

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA  
COMUNICACIÓN



Universidad de Valladolid



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2021-2022

## **Cecilia Bartolomé y la transición del cine**

Trabajo de disertación

Raquel Galán Jiménez

Tutora académica: Tecla Beatriz González Hortiguela

SEGOVIA, noviembre de 2021

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	2
2. OBJETIVOS.....	4
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	4
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	4
3. METODOLOGÍA .....	4
4. MARCO TEÓRICO.....	6
4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.....	6
4.1.1 Antecedentes: Dictadura Franquista (1939-1975).....	6
4.1.2 Transición hacia la democracia (1976-1978).....	10
4.2 EL CINE COMO INSTRUMENTO SOCIAL .....	17
4.3 CECILIA BARTOLOMÉ (1969-1996): PIONERA DEL CINE FEMINISTA ...	21
5. ANALISIS FÍLMICO: <i>VÁMONOS, BÁRBARA</i> (1978).....	25
6. CONCLUSIONES .....	39
7. BIBLIOGRAFÍA.....	41

## 1. INTRODUCCIÓN

La directora Cecilia Bartolomé entendía el cine como su medio de expresión para plantear sus debates ideológicos (Sanz, 2001: 11), es por eso que muchas de sus obras se centran en la “personalización” de temas históricos-políticos (Parrondo, 2001: 34) teniendo siempre presente su reflexión feminista sobre la libertad de la mujer (Parrondo, 2001: 38).

Bajo esta premisa, Cecilia realiza sus obras con un gran poder de evocación y tiene la capacidad de traer a la gran pantalla temas de carácter imperante para la sociedad y recuperar parte de la historia de nuestro país (Contreras, 2008: 37).

La situación de las colonias españolas, el enfrentamiento político existente durante los años de la Transición o la cuestión de género y la necesidad de traer el feminismo a España, el cual se encontraba un poco atrasado, ideológicamente hablando, respecto a otros países como Estado Unidos, fueron algunas de las cuestiones que reflejan sus películas.

Sin embargo, su empeño por realizar sus filmes la llevaron a enfrentarse cara a cara con la censura en varias ocasiones. Su obra *Margarita y el Lobo* (1969) fue gravemente criticada por sus maestros y el documental *Después de...* (1981) fue retenido durante dos años y la directora fue acusada de delito por el carácter político del mismo.

Estos acontecimientos provocaron que sus proyectos fueran limitados y cortos en el tiempo, lo que llevo a que con los años cayera en el olvido, y que no contase con el reconocimiento que merecía y, por consiguiente, tal como como dicen Josexo Cerdán y Marina Díaz (2001), ocupar un espacio “discreto” dentro de la historia de nuestro cine.

Los comienzos de Cecilia empezaron en la Escuela Oficial de Cinematografía, donde fue una de las primeras mujeres en graduarse a finales de los 60 junto a sus compañeras Pilar Miró y Josefina Molina. Las carreras de estas tres mujeres directoras están entrelazadas entre sí porque todas eran conscientes de que España necesitaba ese cambio que trajo consigo la Transición. Y es que el contexto histórico durante el momento en el

que estaban en activo fue un punto determinante a la hora de enfocar sus trabajos. Así lo explica Eva Parrondo:

“En el cine de Cecilia Bartolomé las transiciones políticas funcionan como contexto histórico estructurante para las transiciones personales. Sus películas relatan tanto la historia de tránsito de sus personajes hacia la libertad en contextos históricos de transición política como dan muestra de los obstáculos políticos-personales en la consecución de la libertad “(2001: 33).

Lo que se denomina el proceso de la Transición española comenzaría en 1975, cuando el general Francisco Franco falleció por causas naturales. Después de 37 años de dictadura, tanto la sociedad como los propios ministros, abogaban por un cambio en el país que volviera a implantar las libertades, que se les habían negado en los años anteriores, para poder aspirar a un nuevo estado donde triunfara la democracia. Fueron años de consenso y tratos, pero también de mucha violencia y crispación, lo que marcaría esta etapa como una de las más importantes y que más consecuencias políticas e ideológicas dejaría para los años venideros.

El cine durante este periodo tuvo que sufrir una gran metamorfosis, ya que la censura franquista había anulado la filmografía de muchos directores y ahora se podía trabajar, al menos, con un poco de más de libertad. En este escenario es donde se encontrarían las películas de Cecilia Bartolomé, las cuales cumplieron con la función de ofrecer esa visión más liberadora y elocuente que necesitaba consumir el espectador.

Esta última idea resumiría en muy pocas palabras la razón de la temática de este trabajo, que es la de reconocer el valor cultural fílmico de la directora y reivindicar el lugar que se merece en la industria del cine.

Para poder conocer en profundidad su trabajo se va realizar un análisis socio-histórico de su obra prima, *Vámonos, Bárbara* (1978). La película cuenta la historia de Ana, una mujer que acaba de cumplir 40 años y que está cansada de vivir una vida que no quiere junto a su marido. Este será el detonante que la hará plantearse la separación matrimonial y empezar un viaje junto a su hija en el que pueda encontrarse a sí misma. La elección en concreto de esta cinta es por su importancia para el colectivo femenino del país, ya que

muchos críticos la llegan a considerar como “la primera película feminista del cine español” (Gubern, citado en Contreras, 2008: 37).

Paralelamente, también se ha llevado a cabo una investigación que consta de dos partes. Una se centra en la contextualización de los años de la actividad de la directora, que abarcan desde la dictadura franquista (1939-1975) hasta la Transición (1976-1978). La otra pone el foco en la finalidad del cine como instrumento social durante los años mencionados, además de hacer un recorrido por toda la vida y trayectoria fílmica de Cecilia Bartolomé.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

El objetivo general de esta investigación es dar a conocer y analizar la obra cinematográfica de Cecilia Bartolomé, siendo esta una de las directoras pioneras del género feminista en el cine del último tercio del siglo XX en España.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

Dentro de los objetivos específicos están los relacionados con otros temas tratados dentro de la investigación en cuestión:

- Reconocer la labor social de las obras de la directora con la finalidad de visibilizar temas tabús y mostrar una realidad oculta para el público femenino de la época.
- Analizar el papel del cine como medio de comunicación influyente en las masas receptoras.

## **3. METODOLOGÍA**

En cuanto a la metodología que se ha seguido para la elaboración de dicha investigación ha sido la siguiente. Por una parte, se encuentra la revisión bibliográfica, la cual consta de la lectura y revisión de varios documentos científicos, entre los que se encuentran artículos de interés, libros de autores que ya han investigado previamente

sobre ello, noticias extraídas de periódicos digitales y resúmenes de congresos tanto cinematográficos como históricos.

La finalidad de este método es recopilar toda la información y datos de interés posibles para tener una visión más esclarecedora, integrada y precisa del tema principal y que se puede ver reflejada a lo largo de todo este trabajo de fin de grado. Parte de esta investigación se centra en el enfoque histórico de la trayectoria cinematográfica de la directora incluyéndola dentro del panorama fílmico existente. También se va a realizar un estudio del estado del cine durante los años setenta para conocer las características que están presentes dentro de la obra de la directora.

Dicha metodología consta de una segunda parte, la cual se basa en el análisis fílmico de la obra prima de la directora, *Vámonos, Bárbara* (1978). Para realizarla se ha tenido en cuenta el contexto socio-histórico de la película, interpretando el filme como elemento que no se puede desvincular, para su posterior análisis, del momento en el que fue estrenado.

La razón de esta elección se debe a que no nos podemos quedar solo con un análisis de cuestiones formales de la misma, sino que, para poder estudiar la película en su conjunto, también es necesario tener en cuenta el contexto cultural, social, económico y político en el momento de su materialización (Castro, 2018: 85).

De esta forma, se ha estructurado el análisis del contenido de la cinta en tres grandes bloques: los recursos cinematográficos claves que aparecen, cómo se presentan las relaciones matrimoniales y los roles de ambos géneros y la exposición de la sexualidad femenina. Dentro de ellos se explicarán con mayor detalle los aspectos más relevantes de la película con su explicación histórica correspondiente.

Para este análisis también se ha observado los aspectos textuales del guion más destacables que le aportan un mayor realismo al pensamiento de los personajes, los cuales también se incorporan dentro del propio discurso fílmico-feminista de la directora.

## **4. MARCO TEÓRICO**

### **4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA**

Los años de actividad cinematográfica de Cecilia Bartolomé abarcan desde 1969 hasta 1996. Durante estos años, el país estaba pasando por un proceso de cambios sociales, económicos y políticos que dejaron una huella imborrable en la historia de España de finales del siglo XX.

#### **4.1.1 Antecedentes: Dictadura Franquista (1939-1975)**

Los comienzos del siglo XX en España están marcados por unos acontecimientos claves que serán la base de la que llegará a ser la dictadura franquista. En el inicio del reinado de Alfonso XIII en 1902, se sucedieron una serie de revueltas y huelgas que estuvieron propiciadas por la situación económica y política del momento, que harían que el poder del monarca empezara a verse debilitado.

El conflicto se fue sucediendo hasta que el escenario se volvió endeble y tuvo que intervenir el general Miguel Primo de Rivera, el cual daría comienzo a una dictadura militar con el consentimiento de la familia real. Durante los años de este régimen oligárquico y caciquil (Suárez, 2021), el poder militar se estaba asentado en el Gobierno y tomaron el control total del país.

La crisis de 1929, el catalanismo o la Guerra de Marruecos fueron algunas de las circunstancias que llevaron a que el régimen militar flanqueara. Esto tuvo consecuencias ideológicas que, tras la caída de la dictadura en 1930, generó un proceso de radicalización política y un auge del republicanismo (Casanova, 2021). En las elecciones de 1931, la República se volvió una realidad y el pueblo español salió a celebrar la victoria de la libertad a las calles. La modernización había llegado al país y la monarquía se volvía una creencia arcaica.

En julio de 1936, tras varios conflictos en el gobierno republicano, estalló la Guerra Civil Española. Fueron años de enfrentamiento y opresión por parte de ambos bandos, y supuso “una quiebra brutal y un corte profundo infligido a la sociedad española que, desde

el 1939, quedó amputada para siempre de una parte muy notable de sus gentes y de su historia” (Juliá, 2017: 18).

