

EDITA

La Fàbrica
de Cinema Alternatiu de Barcelona
L'Alternativa 2001
Ocho y medio. Libros de cine
con el apoyo de:
Fundació Autor- SGAE

EDITORES

Josetxo Cerdán y Marina Díaz

© De los autores

© De esta edición:

La Fàbrica de Cinema Alternatiu

Joaquín Costa, 52, 3er. 1ª

08001 Barcelona

Tel. 933 188 227

Ocho y medio. Libros de cine

Martín de los Heros, 23

28008 Madrid

Tel.: 915 590 628

Fax: 915 400 672

www.ochoymedio.com

© Fotos: de los autores

DISSEÑO Y PRODUCCIÓN

GLASS MM, disseny en multimèdia, SL

Enric Güell, Sonia Romeu,

Gemma Recasens, Albert Badia,

Siro Granell i Raimon Flos.

934 67 73 69 BCN

IMPRESIÓN

S.A. de Litografía

DL: ??????????

ISBN: 84-95839-06-7

1ª EDICIÓN.

Barcelona, 2001

AGRADECIMIENTOS

El equipo de L'Alternativa de 2001

El equipo de Glass MM

Drac Màgic

José Luis Alcaine Bartolomé

Juan Carlos Alfeo

Carme Carbó

Angnel.la Domínguez

Marta Javierre

Elisabet Mañé

Ramón Muntaner

Manuel Palacio

Jesús Robles

Daniel Sánchez Salas

Martín Sappia

Marta Selva

Fina Sitges

...y muy especialmente a
Cecilia Bartolomé

Autores:

Valeria Camporesi.

*Profesora de Historia del cine y de
los medios audiovisuales de la
Universidad Autónoma de Madrid.*

Josetxo Cerdán.

*Profesor del Departamento de
Comunicación Audiovisual y Publicidad
de la Universitat Autònoma de
Barcelona*

Luis Fernández Colorado.

*Historiador de cine y profesor de la
Universidad Autónoma de Madrid.*

Marina Díaz López

*Historiadora de cine. Secretaria de
redacción de la revista Secuencias.*

Rafael Gómez Alonso.

*Historiador de la Imagen. Profesor de
la Universidad Francisco de Vitoria.*

Juan Carlos Ibáñez.

*Investigador de la Universidad
Complutense de Madrid.*

Ana Martín Morán.

*Investigadora vinculada a la Unidad de
Recursos Audiovisuales y Multimedia
de la Universidad Autónoma de Madrid.*

Joan M. Minguet.

*Profesor del Departamento de
Historia del Arte de la Universitat
Autònoma de Barcelona.*

María Luisa Ortega.

*Profesora del Instituto Universitario
de Ciencias de la Educación de la
Universidad Autónoma de Madrid.*

Eva Parrondo Coppel.

*Profesora de Historia del cine en la
Universidad Europea de Madrid.*

Emilio Sanz de Soto.

*Escritor e historiador cinematográfico
del arte y del cine.*



Cecilia Bartolomé

El encanto de la lógica



Cecilia Bartolomé en el Peine de los vientos.
Festival de Cine de San Sebastián, 1978.

Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (eds.)

'Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo. Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros.'

Max Aub, *La gallina ciega*

Cecilia Bartolomé

El encanto de la lógica

Instantáneas del tiempo

Cecilia Bartolomé: a solas consigo misma	
Emilio Sanz de Soto	11
Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé	
Josetxo Cerdán y Marina Díaz López	13
Sobre adioses, rupturas y pactos cotidianos: sociedad e identidad en el otro cine de Cecilia Bartolomé	
Juan Carlos Ibáñez	23
Vámonos, Bárbara, hacia la libertad	
Eva Parrondo Coppel	33
Filmografía de Cecilia Bartolomé	
Rafael Gómez Alonso	43

Soledades de un retrato colectivo

"El país patas arriba; hasta tú te estás contagiando": Vámonos, Bárbara y la Transición democrática	
Valeria Camporesi	53
El retablo de la Transición. Después de... (1981)	
Luis Fernández Colorado	63
Tras el Después (El cine, la memoria, el compromiso...)	
Joan M. Minguet	73
Memorias para una África olvidada, o el discurso colonial imposible	
María Luisa Ortega	81
Lejos de África: Recuerdos de una vida ajena	
Ana Martín Morán	93

Fotografía de
Margarita y el lobo.

Instantáneas del tiempo





Cecilia Bartolomé en la actualidad.

Cecilia Bartolomé: a solas consigo misma

Emilio Sanz de Soto

Siempre la vi igual: con la dureza de lo frágil, con la inquietud del inteligente, luchando a solas contra vientos y mareas, mientras avanza en el siempre inseguro mundo del cine. Era y es una independiente. Independiente como mujer e independiente como cineasta. No milita en el feminismo al uso, le basta con saberse libre. Tampoco es la cineasta para quien el cine lo es todo. El cine para Cecilia Bartolomé es nada más, ni nada menos, que su medio de expresión. Un medio –eso sí que hay que decirlo– dominado por una tan feroz como variante industria.

Por ello ser a la vez directora, guionista y productora en un mundo donde lo económico es determinante nos deja perplejos.

Me he preguntado no pocas veces como en un cuerpo tan menudo puede esconderse una energía tan grande. Pregunta ésta torpe entre otras muchas, pues la energía es uno de nuestros más secretos y preciados valores. Un valor humano tan milagroso como inexplicable.

Para Ramón Gómez de la Serna “la energía es la inteligencia motorizada”. Y así puedo imaginarme a Cecilia Bartolomé: sentada sobre su inteligencia avanzando sola y a toda velocidad en un circuito de carreras.

Cecilia Bartolomé nos ha dicho cinematográficamente lo que en cada momento de su vida le apetecía –necesitaba– decir: como mujer *Vámonos Bárbara*, como ciudadana *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*, bajo el título genérico de *Después de...* y su vívida y honda experiencia de la desaparición del colonialismo en *Lejos de África*.

Por haber vivido igual experiencia me atrevo a afirmar que la obra de Cecilia Bartolomé es la más valiosa de cuantas películas se hayan realizado sobre el final del colonialismo, y tengo muy en cuenta tanto filmes franceses como ingleses.

Por lo dicho –y lo mucho que aún podría decir– espero y deseo que en esta desmemoriada España, que tanto preocupaba a Américo Castro, no nos olvidemos de la más *singular* de nuestras cineastas que, haga la película que haga, siempre descubriremos en ella su firma: Cecilia Bartolomé.



La bebé Cecilia Bartolomé con sus padres.

Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé

Josetxo Cerdán y Marina Díaz López

La obra cinematográfica de Cecilia Bartolomé es un caso muy particular dentro del cine español, por lo que necesita una reubicación bajo el marco de "Los Olvidados", en primer lugar porque todavía se encuentra en activo y vinculada al mundo cinematográfico. Durante sus más de treinta años de profesión, cuyo inicio se remonta a sus trabajos en la Escuela Oficial de Cinematografía y, concretamente, al de licenciatura en 1970, sólo ha realizado tres largometrajes. Sus películas no han pasado completamente desapercibidas, pero siempre han resultado de difícil ubicación: tanto para el espectador, como para la crítica y los poderes políticos. Las carreras comerciales de esos títulos no han sido todo lo destacadas que podrían haber resultado según los logros estéticos de las mismas y, lo que resulta más preocupante (aunque quizá sea clara consecuencia de lo anterior), parece que nadie se acuerde de ellas cuando se trata de realizar de trabajos de memoria cinematográfica. Y eso es doblemente paradójico ya que el cine de Cecilia Bartolomé es un cine contra la amnesia.

