



© Google imágenes

LA MÚSICA COMO REIVINDICACIÓN DE GÉNERO EN "MARGARITA Y EL LOBO" DE CECILIA BARTOLOMÉ

*MUSIC AS A GENDER CLAIM IN CECILIA
BARTOLOME'S "MARGARITA Y EL LOBO"*

Marta García Sahagún / mgsahagun@ucm.es
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El carácter innovador y feminista del medimetro *Margarita y el lobo* (1969) supuso la censura total de la película y el ostracismo hacia su directora, la entonces estudiante de la EOC, Cecilia Bartolomé. En este artículo repasamos sus anteriores cortometrajes para desgranar los primeros matices de protesta así como la utilización de la expresión musical como vehículo del discurso feminista en *Margarita y el lobo*. A través de los planteamientos de la musicóloga Susan McClary que abordan sexualidad, género y feminismo concluimos con una visión del análisis de género en las obras musicales, al vincular sus estudios al film de Bartolomé. Del mismo modo, analizamos la función que cumple la música en el medimetro. Para ello, examinamos el repertorio de canciones presente en *Margarita y el lobo* para terminar reconociendo la función discursiva y referencial como piezas claves en la película de la directora.

PALABRAS CLAVE

Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), *Margarita y el lobo*, feminismo, musical, Susan McClary

ABSTRACT

The feminist disposition of "Margarita y el lobo" (1969) supposed the censorship of the film and the ostracism to its filmmaker, Cecilia Bartolomé, who was studying at the EOC. In this article we run over her previous short films to analyse first hints of protest in her work. Also, we want to find out how she used the musical expression to carry the feminist discourse out. Thanks to gender theory in musicology addressed by Susan McClary we are able to conclude a methodological vision of feminist analysis in music, exemplify by Bartolomé's film. Similarly, we discuss the role of music in "Margarita y el lobo". So, we will examine each song accepting discursive and referential function as key pieces of the film director.

KEYWORDS

Cecilia Bartolomé, Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), *Margarita y el lobo*, Feminism, Musical, Susan McClary

Recibido: 20 de marzo de 2016

Aceptado: 15 de junio de 2016

1. PRELUDIO AL CINE DE CECILIA BARTOLOMÉ: CENSURA Y REIVINDICACIÓN EN UNA PIONERA EN LA EOC

El bufón de la corte Rigoletto, al final de la ópera homónima compuesta por Giuseppe Verdi, lamentaba desesperado la *maledizione* que había recaído sobre él y había terminado con su único bien preciado: su hija. Hechos aparentemente independientes —la burla al conde Monterone y la existencia de Gilda— que, por cuestiones de azar, magia o contexto social se unen provocando un mal mayor; y que, desgraciadamente, se suceden fuera de la ficción no solo como resultado de actos reprochables sino también como consecuencia de ciertos gestos de valentía. De igual modo, la finalización del medimetraje *Margarita y el lobo* desembocó en dos acontecimientos relevantes en la carrera profesional de la guionista y directora Cecilia Bartolomé Pina (Alicante, 1943). En primer lugar, supuso el colofón de su etapa en la Escuela Oficial de Cinematografía, ya que la realización de la película constituyó su práctica final en la prestigiosa institución. Por otro lado, el atrevimiento de la directora fue castigado por la censura: prohibieron el film e incluyeron a Bartolomé entre los autores no afines al régimen¹. Esto imposibilitó que la directora volviera a firmar oficialmente cualquier largometraje hasta la muerte de Franco y llegada de la Transición.

Por esta razón, *Margarita y el lobo* no contó con la difusión correspondiente en el momento de su creación. Pasó a ser considerada como una película “maldita”², distribuida de forma clandestina hasta que, con la llegada de la democracia, se pudo proyectar en “diversas muestras y jornadas sobre la mujer”, lo que resalta el carácter feminista o de género que posee la película en la actualidad (*Cecilia Bartolomé*, s.f.). Casi treinta y cinco años después, en 2004, se presentó en el Festival de San Sebastián, dentro de la sección de “incorrect@s” (*Cecilia Bartolomé*, s.f.). En ese mismo encuentro la directora afirmó que, en vistas a la posible distribución extranjera del film en la década de los setenta, prefirió permanecer en España a exiliarse: “la Paramount europea me

ofreció sacarla del país y exhibirla con otro medimetraje de Agnès Varda en París; pero eso significaba exiliarme, yo ya tenía mi mundo aquí, y no tenía ningún interés en ello” (Yoldi, 2004: 17)³.

La represión que sufrió el filme de Bartolomé se debe, en gran parte, al carácter reivindicativo del mismo. La película comienza con la separación de los protagonistas en la España del tardofranquismo⁴ —donde el divorcio estaba aún

1 Hecho reflejado en la página web de Cecilia Bartolomé, donde encontramos información relativa a su biografía, cortometrajes e información fílmica (*Cecilia Bartolomé*, s.f.). Curiosamente, hemos encontrado una mención a este medimetraje en el periódico *ABC* en el año setenta. En la segunda parte de un reportaje sobre las nuevas promociones del cine español hacen referencia a las mujeres directoras, donde repasan brevemente la trayectoria de las dos diplomadas en dirección por la EOC, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Sobre la práctica *Margarita y el lobo* tan solo apuntan: “es considerada por algunos de sus compañeros como una de las más acabadas y completas que allí se han hecho”. Asimismo, en el medio apuntan su temporal retirada del cine como consecuencia de sus “obligaciones como madre de familia” e informan sobre su intención de llevar la práctica de fin de diplomatura al cine a través de un largometraje homónimo (López Clemente, 1970: 105). La simplicidad con la que el periódico trata la película y el pretexto que utiliza para justificar la escasez de trabajo de la directora contrasta completamente con la censura que se aplicó sobre el metraje y las continuas desestimaciones que Bartolomé recibía cada vez que solicitaba permiso para emprender un proyecto cinematográfico. Confirmado por la directora a la autora de este artículo en una entrevista inédita realizada el día 23/01/2016.

2 Así es como se define en la propia página web de la artista. Y, a su vez, así se considera a la directora al encontrarse dentro del compendio de directores españoles malditos que realizó Augusto M. Torres (2004).

3 Existe una clara relación entre *Margarita y el lobo* y el cortometraje de Varda *Réponse de femmes* (1975), donde una serie de mujeres preguntan directamente al espectador qué es ser una mujer. En palabras de la directora belga: “Cuando he trabajado con mujeres feministas y militantes el tema lo he enfocado desde otras perspectivas: enunciación e interpelaciones al espectador/a. En *Réponse de Femmes* la cuestión planteada era: ¿Qué es ser mujer? Me planteé que si bien se hablaba de la condición femenina y del rol de la mujer, yo hablaría desde el cuerpo de la mujer, de nuestro cuerpo” (Villaplana, 2000: 30). Bartolomé ya se cuestionó esta pregunta años antes, concretamente en la escena en la que Margarita y Lorenzo cantan juntos en el dormitorio una canción cuya letra aborda lo que significa ser un hombre o ser una mujer. Ambos miran directamente a cámara mientras Lorenzo le dice a los espectadores, a modo de confesión: “No quiere ser mujer”.

4 En la misma época, en 1961, se estrenaba en Italia *Divorzio all'italiana*, de Pietro Germi, donde se abordaba también el tema del divorcio en un país donde todavía estaba prohibido. En este caso es el marido el que quiere separarse y se imagina todas las maneras posibles —cada cual más estrambótica— para deshacerse de su mujer.

prohibido⁵— y termina con la proclamación de libertad de una mujer que prefiere estar sola y ser independiente a ceder ante la imposición social predominante que le exige tener un hombre a su lado. La transgresión de los valores conservadores impuestos por la dictadura derivaba en la estigmatización social que suponía el gesto liberador de la protagonista.