Como consecuencia de este conflicto social, se daría comienzo a una etapa dictatorial que se prologaría durante 37 años y estaría protagonizada por el general Francisco Franco, bajo la dirección del único partido político legal, la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (a partir de la ahora se le hará mención por sus siglas FET de la JONS).



Imagen 1. Manifestación patriótica en la Plaza de Oriente de apoyo a Francisco Franco.

Recuperado de: <https://www.eldiario.es/>

Para entender esta etapa histórica, es necesario especificar qué es y qué tipo de dictadura se implanto en España en 1939. Aróstegui llega a definir el franquismo como:

“Dictadura conservadora tradicional (...) que traducía la estrecha conveniencia de intereses entre las capas agrarias dominantes, los poderes financieros, la influencia ideológica y social de la Iglesia Católica, cimentado todo ello en el poder fatico del ejército (...) la existencia del régimen franquista es incomprensible si se prescinde de la red de intereses que tejió y en la que se sustentó”. (citado en Sánchez, 2002: 94)

Otro significado es el del sociólogo alemán Linz, quien nombra al franquismo como un “régimen autoritario de pluralismo limitado” (citado en Sánchez, 2002: 94). Como complemento a esta acepción, se trata de un “régimen impuesto y mantenido por la fuerza que desde el poder creo un entramado de instituciones y dicto un conjunto de leyes



prescindiendo, o más bien despreciando, todo procedimiento democrático” (Sánchez, 2002: 100).

Por otra parte, es incomprensible entender el franquismo sin las interpretaciones del historiador y catedrático Enrique Moradiellos. Una de sus exposiciones dice que el franquismo “fue una dictadura militar y caudillista, primero fascitizada y luego transformada en un régimen básicamente autoritario, pese a los resabios fascitizantes que mantuvo hasta el final” (citado en Olábarri, 2019: 915).

Entre todas las categorías que tiene la dictadura franquista, destaca la caudillista. El concepto caudillo es la traducción española que se le dio a la figura del dictador, como, por ejemplo, se hizo en la Alemania nazi con la figura del *führer*. Es la denominación que se le dio a esa persona capacitada para tener el poder de guiar a un país entero con un fin en concreto. En el caso de España, este título está asociado con la Iglesia Católica, ya que este sector encontró en el régimen el apoyo social que necesitaba para frenar el avance del comunismo y de la república en España.

Esta idea no solo tenía un fin ideológico, sino que también había la creencia de que el general Francisco Franco era un enviado por Dios para cumplir un cometido claro en la Tierra. Según Moradiellos, “esa crucial sacralización del carisma personal de Franco como gobernante providencial, virtualmente elegido por Dios para gobernar a los españoles y salvar a España, será así un componente crucial de su condición de “Caudillo por la Gracia de Dios” (2011: 12-13)



Imagen 2. Mural ‘Alegoría de Franco y la Cruzada’ (Arturo Reque Meruvia, 1948-1949).

Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/>

Una de las características propias del sistema del caudillaje, es que el poder autoritario no residía tanto en sus capacidades de liderazgo, si no en el carisma que el dictador desprendía en los momentos decisivos. La figura de Francisco Franco contaba con unas cualidades básicas de comunicación y elocuencia que le posicionaban como el mejor candidato para ponerse al frente de la dictadura.

Otra de las cuestiones predominantes de la dictadura es su naturaleza autoritaria o totalitaria. El surgimiento de este debate está sustentado por la situación internacional y la política nacional del momento. En una primera instancia, se tenía en mente que la dictadura fuera totalmente totalitaria, siguiendo las conductas de los fascismos europeos.

Pero, tras la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, España decidió hacer un cambio, o al menos aparentarlo, en sus políticas y empezar a plantear una ideología más autoritaria, acorde al nuevo aperturismo y a la expansión internacional del país. Es por esta razón por la que se empezó a denominar al partido “Movimiento Nacional” tras el año 1943.

Este cambio trajo consigo el Plan de Estabilización (1959), el cual supuso el fin de la autarquía y el inicio de una nueva etapa más desarrollista. Se trataba de un conjunto de medidas que intervenían en varios sectores cuyo fin principal era incorporar una nueva política económica, apaciguar la inflación que llevaba existiendo desde hace unos años y, principalmente, liberalizar la economía del país (Noceda, 2009).

Con este plan, los resultados obtenidos fueron muy beneficiosos para el Estado. Entre los años 1960 a 1975, la economía creció a una tasa media anual al 7%, lo que hizo que el Producto Interior Bruto (PIB) creciera desde los 633 mil millones de pesetas hasta los 5.870 mil millones de pesetas (De Blas y Baranda, 2019)<sup>1</sup>.

Con esta medida, España adoptó una estrategia más aperturista por la cual quería difundir en Europa el nuevo desarrollo del país, su exponencial crecimiento económico y sus avances modernos (Aragüez, 2006: 77). Este programa ayudo a obtener una estabilidad económica necesaria para varios ámbitos, entre los que se encuentran el

---

<sup>1</sup> <https://descubrir lahistoria.es/2019/08/plan-de-estabilizacion-de-1959-la-espana-franquista-bajo-la-supervision-del-fondo-monetario-internacional/>

turismo, el comercio internacional y, entre otros, el cine, en el cual se profundizara en el epígrafe “*El cine como instrumento social*”.

Como consecuencia, se produjo un gran crecimiento social a nivel internacional, porque España se equiparaba al desarrollo de los países europeos, pero, a nivel nacional, se empezó a cuestionar la dictadura y la oposición por parte de la clase obrera, que seguía estando muy latente.

A estos años, desde 1960 a 1970, se le denomina “Segundo Franquismo” y, a partir del 1973 hasta 1975, se le denomina “Tardo-franquismo” el cual termina con la muerte, por causas naturales, de Francisco Franco en noviembre de ese mismo año.

La sucesión del dictador fue un debate que se planteó en varias ocasiones, ya en el año 1973 le sucedió el militar Luis Carrero Blanco, pero no será hasta el año 1975 cuando se daría por concluida la dictadura franquista y comenzaría un proceso democrático con la ayuda del heredero borbónico, y sucesor impuesto por Franco, Juan Carlos I.

#### **4.1.2 Transición hacia la democracia (1976-1978)**

Para entender estos años de avance hacia la democracia, es necesario presentar las bases de esta nueva etapa transitoria. En el ámbito político, la clase franquista se planteaba sus opciones de supervivencia en un futuro inmediato (Gil, 2017: 190). Tras fallecer el dictador, una crisis en el partido condujo a que sus ramas paradigmáticas predominantes entraran en conflicto entre sí.

Los partidarios inmovilistas, o también denominados popularmente “El Bunker”, eran los más reacios a cualquier modificación del franquismo más tradicionalista, mientras que los aperturistas y los reformistas eran más favorables a adaptarse al cambio y a “las nuevas realidades sociales y al contexto europeo” (Gil, 2017: 190).

De hecho, este último grupo, los reformistas, eran los que más se interesaron en hacer posible la reforma democrática y, para ello, eran partidarios de las nuevas políticas que quería implantar en el país el rey Juan Carlos I. Pero a pesar de que el monarca

contaba con este apoyo, no tenía el de los demás grupos sociales, que hizo que sus comienzos en la jefatura del Estado no fueran los idóneos.



Imagen 3. Juramento de Juan Carlos de las leyes fundamentales franquistas frente a las Cortes. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/>

No contar con el favor de los grupos de la izquierda por estar asociado a la figura de Francisco Franco, ni con el de los monárquicos por considerarle un traidor a la corona y a su padre o por estar influenciado por la mala gestión de su abuelo el rey Alfonso XIII, fueron algunas de las cuestiones que debilitaron el poder de la monarquía.

Pero en el ámbito social, otra coyuntura se estaba llevando a cabo. Con la muerte del generalísimo, se multiplicaron las huelgas, asambleas y manifestaciones en las calles que reivindicaban libertad, amnistía y unos Estatutos de Autonomía por parte de la ciudadanía, a la par que la oposición del régimen se reagrupaba para negociar la ruptura con el poder franquista (Juliá, 2017: 14).

La presión social del Partido Comunista Español (a partir de ahora se le hará mención solo por sus siglas PCE), los conflictos entre el rey y el presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, y la crispación de la ciudadanía mencionada anteriormente provocaron que, en julio de 1976, el presidente franquista fuera destituido por el rey y en su lugar ocupara el puesto Adolfo Suarez, figura clave artífice del proyecto democrático que se implantó posteriormente. Este cambio de poder supuso “una victoria de la oposición y significó la derrota del continuismo franquista” (Ruiz, 2020).



Imagen 4. Proclamación de Adolfo Suarez como presidente de Gobierno en el Palacio de la Zarzuela, Madrid. Recuperado de: <https://www.casareal.es/>

Para abrir esta nueva era, el presidente del Gobierno planteó ante el Consejo del Reino la Ley para la Reforma Política (1976), por la cual, mayoritariamente, se disolvían las Cortes Franquistas y se procedía a instaurar una monarquía parlamentaria en el país. Este documento fue redactado por el político jurista Torcuato Fernández-Miranda, el cual afirmaba que solo a través de la ley se podía empezar el camino hacia la democracia, y así lo dejó claro en su célebre cita “de la a la ley, pasando por la ley”.

Los procuradores franquistas, que todavía se les denominaba así, aprobaron la reforma legislativa el 18 de noviembre de 1976 con 435 votos a favor, 59 en contra y 13 abstenciones. El veredicto final de los españoles a través del referéndum convocado unos días después, fue de una participación ciudadana del 77,2% y un 94% de votos a favor de la ley (García, 2018)<sup>2</sup>.

Con este acontecimiento, se empezó a preparar el camino hacia la democracia y a luchar con los verdaderos inconvenientes del proceso. Y es que estos años estuvieron marcados por las consecuencias de lo ocurrido con anterioridad, lo que se llevó a plantear una mutua amnistía por parte de todos los agentes afectados. Esto pretendía ser una cuestión decisiva para los hechos venideros, porque “el olvido de las situaciones anteriores era imprescindible para comenzar una nueva época democrática” (Juliá, 2003: 121).