Su ubicación en el cine español requería pues una reflexión en primera persona, pero ¿se podía trazar desde la orilla de *los olvidados*?

Creemos que sí, ya que si Cecilia Bartolomé no comparte con los anteriores homenajeados esa aureola de malditismo que hacen de sus obras trabajos en exceso solitarios, sí resulta que su obra cinematográfica no ha sido reivindicada en los necesarios términos. La desmemoria no ha caído sobre Cecilia Bartolomé, pero sí sobre sus películas, por ello es necesario (y más en tiempos de clara recesión ideológica como los que sufrimos) traerlas a primer término y devolverlas al presente que son y merecen.

De las palabras....

Los artículos que componen este volumen crean una serie de lugares reflexivos que permiten desvelar algunas de las preguntas evocadas a lo largo de la obra de Cecilia Bartolomé. La vertiente pulsiva de las recurrencias temáticas en sus películas de van dejándose oír a lo largo de estas páginas para configurar un mapa de lo que supone cierta cultura oblicua del cine español. Si la palabra "memoria" se repite como anclaje en este libro no es sólo debido a que actúa como sutura por la que los autores se asoman a las imágenes que inundan estas películas; sino que también pone en evidencia el compromiso de aquéllas con el quehacer histórico y contextual de las narraciones. Más evidentemente,

las historias plasman un mundo que, casi anónimo, pugna por eludir la amnesia histórica, un concepto que Cecilia gusta en repetir como una de sus mayores preocupaciones.

Pero, ¿de qué “amnesia” huyen estas películas? Bien sencillo: se trata de producir un relato que permita una nueva mirada, a través de lo doméstico y hasta de lo trivial, sobre lo que sucede en el mundo en el que se generan. Se abre así el discurso a los márgenes del relato de la Historia. La específica voz de Cecilia Bartolomé, que emerge, no por casualidad, del tiempo de la Transición, quiere erigirse sobre un horizonte de significado y asentar su compromiso sobre un sentido minimalista que borra, precisamente, el relato Histórico *per se*. La cámara de Bartolomé siente un innegable cariño por sus personajes, que tratan de reunir fuerzas y retomar sus vidas desde lo cotidiano, e incluso podríamos decir, rutinario, buscando nuevos espacios de convivencia que se proponen como indicios de cambio.

Porque indudablemente, 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.



La noche del Dr. Valdés. Caminos ajenos al Nuevo Cine Español.



Fotografía de rodaje, *La noche del Dr. Valdés*.

Si su formación como personajes principales tiene alguna importancia rupturista, más allá de su presentación de una forma distinta de comprender el mundo, lo hacen desde una narrativa divergente. La transmutación de géneros que evidencia el cine de Cecilia Bartolomé habla a las claras de la suave ruptura que pretende no sólo con los arquetipos narrativos que usa el cine, sino con los estereotipos conceptuales que usa la cultura española. Si hablamos de “heroínas” y no de protagonistas femeninas o personajes principales es por la tensión siempre colectiva de su cine de reunir a un número propicio de varias mujeres diversas pero amparadas en la coherencia de su género.

Las mujeres del cine de Cecilia Bartolomé optan por aprovechar el tiempo para sacar de sí mismas toda la fuerza y la imaginación para reinterpretar la estructura sobre la que se va haciendo y escribiendo la Historia. A partir de esta premisa, se consigue que, sin trastornos narrativos, en los films se procure una mirada que perpetre nuevas identidades en los sujetos de la Historia y de la historia.

Y esta configuración a la contra la encontramos también en otro elemento definitorio en el cine de Cecilia respecto a su inmediato contexto cinematográfico. Y es que si se trata de un cine nacido a la sombra del Nuevo Cine Español de la EOC de los sesenta, ya desde los primeros trabajos –*La siesta* (1962), *La noche del doctor Valdés* (1964), y no digamos ya ese tríptico emancipatorio que configuran *Carmen de Carabanchel* (1964), *Plan Jac Cero Tres* (1968) y *Margarita y el lobo*– se apuesta por el antirrealismo, por la fabricación de una narrativa de pastiche donde el *naturalismo castellano* se distorsiona, se deforma hasta la saturación. En todo ello, la música y el humor juegan un papel fundamental. El montaje sonoro, la evocación a través de la rima y el tono de las canciones y de las bandas sonoras están apostando contundentemente por hacer explícitos los estereotipos que denotan la lógica de los instrumentos conceptuales y culturales que se ponen en juego. Y los largos volverán sobre similares estrategias de forma sistemática. Por



Margarita y el lobo. De cuando las ostras y el champagne marcan la diferencia.

otra parte, una insoslayable capacidad humorística, de clara ascendencia mediterránea¹ (casi podríamos decir que levantina) cruza todas las películas de forma transversal, aunque con el paso de los años va quedando cada vez más en soterrada: los cortometrajes hacen clara profesión de dicha característica, y todavía *Vámonos Bárbara* esta cargada de también de ese tipo de humor. Y lo mismo el final de la primera parte de *Después de...*, cuando en el mismo Valle de los Caídos Cecilia Bartolomé cede su cámara a una militante de Fuerza Nueva que hace de su discurso puro esperpento fallero (aunque dicho final todavía hoy estremece al espectador, no hay duda de la fuerte carga tragicómica con que Cecilia Bartolomé lo inserta en el film). Y en *Lejos de África* Sylvanus será cómplice y comparsa, merodeador de un costumbrismo que se hace tan íntimo como para evocar su mirada irónica sobre todos, unos y otros, blancos y negros, pero con la frescura de establecer la tierna reciprocidad del cariño de un personaje de carácter.

Pero tampoco se puede afirmar que las películas de Cecilia Bartolomé se asienta de forma acomodaticia sobre las parcelas genéricas que constituyen el *zeitgeist* del cine español. Una vez comparece en el mundo laboral, lo hace como copartícipe de la realización 'en femenino' que inauguran las películas de sus coetáneas y compañeras de la Escuela: Pilar Miró y Josefina Molina, cuyas obras de afirmación autoral, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981) establecen un extraño triángulo de realización de cine de mujeres con *Vámonos, Bárbara*, pero ésta marca una pauta transgenérica que no son capaces de atravesar sus compañeras de viaje. Cecilia Bartolomé establece una complicidad con líneas de cultura popular que está ausente en las películas antedichas de las otras dos realizadoras. Por su parte, *Después de...*, que puede compartir un espacio de crónica con *La vieja memoria* (1978) de Jaime Camino o el *Informe general...* (1976) de Pere Portabella, se distancia de estos en la apuesta por hacerse voz y portavoz de la tradición negada de cotidianidad y el anonimato en la vida política. Y finalmente, *Lejos de África* dispone una complicidad industrial inusitada con el cine español de los noventa, que ha buscado alojamiento en la Cuba temática y cinematográfica permitiendo

apuntar diferenciadas ideas sobre la identidad, a la vez europea y española, de fin del siglo XX. La negativa a situarse en el virtuosismo del cine de pasajes que busca acomodados y contrastes tropicalizantes implica, una vez más, la sensatez de su trabajo sobre y desde los márgenes para insertarse en el discurso histórico de nuestro cine.