El film “cuestiona y subvierte la tradicional representación de las relaciones de género” (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha, 2009: 385) ya que el franquismo, como ciertos estudios indican, había construido un discurso que relacionaba raza, feminidad y nación (Bugallo, 2002). Desde su infidelidad⁶ a su intención de hacer canción protesta, Margarita representa el paradigma de la mujer que no encaja con el esquema patriarcal previsto por el régimen⁷. Esto, sumado a un buen número de imágenes donde está presente el desnudo, los besos extramatrimoniales y alusiones a la homosexualidad, provocó que Bartolomé no pudiera volver a firmar ningún trabajo oficialmente hasta su primer largometraje, *Vámonos, Bárbara* (1978), ya en la Transición, film que fue calificado por Román Gubern como una “explícita reivindicación feminista” (2009: 392), y por la crítica como “la primera película feminista de la historia del cine español”⁸. Bartolomé cuenta al respecto:

Vámonos, Bárbara era, realmente, una comedia y yo creo que de alguna forma se adelantó a su momento. Lo cierto es que yo no quería hacer *Alicia ya no vive aquí*, que era bastante rosácea porque terminaba con ella encontrando a un señor maravilloso que en realidad era su príncipe azul, con lo que acababan siendo felices y comiendo perdices. Yo lo que necesitaba contar era, precisamente, todo lo contrario: que la crisis de una pareja a los cuarenta años va a repetir los esquemas, que la relación de pareja es algo muy complejo, que los príncipes azules no existen y que todo es mucho más difícil que todo eso. Por eso termina con que ella abandona a su príncipe azul en la carretera y decide seguir sola su camino con su hija de la mano. Pero esta película, que era muy divertida y muy esperpéntica, pero con final muy agrio, desconcertó

mucho a la gente. Diez años después se pasó en un ciclo de mujeres que organizaba la Directora General del Instituto de la Mujer, Carlota Bustelo, y ella misma decía que la película era impactante y que se había adelantado a su tiempo. ¡Claro, una comedia que termina de forma tan agria no era normal! (Gregori, 2009, 957-958).

Hoy en día *Margarita y el lobo* es un ejemplo de reivindicación feminista y se proyectó en diversos espacios artísticos como el Museo Guggenheim de Bilbao —con motivo del citado Festival de San Sebastián en 2004— o el IVAM de Valencia, dentro de la exposición *Caso de Estudio: Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*, comisariada por M^a Jesús Folch⁹. También ha sido objeto de estudios académicos sobre el cine español de los sesenta presentados en diferentes congresos y publicaciones, destacando siempre su carácter feminista y transgresor:

Cecilia Bartolomé expone una crítica de las tradiciones y cuestiona los códigos culturales para mostrar cómo lo social, lo sexual y lo político están entrelazados en la constitución del sujeto sexuado. Así, la noción burguesa tradicional de la pareja aparece cuestionada en todas sus formas y expresiones, abogando por una emancipación más que esperada y exponiendo una apuesta por la autonomía de las mujeres en todos los

5 La Ley del 23 de noviembre de 1939 derogó la Ley del divorcio, que llevaba vigente desde la aprobación de la Ley del 2 de marzo de 1932. Esta se encontraba en suspensión desde el Decreto de 2 de marzo de 1938.

6 En la Ley del 11 de mayo de 1942 se restablece en el Código Penal el adulterio como delito. Debido a esto, la mujer podría ser castigada en España con prisión menor.

7 Mary Nash apunta que Franco acusó a la Segunda República de corromper a las mujeres y contaminar su feminidad, por lo que promovió un modelo patriarcal en donde el eje de autoridad lo constituía el hombre. Del mismo modo, la autora asegura que “relegó a las mujeres a una especie diferente, al identificarlas exclusivamente como madres cuya descendencia pondría fin a la tendencia al descenso de la natalidad y evitaría así la decadencia del estado español” (Nash, 2012: 175).

8 Según consta en la descripción sobre la directora añadida en la web de la Moncloa tras la adjudicación de la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes, en 2014 (*Consejo de ministros*, 2014).

9 Programada desde julio de 2015 hasta noviembre del 2016.

aspectos de su vida. La protagonista, finalmente, dejará de ser Caperucita para afirmarse como Margarita en una identidad reconquistada (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha, 2009: 389).

De esta manera, la *maledizione* que persiguió a *Margarita y el lobo* que, además, impidió que la directora pudiera desarrollar su verdadera vocación durante años, ha dado paso a un periodo en donde se muestra y expone la película precisamente por las mismas razones por las que se censuró. El tiempo ha subvertido esta injusticia al reconocer la valía y la labor realizada; el medio-metraje es ya hoy considerado como un epítome de feminismo y modernidad dentro del cine español, vengándose así de los *Monterones* que quisieron vetarla.

2. OBJETOS Y METODOLOGÍA

En este artículo queremos destacar el carácter transgresor de la cineasta así como su aportación al discurso feminista por medio de la música. Gracias a la documentación administrativa que la Filmoteca Española guarda sobre la EOC podemos acceder a todo tipo de legajos de estimable valor documental sobre las prácticas de los alumnos, como cartas particulares, negativos de los rodajes, diarios de producción y dirección, facturas o distintas versiones del guion. Esta información permite averiguar la evolución de los cortometrajes a tratar y su producción, así como los medios que les otorgaba la dirección para llevar a cabo sus proyectos.

Los objetivos de este artículo son esencialmente tres: examinar la documentación inédita referida a *Margarita y el lobo*; repasar las otras prácticas de Bartolomé en la EOC para atisbar cualquier indicio de tratamiento feminista; y estimar la presencia de la música en el mediometraje desde una perspectiva de género. Con ellos se quiere establecer un recorrido lógico entre las evidencias cinematográficas del discurso feminista de Bartolomé durante su paso por la escuela y la decisión final de plasmarlo a través del lenguaje musical en la práctica que cerraría su periplo en la institución.

En cuanto al enfoque metodológico, primero analizaremos el corpus documental para proseguir con el examen de las canciones presentes en la película y así señalar qué función cumplen en la transmisión del mensaje feminista. Del mismo modo, expondremos las tesis de la musicóloga Susan McClary para indicar dentro de qué subcampos podría situarse *Margarita y el lobo* como musical en los estudios de género.

3. BAGATELAS DE UNA FUTURA CINEASTA: INTRODUCCIÓN A LOS CORTOMETRAJES DE CECILIA BARTOLOMÉ

La inclinación de Bartolomé para expresar la injusta situación de la mujer está presente desde su más temprana filmografía. Debemos tener en cuenta que la directora fue, tras Pilar Miró y Josefina Molina, la tercera estudiante que se diplomó en la EOC en los años sesenta (Torres, 2004: 56)¹⁰. Todos los cortos que realizó en la escuela¹¹ contienen una reflexión sobre la mujer cuestionando su papel social: hija o sobrina, esposa resignada o rebelde, independiente u objeto de deseo. Así, nos encontramos con las prácticas que precedieron a *Margarita y el lobo*: *La noche del doctor Valdés* (1964), *Carmen de Carabanchel* (1965), *La brujieta* (1966) o *Plan Jac cero tres* (1967). Veamos, a continuación, un pequeño extracto de cada una.