---

<sup>2</sup> <https://www.libertaddigital.com/cultura/historia/almanaque-de-la-historia-de-espana/1976-se-aprueba-la-ley-para-la-reforma-politica-10669/>

Es por esta razón por la que muchas de las iniciativas tomadas entonces estuvieran basadas en el recuerdo de la República y de la Guerra Civil, enseñando lo que no había que hacer y avisando de los obstáculos que podían surgir en el camino (Juliá, 2003: 119). En definitiva, “transición fue negociación y pactos en despachos e instituciones” (Juliá, 2017: 14) y su principal finalidad era “eliminar la confrontación y favorecer una salida democrática y negociada” (Camacho, citado en Juliá, 2003: 123).

Como se ha mencionado anteriormente, el plan de amnistía también incluía al grupo comunista, siendo este uno de los más perjudicados por el franquismo. Según Marcelino Camacho, fundador de Comisiones Obreras (CCOO), hablaba de la amnistía como “pieza capital de la política de reconciliación” y afirmaba, en favor de los comunistas, que ellos estaban “resueltos a marchar hacia adelante en la vía de la libertad, de la paz y del progreso” (citado en Juliá, 2003: 123).

Y es que el papel del Partido Comunista Español en la Transición ha sido imprescindible. Al igual que los demás partidos políticos durante la dictadura, el PCE era declarado ilegal y su líder, Santiago Carrillo, se encontraba exiliado en Francia. Tras la muerte de Franco, las instituciones franquistas seguían estando presentes, por lo que la legalización del partido tuvo que esperar todavía unos años.

Uno de los acontecimientos más determinantes de la Transición fue la “Matanza de Atocha”, un atentado que acabó con la vida de cinco abogados laboristas en Madrid. El ataque ocurrió el 24 enero de 1977 en un despacho de la calle Atocha, de ahí su nombre, y estuvo protagonizado por un comando ultraderechista asociado a la FET de la JONS.



Imagen 5. Manifestación ciudadana en Madrid para rendir homenaje a los fallecidos en la “Matanza de Atocha”. Recuperado de: <https://www.rtve.es/>



Tras el impacto del atentado, el Gobierno tuvo que actuar acorde a la gravedad de los hechos, y aunque se había pactado con los militares que no se iba a legalizar el partido, las cosas tuvieron que cambiar. La actitud del PCE en el entierro de los abogados, el cambio que hizo el partido en sus estatutos y la predicción de que el voto de la izquierda se iba a dividir entre socialistas y comunistas (Pinilla, 2017) fueron algunas de las causas que hicieron que el partido comunista se legalizara el 9 abril de ese mismo año.



Imagen 6. El Gobierno legaliza el Partido Comunista español en abril de 1977.

Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/>

Este hecho marcaría un antes y un después en el transcurso de la Transición, ya que sería el desencadenante de una serie de consecuencias políticas y sociales. Algunas de ellas fueron el descontento en el núcleo militar, al considerarlo una traición por parte del Gobierno, el activismo de grupos terroristas como ETA y GRAPO, el desgaste del presidente durante el transito político, una actuación dura de la oposición y la creación de fisuras dentro del propio partido de Suarez (Pinilla, 2017).

Con la legalización del partido, este se pudo presentar a las elecciones generales convocadas en junio de 1977, las primeras de carácter democrático desde 1936. Los resultados fueron los siguientes: Unión Centro Democrático (UCD) fue el partido victorioso con un 34% de los votos y 165 diputados, seguido del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) con un 29% y 118 escaños. En cuanto al Partido Comunista Español (PCE), este se consiguió posicionar como la tercera fuerza del país, con un resultado de

9,33% y 20 diputados (Ruiz, 2020)<sup>3</sup>. Este triunfo comunista aumento la tensión en la situación política del momento y las disputas con el ejército se hicieron más latentes.

Una vez ya formalizado el primer gobierno democrático en España, el siguiente paso para completar la Transición seria la elaboración de la Constitución de 1978. Tras los Pactos de Moncloa, firmados en octubre de ese mismo año, se nombró entre los nuevos diputados una Comisión Institucional que se encargaría de la redacción propia del mismo.

Dentro de esta institución, se encontraban los que más tarde fueron llamados los “Padres de la Constitución”, los cuales representaban a los principales partidos políticos del momento para defender sus intereses. Para ello, se elaboró a través de la concordia y en consenso, teniendo siempre presente la historia de España cuyo recuerdo se prolongó toda la transición hacia la democracia (Varela, 2003: 42).



Imagen 7. “Padres de la Constitución”. De izquierda a derecha: Manuel Fraga, Gabriel Cisneros, Gregorio Peces, José Pedro Pérez, Jordi Solé, Miguel Herrero, Miquel Roca.

Recuperado de: <https://www.religiondigital.org/>

El proyecto constitucional fue sometido a referéndum el 6 de diciembre de ese mismo año. Contó con una participación del 67% de los cuales el 87% votaron a favor y el 7% en contra (Varela, 2003: 44)<sup>4</sup>. La sociedad española apoyo indiscutiblemente el proyecto constitucional, pero el éxito de la misma también se dio gracias a la actitud responsable de los demás actores políticos, como los sindicatos, la Iglesia y el Ejército, siendo este último uno de los más reticentes a la democracia (Varela, 2003: 42).

<sup>3</sup> <https://archivoshistoria.com/la-transicion-espanola/>

<sup>4</sup> <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=802670>



Como conclusión de esta etapa, se podría decir que fueron años marcados en un contexto de movilización, que al final no fue amnésico, como se pretendía que fuera, y mucho menos pacífico (Juliá, 2003: 119), ya que se estaba creando un ambiente de crispación que propicio la violencia social que protagonizarían estos años.

Se estima que entre 1975 y 1983, se produjeron 591 muertes (Torrús, 2018)<sup>5</sup> por violencia política. Según la investigación de Mariano Sánchez en su obra *La Transición Sangrienta* (2010), el recuento de los afectados sería el siguiente: los grupos de extrema derecha causaron 49 muertes; los grupos antiterroristas asesinaron a 16 personas; la represión policial se llevó a 54 personas; en las cárceles, 8 personas fueron asesinadas; 51 murieron en manifestaciones; ETA asesinó a 344 y GRAPO a 51. (citado en Torrús, 2018).

De entre todos estos datos se hace especial mención, por la gravedad de sus hechos, los cometidos por la organización terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna) la cual cometió su primer atentado en abril de 1968 en Guipúzcoa. Desde entonces su actividad terrorista se ha prolongado durante cinco décadas, siendo sus años de mayor presión en los años de la Transición. Según Manuel Sánchez y Manuela Simón, se estima que las consecuencias de terrorismo vasco fueron 3.500 atentados, más de 800 víctimas y 2.600 heridos<sup>6</sup> (citado en Fernández, 2019: 1632).

Esta crisis de identidad ideológica caló en la mente de los ciudadanos y ha llegado hasta la actualidad, siendo todavía un tema que crea opiniones dispares. Según Alejandro Ruiz-Huerta, uno de los supervivientes de la “Matanza de Atocha”, dice:

“Nos movemos en un tiempo muy difícil entre la memoria y el olvido, pero sin memoria no se puede tener futuro. La democracia le costó la vida a cientos de personas. No fue fácil llegar hasta aquí ni construir una democracia en la que todos tenemos cabida. Recordémoslo” (citado en Torrús, 2018).

Lo que se consideraría el proceso democrático finalizaría con la elaboración del plan constituyente, pero no será hasta las elecciones de 1982 cuando el gobierno socialista

---

<sup>5</sup> <https://www.publico.es/politica/transicion-cuento-hadas-591-muertos.html>

<sup>6</sup> <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7184142>

finalmente consolidaría la democracia en España. Según José Félix Tezanos, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) “era un partido que aspiraba a sentar y estabilizar la democracia en España, llevando a la práctica políticas de modernización y reformas sociales equiparables a las que realizaban los partidos socialdemócratas europeos” (citado en Gálvez, 2006: 202).

## 4.2 EL CINE COMO INSTRUMENTO SOCIAL

El cine, o el denominado Séptimo Arte, se trata de uno de los medios de comunicación con más influencia de todos los tiempos y que surgió en París a finales del siglo XIX. Aunque hay registro de actividad cinematográfica en España desde esos años, no es hasta una vez finalizada la Guerra Civil cuando el cine empezara a someterse a una regulación específica dirigida a tener un control sobre él para garantizar su contribución a los objetos políticos del régimen (Barrachina, 1995: 35).

Esto se debe a que, durante la dictadura, se entendió el cine como el vehículo idóneo de educación y control de masas con el fin de perpetuar el franquismo. Entre sus estrategias estaba la idea de industrializar el sector, dotándole de una estética diferenciadora donde hubiera un adoctrinamiento ideológico (Miguel, 2000: 63).

Para poder materializar esta última idea, se llevó a cabo una normativa censora proteccionista perfectamente estructurada, diseñada y promovida por el Estado (Miguel, 2000: 63). Para ello se unifica toda la actividad censora en dos organismos ministeriales, la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura. Sus miembros asumieron toda la labor de fiscalización moral del cine, poniendo más interés en los aspectos políticos, religiosos, pedagógicos y castrenses (*Primer Plano*, (6), p.1, citado en Miguel, 2000: 66).

En 1951, en la etapa más desarrollista de la dictadura, se creó el Ministerio de Información y Turismo, con Manuel Fraga a la cabeza en 1962, trayendo consigo la idea de implantar una estrategia más aperturista en el cine. Dicha política va a ser utilizada por el régimen como lema propagandístico para justificarse interiormente, suavizando así la ausencia de libertades, y para legitimarse exteriormente en Europa (Aragüez, 2006: 78).

El objetivo de este plan será la creación de una industria cinematográfica moderna que pueda equipararse a las europeas, pero sin perder el control estatal. Para llevarlo a cabo, Fraga nombró director general de cinematografía y teatro a José María García Escudero, el cual había ocupado el puesto unos años atrás. Su labor será planificar una serie de medidas con el fin de llegar a un cine más intelectual (Barrachina, 1995: 37).

Dichas medidas están divididas en cuatro grandes pilares, siendo estos la formación de nuevos profesionales, propaganda de lanzamiento, mayor control en la recaudación y nuevas formas de censura con mayores libertades (Aragüez, 2006: 81).

El primer punto de esta lista hace referencia al renombramiento en 1962 de la Escuela Oficial de Cinematografía (a partir de ahora se le hará mención por sus siglas EOC) de la cual saldrían grandes directores como Mario Camus, Basilio Martín Patino y Víctor Erice, entre otros. También cabe destacar que en esta escuela se graduaron las primeras mujeres, siendo estas Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, directora protagonista de este trabajo. Muchos de estos nuevos profesionales fueron partícipes de la mejoría de la calidad del sector y formaran parte del nuevo movimiento llamado Nuevo Cine Español.

