

Comunicación y género

ISSNe: 2605-1982

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.66513>EDICIONES
COMPLUTENSE

Alma gitana y *Carmen y Lola*: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana

María del Mar López-Cabrales¹

Resumen. En este ensayo se quiere analizar cómo en dos películas, *Alma gitana* (1996) de Chus Gutiérrez, y *Carmen y Lola* (2018) de Arantxa Echevarría, se cuestiona la violencia contra la mujer en la comunidad gitana y se propone la necesidad de que las generaciones más jóvenes vayan cambiando y construyendo sus vidas desde la igualdad, sin por ello tener que desestimar totalmente la cultura ni las tradiciones de sus ancestros. Tanto Chus Gutiérrez como Arantxa Echevarría son mujeres que, sin pertenecer a la etnia gitana y partiendo de un conocimiento profundo y con gran respeto, intentan articular en sus textos filmicos posibles respuestas constructivas para enfrentar el tema de la violencia machista en la comunidad gitana.

Palabras clave: Alma gitana; Carmen y Lola; violencia machista; etnia gitana; ginocine.

[en] *Alma gitana & Carmen y Lola*: two transversal views towards violence against women in the gypsy ethnic group

Abstract. This essay analyzes how in two films, *Alma gitana* (1996) by Chus Gutiérrez, and *Carmen and Lola* (2018) by Arantxa Echevarría, address and question violence against women in the gypsy community. The two films also call for younger generations to change and build their lives around equality, without totally dismissing the culture or traditions of their ancestors. Both film makers, Chus Gutiérrez and Arantxa Echevarría, are women who do not belong to the gypsy ethnic group but rely on deep knowledge and respect for it, articulate in their films constructive questions to the issue of gender violence in the Roma community.

Keywords: Alma gitana; Carmen y Lola; Gender Violence; Gypsy Ethnicity; Gynocine.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Acercamiento ginocrítico de *Alma gitana* y *Carmen y Lola*. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: López-Cabrales, M. M. *Alma gitana* y *Carmen y Lola*: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana. *Revista Comunicación y género*, 2 (2) 2019, 223-232.

1. Introducción

7410 mujeres han denunciado violencia física por parte de sus exparejas en los primeros cuatro meses de 2019 en España, según datos del Ministerio del Interior (RTVE, 18 de mayo de 2019). Cada vez se realizan más denuncias desde el mundo artístico sobre estos maltratos. En YouTube se ha hecho viral el vídeo “No solo due-

¹ Colorado State University (Estados Unidos)

len los golpes” sobre la violencia de género, y en Netflix el documental “Con la pata quebrada”, por mencionar solo dos ejemplos.

La directora de cine Chus Gutiérrez siempre ha prestado atención a aspectos marginales de nuestra sociedad. El tema de la etnia gitana y la mujer está presente sobre todo en dos de sus producciones: *Sacromonte, los sabios de la tribu* (2014) y *Alma gitana* (1996), esta última sobre el amor imposible entre una gitana y un payo. Más recientemente Arantxa Echevarría, en su obra galardonada con el Goya a la Dirección Novel (2019) *Carmen y Lola* (2018), ha presentado el tema tabú del lesbianismo en la comunidad gitana. Esta película fue galardonada con el Premio Pluma y la directora, al recibirlo, dijo que se alegraba de ponerle pluma al Goya y que en su película había intentado crear un referente visual positivo para las muchachas diferentes, porque se puede ser diferente y ser feliz.

En este ensayo se analizará la manera en la que ambas cineastas reflexionan en sus películas sobre la violencia contra la mujer en la comunidad gitana y proponen la necesidad de una transformación radical desde la igualdad, cosa que las generaciones jóvenes llevan reclamando desde hace tiempo. Tanto Gutiérrez como Echevarría son mujeres que, aunque no pertenecen a la etnia gitana, poseen un conocimiento profundo y un gran respeto hacia esta comunidad. En sus películas cuestionan la violencia machista que aún subsiste en las comunidades gitanas, sin caer en consabidos paternalismos.