En *La noche del doctor Valdés* —práctica de Segundo Curso en la escuela— aborda el intransigente comportamiento conservador que ejercen tanto hombres como mujeres ante la llegada de la sobrina del doctor Valdés: una joven que, tras la muerte repentina de sus padres, vuelve desde

10 Mientras que Josefina Molina y Cecilia Bartolomé se diplomaron en dirección, Pilar Miró se graduó en guion. Sin embargo, debemos recordar que no fueron las únicas, pues había, en otras áreas, más egresadas.

11 Otro cortometraje que dirigió durante su estancia en la EOC que no hemos nombrado por su característica de película sin sonido y entendida, por tanto, más como un ejercicio de realización, es *La siesta* (1962). Este narra una jornada en el parque en donde un joven que se pasa el día con su pareja termina pegando y matando a un "mirón".

México para vivir en un soporífero pueblo español con sus tíos. Las exigencias y prohibiciones de los adultos recaen sobre la protagonista, cuyo interés amoroso, un joven médico, se ve truncado por la culpa e imposiciones religiosas. La última escena muestra a la protagonista mirando desde el segundo piso la entrada de su tío —por primera vez en pantalla— en la casa. Sin ver a su sobrina, recrimina a una de sus asistentes que lleva la falda demasiado corta. La mirada de la joven es de desafío. Intuimos algún tipo de rebeldía por parte de ella, sin embargo, Bartolomé decide acabar con el metraje en ese preciso momento.

En su siguiente corto realizado dentro de la escuela, *Carmen de Carabanchel*, la directora se adentra en la vida de un matrimonio —interpretado por Pilar Romero y Fernando Lacari— que reside con sus hijos en el madrileño barrio de Carabanchel. El cansancio derivado del cuidado de los niños y las labores de la casa recaen sobre la mujer que, sin reivindicar directamente su injusta situación, sí transmite incomodidad a través de su hartura y el subrayado papel preestablecido de esposa que le es otorgado por su marido y allegados. La música, además, sirve como refuerzo del mensaje de la directora. Las arias “Habenera” y “Aire del toreador” de la ópera *Carmen* de Bizet alían la historia proponiéndonos un paralelismo entre dos estereotipos de mujer: la cruel y maquiavélica de la versión operística en contraposición con la obediente y resignada Carmen del corto.

La protagonista de *La brujita* es una niña que, ante el maltrato psicológico que su padre le inflige tras la prematura muerte de su madre en el parto, decide utilizar la magia negra para eliminarle. Por primera vez en la filmografía de Bartolomé el personaje femenino protesta directamente sobre su injusta situación rebelándose contra el masculino. Curiosamente, es el personaje tradicionalmente inocente de una niña quien se venga. La práctica de Bartolomé aborda la siniestralidad del niño aparentemente inocente que no tiene reparos a la hora de cambiar el papel de víctima por el de asesino, tradicional-

mente reservado para el adulto. De este modo, se adelanta a otras películas de planteamiento similar como la española *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) o *Children of the Corn* (Fritz Kiersch, 1984)¹². El género de terror permite a la directora llegar al extremo del parricidio a través de un personaje convencionalmente inocente, que resulta sorprendente como homicida desde las dos perspectivas: como menor y como mujer.

Por último, nos encontramos con *Plan Jacero tres*. Este cortometraje se basa en el cuento homónimo de Gonzalo Suárez —con quien firma el guion— y narra la cruzada del presidente de una empresa (Andrés del Río) por conquistar a Úrsula Star (Gladys Ansola), una mujer a la que considera un “objeto de lujo”. Para ello, contrata los servicios del Gran Ruperto (Julián del Monte), un excéntrico magnate que se dedica a crear estrategias y situaciones proclives para sus clientes. Un aspecto curioso del Gran Ruperto es que contrata a personas para que hagan la labor de objetos: un timbre, una mesa, una estatua... pagándoles un sueldo altísimo. Finalmente es este quien termina junto a Úrsula, mientras el grupo de empresarios ladran a cuatro patas para su distracción, como parte de su mobiliario. Por primera vez la protagonista no es femenina: la mujer es pieza fundamental en el metraje pero es, sin embargo, un mero objeto de deseo que se transforma en sujeto cuando toma las riendas de la narración para salirse del plan establecido y disparar contra los secuaces del Gran Ruperto, echando la estrategia por la borda. Hay una inversión de papeles entre Úrsula y el Presidente. Ella pasa de ser un personaje pasivo a uno activo; por el contrario, él terminará siendo un objeto en la casa del excéntrico magnate, un ente pasivo. El Gran Ruperto, sin embargo, no cambiará de estatus: será siempre el protagonista.

Sin embargo, es en *Margarita y el lobo* donde Cecilia Bartolomé reafirma su postura feminista

¹² Película basada en la historia corta de Stephen King que se publicó por primera vez en marzo de 1977 en la revista *Penthouse* y, posteriormente, pasó a formar parte de la recopilación de relatos del autor *Night Shift*. (King, 1978).

enfrentándose a la visión preestablecida que se tenía como esposa ideal en la España del tardo-franquismo. La película se encuentra dividida en cinco partes introducidas todas ellas por un monólogo donde la protagonista pone de manifiesto la injusta situación de la mujer. La historia, adaptación de *Les stances à Sophie* (Grasset, 1963) de Cristina Rochefort¹³, se inicia con una vista previa en la que Margarita y Lorenzo se encuentran cara a cara en el momento de la separación oficial. Gracias a una serie de *flashbacks* que nos sumergen en su anterior vida en común, averiguamos los porqués de la ruptura. El regreso a los estudios de Margarita, su infidelidad con un compañero de la universidad o la muerte de su amiga Natalia son los problemas visibles que aguardan los auténticos malestares que subyacen a niveles mucho más profundos: la falta de libertad de Margarita para desarrollarse como persona y el deber de representar el papel de esposa “normal” de acuerdo a la mentalidad de la época¹⁴.

4. “MARGARITA Y EL LOBO”, FICCIÓN SOBRE FICCIÓN O LA “FICCIÓN DEL FEMINISMO” EN LA ESPAÑA DEL TARDOFRANQUISMO

Es necesario exponer las circunstancias que acompañaron el rodaje del medimetraje dentro del EOC. Su realización conllevó una serie de contratiempos que figuran en los archivos relativos a la escuela que se encuentran en la Filmoteca Española y que nos ayudan en la investigación y estudio de la película. Gracias a estas carpetas podemos constatar no solo los medios que ofrecía a sus alumnos, sino también los procedimientos internos de funcionamiento y la relación institución-alumnos.

La realización de *Margarita y el lobo* se vio entorpecida por un plan de producción que no se ajustaba a las exigencias técnicas de la institución. J. M. Cunillés y José G. Jacoste recomendaron que la práctica no se realizara, ya que excedía los diez días permitidos por el EOC —el cálculo llegaba hasta los diecinueve o veinte días— y las 70.000 pesetas concedidos por la institución

(Documentación Filmoteca Española). Finalmente, Bartolomé se comprometió a simplificar el rodaje a los días ajustados. Presentó:

Un ejercicio de cine distanciado, o sea, una especie de reportaje con un guion. Dice que no necesita que los actores sean maquillados, a excepción de la actriz principal, que habría de serlo solo en algunos planos de la película. Que prefiere rodar con una luz de ambiente y con la cámara a mano, huyendo de cualquier tipo de encuadre, sin respetar los aires a derecha o izquierda, sin importarle que la cámara afore (Documentación Filmoteca Española)¹⁵

Y continúa: “Dice no querer usar *travelling* ni guía. Los decorados pueden ser una pared para todos los escenarios, aunque se repitan puertas o ventanas” (Documentación Filmoteca Española).