Con esta nueva etapa, el cine español se verá inmiscuido en una crisis dentro de la propia industria cinematográfica debido a varias causas, algunas de ellas fueron la llegada de películas extranjeras al país que no se habían podido estrenar antes por culpa de la censura franquista o la popularidad que había ganado la televisión en la década anterior y por ello se había convertido en un gran competidor para la gran pantalla. Asimismo, la dictadura empezaba a ser desfavorable a causa de la inestabilidad política y económica debido al debilitamiento de la salud del dictador.

Según el crítico de cine Carlos Heredero, durante esta época se realiza una división de las obras según el fin de las mismas. Dicha clasificación consta de películas como imágenes de la historia, películas con la historia como referente y películas como reflejo social (citado en Nogueroles, 2019: 111). Dentro de este último grupo se sitúa el cine de la Tercera Vía, uno de los géneros de mayor interés y que se acota, históricamente hablando, desde 1970 a 1975.

Dos de los mayores representantes de este cine son el director Roberto Bodegas y el guionista José Luis Dibildos. En la prestación de la película *Españolas en París* (1971) en Francia, el director lo definió como:

“José Luis Dibildos, (...) y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que, sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que, no denunciarlo porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes” (Bodegas, 1972).

Es decir, lo que querían implementar estos profesionales era un tipo de cine que siguiera estando dentro de las pautas del cine comercial a la par que añadían esa realidad social que estaban viviendo los españoles del momento para hacer que el espectador empatizara con los propios personajes de las películas. Algunas de las obras más representativas de este cine son: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñan, 1975) y *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975).

Con la muerte del dictador, el cine de la Tercera Vía deja de tener tanta repercusión para empezar a hablar del cine de la Transición, el cual abarca desde 1976 hasta 1981. Durante estos años el cine se convirtió en un reflejo audiovisual que buscó diferentes caminos para contar los cambios que estaba experimentando la sociedad.

Es así como pueden convivir géneros tan dispares entre ellos como el cine del destape y de nacionalidades, el cine documental, que estaba en auge, la comedia de los directores Berlanga u Ozores, los experimentos vanguardistas o la cultura pop, que propicio el surgimiento de la Movida Madrileña en la capital española. (Alvarado, 2015: 72)

Este panorama fue bien aceptado por la sociedad y por la industria, razón por la cual el cine español empezó a alcanzar popularidad tanto nacional como internacionalmente. Estos hechos solo se pudieron llevar a cabo cuando el Gobierno de

Suarez aprobó en 1977 el Decreto 3071 que acaba con la censura franquista sobre el cine y liberaliza al sector.

Entre toda esta pluralidad cinematográfica, quiero hacer especial mención al cine documental por la labor política que asumió y que nos dejó una gran documentación histórica para la posteridad. Y es que mientras la mayoría de directores se centraba en el entretenimiento, otros buscaban reflejar ese cambio político que estaba sucediendo en las calles y, que como se ha explicado en el epígrafe 5.1.2 *Transición hacia la democracia (1976-1978)*, fueron años de gran importancia para la historia del país.

Algunos de los documentales de mayor relevancia grabados durante estos años fueron *Informe General sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* de Pere Portabella en 1976 o el documental testimonial de Cecilia Bartolomé y su hermano, José Juan Bartolomé, *Después de... No se os puede dejar solos y Atado bien atado* (1981), del cual se hablará en el siguiente epígrafe.



Imagen 8. Grabación del documental “Después de... No se os puede dejar solos” (1981).

Recuperado de: <http://ceciliabartolome.com/>

Para terminar con estos años transitorios, quiero destacar dos hechos clave que fueron decisivos para el futuro de la industria del cine español. El primero es que, en 1980, Pedro Almodóvar se daría a conocer como director en la industria con su primera película comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* con la cual empezaría a dar mayor visibilidad y reconocimiento al cine de la Movida Madrileña. El segundo sería el salto al cine internacional de esta nueva etapa del cine español que dio José Luis Garci al

ganar un Óscar a la mejor película de habla no inglesa por *Volver a empezar* (1982) en el año 1983.

En definitiva, el cine durante la Transición española asentaría lo ya que planteó en la década de los 60, mientras seguía innovando con los géneros que ya estaban empezando a parecer en los primeros años de la década de los 70, y sería el comienzo de lo que llegaría a ser el cine español en el futuro y todo el reconocimiento internacional que ha ganado durante los últimos años.

### **4.3 CECILIA BARTOLOMÉ (1969-1996): PIONERA DEL CINE FEMINISTA ESPAÑOL**

Cecilia Margarita Bartolomé Pina nació en Alicante en 1943, aunque se crió y educó junto a su familia en la isla Fernando Poo, actual Guinea Ecuatorial, cuando todavía se trataba de una colonia española, donde fue destinado su padre por temas de trabajo. Allí, junto a su hermano José Juan, descubre su pasión por el cine y el teatro y ambos empezaron su andadura artística realizando pequeñas películas *amateurs*.

Con la mayoría de edad, ambos hermanos se trasladarían a España para comenzar sus estudios universitarios. Cecilia empezó sus estudios en Económicas, aunque finalmente decidió abandonarlos para inscribirse en la Escuela Oficial de Cinematografía en la especialidad de dirección. Su hermano ingresaría en la misma escuela unos años más tarde.

Durante la etapa en la que estuvo en la escuela, Cecilia realizó sus primeras prácticas cinematográficas que marcarían el transcurso de su futura carrera. Entre estas obras se encuentran los cortometrajes de *La noche del Dr. Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel* (1965), *La brujieta* (1966) y *Plan Jac Cero Tres* (1968). Pero la polémica saltaría a su obra con su trabajo final *Margarita y el Lobo* (1969), el cual sería objeto de censura por parte del EOC y de la comisión censora. El mediometraje fue retenido durante unos meses, e incluso estuvo a punto de ser destruido, y la directora fue señalada por el Gobierno, lo que la afectaría social y económicamente en su futuro laboral. A pesar de todo, Cecilia consiguió ser la tercera mujer en graduarse del EOC en el país.



Imagen 9. Cecilia Bartolomé en sus primeros rodajes en la Escuela Oficial de Cinematografía.

Recuperado de: <https://www.granadahoy.com/>

Después de lo sucedido, decidió dar un parón a su carrera y dedicarse a la publicidad y a los cortos industriales. Aunque también participó en otros proyectos, como la película *Rostros* (1978), donde ayudó con el guion, o en *El perro* (1976), siendo esta su primera experiencia en el cine documental.

Pero todo cambiará para ella cuando el productor Alfredo Matas le propone dirigir un nuevo proyecto audiovisual. Este trabajo consistía en realizar una versión española de la película americana *Alicia ya no vive aquí* (1974), del reconocido director Martin Scorsese. Este film es el que posteriormente acabara llamándose *Vámonos, Bárbara* (1978) convirtiéndose esta en su opera prima.

A pesar del carácter tan moderno y trasgresor de la misma, ya que se planteaba el debate de la liberación de la mujer, solo unos pocos años después de la muerte del dictador, la obra fue bien aceptada por la crítica, y Román Gubern la llegó a catalogar como “la primera película feminista española” (citado en Contreras, 2008: 37). Aunque hay que puntualizar que, por problemas posteriores en la distribución, la cinta no tuvo toda la repercusión que se esperó.

El siguiente proyecto lo empezaría en 1979 junto a su hermano, el cual ya había hecho sus primeros trabajos cinematográficos en España y Chile. Aprovechando la situación política y social que estaba sucediendo, tal y como he podido explicar en el

anterior epígrafe sobre el contexto de la Transición, decidieron salir a la calle con un equipo de grabación muy reducido para filmarlo todo y dar voz a los ciudadanos.

La realización de la película-documental *Después de...* duraría alrededor de dos años por culpa de algunos problemas durante la grabación y la producción del mismo, de hecho, la obra tuvo que ser dividida en dos partes llamadas *No se os puede dejar solos* y *Atado bien atado*. La razón de estos sobrenombres se debe a dos frases célebres de Francisco Franco que hacía referencia al pueblo español.

Pero con esta producción, la censura y la polémica volverían de nuevo a la carrera de la directora por culpa del carácter político de la cinta. Por esta cuestión se le negó los permisos correspondientes de distribución y se procedió a retener la obra, de forma ilegal, por la Dirección General de Cinematografía, para su posterior revisión del delito por el Ministerio Fiscal.

A raíz de este gran inconveniente, el estreno de la película definitivo tuvo que retrasarse hasta 1983, cuando el gobierno socialista de Felipe González llegó a la presidencia y nombró a Pilar Miró, coetánea y compañera del EOC, Directora de Cinematografía y Teatro. Con este cambio de poder, la también directora de cine le devolvió los derechos a Cecilia pudiendo estrenarse así la película correctamente en noviembre de ese mismo año. Este escándalo posicionó a *Después de...* como “una de las películas más polémicas de la cinematografía española” (Parra, citado en Alvarado, 2015: 290).

Para volver a saber del trabajo de Cecilia tendríamos que remontarnos trece años más tarde en la historia, cuando se estrenó *Lejos de África* (1996), obra en la que hablaba de su infancia en el país africano a la vez que planteaba el debate del postcolonialismo español. Este fue su último gran trabajo, aunque posteriormente participó en la producción y colaboró en el guion del capítulo *Especial Carrero Blanco: El comienzo del fin* (2005) de la serie *Cuéntame cómo paso* (2001-).

En cuanto a los galardones que ha recibido la directora se encuentra el premio de Mujeres de cine en 2012, otorgado en el Festival Internacional de Cine de Gijón, la



Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes de España en 2014 y el premio especial de la Academia de Cine en 2018.

Es indudable decir que la carrera fílmica de Cecilia Bartolomé está cargada de un gran potencial feminista e innovador que a través de las propias historias que ella creaba, también se ensalzaba a sí misma y su labor como directora. Trasgresora, moderna y anacrónica podían ser algunas de las características que podríamos asociar a esta mujer.