...y las cosas

En resumen, el cine de Cecilia Bartolomé estructura unas claras líneas que, siguiendo casi una lógica geométrica, ponen en funcionamiento sus mecanismos de sentido. En primer lugar se podría afirmar que hay dos principios que recorren toda su producción y cuyo encuentro dan como resultado un tercero con el que triangulan para dar forma a los relatos de la directora y para dotarlos de una muy concreta cadencia expresiva: los dos primeros serían el didactismo y el rigor, y el tercero, fruto de los otros dos, la complejidad sutilmente trabada de sus discursos.

El primero cabe entenderlo en términos de pedagogía, y desde luego librando a esta característica de toda la carga peyorativa que cierta crítica pseudoprogresista ha ido infundiéndole desde mediados de los años setenta. Parfraseando las palabras de Marc Augé sobre el arte contemporáneo, podríamos decir que el cine de Cecilia Bartolomé "es esfuerzo, que podríamos calificar de pedagógico sin por ello reducirlo o menoscabarlo, [y como tal] traduce una voluntad de resistencia o de superación"². Son claramente pedagógicas la puesta en forma satírica del tríptico emancipatorio que señalábamos con anterioridad, como lo es también el juego con el esquema genérico al que recurren los tres cortometrajes, pero también es la bien trenzada relación que establecen los principales personajes de *Vámonos Bárbara* y *Lejos de África*. Por no hablar del carácter de plena consciencia histórica e ideológica de los dos capítulos de *Después de...* La vocación pedagógica no es tanto ilustrativa como emocional; bucea en espacios alternativos desde los cuales elaborar el pensamiento, sin exceder lo trivial, lo sencillo, lo cotidiano.

En definitiva, se trata de mantener una pulsión constante con la realidad para pensarla, para entresacar de su corriente heterogénea y difusa, aquello que obliga a decidir qué hay en ella que deba ser atendido, que sirva para construir afanosamente el espacio pequeño y grande de la ética que nos hace seres en sociedad, pero sin querer convertirse nunca en películas moralistas. Por ello el segundo principio, el del rigor, sirve, no sólo para que sus guiones se desarrollen según las leyes internas que personajes, momentos históricos y géneros requieren, sino, de manera más evidente, para destacar un compromiso ético con el tiempo con el que dialogan los films. Ahí están, por ejemplo, la sobrina del *Doctor Valdés*; el profesor universitario de *Margarita y el lobo*, cuando menos conflictivo desde el punto de vista de los movimientos de oposición con los que se afilia el film; la protagonista *in absentia* de *Plan Jac Cero Tres*, que al final del film se lía a tiros con sus raptores/salvadores; o Diego en *Lejos de África*. Y es un rigor todavía hoy sorprendente el que sostiene *Después de...*, con un pensamiento de izquierdas y solidario, más allá de las luchas intestinas que estaban acabando, ya cainíticamente, con toda expresión de izquierda que no se identificase con el Partido Obrero Socialista Español. O ahí está, sin ir más lejos, Bárbara (arquetipo infantil



Lejos de África.
Susana y Rita, una
aventura compartida.



Cecilia y José Luis Alcaine fotografiados por Mario Tursi,
habitual colaborador de Visconti.

en negativo de la tradición cinematográfica española) y cuya solidaridad con su madre va a funcionar como uno de los motores más peculiares (y a pesar de ello cargado de lógica) del relato.

Todo ello nos lleva, en una perfecta triangulación, a la complejidad que adquieren las películas de esta directora, que aceptando los principios del cine de géneros, del cine de consumo, y sin pretensiones de construir eso que se viene llamando cine de autor, es capaz de elaborar unas narraciones nada convencionales y llenas de una textura poco común. Aquí los ejemplos se podrían multiplicar, pero casi merece la pena señalar simplemente que es dicha complejidad lo que hace del cine de Cecilia Bartolomé un cine de difícil catalogación, un cine que se resiste a ser ubicado en una u otra categoría para reclamar su propia singularidad. Y en dicha complejidad encontraríamos, quizá, una de las raíces de su olvido, de la desmemoria cuajada en torno a los films de Cecilia Bartolomé que se apuntaba al principio de estas líneas. Dicha situación hasta cierto punto puede ser comprensible en el caso de una crítica demasiado preocupada por descubrir autores o talentos perfectamente catalogables según clasificaciones periodísticas canónicas, pero resulta mucho menos justificable que estudios históricos y textuales sigan sin deparar en tan singulares trabajos.

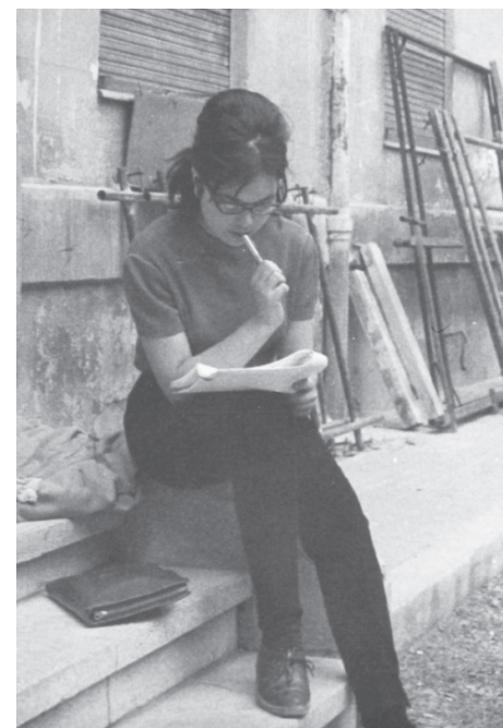
Rigor, pedagogía y complejidad estructuran por lo tanto un trabajo cinematográfico que se enfrenta a temas y géneros sobre el



Cecilia con Pablo Hernández (cámara) y su hijo Pancho Alcaine Bartolomé (director de fotografía) en el rodaje de *Lejos de África*.

papel diferentes, pero que Cecilia Bartolomé pone en contacto mediante líneas radicales (de raíz) que atraviesan toda su cinematografía. Hay cierta profundidad de un personalismo que se evidencia en las protagonistas de las películas, regidas siempre por un similar compromiso: Carmen, Margarita, Ana, Susana, e incluso Rita, parecen diferentes encarnaciones de la misma simiente narrativa, personajes recorridos por la misma y aplastante ética a la hora de enfrentarse al mundo, de contradecirse y atajar, de elaborar nuevas ideas de sí mismas y reflexionar.

- 1 Característica que la conecta no sólo con Berlanga, como ella misma afirmaba en una entrevista en relación con *Vámonos Bárbara*, sino con toda una tradición que en su vertiente cinematográfica también tendría otro de sus destacados representantes en un anterior olvidado, Vicenç Lluch.
- 2 Marc Augé, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 130.



Cecilia Bartolomé repasando un guión en los años de la Escuela Oficial de Cinematografía.



Después de..., terreno de enfrentamiento ideológico.