El mensaje de estas películas se relaciona con movimientos como #MeToo, #Yotambién, #Niunamenos, #Time'sUp, #Quizásnotepegue, y aporta un rayo de esperanza en un momento como el actual. Resulta innegable que en estos días existe un claro retroceso en materia de acercamiento a las minorías, se impone una mentalidad que las rechaza y excluye y además avanza peligrosamente un discurso que inculca un mensaje claramente machista y de cosificación del cuerpo femenino. Creadoras como Gutiérrez y Echevarría tratan de agitar las conciencias y contraatacan lanzando un mensaje completamente opuesto, de empoderamiento de la mujer y en contra de la violencia machista.

2. Marco teórico

En un artículo reciente, Kathryn Everly (2016) explica con acierto la historia y el momento actual del cine de mujeres en Latinoamérica y España y plantea que las mujeres han sido, desde los orígenes del séptimo arte, motoras y productoras de imágenes feministas, de reflexiones enfrentadas a las planteadas por el patriarcado cultural imperante en nuestras sociedades. De hecho, poco después de que los famosos hermanos Lumière filmasen sus primeras películas, en Francia, mujeres como Alice Guy y Germaine Dulac ya aparecían como pioneras del cine. Cuando el patriarcado se dio cuenta del potencial económico y del poder que el séptimo arte podía llegar a ejercer sobre las masas que lo consumían, la mujer quedó relegada a un segundo, tercer o invisible plano en la producción de películas. La industria, como sabemos, ha estado dominada por el hombre blanco. Por otra parte, Barbara Zecchi (2014), a través de su concepto de la mirada *ginocrítica*, ha analizado la producción cinematográfica de mujeres en España, que se inicia con nombres como los de Carmen Pisano, Helena Cortesina y Rosario Pi Brujas. Siguiendo en parte la tradición que se originó con la prueba de Bechdel (1985), método que sirve para evaluar si un texto

artístico tiene las características mínimas para evitar la brecha de género, Zecchi (2014) realiza un ejercicio con sus estudiantes en las clases que imparte sobre cine, y les pide que vayan a una película de difusión masiva y que anoten si aparecen a) más de dos mujeres hablando, b) más de dos mujeres que hablen entre ellas, c) más de dos mujeres que hablen entre ellas y que no lo estén haciendo sobre su relación con algún personaje masculino de la historia. Las conclusiones que se sacan de este ejercicio son que es casi imposible que la opción c) se dé, a no ser, claro, que la película trate de o posea en concreto un personaje femenino protagonista.

Hollywood siempre necesitó y sigue necesitando de la mujer para mantener su industria. En sus comienzos se mostraba una imagen de la mujer hipersexualizada, siempre a la sombra del hombre. En el momento actual, Hollywood intenta presentar a las mujeres de una manera más ecuánime. Por ejemplo, si tenemos en cuenta las últimas películas de distribución masiva de *Los Vengadores*, aparecen muchos personajes femeninos que intentan destacar o tomar un papel destacado junto a sus compañeros héroes (La Bruja Escarlata, La viuda Negra, Gamora, Capitana Marvel, Shuri, Nakia, Okoye y Ramonda, la reina de Wakanda), pero al final son los personajes masculinos los principales, y el mal es destruido siempre gracias a la valentía de un hombre que como el Capitán América se sacrifica para que el bien triunfe.

Nos interesa en concreto el concepto de *ginocine* que Barbara Zecchi (2014) propone, ya que este abarca todo el cine que se relacione con la representación de la mujer y la posición de esta en la sociedad. “El *ginocine* no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es” (Everly, 2016: 183). Este término es un neologismo creado por Zecchi que le sirvió de propuesta para corregir las limitaciones de los términos “cine feminista”, “cine femenino” y “cine de mujeres”. El concepto se basa en los planteamientos de los años 70 de la teoría literaria feminista y la “ginocrítica”, término acuñado por Elaine Showalter en su texto *A Literature on Their Own* (1977), que consiguió rescatar unos textos escritos por mujeres que la *crítica de resistencia*, protagonizada por Virginia Woolf y su libro *A Room of One's Own* (1935), aún no conocía. Por lo tanto, aunque en los estudios filmicos feministas y de género este concepto pueda parecer innovador, si tenemos en cuenta esta cronología, en el mundo literario se lleva ya utilizando varias décadas. Lo que Zecchi entonces ha hecho es trasladar la “ginocrítica” al lenguaje cinematográfico (y lo ha llamado “ginocine”), y en este artículo hemos hecho el experimento de aplicarlo a dos películas de temática concreta.