En cuanto a las características de su obra se podría hablar del didactismo, del rigor y de la complejidad de sus discursos en todas las películas (Cerdán y Díaz, 2001: 17). Toda la trayectoria de Cecilia tiene la capacidad de educar, ya que no solo busca una ruptura con los arquetipos cinematográficos ya establecidos, sino con los propios estereotipos que existen dentro de la cultura española (Cerdán y Díaz, 2001: 15). Esta educación del pensamiento colectivo, sin llegar a entrar en la moralidad individualista, se ve en películas como *Vámonos, Bárbara* (1978) o *Lejos de África* (1996).

Por otra parte, el rigor de sus discursos no solo sirve para darle una coherencia al guion con los personajes, sino que existe un compromiso con el propio contexto histórico real en el que se suceden los hechos (Cerdán y Díaz, 2001: 17). Este aspecto estaría relacionado con el concepto de la memoria histórica, el cual está muy presente en algunas de sus obras como en *Después de...* (1981) y *Lejos de África* (1996).

Y, por último, en cuanto a la complejidad de los discursos fílmicos, además de encontrarse fuera de los convencionalismos y del tradicionalismo argumental, “los relatos de Cecilia Bartolomé buscan adentrarse en una representación de lo individual sobre un fondo translúcido de lo colectivo, pero siempre desplegando con intensidad a las heroínas que buscan una forma nueva de juego cinematográfico y vital” (Cerdán y Díaz, 2001: 14).

Toda esta triple analítica fílmica puede llevarnos a entender el porqué de su difícil categorización de sus películas, siendo esta una de las posibles razones del olvido de su obra, que no del nombre de Cecilia Bartolomé, el cual, a día de hoy, sigue teniendo renombre en la industria cinematográfica española.

## 5. ANALISIS FÍLMICO: VÁMONOS, BÁRBARA (1978)

*Vámonos, Bárbara* cuenta la historia de Ana, una mujer de 40 años que vive en Barcelona junto a su marido y su hija Bárbara. A pesar de que lleva una vida cómoda y pudiente, no es feliz en su matrimonio, por lo que un día decide escaparse junto a su hija y emprender una nueva aventura juntas. Durante toda la película, ambas vivirían varias situaciones relacionadas con la mujer en el contexto histórico que se sitúa, buscando la ansiada liberación de la protagonista.

Para empezar con el análisis es necesario plantear el escenario social y político en el que se encontraba España en el momento del estreno de la película. Como ya se ha explicado con anterioridad en el epígrafe *Transición hacia la democracia (1976-1978)*, los años transitorios supusieron una ruptura con lo establecido durante la dictadura franquista y abrieron un nuevo panorama en el que la implantación de nuevas libertades era una cuestión imprescindible para llegar a la ansiada democracia.

En cuanto a la industria, el cine fue uno de los medios de comunicación que más cambios tuvo que asumir. La proliferación de nuevos géneros, la exposición de nuevos roles y la fragmentación de los estereotipos anteriores, el surgimiento del Nuevo Cine Español y de los nuevos jóvenes directores que surgieron fueron algunas de las características más representativas del cine de esta época.

En 1978 se estrenó dicho film, nueve años después de su última obra, el mediodiámetro *Margarita y el Lobo* (1969), con el cual compartiría la misma línea argumental, conseguir la emancipación femenina a través de la separación matrimonial. Este eje supuso toda una innovación, tanto en la década de los 60, durante el franquismo, como en los 70, donde no era muy común plantear dicho debate dentro del cine comercial.

A *Vámonos, Bárbara* también se la relaciona con las películas de sus compañeras *Gary Cooper, que estas en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina, formando las tres una triple alianza que se retroalimentan entre ellas y que son muy importante para el trascurso del cine feminista español. Las tres cintas entran

dentro del contexto de la Transición y lo tienen en cuenta para formular los ejes centrales de sus obras.

Este aspecto se ve muy bien reflejado tanto en la trayectoria de la directora como en la propia película analizada, donde “las transiciones políticas funcionan como contexto histórico estructurante para las transiciones personales” (Parrondo, 2001: 33). Es decir, “sus películas relatan tanto la historia de tránsito de sus personajes hacia la libertad en contextos históricos de transición política como dan muestra de los obstáculos políticos-personales en la consecución de la libertad” (Parrondo, 2001: 33). Por lo que “el motivo de la transición convierte la libertad en un eje central en la filmografía de la directora” (Parrondo, 2001: 33). Este aspecto se puede ver reflejado en la decisión de Ana de cambiar su vida radicalmente, porque ella también tiene que pasar por ese proceso para llegar a ser algo mejor. Para entender este punto, cito una de las frases que pronuncia la madre de Ana mientras la recrimina por querer separarse de su marido, “Si es que este verano todo está desquiciado, el país patas arriba, hasta tú te estas contagiando”.

En cuanto al análisis de la película, voy a dividirlo en tres líneas principales: la metáfora de la vida como un viaje, la idea tradicional del matrimonio y los roles femeninos y masculinos y la sexualidad femenina.

### **La metáfora de la vida como un viaje**

*Vámonos, Bárbara* se cataloga como una de las películas más representativas del road movie en el cine español, siendo esta una categoría fílmica ligada a la cultura norteamericana hollywoodiense de mediados del siglo XX (García, 2016: 85). Según Sánchez “no debe ser considerado un género en la misma medida como lo son el western o el melodrama, sino como un *intergénero*” (García, 2016: 85).

La aparición de esta clase de películas comienza en España durante la Transición democrática, con el estreno de *El Puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), aunque posteriormente también irán apareciendo filmes en este grupo como *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1981) y *Corridas de Alegría* (Gonzalo García Pelayo, 1981). En este contexto de explosión cinematográfica, como se ha explicado con anterioridad, “la road movie se ofrece como un modo de afrontar cuestiones de momento” y “puede contribuir

a la representación o transgresión de un paisaje nacional determinado” (Pohl, citado en García, 2006: 85).

El desarrollo de este “género” tiene dos momentos clave para la historia del cine español, uno en la década de los 70, en su nacimiento, y otro en la década de los 90, donde supuso un triunfo definitivo con películas como *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000) y *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995).

En el caso específico del análisis de esta película, el viaje que lleva a cabo Ana con su hija Bárbara tiene dos líneas interpretativas. Por un lado, es real, porque ambas desean salir del núcleo familiar que las tiene atrapadas, y por otro es metafórico, porque la nueva aventura que van a vivir juntas en su viaje en carretera las hará conocerse a sí mismas y fortalecer su relación como madre e hija.

Para explicar este concepto es necesario plantear los elementos que intervienen en él. Para empezar, el vehículo que escogen para comenzar el viaje es el de su marido Carlos, porque el coche de Ana está un poco anticuado. Con este primer detalle ya nos damos cuenta de que la protagonista está preparada para afrontar el cambio y convertirse en una mujer valiente que quiere recuperar las riendas de su vida, en este caso, conducir un coche más grande y mejor, el de Carlos, que el que ella tenía, indicando así que quiere dejar atrás su antigua vida.



Imagen 10. Ana y Bárbara en el coche al principio del viaje.

Por otro lado, cuando ambas ya tienen el equipaje preparado, Bárbara decide colocarse en la parte trasera, el lugar que siempre había ocupado por su condición de hija, pero ahora que Ana ocupa el asiento del conductor, ella le cede su anterior plaza a su hija

y así se lo hace saber con la siguiente frase “No no, ahí no, te cedo mi puesto”. Con esta decisión, Bárbara empezaría su conversión hasta llegar a ser una mujer, ya que tiene 12 años y está en la edad para empezar el cambio.

Por otra parte, también entra en juego el concepto del aprendizaje como un camino. Esto se explica cuando ambas mujeres ya se han puesto en marcha y, durante los primeros minutos del viaje, Ana tiene problemas para conducir el coche, como por ejemplo que no controla el embrague o se le olvida poner el intermitente. Estos pequeños detalles serían una representación del miedo que tiene Ana al principio de su aventura, ya que no sabe qué va a suceder con ella y su hija y cómo lo va a afrontar Carlos.

Durante la estancia en la casa de la tía Remedios, las tres mujeres van a hacer unos recados cuando Ana atasca el coche en una zanja por error. Aparentemente podríamos pensar que la culpa es de ella, por una mala conducción, pero la realidad es que mientras ella intentaba colocar el coche, había demasiadas personas gritando sobre como lo tenía que hacer, por lo que ninguna de las voces sobresalía sobre las demás. Por culpa de este accidente, y por la presión de Carlos para rescatar lo que es suyo, Ana acaba recuperando su antiguo coche. Con este cambio de automóvil, Ana se siente como que no llega a avanzar en su aventura y que siempre va a estar a la espera de lo que quiera su esposo.

Al final de la película, vemos a la protagonista más segura de sí misma y sabiendo finalmente lo que quiere y, en cuanto a los errores de conducción mencionados anteriormente, estos acaban desapareciendo. Para terminar con esta idea aclaro que el coche se presenta como un símil de la vida de Ana y al encontrar su ansiada libertad, su aprendizaje/viaje ha terminado con el resultado que ella esperaba obtener. Así es como se cerraría el ciclo, ya que tanto al principio como al final aparecerían ambas en el coche y finalizaría así la metáfora de la vida como un viaje.

### **La idea tradicional del matrimonio y los roles femeninos y masculinos**

Durante la dictadura, el modelo familiar existente debía estar formado por un padre, una madre y los hijos, excluyendo cualquier otra estructura familiar que se alejara de esta. Es por eso por lo que “la emergencia del movimiento feminista en la España de la transición ha sido leída como un fenómeno relacionado con el resquebrajamiento del

franquismo y con una crisis generalizada de la pareja y la estructura familiar tradicional” (Guillamón, 2015: 286).

Este punto se plantea como uno de los más importantes y trascendentales de la película, ya que Ana plantea la situación de separación a su marido cuando la ley de divorcio, que se implantó durante la segunda república y que fue abolida por Franco, no se volvió a implantar en el país hasta 1981, por lo que a finales de los 70 se trataba de un acto ilícito.

Para analizar este punto en profundidad hay que explicar la diferencia entre separación y divorcio, ya que, aunque tengan el mismo fin, no significan lo mismo. Que un matrimonio se separase consistía en que su relación de pareja se mantenía intacta, aunque dejaba de tener validez cualquier contrato conyugal que pudieran tener la pareja en común, por ejemplo, vivienda conjunta o bienes gananciales. Por otro lado, el divorcio separaba a la pareja definitivamente pasando a ser dos personas independientes la una de la otra.