Esta propuesta de planificación conlleva una revolución estética en el cine español. Si hasta ahora se defendía un cine social o disidente (Heredero, 1993), este debía ser siempre dentro del canon del realismo. *Margarita y el lobo* se planteaba como una película crítica con el franquismo pero no desde la perspectiva del realismo sino desde una mirada completamente nueva.

El atrevimiento de Bartolomé, sin embargo, resultó acertado. La directora se ajustó a los días programados y tan solo hubo un imprevisto que retrasó un par de días la producción: la enfermedad de Salomé Urzúa, alumna también de la escuela, que al prolongarse obligó a que se

13 Traducido al español como *Céline y el matrimonio* (1965). Adaptada al cine posteriormente por Moshé Mizrahi en 1971.

14 Es interesante cómo Bartolomé añade al relato de Rochefort una interpretación del clásico infantil “Caperucita Roja” recogido tanto por la recopilación de cuentos Charles Perrault en de 1697 *Cuentos de Mamá Ganso* (*Contes de ma mère L'Oye*, Perrault, 1930), como por los Hermanos Grimm en 1812 (Grimm y Grimm, 2013).

15 Documento del trece de enero de 1969 —el inspector de prácticas que firma se confunde y lo data en 1968— sobre la reunión preparatoria de *Margarita y el lobo*. En él también se informa de que Cecilia había llegado 20 minutos tarde y que otro alumno de segundo de Cámara, Miguel Ángel Códor, nunca apareció. Se encuentra en las carpetas de la EOC relacionadas con esta práctica.

prosiguiera el rodaje sin ella, aislando sus planos para ser rodados en horas extras el domingo 23 y lunes 24 —de febrero de 1969—. Este hecho se sumó a que carecían de auxiliar de cámara por enfermedad, la falta de un *script* y a ausencia del jefe de producción. Sin embargo, Bartolomé redactó un informe al director de la EOC informando de todo lo acontecido, del término del rodaje y agradeciendo a los diferentes sectores de la institución su ayuda (Documentación Filmoteca Española)¹⁶.

A pesar de todo ello, Bartolomé sacó adelante el proyecto, que anticipó las grabaciones musicales para la interpretación en *play-back*¹⁷ de los actores. El resultado, un musical reivindicativo con tintes feministas, se topó, una vez más, con problemas: la censura anteriormente citada.

Aun así, debemos destacar el carácter profundamente novedoso del medimetraje. Encontramos repeticiones de planos prácticamente iguales para reiterar el discurso de un Lorenzo que quiere convencer a Margarita de que cambie su modo de ser o miradas directas a cámara. Esta última era una de las novedades del cine español de los sesenta en contraposición con el academismo hollywoodiense: “Muchos de los personajes del Nuevo Cine Español rompen el tabú de la mirada a cámara y se dirigen directamente al objetivo, mirando al espectador” (Deltell, 2009: 121).

Aunque las prácticas de los alumnos de la EOC solían ser novedosas tanto en el plano estilístico como temático, vamos a destacar la práctica final de la otra mujer directora en la escuela, su amiga y compañera Josefina Molina. Si bien pudieron diplomarse a la vez, Molina se adelantó un año debido a una decisión administrativa que derivó de la implantación de un cambio de estudios y permitió, tanto a ella como a Iván Zuleta, incluir sus prácticas como ejercicios en el curso 1967-1968 mientras sus compañeros tuvieron que hacerlo en el curso 1968-1969 (Deltell, 2015: 302). Podemos apreciar elementos novedosos en su práctica final, *Melodrama infernal* (1969), como indica Luis Deltell:

La práctica de Molina está ejecutada con una gran libertad de estilo, tanto formal como narrativamente. Existen muchas escenas que se derivan de la trama principal y también recursos técnicos y estéticos novedosos. Uno de ellos es el uso de los títulos de cartones o subtítulos. En una de las secuencias la anciana recuerda a su marido y dice: “Mi marido fue un santo”. A la vez sobreimpreso se lee: “En realidad era un granuja” (Deltell, 2015: 304).

El final de *Margarita y el lobo* también resulta innovador. En el momento en el que Margarita exclama: “¡Por fin sola!” vemos que la imagen sufre un corte y donde veíamos un banco vacío ahora observamos a los actores que han dado vida a Lorenzo y a Andrés sentados. La cámara retrocede y caemos en la cuenta de que estamos frente a un plató, poniendo de manifiesto que lo que hemos visto en realidad es ficción. Aunque al inicio de la película ya nos habían mostrado fotos del rodaje, la sensación de irrealidad nunca había sido tan evidente como en este punto. Es un momento muy importante, pues es cuando verdaderamente comprendemos que lo que hemos presenciado es ficción sobre ficción. El atrevimiento del discurso forma parte de la historia: la separación en España era ficción, la libertad de Margarita es ficción. Asumimos, pues, que el feminismo en el tardofranquismo es también ficción.

Otra lectura es la alegría que se desprende del final de un rodaje que ha sufrido tantos alti-

16 Carta registrada el cinco de marzo de 1969, con copia a los departamentos de la jefatura de estudios e inspección de prácticas.

17 Michael Chion, en *La voz en el cine*, expone sus consideraciones sobre este recurso: “Se suele utilizar el doblaje para el texto *hablado* y el *play-back* para el texto *cantado*, aunque existan excepciones en ambos casos. Trivializado por la televisión, se suele utilizar el *play-back* para lograr efectos de ubicuidad: se filma el cuerpo que mima la voz —tanto si es inicialmente la suya como si no lo es— en cualquier lugar sucesivamente, a caballo y luego en una barca, en la bañera o en un escenario; es la voz, ese fuera de lugar, lo que garantiza la continuidad, lo que da la *unidad de lugar*. Efecto divertido el del *play-back*, pero un poco liviano y tan utilizado que a veces es preferible la tensión del “sonido directo”. El *play-back* y el doblaje son recursos que en el cine suscitan la desconfianza, pues son trucajes” (Chion, 2004: 156).

bajos. Sin embargo, desde la primera versión de la historia se observa esta intención de finalizar con el “descubrimiento” por parte del público de que estamos frente a un rodaje. Una de las primeras versiones que podemos apreciar en los tratamientos de guion termina de esta manera:

MARGARITA:

¡Al fin sola!

Pero no está sola, ni libre. Es una actriz y está rodando. Los presentadores y el equipo se acercan a ella y charlan. La presentadora se dirige a Margarita.

PRESENTADORA:

¡Ay, hija!... ¡menos mal que tú no eres así, como en la película...!

La actriz se encoje de hombros.

ACTRIZ QUE HACE DE MARGARITA:

No, yo no me he casado todavía...¹⁸

La presentación del plató enlaza con las fotos que se muestran al principio del medimetraje y que implican la identificación de la imagen fílmica como representación:

El final del film conecta con el principio al mostrar de nuevo las cámaras y la puesta en escena, indicando que el propio film, lo que se encuentra entre ese principio y ese final, pertenece al ámbito de la ficción, de la representación, se trata de un relato construido (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha, 2009: 387).

Esto se suma al hecho de pertenecer al género musical. Sin embargo, aunque la sensación de ficción se vuelve evidente desde el momento en el que uno de los protagonistas comienza a cantar, la suspensión de la incredulidad¹⁹ nos permite asumir ese acto sin cuestionarnos su verosimilitud. Esta credibilidad también se encuentra justificada en *El cine clásico de Hollywood* por Bordwell, Staigner y Thompson (1997), que expusieron que gracias a la motivación genérica, subtipo dentro de la motivación intertextual, damos por hecho ciertas convenciones dado el género en el que la película se inscribe; en este caso, aceptamos la acción de cantar como pertinente al estar visionando un musical.