La mirada de la mujer como crítica o productora de imágenes transgresoras cabe dentro de lo que *bell hooks* (1992) denominó “oppositional Gaze”, que surge en contra de la mirada masculina blanca y que se posiciona dentro del campo de la interseccionalidad, donde no solo el género, sino también la raza, el poder y la clase social son determinantes en la producción de cualquier discurso cultural. En la actualidad, el feminismo se plantea como un movimiento sociopolítico que va más allá de la lucha de la mujer, porque se basa en una lucha por los derechos de los sectores más marginados. Burgess-Proctor (2006) y Crenshaw (2014) exponen que la aplicación de un marco teórico que tenga en cuenta raza, clase y género, para este estudio añadiríamos también etnia, puede considerarse el siguiente paso en la evolución del pensamiento feminista. Y esto se relaciona con el tema central que une a las películas de Gutiérrez y Echevarría: el cuestionamiento de la violencia machista en la etnia gitana y la necesidad de plantear salidas a estas situaciones de violencia por medio del empoderamiento de la mujer y la sororidad en las generaciones más jóvenes.

La resistencia de la mujer ha sido visible a lo largo de la historia (VV. AA., 2018), desde la demonización y caza de brujas de los siglos XVI y XVII, la división sexual del trabajo y la expropiación de la tierra que se hizo a los campesinos a comienzos del desarrollo del capitalismo, la reclusión de la mujer al hogar y la reducción de la misma a un ser cuyo máximo objetivo en la vida es su función reproductiva (Gómez, Genschow y Moszczynska-Durst, 2018: 17), hasta los días de hoy en los que las mujeres, a pesar de realizar un 66 % del trabajo mundial, producir el 50% de los alimentos, ganan solo el 10 % de los ingresos y son tan solo dueñas de un 1 % de la propiedad (Gómez, Genschow y Moszczynska-Durst, 2018: 18). La responsabilidad de la crítica es abrir un diálogo con las representaciones que se hacen en los medios de la violencia contra la mujer, ampliar perspectivas y hacer preguntas arriesgadas que nos ayuden a reflexionar sobre la realidad que nos rodea para poder mostrar nuevas subjetividades más plurales, como las que se aprecian en *Alma gitana* y *Carmen y Lola*.

3. Acercamiento ginocrítico de *Alma gitana* y *Carmen y Lola*

Las películas de Gutiérrez y Echevarría presentan una mirada transversal que intenta subvertir los estereotipos de género y se resisten a la violencia contra las mujeres gitanas a través de personajes como Lucía (en *Alma gitana*) y especialmente Lola (en *Carmen y Lola*), que se resisten a lo que sus familiares y la sociedad esperan de ellas. Ambas protagonistas poseen unos lazos muy fuertes de unión con los miembros de su familia: tanto Lucía como Lola quieren a sus familiares, aprecian el valor de sus tradiciones y se muestran orgullosas de pertenecer a la etnia gitana. Pero, a la vez, no se conforman y desean romper el círculo que las oprime porque, pese a sentirse arraigadas, también disienten y se ven distintas. Esta sensación liminal de vivir eternamente en una especie de puente “in between” (en la frontera) se asemeja a ese *nepantla*, palabra náhuatl que significa “tierra entre medio”, y que rescató la escritora y activista chicana Gloria Anzaldúa (Hurtado, 2003):

Los puentes son umbrales a otras realidades, símbolos arquetípicos, primitivos de la conciencia cambiante. Son pasajes, conductos y conectores que connotan la transición, el cruce de fronteras y las perspectivas cambiantes. Los puentes abarcan espacios que comunican entre mundos, espacios que llamo *nepantla*, una palabra náhuatl que significa tierra entre medio. Las transformaciones ocurren en este espacio intermedio, un espacio inestable, impredecible, precario, siempre en transición, que carece de límites claros. *Nepantla* es tierra desconocida, y vivir en esta zona comunicante significa estar en un estado constante de desplazamiento, una sensación incómoda, incluso alarmante. La mayoría de nosotros moramos en *nepantla* la mayor parte del tiempo y comienza a ser una especie de “hogar”. Aunque este estado nos une a otras ideas, personas y mundos, nos sentimos amenazados por estas nuevas conexiones y el cambio que engendran. (Traducción de Anzaldúa, 2002: 1)