Después de..., Plaza de Toros de Madrid: acto de homenaje a Blas de Otero (1979)

Sobre adioses, rupturas y pactos cotidianos: sociedad e identidad en el otro cine de Cecilia Bartolomé

Juan Carlos Ibáñez

*je le sais car j'ai vu ta solitude étale
inonder l'univers de rencontres de
cloisons et de pertes*
Juan Larrea*

A juzgar por sus temas, y así parece confirmarlo la recepción crítica de sus obras, el interés por la sociedad española es una constante en los largometrajes de Cecilia Bartolomé. Con el paso del tiempo, sin embargo, las referencias a este aspecto de su cinematografía se han centrado casi en exclusiva en la realización del impactante documental – por obvias razones históricas– *Después de...* (1981), firmado por la realizadora junto a su hermano José Juan. Lo cierto es que los sugerentes lazos que establece con nuestra realidad el díptico *Vámonos, Bárbara* (1977) y *Lejos de África* (1996) permanecen semienterrados en el olvido, a pesar de que ambos filmes aportan un registro inédito, una mirada que les distancia de los cauces habituales, de los imaginarios frecuentados en este ámbito por el cine español.

Nos encontramos en ellos con una mirada cercana sobre temas –el problema de la mujer o el del colonialismo español– que por diversas razones, en las que no entraremos aquí, se han pensado raras veces y siempre en la periferia de conflictos sociales e identitarios en apariencia mucho más determinantes. Por otro lado, nos hallamos ante la presentación de personajes y actitudes que tienen relación con una sociedad en plena transformación, que madura y aprende de sus errores históricos, instalada, con mayor o menor entusiasmo, en un nuevo escenario de convivencia. Así se deduce de los finales de ambas películas. Pese a los numerosos sinsabores a los que ha de hacer frente la protagonista de *Vámonos, Bárbara*, el futuro se adivina en términos de pactos y negociación cotidiana:

* “lo sé porque he visto tu soledad de mar en calma/ inundar el universo de encuentros de tabiques y de pérdidas”

Bárbara: ¡Ha sido un verano fenómeno! ¿Verdad, mamá? ¡Lástima que se acaben las aventuras!

Ana: Pues agárrate, que la que empieza ahora promete ser cosa fina.

Bárbara: Se me ocurre una idea, ¡vamos a hacer otro pacto!, Tú...

Ana: Ah, no, no. Ni hablar, que luego no los cumplimos y nos cabreamos cada vez que una no lo cumple. No, no, no...

Bárbara: ¡Pero mamá! Los pactos están para romperlos, si no, no tiene gracia.

Asimismo, en la secuencia final de *Lejos de África*, Susana encuentra en la despedida que le rinde el fiel Silvanus la confirmación de que el verdadero entendimiento entre culturas es posible, más allá de que el curso de los acontecimientos se empeñe en negarlo. Las palabras con las que el cocinero nigeriano le entrega un amuleto se convierten en el testimonio de otro pacto que ha fructificado en sólida amistad, en símbolo de lo que pudo haberse hecho y no se hizo:

Silvanus: For you my pretty child. Tú guarda mi pequeña niña bonita. Si tienes contigo Silvanus te ayuda. Magia de Silvanus te acompaña. Esta sí es magia buena. Yo siempre hice buena magia para ti. Medicina de aquí. Tú sabes, ¿verdad? Tú bien sabes chica negra tonta, ni sabe magia, ni sabe amiga.

Sobre este itinerario que marca el anhelo de definir la propia identidad en la ruptura con el pasado y la apertura hacia el otro en el cine de

Cecilia Bartolomé dirigiremos nuestros pasos. Veamos, en primera instancia, la materia prima de donde brota la construcción del diálogo.

Ana decide separarse de su marido en *Vámonos, Bárbara*, y el tratamiento de los obstáculos que encuentra a su paso una mujer para tomar iniciativas propias en la convulsa pero esperanzada España de finales de los setenta es, cuanto menos, singular: Bárbara, la hija de Ana, descuida su equipaje y se olvida el bikini en Barcelona; la protagonista pierde el control del mercedes del marido y lo precipita a una zanja; madre e hija se disfrazan, juegan a identidades distintas en casa de la liberada Paula; juntas gozan como vulgares turistas en los apartamentos Acumar; el cariño de Bárbara hacia su pollito, por otra parte, será decisivo en al menos tres secuencias de las sucesivas despedidas que se encadenan en el filme.

Algo parecido ocurre en *Lejos de África* (1996). El personaje central, Susana, no atiende al tumultuoso despliegue de clichés políticos, culturales y religiosos que circulan en la colonia para formarse un criterio sobre el verdadero funcionamiento de la realidad: toma nota de los pequeños desórdenes y los malentendidos domésticos, busca un espacio de libertad y disuelve el espectro del fanatismo desde una posición de incansable intercambio, de constante negociación y respeto con todos y cada uno de los personajes que la rodean; el consenso sólo se interrumpe cuando aflora el rostro desnudo y perturbador del egoísmo más cínico –tal y como sucede, de hecho, en *Vámonos, Bárbara*–.

Claro que los imaginarios sociales prototípicos desfilan ante nuestros ojos, y que lo hacen, hasta cierto punto, de manera reiterada y constante (los diversos cuadros dedicados al patrón de familia conservadora, los frívolos grupos turistas, el machismo asociado a los aparatos represores del estado, la escuela de los años cincuenta, los desfiles de las juventudes falangistas, las charlas de las Siervas de María, las escenas de desprecio a los nativos y a sus costumbres, las arteras maniobras de políticos). Cuando eso sucede, empero, los arquetipos se presentan como diluidos en su propio sinsentido, próximos a consumirse en los límites de su extrañamiento, de su

Vámonos Bárbara,
Bárbara y Ana, un viaje
iniciático compartido.





Margarita y el lobo. Margarita ante las Instituciones.

inverosímil impostura. Antes que reforzar el núcleo dramático de la trama, las imágenes convencionales o que reconocemos por tales se presentan como estampas rígidas y ajenas a la progresión del relato, como meras ilustraciones de fondo que refuerzan, por contraste, los contornos y matices de la autenticidad que emerge desde el flujo de lo cotidiano.

Es esta imposición de una mirada íntima, cuajada de anécdotas y sentimientos que se ciñen a la experiencia vital de los personajes, la que lleva a Cecilia Bartolomé a explorar nuevos territorios. La mirada necesariamente se fragmenta, niega la realidad como un bloque compacto, definido, abarcable. Sólo una adecuada aproximación a los sucesos ordinarios vividos –no soñados, fantaseados, o imaginados– nos mantiene alerta y orientados en la razón. De otro modo se corre el riesgo de caer en el hueco artificio del discurso ideológico, en el oscuro e impreciso laberinto de los conceptos. Si la tradición cinematográfica aporta una visión unitaria y conceptualizada de los conflictos de identidad que afectan históricamente a la sociedad española, *Vámonos, Bárbara* y *Lejos de África* subrayan la magnitud de los detalles mínimos, la trascendencia de temas que habitualmente suelen ignorarse en las agendas de la discusión social y política. En la primera parte del documental *Después de...*, la abogada feminista Cristina Alberdi denuncia con acritud el argumento de *lo prioritario* como estrategia para justificar los límites de la reforma democrática en relación a la mujer: “El problema es que todo va lentísimo porque (...) hay temas que se consideran prioritarios; los temas de la mujer (...) son temas que afectan a la vida cotidiana y por tanto son secundarios, que es la teoría de siempre y lo que siempre se nos dice”. En esta línea, el orden de prioridades se invierte en el cine de Cecilia Bartolomé: temas inéditos, apenas considerados –la mujer, el colonialismo– se articulan con eficacia al servicio del análisis de la realidad.