La muestra de este acto en la gran pantalla, aunque sea el de la separación, no solo demuestra el compromiso de la directora con sus ideales, sino que es un reflejo de la situación de muchas mujeres de la época que estaban atrapadas en sus matrimonios infelices y que no tenían ninguna escapatoria.

Y es que la idea del matrimonio impuesta durante la dictadura hizo muchos estragos en la mentalidad de los ciudadanos. Y no solo en este aspecto, el Gobierno de la dictadura penalizó comportamientos que pudieran romper la estabilidad de la relación conyugal y que, principalmente, afectaba en mayor medida a las mujeres.

Actos como el adulterio o el abandono del hogar por parte de la mujer suponían un castigo penal para la misma, además de una posible exclusión y humillación social, lo que al final hacía que la esposa no se atreviera a plantarle cara a su marido. Afortunadamente, en 1978 estos delitos serían finalmente despenalizados. Estas infracciones provocaron que la mujer no pudiera emanciparse de su pareja al ser totalmente dependiente económicamente ella de él.

Además de todas estas conductas, muchas mujeres eran las que tenían que soportar el maltrato doméstico por parte de sus maridos. Estos actos violentos eran muy normalizados por la sociedad, pero al mismo tiempo se invisibilizaba y se entendía como algo con lo que no se podía luchar y, si tenemos en cuenta lo mencionado en el párrafo anterior, ninguna mujer se atrevía a denunciar la violencia de género sufrida.

Ana padece todas estas conductas de primera mano. Durante su matrimonio tiene que soportar el abuso de poder de su marido a la vez que tiene que convivir con que él le sea infiel con otras mujeres. Ana no quiere ese estilo de vida, y así lo manifiesta ella en las siguientes frases: “ya me había resignado a vivir como una mujer acabada, como una señora vamos”, “tú vas y vienes, tienes tu vida, tus mujeres, pero yo...”. Ella siente que su vida es aburrida, a pesar de que trabaja, y que no tiene más aspiraciones de las que le deja hacer su marido, por eso se acaba planteado la separación matrimonial.

Cuando Ana se lo cuenta a su familia, les dice que Carlos ha aceptado, cosa que su cuñado no se llega a creer del todo y la aconseja que vaya buscando un buen abogado para hacer frente a los delitos mencionados anteriormente. Por otra parte, su madre le dice, textualmente, “hija mía, tu eres tonta de remate”, invalidando su decisión y avisándole del mal destino que la espera, además de que plantea otro de las graves consecuencias de la separación, ya que la ley amparaba al marido y él se quedaba con todos los bienes matrimoniales, por lo que todas las ganancias de la mujer eran perdidas.

Durante su viaje, también sufrirá la anulación de la cuenta bancaria por parte de su marido, como amenaza para que regrese a casa, y la acusación de adulterio por parte de Carlos. Este último hecho cabrea especialmente a Ana, ya que le acusa de cínico e hipócrita. El motivo de este enfado representa la desigualdad de género que tenían que asumir las mujeres en sus matrimonios. Mientras el hombre podía tener relaciones sexuales extramatrimoniales, y nadie cuestionaba sus actos, cuando la esposa realizaba lo mismo, ahora sí se planteaba como motivo denunciado y de castigo, como se ha mencionado en párrafos anteriores.

Esta invitación de rebelión contra lo establecido también lo podemos analizar en la escena de la playa donde Ana habla con sus amigas del tipo de relación que tienen con sus maridos. Estas mujeres comentan sobre ellos, y cito textualmente, “Son unos cerdos”,

“Cuanto más viejos, más viciosos y una a aguantar”, “Siempre con excusas para no poder venir a vernos los fines de semana (...) que, si está cansado, el negocio (...)”, “No puedes imaginarte que dolores, con la matriz descolgada y el dale que te pegó” expresando que están descontentas con el comportamiento masculino pero que no hacen nada para remediarlo. Ana escucha estupefacta estas conversaciones y las dice que entonces porque no los abandonan, siendo para ella algo lógico, a lo que una de la ellas le responden con resignación “Mujer, tampoco hay que exagerar, que tú eres muy lanzada”, manifestando, una vez más, que la mujer estaba atrapada en su matrimonio y que ella misma no se veía fuera de él.

Y es que, por otra parte, las reacciones de las personas cercanas a Ana sobre su decisión son desfavorables para ella, acusándola de estar loca, de actuar bajo impulsos irracionales, de que no es realmente consciente de lo que va a hacer y que si no ha pensado en el futuro que le espera a su hija sin tener cerca la figura paterna. Pero Ana está decidida y no se va a dejar amedrentar ni por su familia ni por nadie y así lo dice ella “Es la primera vez en toda mi vida que creo tener las cosas claras, la mejor solución es separarnos” para seguidamente añadir “Siento no haberme dado cuenta antes” como respuesta a su lamento por no permitirse sentirse así antes.

Pero si hay una persona que apoya y comprende a Ana es Paula, su amiga de la infancia. Este personaje representa la modernidad más absoluta y la transformación a la que se quiere llegar, ya que se trata de una mujer separada que ha conseguido rehacer su vida con otro hombre, que tiene independencia económica al ser dueña de una tienda de *suuvenirs* y que lleva la vida que desea junto a su hija. Cuando nuestra protagonista se encuentra con ella se da cuenta de que es eso a lo que aspira para ella y es cuando realmente empieza su transformación para conseguirlo.

Una vez llegados a este punto es necesario explicar los diferentes roles que asumen ambos géneros para explicar su diferencia. Lo primero que hay que puntualizar es que durante toda la película la representación femenina es mucho mayor y relevante que la representación masculina, de hecho, esta última, solo se centra en tres personajes, siendo estos Carlos, el marido de Ana, Andrew, amigo que conoce durante las vacaciones, e Iván, el amante de la protagonista.



El personaje de Carlos es participe de una clara ambigüedad porque nunca aparece en escena, y ni siquiera se le oye cuando su familia habla con él por teléfono, pero, en cambio, juega un papel fundamental para el eje fílmico. El esposo de Ana está presente en los momentos que los que ella ve coaccionado su comportamiento por su condición de esposa y también este personaje se hace presente a través de los hombres que envía para que le hagan llegar un mensaje a Ana, como, por ejemplo, Kike, el sobrino de él que trae el coche de Ana a la casa de la tía Remedios o Serafín y los demás abogados, para anunciarle de la demanda de adulterio interpuesta a ella.

Mi interpretación personal sobre esto es que la directora era consciente del papel de la mujer en el matrimonio, en el cual, muchas veces, esta quedaba en un segundo plano. A través del personaje de Ana, la directora quiere cambiar los roles de la pareja para darle mayor protagonismo y relevancia a las decisiones de ella frente a las de su marido. Esto también se ve cuando Ana abandona a Iván en la gasolinera al final de la película y le deja escrito: “Perdona Iván, pero no, no quiero volver a lo mismo, tengo que irme sola” dejando claro cuál es su lugar en la relación y como antepone su felicidad, y la de su hija, para no volver a caer en una segunda relación que, desafortunadamente, iba por el camino de la otra.



Imagen 11. Bárbara hablando con su padre por teléfono.

Ana conoce a Andrew a través de Paula y ambos empiezan una amistad donde los dos conocerán la historia del otro. Este personaje también representa al colectivo LGTBQ+ al ser considerado un hombre gay, de ahí que también se compadezca de Ana. De él no se va a mencionar mucho más ya que su pretexto no interfiere mucho en el eje argumental, pero sí quiero hacerle mención para explicar la gran invisibilidad del colectivo durante el franquismo, donde fueron oprimidos y castigados. Durante la

transición este contexto no cambiaría mucho y dichas personas seguirían sufriendo las consecuencias. Durante la película, Andrew tiene miedo de expresar lo que siente y de lo que puedan opinar de él los demás, por lo que su representación es, sobre todo, simbólica para mostrar una realidad que, a día de hoy, sigue sucediendo.

Y, por último, Iván representa al hombre liberal que se estaba formando en estos años. La modernidad trajo consigo un nuevo perfil masculino, el cual era consciente de los obstáculos que sufría la mujer pero que en el fondo seguía muy anclado a la mentalidad anterior. Cuando Iván conoce a Ana, este apoya su decisión y la comprende lo que hace que ambos estén más unidos y acaben teniendo una “relación”.

Con esta nueva situación sentimental, Ana estaría un poco más cerca de la realidad de su amiga Paula, pero todo cambiará cuando al final de la película descubrimos que Iván actúa como los demás y se trata de un hombre machista, posesivo, misógino y homófobo. Ana, al enterarse de este comportamiento, decide abandonarle en la gasolinera de camino de vuelta a Barcelona, demostrando, como colofón, que Ana ya se ha transformado en la mujer que desea ser y que no va a dejar que nadie la frene.

La posición de estos tres hombres es de menor relevancia frente al de las mujeres, siendo estas las verdaderas protagonistas de la obra. Para hablar de los personajes femeninos, me voy a centrar en los diferentes roles que asumen desde sus respectivas edades, destacando el papel de Bárbara (12), Ana y Paula (40) y Remedios (+60).

Bárbara se encuentra en la edad temprana de comenzar a descubrir su cuerpo y convertirse en una mujer. Está en lo que se considera la etapa pre-adolescente y con ella conocemos las cuestiones que le atormentan a una niña de su edad, como es el desarrollo de su cuerpo, que descubre su orientación sexual y que se empieza a preocupar por lo que los demás piensen de ella. Cuando hablamos del personaje de Bárbara, destacamos que no asume el rol de “niña buena” que se espera de una chica de su edad, ya que tiene comportamientos obscenos, es deslenguada y, a veces, es muy impertinente.

La muestra de este rol en el cine de la época no era muy común, ya que, no solo durante la dictadura, sino a lo largo de todo el siglo, la sociedad esperaba de una mujer que fuera educada y responsable, incluso se las educaba solo a ellas en estos valores en

la escuela, que durante mucho tiempo estaba separada del género masculino, para que llegasen a ser en un futuro lo que se consideraba una “mujer de bien”.