Esta experiencia liminal que viven las mujeres gitanas entre la tradición y la transformación parece ser entendida, en ambas películas, por los personajes que re-

presentan a las madres de Lucía y de Lola, mujeres que intentan mediar y ayudar a sus hijas a que estudien y hagan sus vidas de manera distinta, porque son conscientes de la opresión que ellas mismas han sufrido desde pequeñas. Sin embargo, aunque estas madres desean algo mejor para sus hijas, no son capaces de escapar de su propio sometimiento a la voluntad patriarcal y acaban actuando, en consecuencia, como represoras del deseo inconformista y rupturista de sus hijas (Kasturirangan, Krishnan y Riger, 2004).

Sin revelar el desenlace de ninguna de las dos películas, en ambas presenciaremos escenas concretas en las que las madres, que por un lado quisieran servir de intermediarias entre su generación y la de sus hijas, actúan finalmente como meros instrumentos de perpetuación del poder patriarcal. Las hijas, a pesar de no querer dejar a sus familias, son víctimas de la violencia de sus padres y reconocen la triste realidad de que en el seno familiar no pueden crecer ni desarrollarse como personas autónomas que disienten y se resisten.



Figura 1. *Alma gitana* (1996)

Fuente: <http://www.chusgutierrez.es/es/fotos>

En *Alma gitana* (figura 1) los diálogos más significativos entre mujeres suceden en dos espacios privados de la casa: la cocina o el cuarto de baño. La madre de Lucía está en la cocina con todas sus hijas y le frota a su hija mayor un ojo que tiene morado. Lucía le pregunta a su hermana si ha sido su marido quien le ha puesto el ojo así. La hermana asiente y su madre le pide a Lucía que deje de cizañar y que eso son cosas que su hermana y su marido tienen que resolver. Ante estos malos tratos, la madre le aconseja a su hija mayor que hable con su suegro, cosa que ya ha hecho sin resultado alguno. Lucía, sin embargo, le dice que lo que tiene que hacer es dejar a su marido de una vez. Su madre, cansada de los pareceres radicales de Lucía, comenta:

Madre: Oye, tú estás muy rebelde últimamente, ¿no? Mira, yo comprendo que las cosas no están pa que estéis todo el día en la casa, pero la gente son mu mala y luego nos señalan con el deo, ya lo sabes [...]. Mira, si yo sé que tenéis que entrar que salir que estudiar y todas esas cosas, pero que a veces el papa lleva razón.

Lucía: Y cuando no la tiene también se la das.

Madre: Y luego hago lo mejor que me parece (16:12-24 y 41-49).

Este tira y afloja entre el deseo de las hijas y la voluntad patriarcal se observa tras la primera cita de Lucía con Antonio: Lucía llega muy tarde a casa y la madre la espera en el salón de casa para echarle la bronca:

Madre: Mira, no me mientas [...] Hay que ver, mujer, ¿que yo me peleo con tu padre para que te deje salir y entrar y tú me lo pagas así, de esta manera?

Lucía: Vale, sí, mama, que te he mentío, pero siendo como es papa y siendo como eres tú, no me queda más remedio.

Madre: Pero ¿dónde has estado?

Lucía: He estado tomándome algo.

Madre: ¿Con quién has estado?

Lucía: Con un niño.

Madre: Gitano ¿no? ¡Ah! ¿Que no es gitano? Pero bueno ¿tú es que quieres buscar me una ruina? ¿No habrás hecho na? ¿No?

Lucía: Mama, pero ¿qué voy a hacer?

Madre: Bueno, mira, vale, acuéstate, acuéstate porque [...] como tu padre se entere de esto nos corta el cuello a ti y a mí. Anda, bonita (50:03-44).

