

Otro buen ejemplo lo encontramos en *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000). En este filme, que le valió a Julia Roberts el Oscar a la mejor actriz principal, es relevante el diálogo que mantiene su personaje –una madre soltera que empieza a trabajar en un caso de contaminación del agua que está causando enfermedades a la población– y su pareja, George –un hombre bohemio y generoso que hace las funciones de amante y niñera de sus hijos– cuando este último intenta advertirla del rumbo que está tomando su vida:

Erin: En este trabajo, por primera vez en mi vida hay gente que me respeta. Mira, en Hinkley todo el mundo se calla para oír lo que tengo que decir, jamás me había ocurrido nada igual, jamás. Por favor, no me pidas que renuncie a mi trabajo.

George: *¿Y a lo que renuncian tus hijos qué pasa?*

Erin: *Estoy haciendo más por mis hijos ahora que cuando vivía con mis padres. Algún día lo comprenderán, seguro.*

George: *¿Y qué pasa conmigo?*

Erin: *¿Qué pasa contigo? ¿Crees que alguno de los hombres que me hicieron esos hijos me preguntaron qué quería antes de abandonarme? Lo único que he hecho ha sido adaptar mi vida a lo que los hombres deciden que necesitan, pero ahora no, lo siento, no lo haré.*

George: *Oye, Erin, yo no soy de esos, de modo que ¿Qué más tengo que hacer para demostrártelo?*

Erin: *Quedarte*

George: *¿Para qué? Te han aumentado el sueldo, puedes pagarte una guardería, no me necesitas.*

Sostiene Celestino Deleyto que “Erin representa inicialmente los peligros que el atractivo cultural del amor entraña para las mujeres, y posteriormente su capacidad para sobreponerse a sus efectos y construir una vida de éxito para sí misma y para sus hijos a través de la independencia y del esfuerzo personal (...) “Erin Brockovich” como “La boda de mi mejor amigo” utiliza el estrellato de Julia Roberts para explorar las avenidas de autoafirmación abiertas a la mujer estadounidense en la década de los noventa. En estas dos películas la imagen textual de la actriz consigue emparejarse plenamente con las connotaciones de mujer poderosa e independiente de sus significados extra filmicos”⁷.

No obstante, a Erin le pasa factura su heroicidad. Ella busca, como tantas, explotar sus capacidades en distintos ámbitos. Pero tiene un problema, y es que está sola, no se encuentra respaldada por un entorno familiar y comunitario que facilite dicha realización. Es una heroína solitaria que se enfrenta, no a un mal externo a su familia como puede ser una guerra, una crisis económica o un desastre natural, sino hacia su propia familia y sus más íntimos deseos de realización personal. Esta realidad enlaza con la aparición frecuente de entornos caracterizados por la ausencia de hombres, comunidades de carácter femenino donde las mujeres se refugian para hacer frente a la dificultad. Podríamos

⁷ DELEYTO: *Ángeles y demonios, ob. cit.*, 144

hablar de *Siete mesas de billar francés* (Gracia Querejeta, 2007), *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) o *Las chicas de la sexta planta* (Philippe Le Guay, 2010), aunque probablemente sea *Volver* (Pedro Almodovar, 2006) una de las películas que mejor ejemplariza este punto.

Volver es un canto a los valores femeninos, y a la fuerza y valentía de las mujeres, indiscutibles modelos de bondad, comprensión y fidelidad. Y sin embargo, a lo largo de todo el filme la figura del hombre y del padre aparece relacionada sin excepciones con la brutalidad y el dominio. En *Volver* la maternidad se produce siempre sin un padre que ejerza de tal, sin una referencia masculina positiva. El sufrimiento de las mujeres y las madres encuentra un cierto consuelo cuando están juntas, y crean así un contexto del que el varón se encuentra completamente marginado. La familia es aquí sinónimo de comunidad femenina en la que los hombres aparecen como una presencia incómoda, causantes de todos los males. Las mujeres son quienes resuelven los problemas y se enfrentan a la dificultad, algo para lo que resulta fundamental la creación de ese ámbito solidario de carácter femenino que en *Volver* sustituye a la familia tradicional.⁸

Un terreno que resulta especialmente fértil para la transmisión de una visión ideológica de la mujer es el de las películas en las que se afirma con rotundidad la autosuficiencia de las mujeres para satisfacerse a sí mismas, en personajes que rompen muy conscientemente con la alteridad propia de la pareja, en un intento de autoafirmación personal. Muchas de estas películas rescatan mujeres que reivindicaban su valía, pero que se encuentran desvinculadas de otros contextos que también conforman su vida, y que no consiguen integrar. *La sonrisa de Mona Lisa* recupera un claro discurso feminista y sin embargo, la película no acierta a presentar un modelo integral, sino fragmentado, incompleto, y que se presenta con un cierto halo de amargura.

En cualquier caso, la emergencia de este prototipo –que normalmente se describe como “mujer independiente” al margen de que mantenga o no una relación estable con un hombre–, es una consecuencia

⁸ Para más información sobre este tema véase A. LANUZA AVELLO: “La figura de la madre en el cine español contemporáneo, una visión de la mujer a través del cine”, en J. SIERRA SÁNCHEZ y S. LIBERAL ORMAECHEA (Coords.): *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual*. Madrid: Fragua 2011.