La crítica de la época acogió *Vámonos, Bárbara* con desconcierto; se trataba de un filme feminista que soslayaba temas candentes, como la situación de la clase obrera o el nacionalismo, y esquivaba la imagen del aparente colapso de las instituciones del estado heredadas de la dictadura; por si fuera poco, su candor no se ajustaba a la estética del compromiso social ni al sofisticado estilo de producción foránea por aquel entonces en boga, a propuestas como *Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), de Martin Scorsese, o *La mujer de Juan* (*La femme de Jean*, 1973), del francés Yannick Bellon, filmes que habían servido de referencia para el *alma mater* del proyecto, el productor Alfredo Matas. La evolución de la sociedad contemporánea en los últimos veinte años, y en su contexto la de la realidad española, nos descubre hoy inusitados matices en la apuesta de Cecilia Bartolomé: *Vámonos, Bárbara* propone un escenario para la lucha por la igualdad entre sexos que no surge necesariamente de condiciones sociológicas extremas ni en la vanguardia del debate político, sino, antes bien lo contrario, de la transformación cultural e identitaria de un país que se moderniza y progresa en un clima generalizado de consenso.

Qué decir de las también inusitadas imágenes que aporta, desde este ángulo, *Lejos de África*, un filme que nos enfrenta al reciente pasado colonial. Nuestro cine ha tratado en muy escasas ocasiones el tema de las colonias españolas en el siglo XX, y casi siempre desde un punto de vista aventurero, exótico o fantástico. El periplo de Susana Albert viene en cambio a revelarnos una realidad prácticamente negada: aunque España dista mucho de ser una potencia imperialista, en cualquier caso es todavía responsable de valiosos dominios coloniales en el continente africano cuando finalice la segunda guerra mundial. *Lejos de África* nos transmite hasta qué punto esa responsabilidad se ejerce desde un amargo nacionalismo de cartón piedra, carente de legitimación tanto entre los pueblos colonizados como en el seno de la propia sociedad española.



Hora de pasar cuentas con el pasado y el presente. Margarita y el lobo.

La lectura del franquismo, a partir de aquí, incorpora algunas novedades significativas; su época de mayor esplendor en la metrópoli se vive en la periferia como un periodo de terrible desgaste, hasta el punto de que la torpe y provinciana maquinaria burocrática que desfila ante nuestros ojos anticipa el ulterior declive de la dictadura, incapaz, pese a todos los intentos de reforma, de poner freno a las conquistas de la contemporaneidad. En la distancia –*lejos de España*, podríamos decir– allí donde hemos de atajar a la fuerza el conflicto de nuestra identidad nacional, nos encontramos con un franquismo tosco y represor, pero definitivamente anquilosado, a la defensiva, lleno de fantasmas y de dudas, de incertidumbres, de temores que se expresan a través de la actitud vacilante de personajes tan cercanos a los círculos de poder como allegados a nuestra propia biografía.

Crecen, maduran, se hacen independientes las protagonistas de Cecilia Bartolomé, y a la vez que pelean por descubrir su verdadero territorio nos separan de una España de estampa romántica –tan habitual en nuestro cine, por otra parte– que bordea la parálisis, el delirio, el esperpento, el hostil enfrentamiento que conduce a la autodestrucción. Si los sueños cotidianos de la razón no engendran necesariamente monstruos en los filmes de la cineasta alicantina, antes bien mujeres críticas y dispuestas a esclarecer su identidad desde la tolerancia y el diálogo, es que algo ha cambiado o se halla en proceso de cambio en el seno de la sociedad española.

Es el pulso dinámico de la realidad el que activa el destino de las heroínas. Identidad personal y colectiva interaccionan y se funden en un mismo plano, de tal modo que el relato en primera persona se convierte en el rasgo primero y fundacional del otro cine de Cecilia Bartolomé. “Y es que este verano todo está desquiciado. El país patas arriba. Hasta tú te estás contagiando”, le dice a Ana su madre cuando ésta le comunica su intención de separarse. En alusión a la crisis política por la que atraviesa la colonia, cuando sepa que su hija ha roto con el intrigante Diego, la madre de Susana exclamará también en *Lejos de África*: “¡Ay, Señor, todos los problemas vienen juntos!”.



Rita y Diego, otro (des)encuentro cultural. *Lejos de África*.



Lejos de África. La consciencia de que hay algo que las une y al mismo tiempo las separa.

Mientras tanto, las imágenes relacionadas con el fantasma de la guerra civil y el temor a la huella indeleble del franquismo se diluyen ante el deseo de consenso y de progreso que comienza a circular con fuerza entre una sociedad que ha experimentado un notable desarrollo económico. Son imaginarios relacionados con los procesos sociales de modernización, y no la lucha estrictamente política contra el franquismo, los que posibilitan la ruptura de Ana con su pasado en *Vámonos, Bárbara*, así como los que llevan finalmente a Susana a comprender el fenómeno del colonialismo en *Lejos de África*. La mirada, firme, apunta hacia el futuro desde un presente que genera de continuo expectativas, interrogantes que sugieren, junto al colapso de una realidad caduca, la saludable aparición de otra emergente. La foto fija de una España atemporal, condenada a extinguirse en la tragedia de su destierro infinito, da paso a la imagen de una sociedad que define nuevos criterios de convivencia. No se aborda tanto la arquetípica imagen de lo que hemos sido treinta o cuarenta años atrás, en el contexto revolucionario europeo, como la de lo que somos o dejamos de ser respecto a la moderna Europa democrática, entorno económico y cultural en el que nos encontramos insertos.

La voluntad de cambio, de salto enérgico hacia delante, se impone a cualquier otra alternativa, y no precisamente de la mano del adoctrinamiento político o religioso, que se omiten o se asocian de forma negativa al universo masculino, sino de los anhelos de independencia y libertad individual que comienzan a instalarse en las conciencias de una nueva generación de españoles. La Susana de *Lejos de África*, que cuestiona las manifestaciones del imperialismo en todas sus variantes –imposición colonial de viejo y nuevo cuño, movimientos rebeldes manipulados por potencias extranjeras– al mismo tiempo que rompe con las inercias ideológicas de su entorno familiar, es el mismo personaje que veinte años después dará un drástico giro a su vida en *Vámonos, Bárbara*, espoleada por la eclosión de reivindicaciones sociales y culturales que se generalizan en la escena pública tras la muerte de Franco.

Resulta de interés, para nuestro análisis, que *Vámonos, Bárbara* y *Lejos de África* se construyan sobre la metáfora del adiós, aunque sean dos clases de despedida las que se propongan. El personaje de Ana deja atrás un matrimonio que anula la emergencia de sus señas de identidad y una familia que descarta los aspectos emotivos del conflicto para alertarle sobre las repercusiones económicas de una reacción tan ingenua como improvisada. Dice adiós, en suma, a la rigidez de los convencionalismos que parecen atenuar la sociedad española. Convencionalismos burgueses que se extienden, para su sorpresa y desengaño, a aquellas personas que asocia a experiencias idealizadas –la infancia, en el caso de su tía Rosario, la juventud, en el caso de sus antiguas amigas del Servicio Social–, y a las nuevas amistades que han logrado construirse un reducto aislado y autosuficiente de resistencia, como Paula o Iván.