5. LA MÚSICA COMO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN FEMINISTA EN “MARGARITA Y EL LOBO”

Bartolomé utiliza la adaptación de temas musicales y la introducción de letras escritas por ella misma con ayuda de su hermano, José Juan, como instrumento de queja y representación de la realidad social en la España de los años sesenta. La música, encargada a Carlos Villa —que colaboró también con la directora en *Plan Jac cero tres*— es interpretada, junto con este, por Fernando Sobrino, J. Ignacio Poveda y Alberto Villa. Esta juega un papel muy importante en la trama. *Margarita y el lobo*, como película musical, utiliza no solo canciones originales, sino también versiones de canciones populares de la época dotándolas de una doble lectura. En primer lugar, las letras, tanto las escritas estrictamente para la película como las modificadas para el medimetraje, manifiestan los sentimientos de los protagonistas de una manera directa y clara. El hecho de que el discurso se interprete musicalmente a través de las mismas voces de los protagonistas, además, provoca un nexo entre mensaje y personaje muy concreto que incide en el significado de este, reforzándolo. Como apunta Marianne Bloch-Robin: “Quand le personnage chante lui-même le morceau vocal, il s’en empare et le fait sien. Son timbre se substitue ou se superpose à celui de l’interprète original, s’il existe, et peut orienter, voire modifier, le sens de la chanson”²⁰ (Bloch-Robin, 2011: 366).

Por otro lado, la contextualización de ciertas piezas musicales provoca un transvase de información al establecer referencias que la directora

18 Versión previa del guion incluida en la documentación de la práctica (Documentación Filmoteca Española). En el guion consta como Presentadora, pero en la versión final es la propia directora, Cecilia Bartolomé, la que habla con la actriz —aunque no pronuncia estas palabras—.

19 Término acuñado por Samuel Taylor Coleridge como *willing suspension of disbelief*, en *Biographia Literaria*. Vol. II, (Coleridge, 1847: 442).

20 Traducción de la investigadora: “Cuando el personaje canta él mismo la pieza vocal, lo toma y lo hace suyo. Su tono reemplaza o se solapa al del intérprete original, si existe, y puede orientar, incluso modificar el significado de la canción”.

quiere que nos vengan a la mente a la hora de entender el significado de la escena. De esta manera, nada más comenzar, cuando Margarita y Lorenzo se están separando oficialmente, suena el tema de Lalo Schifrin creado expresamente para la serie *Misión: Imposible* que comenzaba a emitirse en esa época y que, hoy en día, aún resulta actual dado el éxito mundial de la película y secuelas²¹. La doble lectura nos permite contextualizarnos sobre lo difícil de ese procedimiento en la España del tardofranquismo, adoptando la imposibilidad como un factor importante para entender el carácter revolucionario de la escena y contextualizando al espectador distraído que asienta esta cualidad en su mente antes de analizar históricamente el comienzo de la película.

Resulta pertinente la utilización de esta obra *per se*, ya que el *staccato* reafirma la sensación de ansiedad de los protagonistas y familiares en la sala; desazón que más tarde expresará verbalmente la madre de Lorenzo. El fondo rítmico cercano al jazz también nos introduce en la temática del enfrentamiento masculino/femenino si equiparamos la situación de Lorenzo con la establecida entre este género musical y la castración que desarrolló Theodor W. Adorno:

The aim of jazz is the mechanical reproduction of a regressive moment, a castration symbolism. "Give up your masculinity, let yourself be castrated," the eunuch like sound of the jazz band both mocks and proclaims, "and you will be rewarded, accepted into a fraternity which shares the mystery of impotence with you, a mystery revealed at the moment of the initiation rite."²²

Sin embargo, la música de Schifrin dura poco, ya que enseguida, junto con los títulos de crédito, comienza la melodía que subraya el título y el paralelismo con el cuento popular: "¿Quién teme al lobo feroz?". La versión de la obra de Frank Churchill que compuso para el clásico *Three Little Pigs* (Burt Gillett, 1933) —alegre y sencilla, expresada a través de sol mayor y compás binario— contrasta con la mirada triste de Margarita.

En una escena posterior, veremos a Margarita como cantante principal en un estudio de música y grabación. Ella interpreta una canción cuya letra está estrechamente relacionada con su estado emocional:

"Caperucita, Caperucita.
Si te enamoras,
Cierra los oídos, cierra la boca,
Ciérrate la boca,
Ponte esparadrapo"

La secuencia se completa con *flashbacks* de su relación con Lorenzo en las que él le advierte que necesita a un hombre. La canción sigue:

"...Caperucita, se deshacía, se disolvía,
Entre los espacios, y es su perdición,
Solo un refugio, solo sus brazos"

La tesitura grave que aporta la voz de actriz Julia Peña se modula con las emociones que sufre la protagonista junto con su entonces marido. En momentos de confusión parece llegar a rozar la distorsión e, incluso, parece desafinar, siempre como acompañamiento y reafirmación del discurso de una mujer harta de su situación. La repetición se sucede en el estribillo "Caperucita, Caperucita..." produciendo el recuerdo del motivo y la reiteración de "lo ausente" o "lo modificado" en el título: la canción presenta lo que el título no hace: nombra a Caperucita, representada a través de Margarita en este relato. A su vez, el hecho de cambiar la primera parte del título de la primera versión, *Ana y el lobo*, por Margarita,

21 Según la entrevista inédita que la directora otorgó a la autora del artículo el 23/01/2016, estas inclusiones son ciertas "bromas, chistes privados o pequeños *gags*" que se realizaron para asemejar, en este caso, la imposibilidad de la mujer para hacer este tipo de cosas.

22 Traducción de la autora: "El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, un símbolo de castración. "Abandona tu masculinidad, déjate ser castrado", el sonido como de eunuco de la banda de jazz tanto se burla como proclama "y tú serás recompensado, aceptado en una fraternidad la cual comparte el misterio de la impotencia contigo, un misterio revelado en el momento del rito de iniciación" (Adorno, 1981: 129).

segundo nombre de la directora, resulta llamativo y nos ofrece una lectura biográfica más profunda del relato.

El modo relajado en el que se ejecuta la canción contrasta con el nerviosismo de la protagonista durante el periodo vivido junto a su marido. En cierto momento ella saluda al compositor Carlos Villa: “¡Hola, Carlos!”, que se interpreta a sí mismo, devolviéndonos de nuevo al ámbito ficcional del que partimos.

La siguiente canción nos mostrará a los protagonistas en un dormitorio. Ella está en ropa interior; él lleva tan solo unos pantalones. Comienza entonces un dueto entre Margarita y Lorenzo donde prima la repetición de un motivo y su variación tanto en la melodía como en la letra. “Lo mejor que hay en ti es que eres una mujer” entona él. Ella responde: “Lo mejor que hay en un hombre es que es un hombre”. Este cruce de palabras entre los aún enamorados se realiza bajo el tono jovial de la canción y la frase en *off* de Margarita: “Es en esos momentos cuando los hombres son maravillosos”. Sin embargo, el contenido de la canción versa sobre lo que significa ser —o no— una mujer o un hombre. Un constructo social que no deja liberarse a Margarita, que más adelante la veremos con su amante en otro dormitorio, ahora sí, desnuda, haciendo hincapié en la liberación que siente en contraposición con lo recatado del mundo al que pertenece su exmarido. La escena se torna en una especie de ballet casero en donde la voz de él es en directo y, la mayor parte de la de ella, en *off*. Las sucesiones de frases se realizan bajo una melodía rítmica al piano que enlaza con una versión del *All you need is love* de The Beatles, acompañada por la voz —desafinada e intencionadamente grave— de José Antonio Amor, que aporta un matiz cómico a la imagen de los protagonistas que llegan a la iglesia para casarse. La canción desemboca en los acordes de la tradicional marcha nupcial de Mendelssohn para finalizar en el típico redoble de campanas, que se contrapone con las imágenes de la novia confusa y vestida de negro. Bartolomé pone de manifiesto la comicidad del rito social a través de estos contrastes

entre melodía e imágenes. La música y los sonidos tradicionalmente relacionados con las ceremonias de unión se confrontan con la situación de la protagonista, que podría ir vestida para un funeral. Por tanto, estos se utilizan de un modo anempático²³ respecto a Margarita, otorgando incluso más expresividad a la escena que se traduce en la falta de sincronía entre los sentimientos de la protagonista y el enlace en sí.