El tipo de conducta rebelde de Lucía tiene una represión violenta que no se hace esperar. Cuando Lucía llega tarde a casa, a la hora de comer, le miente a su padre sobre de dónde viene y este, sin mediar explicación alguna, le pega un bofetón y le dice: “Se acabaron las clases y se acabó todo. Ya he perdido la confianza en ti” (1:00.33-39).

Imaginemos ahora que estamos en la misma ciudad, en Madrid, pero veinte años después, ya no estamos en Lavapiés, sino en dos barrios de extrarradio: La UVA (Unidad Vecinal de Absorción) de Hortaleza donde vive Lola, de 16 años, y Vallecas donde vive Carmen, de 17, y que aparece en la primera escena de *Carmen y Lola* triste, vestida de novia, encima de su cama, mientras se escucha un grupo de mujeres que canta: “¡Qué guapa está la novia y olé, olé y olé!”. Tanto Lola como Carmen son dos adolescentes gitanas que ayudan a sus familias en los puestos ambulantes de frutas y antigüedades donde sus padres y hermanos trabajan.

En su *opera prima*, Echevarría hace *ginocine* interseccional, propio de esa tercera ola del feminismo (Burgess-Proctor, 2006; Crenshaw, 2014; Snyder, 2008)

en el que su producción artística se ubica, y muestra dos espacios de extrarradio asfixiantes, estructuras seudocirculares con edificios altos más nuevos, o pisos pequeños en bloques bajos de estructuras sobrias seudosoviéticas construidas por Franco en los sesenta para alojar a todas las personas a las que habían expropiado sus viviendas para construir la M-30 y otros proyectos urbanísticos. En estas zonas había muchas chabolas en las que vivía parte de la población gitana. En este traspaso (reubicación) de gente, se construyó una torre de vigilancia que aún sigue en pie y aparece en la película varias veces (ya desde el principio, cuando Lola dibuja un grafiti debajo de un puente), como una especie de pináculo falocéntrico represor faulkneriano.

La madre de Carmen reprime a su hija cuando esta sale a la terraza a saludar al chico que le gusta porque todavía falta un mes para la pedida de mano:

Madre de Carmen: A ver, tú no le des coba, aún falta un mes para el pedío y tú no te puedes estar viendo con él todos los días, ¿o quieres que se lo diga a tu padre? Ya tendrás tiempo de hablar con él toa la vida. Tira pa tu cuarto (1:51-59).

La madre de Lola (Flor Romero Heredia) es analfabeta, pero le firma el permiso a su hija para ir de excursión a un museo con su colegio (C. P. Maestro Juan Campodón), a pesar de la negación del padre, que coge el papel mientras que Flor lo está firmando y lo rompe en mil pedazos. Ante este poder absoluto patriarcal, Flor le increpa: “Pero ¿qué quieres?, ¿que la niña sea una analfabeta como tú y como yo?” (9:40-44). “Déjala que estudie, que tenga una vida mejor que pa pasar frío y vender ya tendrá tiempo” (9:54-58). La preocupación de Paco, su padre, es que su hija no “mocea”, dice: “mucho rollo de instituto, mucho rollo de libros, pero aquí planes de pedío y de boda, ninguno. Debía bajar más al culto. Hay doscientos niños mocitos, gitanos, criados del barrio de toda la vida... [...] que el roce hace el cariño” (10:02-40). La madre defiende a su hija y dice que cómo va a hacer nada si va con su hermano a todas partes (situación que también se ve en *Alma gitana*, ya que Lucía anda siempre custodiada por sus hermanos, defensores de su virginidad y de su honra). El hijo de Flor toma la voz que el poder patriarcal le otorga y que tendrá sobre las mujeres cuando se haga mayor y le dice a su padre: “papa, tú tranquilo que yo la vigilo” (11:00-04). Así vemos una estructura férrea que pasa de generación en generación donde el patriarca y su descendencia masculina lo dominan y controlan todo. Este aspecto de la cultura patriarcal gitana se aprecia repetidamente a lo largo de la película *Alma gitana*.