La imagen del adiós no se propone en *Lejos de África* como una maniobra de rechazo y de liberación, como sucede en *Vámonos, Bárbara*, sino como resultado de una catarsis social. Con independencia de las repercusiones que pudo haber causado en la península el deterioro de la influencia de España en el continente africano, asunto sobre el que apenas se ha reflexionado –a la manera como lo hizo Ángel Vázquez con el Tánger de su espléndida novela *La vida perra de Juanita Narboni*– cierto es que el filme activa, actualiza, en cierto modo, antiguas y más que reconocibles obsesiones relacionadas con nuestra identidad colectiva. No estamos, excusa decirlo, ante la conmoción que supuso para el estado español la pérdida de Cuba y Filipinas a finales del pasado XIX, pero sí parece claro que se activan mecanismos críticos similares ante una suerte de “derrota”, ante el fracaso, en definitiva, de una determinada forma de concebir el tejido de la vida en común; nos despedimos con el recuerdo, desde un hipotético presente de apertura y conciliación, del tiempo de los prejuicios y los estereotipos, del oscuro predominio de la ignorancia y el desprecio hacia el otro. El naturalismo impresionista y minimalista de Cecilia Bartolomé propone la imagen de una sociedad que intenta definirse en la digna renuncia al enfrentamiento traumático, frontal e intransigente, para pensarse a sí misma desde el templado sosiego que otorga la distancia, desde la humana lección que siempre impone el adiós.

Vámonos, Bárbara y *Lejos de África* dejan traslucir, a través de este universo personalísimo de adioses, rupturas y pactos cotidianos, un fenómeno clave: la modernización del estado y su apertura al exterior introducen nuevas estrategias socioculturales de resistencia y oposición al franquismo en una clase media mayoritaria. Despunta, así pues, un estilo de transición a la hora de entender los conceptos de sociabilidad e identidad. Las tramas se desvían de las estrategias narrativas hegemónicas a la hora de abordar el problema de la sociedad española y los conflictos identitarios que en ella se originan, tienden a desechar el tono épico, los temas y lugares reconocibles, las parábolas, las metáforas abstractas, los estereotipos ideológicos tantas veces repetidos, lugares comunes que se desvanecen ante el discurrir de una vida cotidiana que nos resulta inmediata, muy poco literaria en su vocación realista. La emoción de lo cercano vivido gana el pulso a la hora de construir imaginarios sociales. Nada surge al margen de esa aproximación

fenomenológica. Es la vivencia íntima y particular de lo narrado la que nos conduce, la que nos aproxima al complejo escenario de la realidad.

Al fragmentarse, al hacerse tan próxima y espontánea la mirada, la experiencia del diálogo adquiere un brillo especial, un encanto y una virtud prácticamente desconocidas. El interés por la grandilocuencia del discurso histórico, político o literario pasa a un segundo plano ante la fascinación que nos produce la capacidad de maniobrar en nuestro entorno. Todo se discute y se cuestiona con absoluta crudeza, con valentía, porque en el desnudo ejercicio de la palabra que resuelve los conflictos mínimos y cotidianos se adivina el territorio de nuestra identidad. “El mundo que te rodea habitualmente es más importante en tu vida de lo que se piensa: el cartero, el señor de la esquina, la amiga que te encuentras al cabo de los años, forma parte de tu existencia y es, además, algo muy relacionado con lo español, en donde la comunicación en la calle todavía no se ha perdido del todo”, son declaraciones de Cecilia Bartolomé en una de las tantas entrevistas que siguieron al estreno de *Vámonos, Bárbara*.



El último adiós, la despedida de Syluanus. *Lejos de África*

Vámonos, Bárbara, hacia la libertad

Eva Parrondo Coppel

Si no nos movemos desde nuestro interior, cualquier movimiento, incluso aquel que mejore nuestra situación, lo percibiremos como arrastre¹.

A “*Libres para Siempre*” (www.libresparasiempre.com)

El cine de Cecilia Bartolomé está marcado por la transición. La transición política de la dictadura a la democracia está presente en su medimetro *Margarita y el lobo* (1970) y en su primer largometraje *Vámonos, Bárbara* (1977). El período de la transición política que va desde 1979 a 1981, justo antes del golpe de Estado del 23-F, es el tema del documental *Después de...* (1981), realizado junto a su hermano José Juan. La más reciente *Lejos de África* (1998) también se desarrolla en un contexto de transición política: la transición hacia la independencia de las colonias africanas.

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. El motivo de la transición convierte la libertad en un eje central en la filmografía de esta directora.

Paradójicamente, sin embargo, el cine de Cecilia Bartolomé está marcado por la censura. La tardía censura franquista que recayó sobre *Margarita y el lobo* impidió a la directora volver a rodar hasta la muerte de Franco. *Después de...* también fue objeto de una censura ‘de transición’ ya que al no serle otorgada la subvención de taquilla, se hizo imposible su exhibición². Finalmente, el hecho de que Cecilia Bartolomé no aparezca en recientes antologías o diccionarios sobre cine español nos hace pensar en el funcionamiento de una censura psíquica-política en la construcción ‘oficial’ de la historia del cine español³.

No puede dejarnos de parecer sintomático que diferentes formas de censura hayan recaído durante treinta años sobre el cine de una directora que no sólo está especialmente preocupada por la amnesia histórica⁴ sino que además se ha definido siempre como feminista (“lo personal es político”).

Si bien es cierto que definir un cine como feminista no está libre de cierta controversia teórica (¿una película es feminista debido a las intenciones de autora, a sus estructuras textuales o a la forma en que es recibida?), no podemos tampoco obviar que el cine de Cecilia Bartolomé hubiese sido inconcebible antes del feminismo⁵. No sólo fue durante estos años cuando por primera vez las mujeres en Europa y Estados Unidos vieron incrementadas sus posibilidades de acceder a la realización cinematográfica (en España a parte de Cecilia Bartolomé estaban Pilar



Margarita y el Lobo. Indicaciones de rodaje.



Margarita y el Lobo. Momento de exaltación, antes de la tragedia.

Miró y Josefina Molina) sino que además el cine, de acuerdo con los postulados revolucionarios que proliferaron tras Mayo del 68⁶, se convertiría en un medio privilegiado para la intervención política feminista. En el caso de la directora que nos ocupa esta intervención es clara en tanto que en su cine se produce una ‘personalización’ de temas histórico-políticos como las dictaduras, la negación de derechos a la mujer y el ejercicio de la dominación sobre Otra raza/cultura.

El lema feminista “lo personal es político” organiza el primer largometraje de Cecilia Bartolomé, *Vámonos, Bárbara*, primera película explícitamente feminista del cine español⁷.

La película está contextualizada en la transición política pero en una realidad legal/social todavía sexista (la ley obligaba a obediencia al marido)⁸ y narra la transición, el tránsito, personal de una mujer desde la frustración sexual y vital hacia la libertad.