Lo que vemos en los personajes de Ana y Paula es que ellas rompen con los roles femeninos establecidos, ya que se tratan de personas activas en sus vidas y que vienen a encarnar la idea de “mujer independiente”. Esta representación femenina era muy escasa en el cine comercial de esta época porque, como se ha explicado anteriormente, si las mujeres cometían estos actos en la vida real, eran duramente criticadas por la sociedad.

En cuanto a la tía Remedios es la clara representación del rol femenino tradicionalista, ya que se trata de una mujer mayor que se crió durante la dictadura pero que vive sola por decisión propia. En ella podemos ver la dualidad entre ambas personalidades porque Remedios cuestiona mucho a su sobrina, incluso llega a llamar a Carlos para que venga él mismo a por su familia, pero luego se apiada de ella y reconoce las ventajas de vivir sola llegándola a decir “mejor sola que mal acompañada”.

Con esta última frase llegaríamos a uno de los conceptos de mayor interés dentro del feminismo, la sororidad. Esta expresión de compañerismo femenino la vemos en distintas situaciones que relacionan a varios personajes. Por una parte, lo vemos en la relación de madre e hija que tienen Ana y Bárbara. Al comienzo de su viaje se ve que no están muy unidas por culpa de la influencia que ejerce Carlos en la mentalidad de su hija, incluso le llega a decir a su madre “Con razón dice papá que eres un desastre” por no saber maniobrar para sacar el coche.

Ambas están en desacuerdo con esto y quieren fortalecer su confianza la una en la otra, por lo que a través de un “Una para todas, y todas para una” deciden realizar un pacto para poder conectarse más entre sí. Por otro lado, también se ve en la ayuda desinteresada que le ofrece Paula a Ana para poder empezar su nueva vida.

Pero en el momento que mejor refleja este concepto es en la escena del autobús después de que Ana estrellase su coche en una zanja. En este viaje podemos ver como una mujer embarazada con sus cuatro hijos pequeños va a cuidar a la madre enferma de esta. Al ver lo apurada que va, las demás señoras de autobús le preguntan que dónde se

encuentra su marido y por qué no la acompaña, a lo que ella le responde que no es su cometido encargarse de estas cosas y que es lo que toca.

Una vez que la mujer abandona la escena, el conductor comenta que es normal la conducta del marido, a lo que las señoras de antes le empiezan a criticar por sus comentarios y por su pensamiento retrogrado. Principalmente, dicho pensamiento se sustenta en que la mujer tiene que asumir ciertas responsabilidades como esposa, como el cuidado de los hijos y del hogar, sino “¿Para qué se casa?”.

La escena acaba con el hombre huyendo del vehículo mientras las mujeres le persiguen para darle un “escarmiento”. Con un toque de humor y picardía, la directora nos quiere mostrar con esta secuencia que el apoyo entre nosotras es necesario para que podamos seguir avanzando y que ahora, más que nunca, la unión hace la fuerza.



Imagen 12. Las mujeres del autobús persiguen al conductor.

Como ya se ha comentado, durante los años 70 la inclusión del feminismo en la política y en la sociedad era un tema de vital importancia para el avance democrático. Muchos eran los escépticos ante dicho movimiento, siendo una de las razones el miedo ante la fuerza femenina y a todo lo que pudieran conseguir.

El cine feminista fue una de las grandes herramientas de la revolución para ejercer su influencia en las mujeres para que estas pudieran descubrir el gran valor interior que albergan en ellas y aspirar a lo ellas más deseen. La ideología feminista de estos años se formaba y se apoyaba del discurso de la reconocida filósofa Simone de Beauvoir y su célebre frase, “No se nace mujer, se llega a serlo”.

## Sexualidad femenina

El tema de la sexualidad femenina siempre ha sido un *tubú* para la sociedad franquista. El contenido explícito estaba prohibido en las películas y los carteles de los films americanos en los que aparecieran escotes muy pronunciados o faldas y vestidos demasiados cortos eran censurados. La razón de esta prohibición se debía a que la mujer prototipo de estos años era muy diferente a la que se vendía en América, la cual era más libre y vistosa.

Frente a estos modelos de representación femenina durante el franquismo, en contraposición, emergen nuevos textos fílmicos por parte de las mujeres directoras que lanzan una serie de discursos alternativos acorde con las problemáticas que plantea el feminismo de la época transitoria (Guillamón, 2015: 286).

Con la proliferación de novedosos géneros cinematográficos, se empezó a hablar más de esta coyuntura y a exponer a diferentes tipos de mujeres existentes. Uno de los que más se aprovechó de esta situación fue el cine del destape, el cual exhibía a mujeres de manera muy provocativa con la finalidad de complacer al género masculino. Este tipo de películas provocaron que se vendiera la imagen de la mujer como objeto sexual, es por ello por lo que el cine feminista luchó mucho para contrarrestar esta imagen femenina.

*Vámonos, Bárbara* es una clara representación de esta cuestión y ayudó a plantear unos estándares de una mujer real que se asemejase lo máximo posible a la realidad española. Uno de los grandes aspectos que trata la película es el empoderamiento femenino que nace desde el interior y no busca el beneplácito de ninguna otra persona, en este caso, la aceptación masculina. La protagonista sufre de muchas inseguridades a causa de su edad y de la imagen que tiene ella de sí misma, ya que piensa que por tener cuarenta años ya no puede hacer que un hombre la desee y se cuestiona si todavía está bien para su edad.

Ese temor irá desapareciendo a la par que avanza en su viaje y hay varias escenas que lo demuestran. Las primeras giran alrededor de un mismo aspecto, que es el cambio de vestimenta por parte de Ana. Al principio de la película vemos, que a pesar de que es verano, ella lleva camisas de manga larga y pantalones largos. Conforme van pasando los

días se va atreviendo a llevar cosas más ligeras, acorde a las temperaturas del pueblo costero. Ana aprovecha la ocasión de una cena con amigos para llevar un conjunto de pantalón corto y tirantes que compró junto a su amiga Paula. Una vez en la celebración, ella está cómoda con su nuevo *look* e incluso Andrew le dice “Divina, francamente, divina”.

Otro momento en el que vemos a Ana de forma osada es cuando vuelve a casa de la tía Remedios después de pasar el fin de semana fuera. Ella aparece con un conjunto muy veraniego blanco de estilo ibicenco. La forma en la que aparece nos denota que cada vez está más cómoda consigo misma y con el tipo de ropa que decide llevar. Pero al volver a casa, se vuelve a topar con la realidad y a su tía no le agrada su nueva apariencia y le dice “Eso es tan viejo y deslucido lo llevarían las guarras” indicando que la ropa moderna todavía no era muy popular en los estándares tradicionales de la moda.

La segunda sucedería en la barca donde están pasando un buen momento la familia de Paula, Ana, Iván, Andrew y Bárbara una tarde de verano. Mientras todos están disfrutando en el agua, Ana se queda dentro, junto a Iván, porque no se siente cómoda con su cuerpo y expresa su disgusto diciendo que “Tampoco tengo veinte 20 para exhibirme en bikini” haciendo referencia a que le preocupa lo que los demás puedan pensar de ella si repite el comportamiento de su amiga, la cual sí se mete en el agua con un bikini negro.



Imagen 13. Ana e Iván hablando en la barca

Tras una conversación que tienen pendiente ambos personajes, Iván le dice “Intentas ponerte a la altura, pero te echas atrás en el momento decisivo” acusándola de ir de mujer atrevida por la vida, pero siempre que lo que haga no la suponga estar en una

situación de peligro. A pesar de estas declaraciones, también Iván la intenta consolar diciéndola “Y eso que más da, lo importante es sentirse a gusto uno, no todo es juventud y belleza”. Esta escena refleja la doble moralidad del personaje, y que a lo largo de la película se irá desarrollando más, porque primero la arremete por su comportamiento, menospreciando los intentos de Ana por ser esa mujer libre que desea, para después consolarla, posiblemente, para poder caerle en mejor estima para que su relación se fortalezca poco a poco.

El tema del sexo en la película también está muy relacionado con el empoderamiento, pues cuanta más confianza tiene en sí misma y más amor propio consigue, más segura se encuentra Ana en las relaciones sexuales que tiene con Iván. En cuanto a la sexualidad femenina, esta se puede percibir en varios puntos de la película, pero todos tienen una finalidad en común, que es tratarlo desde la naturalidad. Esta característica se ve en todas las escenas en las que sale Ana duchándose o teniendo sexo, las cuales se graban desde un punto de vista que no busca ni la excitación o la provocación de espectador.

Hay una escena en la que Ana no encuentra las toallas al salir de la ducha y para secarse decide usar un vestido y un mantón de manila que se encuentran en un maniquí. En un momento de desconexión de la realidad empieza a bailar y cantar celebrando lo feliz que se siente. Tras una mala pisada, las prendas se le caen, apareciendo totalmente desnuda delante de un grupo de turistas que se encuentran en la tienda comprando.

En otras cintas de la época, el modo en el que se grabaría esta escena podría provocar morbo por ver un cuerpo desnudo, o incluso enfocarlo desde la humillación, como se ha hecho en otras tantas películas, pero en esta ocasión se trata como un accidente, que es lo que realmente es, que le podría pasar a cualquiera y que no tiene mayor importancia, de hecho, Iván, que es el guía turístico que los acompaña, lo toma como una broma y los turistas aplauden como aceptación.

Todas estas cuestiones están amparadas por la ideología feminista ya que, como ya se ha mencionado, esta obra se considera la primera película feminista del cine español. Dicho movimiento entró de lleno con la Transición y supuso una “práctica de resistencia discursiva y epistemológica” (Guillamón, 2015: 287) que reconoce de manera histórica

los propios discursos que sin contar con una perspectiva de género pasarían desapercibidos, pero, que, a su vez, son relevantes a la hora de construir nuestro imaginario (Guillamón, 2015: 287).

## 6. CONCLUSIONES

La trayectoria de Cecilia Bartolomé está marcada, sobre todo, por el contexto histórico en el que su trabajo está presente. Los años de Transición supusieron un cambio de las normas que rompían con lo establecido durante la dictadura franquista y que supuso una renovación en muchas cuestiones. Con el cine, proliferaron nuevos géneros, se introdujo el discurso feminista en las películas y, entre otros muchos aspectos, se creó una nueva generación de directores y directoras que realizaron sus trabajos teniendo presente el momento de su existencia.