La madre de Carmen, cuando ve que su hija protesta porque tiene que dejarlo todo listo antes de que sus hermanos y padres lleguen de la calle, le aconseja:

Madre de Carmen: Mira, ven para aquí, que quiero hablar contigo. Ahora te vas a pedir y no puedes hacer estas tonterías, que en la casa de una suegra no puedes hacer estas cosas que haces aquí, ¿vale? Que a mí no me tengan que venir a poner la cara colorá y a llamarme la atención porque tú no sepas ser una mujer de tu casa, porque yo te he aprendío a ser una gitana de tu casa y a ser una mujer, ¿vale? (22:10-37).

Y sigue explicándole cómo tendrá que plancharle la ropa a su novio que, si este necesita algo, ella tiene que levantarse y atenderlo, y que todo eso tiene que salir de ella. Carmen, sin rechistar mucho, porque ha decidido no estudiar y casarse y sabe lo que se espera de las mujeres de su estirpe, no se opone, pero dice que todo eso le sigue pareciendo injusto.

Como patriarca y cuidador de la honra de su familia, el padre de Carmen entrega a su hija a su futuro suegro el día de la pedida pronunciando con solemnidad y delante de la comunidad las siguientes palabras: “No ha salido de casa sola en ningún momento, ni tiene móvil porque por ahí viene todo lo malo [...]. Con el respeto de mi padre y su consentimiento, yo te la doy” (28: 28-30).

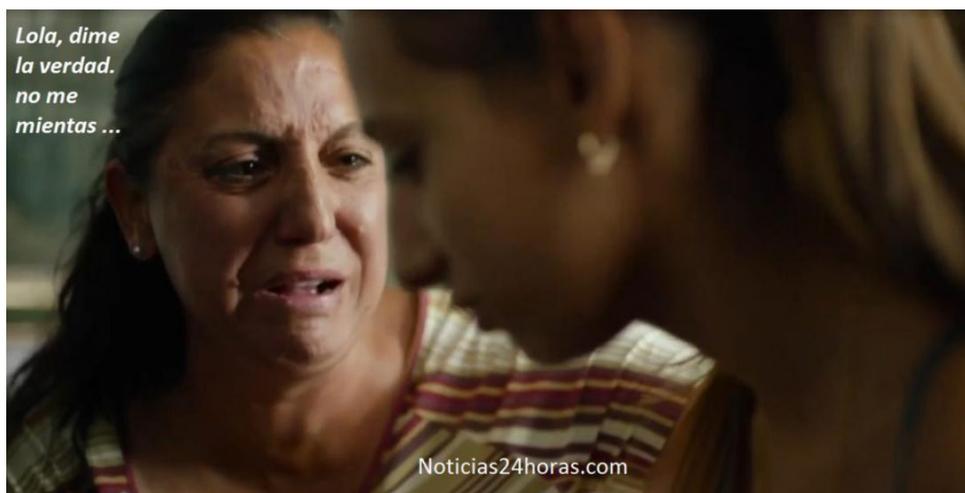


Figura 2. *Carmen y Lola* (2018)

Fuente: <https://www.noticias24horas.com/dime-la-verdad/>

A pesar de la presión social y la violencia con la que se somete a la mujer a ser sumisa frente al hombre, el amor persiste. En la película de Echevarría se va dando una relación de enamoramiento progresivo entre Carmen y Lola y cuando la madre de Lola encuentra la carta de amor que Carmen le ha escrito a su hija (figura 2), le dice que cierre la puerta y llorando le suplica que, por favor, le diga que todo es mentira, produciéndose el momento más emotivo de toda la cinta:

Flor: Soy analfabeta, pero puedo leer pequeñas frases. Lola dime que esto es mentira, que esto es un pecado muy grande (que es lo que yo siento). Si yo lo que quiero es que me traigas a un niño, que me entre un nieto en la casa, Lola, no esto, Lola. Me vas a buscar la ruina, por favor. Ya lo sabe to el mundo, to el barrio, lo va diciendo María, la vecina. Como se entere tu padre nos mata. Lola, por favor, dime que es mentira, por lo que más quieras... tu padre nos mata, a tu padre le vas a partir el alma, que me la has partío a mí, dime que es mentira. Lola, que te quiero, Lola, que eres la luz de mis ojos, Lola. Dime que es mentira, que es una tontería, Lola, por favor, dímelo... Se lo tengo que decir a tu padre (1:24:22- 26:25).