La primera escena de la película, antes de los títulos de crédito, nos muestra a Ana en pleno acto sexual con un compañero de trabajo. Detrás una pecera con peces de colores. Cuando Ana se incorpora, un plano nos la muestra “emergiendo” de la pecera. En la segunda secuencia, al amanecer, Ana llega a su casa, entra en un oscuro dormitorio conyugal y tras abrir los ventanales para que entre la luz, llama a su marido por teléfono para informarle de que le deja mientras la conversación aparece montada con fotografías familiares y del día de su boda en blanco y negro.

La protagonista se “lanza”, como lo definen sus amigas en la



Julia Peña es Margarita, hacia la libertad. *Margarita y el lobo*.



Margarita, también una apuesta discursión. *Margarita y el lobo*.

playa, a realizar un viaje, metáfora de un tránsito personal o subjetivo. En la medida en que Ana viaja para regresar a sus lugares de infancia –el primer trayecto es a casa de su tía Remedios, lugar donde veraneaba de niña– y en la medida en que lo hace con su hija adolescente Bárbara –personaje crucial como el título de la película indica– podemos suponer que la película va a tratar sobre una transformación en la identidad de la protagonista⁹.

El hecho de que la película se estructure genéricamente como una *road movie*, define esta transformación de la protagonista como una transformación cuyo objetivo es la libertad. En este viaje en busca de la libertad, Bárbara funciona como lazarilla adolescente del deseo de la madre. Deseo de llevarse el Mercedes del padre para realizar el viaje (en vez de su Ford Fiesta estropeado), deseo de despertar sexual, deseo de una vida aventurera.

Los nueve viajes de Ana ponen en escena el tránsito desde una posición de ‘muerte subjetiva’ (en la segunda secuencia de la película Ana se define como “una mujer acabada”) a una posición de re-iniciación sexual (madre e hija, cual *Caperucitas Rojas*, salen de la casa familiar hacia la casa de la tía Remedios y se pierden por elegir un camino alternativo más atractivo)¹⁰ para alcanzar finalmente una posición de “libertad que debe inventar sus propios fines sin ayuda”¹¹.

Tanto la libertad como el lema feminista “lo personal es político” parecen también organizar el documental *Después de...* No podemos dejar de notar que el montaje de este documental sobre la transición política se cierra con un “¡viva la libertad!” de Jesús Merino, comisario de policía expedientado por su defensa de la democracia, y con la declaración de un hombre de la calle: “O hay libertad o no la hay”. La libertad aparece como el deseo de las personas, como el fin personal-político del documental y como el fin/objetivo de la transición política.



Después de.... El mosaico de España.

En *Después de...* la conexión feminista entre lo personal y lo político funciona a dos niveles. Por un lado, la directora realiza un documental sobre la transición en el que las mujeres tienen un lugar y una voz políticas. En la medida en que el documental construye una memoria colectiva de las mujeres es un documental políticamente feminista¹². Por otro lado, en este documental no sólo lo personal se construye como político sino que además lo político (las dificultades ideológicas, sociales, y económicas para realizar la transición hacia la libertad pacíficamente) aparece personalizado. Las opiniones, las imágenes, los gestos de la gente de la calle dan muestras de las resistencias emocionales personales y colectivas (en tanto que compartidas por un grupo) que tras cuarenta años de dictadura se anteponian frente a la idea de la libertad.

Esta resistencia se hace especialmente notable en relación al tema de la liberación de las mujeres (“sexualidad no es maternidad”, derecho al divorcio, derecho al aborto),¹³ resistencia que aparece incluso entre las propias mujeres. Podemos decir que se trata de una resistencia ‘de transición’ ya que se organiza a partir de dos discursos ideológicos sobre los que se sustentaba el régimen franquista. El debate o bien se articula en un discurso religioso sobre la mujer (virgen/pecadora) o bien en un discurso centrado en la figura de ‘la esposa-madre’ como pilar de la institución familiar¹⁴.

Lejos de África realizada en 1998 replantea la cuestión política de la libertad en términos personales como ya ocurría en *Margarita y el lobo* y en *Vámonos, Bárbara*. Sin embargo, mientras que en estas dos películas la consecución de libertad aparece asociada de forma optimista a la soledad¹⁵, en *Lejos de África* la libertad/soledad ya no aparece como ganancia sino como pérdida (Susana llora en el viaje final que la lleva lejos de África). La película pone en escena un duelo personal-político por la pérdida que supuso la libertad del “Continente Oscuro”: la libertad de las colonias africanas/la libertad de la (Otra) mujer¹⁶.

El viaje que *Lejos de África* es (viaje a África) es viaje también para la protagonista/directora (viaje autobiográfico a la infancia)¹⁷. Ahora bien, mientras que en *Vámonos, Bárbara* el viaje funciona como metáfora de la soledad/libertad, en este filme el viaje funciona como metáfora del proceso de des-encuentro con el Otro.

La estancia en la colonia, es decir, la historia que nos cuenta la película, está estructurada a partir del viaje que realiza la protagonista con su amiga negra Rita. Su viaje a pie por la selva en busca del poblado de Rita cuando cuentan con quince años de edad es tanto metáfora del tránsito de la niñez a la adolescencia (pérdida de la infancia) como del tránsito a través del cual el Otro deja de aparecer como fascinante/mágico para aparecer como siniestro/hostil en tanto que es diferente a ‘la imagen’ que se tenía de él/ella.

Durante el viaje Susana descubre que su amiga es Otra (no tiene poderes mágicos, está tan perdida como ella en la selva) así como descubre que África es Otra. La realidad (infantil) de la África colonial se desvanece para dejar paso a la realidad (adolescente) de la selva, una realidad hostil (las serpientes de agua la atacan hasta hacerla sangrar) y siniestra (“una pesadilla”). Su amiga Rita –representante del Otro (África, la otra raza)– se erige como significante de la diferencia: “Lo siento Susana, esto no es la península”.

Durante el viaje se establece no sólo la distancia entre selva y península sino también entre negra y blanca. De hecho, el segmento narrativo en el que se encuentra el viaje (1956) empieza con la voz en *off* de Susana diciendo que a los quince años Rita y ella eran inseparables y termina, tras el viaje, con la separación de ambas: cada una en un barco que navega en dirección contraria. Rita se va a la península, Susana se queda en África.



Bárbara, Ana e Iván, poco antes de la desaparición de éste. *Vámonos, Bárbara*



Pepe Bartolomé y Cecilia Bartolomé trabajando en un guión hacia 1980.

La siguiente secuencia, que ya pertenece al segmento narrativo fechado en 1961, continúa con la lógica del Otro iniciada en el segmento anterior. Sin embargo, esta vez se trata del encuentro con el Otro sexo. Susana ya “tiene un hombre”. Este encuentro también va a estar marcado por el des-encuentro, por la diferencia. La herida que se hace Susana en la pierna con un aparejo del barco de Diego rima narrativa y visualmente con la herida ocasionada por las serpientes de agua en el viaje por la selva con Rita. Esta herida también cumple la función narrativa de enfrentar a Susana con la diferencia del Otro: Diego desea a las mujeres negras así como desea quedarse en África. Susana, sin embargo, “siempre será una peninsular” y “siempre estará de paso” en África.