Esta antítesis vuelve a estar de manifiesto en la siguiente canción: una versión de *Amarraditos*, vals peruano popularmente interpretado por María Dolores Pradera que en el film canta Margarita, Lorenzo y los padres de este, que no soportan a la protagonista. La jovialidad de la melodía difiere de la verdadera situación que sufren entre los cuatro, lo que solo se podría traducir como una ironía. Esta vez la letra de la canción original se mantiene prácticamente igual, a excepción de algún verso, y va acompañada por una guitarra. La canción, que evoca una relación profundamente tradicional —pone en énfasis un amor “como el de sus abuelos”—, se contrapone a la relación entre Margarita y Lorenzo; pero Bartolomé, sin embargo, va más allá. El vals nos retrae a la famosa interpretación de Pradera, artista que tiene en parte que ver con la situación de la protagonista. En 1957 la cantante se separó de su hasta entonces marido, Fernando Fernán Gómez, eludiendo Bartolomé implícitamente a este hecho a través de la inclusión de esta canción.

Justo antes de la siguiente actuación musical, Margarita habla con Andrés, su nuevo compañero de universidad y futuro amante, sobre las múltiples posibilidades que existen a la hora de crear las canciones, como pueden ser los motivos populares, en concreto, el sistema de creencias. De este modo, los dos entonan el “credo celtífero”:

23 Michel Chion distingue entre dos clases de efectos de sonido a la hora de crear una emoción específica en relación a las imágenes de la pantalla: el empático y el anempático. El primero toma el ritmo, tono y fraseo de la escena para expresar directamente su participación en el sentimiento de la misma. El segundo, en cambio, puede mostrar indiferencia a la misma, yuxtaponiendo la música a la escena. Esto puede intensificar la emoción inscribiéndola en un trasfondo “cósmico” (Chion, 1994: 8).

“Credo, credo en la bondad humana, en el amor y en los comentarios de televisión, en la libertad de expresión y en el nuevo cine español. Credo, credo en la democracia orgánica y en la reforma agraria, en la vida eterna y en las revistas de izquierda. Credo, credo en la paz y en la ONU, en la igualdad de oportunidad, en el mundo libre occidental y en la santísima trinidad. Credo, credo en el plan de desarrollo y en la purísima virginidad (...)

Ambos entonan la canción y, en ocasiones, Margarita modifica su voz para imitar la de una señora mayor. El motivo a repetir “Credo, Credo...” se sucede al igual que el “Caperucita, Caperucita...” mostrándose como una variante general que evidencia la sencillez rítmica y melódica del conjunto de los números del medimetraje y, a su vez, le da cohesión interna al incidir en la reiteración de palabras en parejas que toman la forma: motivo, repetición, variación.

La siguiente intervención musical es una canción cantada a cuatro voces entre Lorenzo, su mejor amigo, su mujer –Natalia– y Margarita. La parte instrumental que la precede es una composición al piano cuyo tempo *allegro/allegretto* marca la jovialidad con la que se adentran en el juego de las carreras de coches donde muere Natalia. A continuación, Lorenzo exige a Margarita que se comporte como una señora de su clase, por lo que esta intenta agradar a los compañeros del Ministerio de su marido, con los que acaba, a ojos de él, coqueteando. La guitarra que la acompaña se vuelve seductora, mezclando la sucesión de notas rápidas con mantenidas, bajo una tesitura cada vez más grave. La afinidad entre la melodía y el carácter provocador de Margarita es llamativa y acaba abruptamente cuando ella entra en su casa y discute con su marido.

Finalmente, Margarita acaba la película cantando un tango en su casa, sola y feliz. Este género, que tradicionalmente destaca por el carácter apasionado y nostálgico de sus letras, se torna en una epístola feliz de una mujer libre: Querido Lorenzo:/ Me invitaste al Carmelo y yo te seguí/ Me puse en tus brazos y cerré los ojos y junto contigo al Carmelo subí/ Yo temo Lorenzo que de

ese Carmelo te creíste un dios/ Abandonada en tus manos descendí/ No creo pasaste de procurador/ No creo que sufras por mi perdida ya que solo amabas mis derrotas/ Tus éxitos te curarán la herida/ Ya sé que no me llorarás/ Gracias a ti me convertí en instrumento del amor/ Y he conocido la máquina de que eres verdugo y robot/ La máquina que a los que aun respiramos nos encierren en la mazmorra del dragón/ No sé por qué te amé/ Pero no habrá sido en vano/ Me has entregado la llave que la puerta me abrirá/ Adiós Lorenzo,/ Tengo mucho camino por delante/ Respiro, la vida es bella y estoy sola,/ ¡Al fin sola!

Cuando la canción acaba, se produce un corte, el ángulo cambia, ella repite el último verso: “¡Yupi! ¡Al fin sola!”, y vemos que el escenario, que es el mismo que el anterior, se encuentra repleto de cámaras; alguien –suponemos que la directora– exclama: “¡corten!”, y la cámara se mueve entre los entresijos, alejándose del escenario hasta finalizar el filme.

Esta última canción contrasta con el resto en la claridad de sus frases, la calidad en la grabación, la entonación más acertada y, quizá, mayor virtuosismo técnico del que carecían las otras composiciones. Sin embargo, debemos decir algo en relación con las distintas disonancias presentes en la película, así como la mala entonación que no hacen sino otorgar un halo de confusión y conflicto al personaje principal hasta la canción final, cuando ya todo está resuelto y solucionado para Margarita. Adorno y Eisler, sobre las disonancias musicales en el cine, estimaron:

El sonido queda despojado de su cualidad estática y se dinamiza a través de la constante presencia de lo “no resuelto”. El nuevo lenguaje [el que incluye la disonancia] es, por así decirlo, dramático aun antes de que llegue a un punto conflictivo, a la disposición temática de la ejecución. Un rasgo semejante es típico del film. En él, el principio latente de la tensión, hasta la producción más mediocre, es tan efectivo que procesos a los que, por sí mismos, no corresponde ningún significado, aparecen como fragmentos dispersos de un sentido que debe ser rescatado por la totalidad. El

nuevo lenguaje puede adaptarse con gran precisión a este elemento del film.²⁴

Por tanto, la importancia melódica o rítmica de la música en el mediometrage queda supeditada a la información que otorgan las letras de las canciones y a la referencialidad de las mismas. Por lo que el esfuerzo recae en el ejercicio de versionar, introducir melodías que contextualicen la escena y componer la letra en el caso de las composiciones originales. Todo ello a través de la selección y la creación de un discurso acorde a la temática. Un discurso, en este caso, marcadamente feminista.