Pero si por algo se caracteriza la filmografía de Cecilia es por la importancia que le otorga a sus protagonistas femeninos y las tramas que tienen ellas dentro de las películas. Se tratan de personajes activos que tienen voz para opinar y para actuar según lo que ellas quieren, porque quieren tener una presencia global tanto en sus vidas como en las de los demás. También dichos personajes son un reflejo del cambio que se estaba sucediendo en la sociedad española de finales de los setenta con los inicios del feminismo en España.

En *Vámonos, Bárbara* vemos como Ana es un personaje que rompe con los estereotipos de los personajes femeninos recurrentes dentro del cine español e internacional. Se trata de una mujer madura que, a pesar del contexto social y de su edad, tiene aspiraciones y deseos que van más allá de su matrimonio. Al principio la vemos con miedo ante los cambios que vienen, pero con el transcurso de su viaje vemos cómo gana más seguridad en sí misma y cómo cada vez está más cerca de alcanzar su meta final, su liberación como mujer.

El personaje de Ana difiere mucho de los otros tipos de mujeres que se representaban en el cine de la época, debido al enfoque feminista y moderno que le aporta la directora. Esta singularización se ve, por ejemplo, en que Ana es un personaje que toma



sus propias decisiones y que aspira a tener su propia independencia. Esta idea de mujer transgresora se contrapone al otro tipo de mujeres representadas en el cine, las cuales, en muchas ocasiones, encarnaban roles más tradicionales y convencionales.

A lo largo de toda la película, vemos cual es el camino que tiene que recorrer Ana para librarse de su vida anterior, junto a su marido, y abandonar una vida infeliz acorde con los patrones de conducta del franquismo. El personaje de Ana está planteado para que sirva como ejemplo a seguir para muchas otras mujeres que, al ver el filme, se sintieran identificadas y también ellas pudieran librarse de los cánones establecidos. Esta obra contiene un fuerte contenido crítico de la sociedad patriarcal y conservadora del momento y es por ello por lo que fue catalogada como la primera película feminista del cine español.

Uno de los puntos más importantes investigados de la obra gira en torno a la desigualdad de la mujer dentro del matrimonio. Como se ha podido leer en el análisis, Ana se enfrenta a varias dificultades a lo largo de su trayecto hacia la independencia. La escena en la que se entera Ana se entera de que le ha cancelado la cuenta bancaria o la denuncia por adulterio que le interpone Carlos son algunos ejemplos que reflejan la situación de inferioridad en la que se encontraban las mujeres en aquella época.

Otra de las escenas más importantes es cuando Ana le plantea la separación a su marido en un contexto en el que el divorcio era ilegal, cosa que cambiaría con la modificación del reglamento tres años después del estreno. Esta situación, que ya fue denunciada por la directora en su obra *Margarita y el Lobo* (1969), plantea un debate ideológico sobre la necesidad imperante de un cambio de mentalidad en la sociedad española.

Por todos estos aspectos, *Vámonos, Bárbara* supuso toda una revolución en el momento de su estreno y, a día de hoy, incluso todavía sigue teniendo vigencia el discurso fílmico presentado. La directora sentencia que esta cinta no estaba preparada de antemano para estrenarse como una película abiertamente feminista, pero si vemos todas sus obras, nos encontramos que en ellas se ponen en escena los ideales ideológicos que tenía Cecilia Bartolomé, haciendo que toda su filmografía ocupe un hueco indispensable para entender el contexto de la llamada transición del cine.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, A. (2015). *La postcensura en el cine documental de la transición española*. {Tesis doctoral con mención internacional, Universidad de Málaga}.  
[https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11195/TD\\_Alvarado\\_Jodar.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11195/TD_Alvarado_Jodar.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Aragüez, C. (2006). “La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962- 1967)”. *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, (27), 77-92  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1991848>
- Barrachina, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *Filmhistoria Online*, 5 (2-3), 34-42  
<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12304>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.  
<https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf>
- Casanova, J. (14 de abril de 2021). La Segunda República, un suelo democrático que se proclamó hace 90 años sin violencia. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-04-14/la-segunda-republica-un-sueno-democratico-que-se-proclamo-hace-90-anos-sin-violencia.html>
- Castro, J. L. (2018). ¿Qué es el cine? En M. Miguel (coord.), *IX Congreso Internacional de Análisis Textual*. Congreso celebrado en Valladolid, España.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6666072>
- Cerdán, J. y Díaz, M. (2001). Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé. En J. Cerdán y M. Díaz (Eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica* (pp. 13-21). Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu  
[https://www.academia.edu/14168334/Cecilia\\_Bartolom%C3%A9\\_el\\_encanto\\_de\\_la\\_l%C3%B3gica](https://www.academia.edu/14168334/Cecilia_Bartolom%C3%A9_el_encanto_de_la_l%C3%B3gica)
- Contreras, N. (2008). Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria. *Quaderns de cine*, (3), 37-43 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2723214>

- De Blas, J. y Baranda, J. L. (23 de agosto de 2019). “Plan de Estabilización” de 1959. *La España franquista bajo la supervisión del Fondo Monetario Internacional*. Descubrir la Historia. <https://descubriralahistoria.es/2019/08/plan-de-estabilizacion-de-1959-la-espana-franquista-bajo-la-supervision-del-fondo-monetario-internacional/>
- Esqueda, L. (2018). La ontología de la imagen híbrida: actualización de las premisas ontológicas en la teoría de André Bazin. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, (16), 243-264 <https://dadun.unav.edu/handle/10171/51683?locale=es>
- Fernández, G. (20-22 de septiembre de 2018). Crímenes fundacionales. ETA, de la propaganda al terrorismo (1958-1968). En M. Moreno (coord.), *Del siglo XIX al XX. Tendencias y debates*. Congreso celebrado en Alicante, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7184142>
- Gálvez, S. (2006). Del socialismo a la modernización: los fundamentos de la «misión histórica» del PSOE en la Transición. *Historia del presente*, (8), 199-218 <https://web.archive.org/web/20141227111605/http://www.historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/8/812delsocialismoalamodernizacionlosfundamentosdelamisionhistoricadelpsoeenlatransicion.pdf>
- García, P. (18 de noviembre de 2018). 1976, se aprueba la Ley para la Reforma Política. *Libertad digital*. <https://www.libertaddigital.com/cultura/historia/almanaque-de-la-historia-de-espana/1976-se-aprueba-la-ley-para-la-reforma-politica-10669/>
- García, S. (2006). La road movie como modelo transnacional y su presencia en el cine español: marco metodológico y principales aportaciones. *Boletín de arte*, (37), 79-88 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5828944>
- Gil, J. (2017). Esperando a la parca. El franquismo en la expectativa del postfranquismo (1969-1975). *Aportes: Revista de historia contemporánea*, (93), 183-202 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6163805>
- Guillamón, S. (2015). Los discursos fílmicos de las cineastas en España. *Dosieres feministas*, (20), 285-301 <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/319029>
- Juliá, S. (2003). Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia. *Claves de Razón Práctica*, (129), 104-125

[https://www.researchgate.net/publication/283153214\\_Echar\\_al\\_olvido\\_Memoria\\_y\\_amnistia\\_en\\_la\\_transicion\\_a\\_la\\_democracia](https://www.researchgate.net/publication/283153214_Echar_al_olvido_Memoria_y_amnistia_en_la_transicion_a_la_democracia)

Julía, S. (2017). *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Galaxia Gutenberg. [http://www.galaxiagutenberg.com/wp-content/uploads/2017/10/Transicion\\_web.pdf](http://www.galaxiagutenberg.com/wp-content/uploads/2017/10/Transicion_web.pdf)

Miguel, M. (2000). El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40. En R. Rabadán (Ed.), *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, (pp.61-86). Universidad de León <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4452348>

Moradiellos, E. (9 de junio de 2011). *El Franquismo (1936-1975). Cuarenta años de la historia de España* {Sesión de conferencia}. XII Jornadas de Historia en Llerena, “España, Nación y Constitución. Bicentenario de la Constitución de 1812”. Llerena, España. <http://www.historiauex.es/data/sections/145/docs/1461264566.pdf>

Noceda, M.A. (26 de julio de 2009). Los “brotes verdes” del 59. *El País*. [https://elpais.com/diario/2009/07/26/negocio/1248612742\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/07/26/negocio/1248612742_850215.html)

Nogueroles, M. T. (2019). Cine político de la Transición española (1976-1982). ¿Crítica o consenso en la gran pantalla? *Historia Actual Online*, (49), 105-114 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6976708>

Olábarri, I. (2019). Memoria y civilización: anuario de historia. *Revista del departamento de Historia, Historia del arte y Geografía*, (22), 914-916 <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/38132/32226>

Parrondo, E. (2001). Vámonos, Bárbara, hacia la libertad. En J. Cerdán y M. Díaz (Eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica* (pp. 33-42). Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu [https://www.academia.edu/14168334/Cecilia\\_Bartolom%C3%A9\\_el\\_encanto\\_de\\_la\\_l%C3%B3gica](https://www.academia.edu/14168334/Cecilia_Bartolom%C3%A9_el_encanto_de_la_l%C3%B3gica)

Parrondo, E. (2003). André Bazin: ¿un teórico del horror? *Trama y fondo: revista de cultura*, (14), 41-46 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=643541>

Pinilla, A. (12 de abril de 2017). 40 años de la legalización del partido comunista. Alta tensión. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/espana/2017/04/12/58e68a2aca4741622a8b4616.html>

Ruiz, D. (10 de abril de 2020). *La Transición española. De la muerte de Franco a las elecciones generales de 1977*. Archivos historia. <https://archivoshistoria.com/la-transicion-espanola/>

Sánchez, G (17-19 de octubre de 2002). La persistencia del franquismo en la sociedad española. En C. Navajas (coord.), *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, (93-112). Universidad de Alicante, España.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1036600>

Suárez, D. (5 de enero de 2021). Primo de Rivera, del militar implacable al gobernante paternalista. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20210105/6163446/miguel-primo-de-rivera-dictadura-guerra-marruecos-alfonso-xiii.html>

Torrús, A. (24 de enero de 2018). La Transición, un cuento de hadas con 591 muertos. *Público*. <https://www.publico.es/politica/transicion-cuento-hadas-591-muertos.html>

Varela, J. (2003). La constitución de 1978 en la historia constitucional española. *Revista Española de Derecho Constitucional*, (63), 31-67  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=802670>