La resolución de este conflicto de identidades se alcanza al final de la película cuando Rita, tras haber permanecido en la península durante cinco años, vuelve a África (su lugar) y se casa con Diego (el Otro) y cuando Susana inicia su viaje a la península (su lugar) con la piedra mágica que le da el cocinero Silvano (el Otro). Ahora bien, el viaje final de Susana aunque viene a resolver el conflicto de identidades que pone en escena la película –Rita en África/Susana en la península–, no funciona como metáfora de la libertad personal-política (España en 1961), tal y como ocurre en *Vámonos*, *Bárbara*, sino que funciona como metáfora de la libertad personal-política del Otro: Rita se ha casado con el antiguo pretendiente de Susana, las colonias están a punto de lograr la independencia (como anuncia la voz en *off* en la última secuencia).

A modo de conclusión decir que en el cine de Cecilia Bartolomé encontramos una reflexión feminista (reflexión personal-política) sobre la libertad. *Margarita y el lobo* y *Vámonos*, *Bárbara* se ocupan de la consecución de la libertad personal-política de sus protagonistas y lo hacen a partir de una separación con respecto al Otro sexo. *Después de...* nos muestra las resistencias sociales y emocionales (ambas de interés político) que se anteponen ante la libertad tanto del país como de las

mujeres. Y *Lejos de África* pone en escena el doloroso tránsito subjetivo que conlleva la aceptación de la diferencia y de la libertad del Otro.

Ahora bien, es sólo a través de este tránsito de reconocimiento de la diferencia y de la libertad del Otro, tránsito que no es sólo personal sino también político, que podemos recuperar la realidad de nuestra propia libertad.



Cecilia comprobando el cuadro.



Cecilia Bartolomé. Una mujer en la Escuela Oficial de Cinematografía.

- 1 Amelia Valcárcel, *Rebeldes. Hacia la Paridad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000, p. 153.
- 2 La película de Imanol Uribe "El Proceso de Burgos" (1979) sufrió el mismo tipo de censura. "El Crimen de Cuenca" (1979) de Pilar Miró fue objeto de un secuestro judicial. Véase Eduardo Rodríguez y Concha Gómez, "El Cine de la Democracia (1978-1995)", en *Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, nº 1, octubre de 1997, pp. 185-225, p.187, pp. 194-5.
- 3 Los motivos de la omisión de la presencia de Cecilia Bartolomé en las obras generales publicadas en los últimos años parecen elocuentes. Sobre las conexiones entre censura psíquica y censura institucional/política, véase Annette Kuhn, "The Big Sleep: A Disturbance in the Sphere of Sexuality", en *Wide Angle*, 4/3, 1981, pp. 4-11 y Sigmund Freud: "Análisis Terminable e Interminable" (1937), en *Obras Completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, 3339-3364, p. 3353.
- 4 María Dolores Fernández-Figares: "Entrevista a Cecilia Bartolomé (19 de Julio de 1999)", Anexo 2 de la tesis inédita: *El Cine Etnográfico en España y la Colonización del Imaginario*, Universidad de Granada, 2000, p. 6.
- 5 Véase Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, apéndice a la segunda edición, Verso, Londres y Nueva York, 1994, p. 230.
- 6 Véase Julio Pérez Perucha (ed): *Los Años que Conmovieron al Cinema. Las rupturas del 68*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.
- 7 Cecilia Bartolomé definió su película como feminista y la mayor parte de la crítica del momento catalogó la película en estos términos, afectando así el modo en que iba a ser recibida por los espectadores/as.
- 8 La igualdad entre hombres y mujeres no se produjo hasta 1978 con la redacción de la Constitución. Pero no fue hasta 1981 que se introdujo la igualdad de los cónyuges dentro del matrimonio. Véase Cristina Alberdi, "Ser Feminista. Pioneras del Cambio" en Laura Freixas (ed.): *Ser Mujer*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2000, pp. 201-224, pp. 205-7.
- 9 Annette Kuhn ha apuntado que el cine feminista trabaja mucho el tema de las relaciones madre-hija para explorar la cuestión de la identidad para las mujeres. Annette Kuhn, *Women's Pictures*, p. 243.
- 10 Véase el análisis que Bruno Bettelheim realiza de este cuento en términos de iniciación sexual. Referencias al cuento infantil *Caperucita Roja*, se encuentran también en el medimetraje *Margarita y el Lobo*. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas* (1975), Editorial Crítica, Barcelona, 1990, pp. 235-257.
- 11 Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo* (1948), Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1972, tomo 1, p. 17. El análisis que hace Bruno Bettelheim del final abierto del cuento de *Caperucita Roja* es aplicable al final de esta película: "No se tiene por qué decir lo que Caperucita va a hacer ni cómo será su futuro. Gracias a su experiencia, esto podrá decidirlo ella sola". Bruno Bettelheim, op.cit., p. 256.
- 12 Amelia Valcárcel, op.cit., p. 157.
- 13 Cristina Alberdi cuenta cómo en 1979 fue expulsada como abogada del Tribunal Eclesiástico por realizar unas declaraciones a *Interviú* sobre el divorcio y la liberación sexual, y cómo en los primeros años de democracia el Colectivo Jurídico Feminista al que pertenecía fue denunciado por algunos compañeros de profesión que no podían aceptar que hiciesen una defensa política ante los malos tratos a las mujeres. Cristina Alberdi, op.cit., p. 206 y pp. 220-1.
- 14 Ibid. p. 206 y p. 217. Véase también "El Tiempo de la Horma" en Amelia Valcárcel, op.cit, pp. 25-67. Sobre la figura de la 'madre' en el discurso ideológico del dictador portugués José de Salazar, véase Claudia Ribeiro, "Políticas de Género y Representaciones de Las Mujeres en el Cine Portugués, 1930-1950", en *Secuencias. Revista de Historia del cine*, en prensa.
- 15 En una conversación mantenida con Cecilia Bartolomé el 19 de septiembre de 2001, ella definió la problemática tal y como era vivida en la década de los setenta en términos de pareja=frustración/soledad=libertad.
- 16 El discurso colonialista victoriano definía a África como "el continente oscuro" (dark continent). Sigmund Freud retoma esta definición para referirse a la vida sexual de la mujer adulta poniendo así de relieve, como indica Mary Ann Doane, una intrincada articulación histórica entre las categorías de la diferencia racial y de la diferencia sexual. Cecilia Bartolomé establece esta misma conexión cuando dice en una entrevista: "Ya quisieran los negros de Guinea haber podido hacer lo que les daba la gana. No podían contraer matrimonio, no podían vender ni comprar, bueno, hazte una idea de que eran lo que éramos las mujeres a fin de cuentas hasta hace bien poco". Sigmund Freud, "Análisis Profano (Psicoanálisis y Medicina). Conversaciones con una persona imparcial" (1926), en *Obras Completas*, tomo VIII, pp. 2911-2959, p. 2928. Mary Ann Doane, "Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema", en *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, Nueva York y Londres, 1991, pp. 209-248, p. 212. Y María Dolores Fernández-Figares: op.cit., p. 4.
- 17 Como ha señalado Annette Kuhn el cine feminista se caracteriza por recurrir a narrativas autobiográficas; *Women's Pictures*, p. 242.