6. DISCUSIÓN

Como Begoña Siles Ojeda señala: “hablar de la teoría filmica feminista en el Estado Español es hablar de una presencia bajo la forma de ausencia. Es a la vez anhelada y disipada” (2006: 41). Sin embargo, en el extranjero, es una práctica que lleva desarrollándose alrededor de treinta años:

[Existen] investigaciones basadas principalmente en la idea de que el cine no deja de ser un instrumento más, utilizado al servicio de la cultura —entendida ésta como rejilla construida por el sistema en un momento determinado para sostener el orden—. La teoría y crítica filmica feminista trata de recorrer el flujo que desemboca en sentido, con el objeto de recuperar los residuos dejados por la ideología patriarcal en el interior de la institución cinematográfica (Siles Ojeda, 2006: 23).

Teresa de Lauretis apunta que el cine no es solo un mecanismo de representación o máquina creadora de imágenes, sino que es mejor entenderlo como una actividad significativa, un “proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología” (1984: 63). El discurso se ve implícito, por tanto, en el flujo de imágenes, estimulando un diálogo con el espectador sobre las representaciones que sustrae de la pantalla. Apunta:

La representación de la mujer como imagen —espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza y la concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual o señuelo para la mirada—, está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad. Aún más, en nuestra “civilización de la imagen”, como la ha llamado Barthes, el cine funciona en realidad como una máquina de creación de imágenes, que al producir imágenes —de mujeres o no— tiende también a reproducir a la mujer como imagen (Lauretis, 1984: 64).

Por su parte, Laura Mulvey aporta su teoría acerca de la “mirada” en el cine. Según la autora, el sujeto masculino es su portador, por lo que nos encontramos ante el ente activo. La mujer, por consiguiente, es el receptor de esa mirada, constituyendo la parte pasiva del proceso. Ello incita a considerar a la mujer como el objeto de deseo y al hombre como el ejecutor y responsable de los hechos, de la acción de la película (Mulvey, 1988).

Sin embargo, en el caso de *Margarita y el lobo*, la protagonista femenina es la que lleva todo el peso de la acción, remarcando su carácter claramente feminista. Es el sujeto activo: elige por sí misma, cambia su destino preestablecido, se “busca”. Los personajes de Bartolomé no buscan solo una ruptura con las tradiciones y concepciones preestablecidas de la época, sino también un cambio que las preceda en la Historia:

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

24 Debemos considerar la época en la que los autores publicaron este libro, ya que hoy en día la disonancia en el lenguaje musical no se considera tan novedoso como entonces. Sin embargo, sí nos parece acertada la adecuación de la disonancia al conflicto en el relato cinematográfico (Adorno y Eisler, 1981: 60).

ria. A partir de esa 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 (Cerdán y Díaz López, 2001).

Pero, ante todo, debemos destacar el carácter musical del medimetraje por el que el discurso feminista llega al público. Dentro de la musicología que se ha dedicado a este ámbito académico, merece la pena destacar el trabajo de la autora Susan McClary (2002) para atraerlo hacia nuestro estudio. McClary presenta cinco puntos no excluyentes en la introducción de su conocido libro *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality* sobre los que abordar la cuestión del género y feminismo en los estudios sobre música. El primero aborda las construcciones musicales de género y sexualidad. Aunque parezca evidente en este ámbito, McClary sostiene la mirada sobre las construcciones de los personajes femeninos y masculinos desarrollados a lo largo del tiempo en diferentes piezas musicales, en particular dentro de las dramáticas; así como las fabricaciones sobre lo “masculino” o lo “femenino”. El segundo punto trata sobre los aspectos marcados por el género en la teoría musical tradicional. Aquí critica las metáforas utilizadas por los teóricos a la hora de establecer vocablos musicales en donde se utiliza el género y sexualidad. Así, ejemplifica con las expresiones “masculine cadence” y “feminine cadence” al conformar la primera la cadencia fuerte, la final, al contrario que la segunda, que es débil y no determinante: “The “feminine” is weak, abnormal, and subjective; the “masculine” strong, normal, and objective” (McClary, 2002: 10)²⁵. El tercer punto que aborda McClary es el género y la sexualidad en la narratividad musical. Llegados aquí aborda su conocida crítica a la forma sonata, que considera marcadamente machista, cuyo tema principal es considerado el “masculino”, mientras que le sigue el subsidiario “femenino”. En palabras de A. B. Marx:

The second theme, on the other hand, serves as contrast to the first, energetic statement, though depen-

dent on and determined by it. It is of a more tender nature, flexibly rather than emphatically constructed—in a way, the feminine as opposed to the preceding masculine.²⁶

McClary cita en este punto a De Lauretis para demostrar que históricamente el héroe ha sido masculino; es el que ha llevado el peso de la trama, mientras que la mujer es “what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter” (De Lauretis, 1984: 118-19)²⁷.

El cuarto punto que aborda McClary es la música como discurso de género. Profesionales y devotos de la música han cargado con el término “afeminado” sobre sus espaldas. La autora explica cómo ciertos músicos varones han querido retirar ese atributo otorgando una visión más racional, objetiva y universal, y prohibiendo la participación real de mujeres en el conjunto. El quinto y último punto aborda las estrategias discursivas de las mujeres músicos. Aquí, McClary asume los obstáculos que impiden a estas artistas participar a todos los niveles en el proceso de producción.

Podemos apreciar la problemática expuesta en algunos puntos del texto de McClary en el musical *Margarita y el lobo*. El más evidente, el primero, se aplicaría al mismo argumento de la película y en las letras de las canciones, más concretamente, en la que cantan Lorenzo y Margarita en la habitación y que aborda los constructos

25 Traducción de la autora: “la femenina es débil, irregular y subjetiva; la masculina es fuerte, normal y objetiva”.

26 Traducción de la autora: “El segundo tema, por el contrario, sirve de contraste al primero, el motivo enérgico, dependiendo de él y determinado por él. Es de una naturaleza más tierna, preferiblemente flexible a empáticamente construido —de alguna manera, el femenino como opuesto al precedente masculino—. Según McClary, fue Adolf B. Marx el primero en utilizar esta terminología en *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. (1837). Sin embargo, la cita traducida pertenece a una comunicación de Peter Bloom en el *Journal of the American Musicology Society* (Bloom, 1974: 161-162).

27 Traducción de la autora: lo que no está susceptible de transformación, para vivir o morir; ella (ello) es un elemento del argumento-espacio, un topos, una resistencia, matriz y problema”.

sociales de género. Lorenzo le enumera a Margarita las características propias de una mujer que ella debería adoptar. No solo cómo debería actuar sino cómo no. Es decir, establece las cualidades que hacen que una persona sea o no mujer.

También debemos hacer hincapié en el tercer punto. La mirada cambia: ya no es masculina, sino femenina. Acompañamos los pasos de Margarita, que es quien nos conduce a través de la trama. El sujeto femenino es, por tanto, activo. Si bien interpreta canciones con otros personajes del film, es ella quien está presente en todas. Es la “voz cantante” de la película, en todos los sentidos.

El último punto, el quinto, también adquiere su importancia. Debemos recordar que Bartolomé fue la segunda mujer diplomada en dirección en el EOC tras Josefina Molina. Según la propia directora, por ser mujer: “debía demostrar mucho más que los compañeros hombres. Tenías que estar atenta a todo. No se te podía escapar nada. Es sintomático también, que en toda la historia de la escuela hubiera tan pocas mujeres y que solamente dos [Josefina Molina y la propia Bartolomé], lográramos terminar Dirección”²⁸. Los obstáculos que encontró en la producción de *Margarita y el lobo* se sumarían a los que tuvo después, tras su realización, debido a la censura. Y esta fue propulsada, precisamente, por el discurso feminista de Bartolomé que abordó como mujer y realizadora.

Debemos destacar, además, la función que adquiere la música en la película. La directora la utiliza, por un lado, como un elemento referencial. Da más importancia a su procedencia y su re-contextualización que a los aspectos propiamente musicales. Así, el tema principal de *Misión Imposible* se adhiere al difícil trámite de la separación, el “All you need is Love” de The Beatles aparece en el momento de la boda para parodiarla y en “Amarraditos” nos viene a la cabeza los aspectos biográficos de la cantante original, María Dolores Pradera, que se separa al igual que la protagonista. Así, esta característica referencial nos puede reconducir al ámbito temático, irónico o biográfico.

También, como hemos indicado, en otro de sus cortos encontramos esta inclinación referencial temática. En *Carmen de Carabanchel*, la introducción de la ópera de Bizet no hace sino contraponer el aspecto salvaje de la clásica figura femenina cruel y seductora con la ama de casa obediente y cansada de su papel social. De este modo, la música funciona más como valor temático que ambiental, y reincide, a través del género musical, en el planteamiento ficticio de la historia, lo que se ha llegado a denominar en el cine de Bartolomé como antirrealismo y pastiche (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha, 2009: 385).

Del mismo modo, debemos destacar la función discursiva de la música a través de las letras. Estas sirven como vehículo que transporta los sentimientos de los protagonistas y es, por tanto, el principal afluente del discurso feminista de la directora. Por tanto, más allá de la precisión en la ejecución técnica o la inclusión de *play-back*, lo que se quiere expresar se hace por medio de la palabra y la referencia. Es decir, por medio de la función discursiva y referencial.

7. CODA

Alex Ross, en su libro *El ruido eterno*, dice: “La música está siempre desplazándose desde su punto de origen hasta su destino en el momento fugaz de la experiencia de alguien: el concierto de anoche, el paseo solitario de mañana” (2010: 14). Cecilia Bartolomé se preguntaba, tras la reposición del mediodía en la sección Incorrect@s del Festival de San Sebastián de 2004, si la gente seguiría considerando tan incorrecta *Margarita y el lobo* como fue tomada en su momento (Yoldi, 2004: 17). Dejamos esta incógnita para que la resuelva cada espectador según su experiencia, en ese momento de la historia en el que la obra aparezca ante ellos, sin censura ni maldición ninguna; libre y dispuesta a ser interpretada. Durante la sesión de anoche, durante el paseo solitario de mañana.

²⁸ Fragmento de la entrevista inédita que la directora ofreció a la autora del artículo el 23/01/2016.

AGRADECIMIENTOS

Debemos dar las gracias a todo el personal de la Filmoteca Española que, con su buen hacer y fantástico trabajo, nos han provisto de todo tipo de documentación. Igualmente queremos agradecer a Cecilia Bartolomé su atenta disposición y ayuda a la hora de responder a nuestras preguntas y de revisar este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Prisms*, MIT Press, Cambridge, 1981.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns. *El cine y la música*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- BLOOM, Peter. *Journal of the American Musicological Society*, Vol.27, Nº1, Primavera 1974, p. 161-62.
- BORDWELL, David; STAIGNER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BUGALLO, A. C. "Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta" en MEDINA, R., y ZECCHI, B., (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Anthropos, Barcelona, 2002. Pp.213-234.
- CERDÁN, Josexo y DIAZ LÓPEZ, Marina. "Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé", *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, L'alternativa, Barcelona, 2001.
- CHION, Michel. *Audio-vision. Sound on Screen*. Columbia University Press, Nueva York, 1994
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Cátedra, Madrid, 2004.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria. Vol. II*, Wiley & Putnam, Nueva York, 1847.
- DELTELL, Luis. "Fragmentación y ruptura en la estética y fotografía en el cine de los años sesenta" en PÉREZ PERUCHA, J., GÓMEZ TARÍN, F. J., Y RUBIO ALCOCER, A., *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Ediciones del imán, Madrid, 2009.
- DELTELL, Luis. "La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine" en *Signa*, Nº 24, 2015, pp. 293-306.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*, Ediciones Cátedra, Madrid 1984.
- DE LAURETIS, Teresa, "Desire in Narrative," *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 118-19.
- GREGORI, Antonio. *El cine español según sus directores*, Cátedra, Madrid, 2009.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009.
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia y BELMONTE AROCHA, J. "Antirrealismo y pastiche en Margarita y el lobo" en PÉREZ PERUCHA, J., GÓMEZ TARÍN, F. J., Y RUBIO ALCOCER, A., *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Ediciones del imán, Madrid, 2009.
- GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhem. *Los mejores cuentos de los Hermanos Grimm*, Mandala Ediciones, Madrid, 2013
- HEREDERO, Carlos F. *Las Huellas del tiempo: Cine español 1951-1960*. Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 1993.
- KING, Stephen. *Night Shift*. Doubleday, Nueva York, 1978.
- MARX, Adolf B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Mason Brothers, New York, 1837.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
- MULVEY, Laura. "El placer visual y cine narrativo", *Documentos de trabajo*, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, Valencia, 1988, pp. 1-15.
- NASH, Mary. "Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes" en SEGURA, Antoni; MAYAYO, Andreu y ABELLÓ, Teresa. *La dictadura franquista. La institucionalització d'un règim*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.
- ROCHERFORT, Cristina. *Céline y el matrimonio*, Losada, Buenos Aires, 1965.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Seix Barral, Barcelona, 2010.
- PERRAULT, Charles. "Le Petit Chaperon rouge" en *Contes de ma mère L'Oye. Le Petit Chaperon rouge. Le Petit Poucet. Le Chat botté. Peau d'âne. Les Fées*, Floury, Toulouse, 1930.
- SILES OJEDA, Begoña. *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Vizcaya, 2006.
- TORRES, Augusto. M. *Directores españoles malditos*, Huerga Fierro Editores, Madrid, 2004.
- VILLAPLANA, Virginia. "Conversaciones con Agnès Varda" en *Banda aparte*, nº 19, 2000, pp. 27-31.
- YOLDI, Pili, C. "Bartolomé: «Me levanta la moral seguir estando en la lista de los incorrectos»" en *Diario del Festival*, Donostiako 52 Zinemaldiaren Egunkaria, 25 de septiembre de 2004.

WEBGRAFÍA

Página web de Cecilia Bartolomé: *Cecilia Bartolomé* (s.f.). Recuperado el 19 de diciembre de 2015, desde: [<http://161.116.23.180/personal/bartolome/cecilia/margarita/index.html>].

Página web de La Moncloa: *Consejo de ministros* (2014). Recuperado el 19 de diciembre de 2015, desde: [<http://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/referencias/Paginas/2014/refc20140314.aspx#MEDALLAS>].

Zulueta, I. "[70º aniversario] Entrevista exclusiva con Jaime Chávarri (1/3): «Era como si estuviera conociendo a Orson Welles»" en *Autocine*. Recuperado el 28 de diciembre de 2015, desde: [<http://ivanzulueta.net/articulos-propios/70-aniversario/entrevista-jaime-chavarri-1/>].

DOCUMENTACIÓN DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

— Documentación de la práctica "Margarita y el lobo". PRA/37/1 Cecilia Bartolomé Pina. Madrid, 1968-1969.

— Documentación de la práctica "Margarita y el lobo". PRA/9/4 Cecilia Bartolomé Pina. Madrid, 1968-1969.

HEMEROTECA

— ABC. LÓPEZ CLEMENTE, J. "Nuevas promociones del cine español". Madrid, 16/08/1970.

TESEO

— BLOCH-ROBIN, Marianne. *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: L'œuvre de Carlos Saura* Tesis doctoral, Universidad París- Est, École doctorale culture et société. Defendida el 18 noviembre 2011.