Cuando Flor le entrega su hija al padre, cambia su actitud, se pone agresiva, le grita a Lola “estate quieta”, y deja de suplicarle llorando con una voz más tierna y compasiva, como hacía a puerta cerrada en su habitación para manipularla y enternecerla, para que se sintiera culpable y cambiara de opinión. El marido culpa a la madre, la insulta llamándola “cerda” (en la televisión se ven imágenes de fútbol y de la selección española) y mete a su hija a la fuerza en su furgoneta diciéndole que si no se está quieta le salta los sesos. En el culto la someten a una especie de exorcismo para que se “cure” y deje su vida de pecado. La madre se queda detrás llorando, pidiéndole al marido que no le haga daño a su hija, y demuestra de esta manera que no es más que otro elemento dentro del engranaje patriarcal de violencia contra la mujer.

4. Conclusiones

¿Por qué se pueden comparar estas dos películas a pesar de haber sido realizadas con más de veinte años de diferencia y tratar de problemáticas en apariencia distintas? Para entender las propuestas de los textos fílmicos de Gutiérrez y de Echevarría debemos tener en cuenta, en principio, dos factores: ambas películas fueron realizadas en dos épocas distintas y son productos de dos momentos históricos muy diferentes. Si en la primera escena de *Alma gitana*, se ven unas imágenes del telediario nacional que relatan la discusión en el Parlamento español de la ley del aborto, en *Carmen y Lola* la televisión ya no es un eje central en torno al que toda la familia se reúne, se comunica y come, las redes sociales y los teléfonos móviles han sustituido a la llamada “caja tonta”. De manera que es muy diferente el tipo de relación que las familias tienen con sus hijas, a pesar de que las costumbres en cuanto al hombre y a la mujer y en concreto al tema del matrimonio, el poder patriarcal y la violencia contra la mujer no parecen haber cambiado con el paso de los años; es el mismo inmovilismo frente a la presión exterior, en ambos casos impuesto mediante la violencia de la tradición y la religión (Valle Ferrer, 2011). Por ello, si se mira de una manera transversal (*ginocine*) las realidades tanto de Lucía como de Carmen y de Lola, se observa la necesidad de un enfoque feminista interseccional, típico de la tercera ola de este movimiento, en el que se atiende a factores no solo de género, sino también de “[...] raza, trasfondo étnico, orientación sexual, estatus migratorio y estado socioeconómico, entre otros, para hacer posible un trabajo integral con ellas y las comunidades de las cuales forman parte” (Biswas, 2004: 272-273). Snyder también comenta de esta tercera ola que responde al colapso de la categoría “mujeres” y pone en primer plano más intersecciones para que no solo las personas *cisgénero* (que se definen por el género asignado al nacer), sino también las mujeres trans y las personas no binarias quepan en este tipo de aproximación feminista (Snyder, 2008: 175).

En definitiva, estas dos películas plantean cuestiones muy variadas acerca del papel de la mujer en la sociedad gitana, entre los que destacarían el tema del machismo y la violencia contra la mujer, la necesidad que tienen las generaciones más jóvenes de cambios en la mentalidad de sus progenitores y, sobre todo, de cambios en la mentalidad de los patriarcas. Los finales abiertos de ambas cintas parecen darnos a entender que no hay lugar para estas chicas que se sienten distintas en el entorno tradicional de la familia patriarcal gitana, por lo que, en resumidas cuentas, resaltan la necesidad de dar poder a las nuevas generaciones de mujeres gitanas para que las

cosas cambien, ya que el papel de las madres se nos muestra como un mero elemento más de transmisión del engranaje patriarcal. Gutiérrez y Echevarría cuestionan temas relacionados con la represión patriarcal y la violencia contra la mujer que inciden muy negativamente sobre el día a día de las jóvenes gitanas. Se necesitan más artefactos culturales como estos para seguir abriendo las mentes y continuar creando conciencia social, sobre todo en estos tiempos de confusión y represión que nos ha tocado vivir.

5. Referencias bibliográficas

- Gloria Anzaldúa, G. y A. Louise Keating (2002) *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Nueva York, Routledge.
- Biswas, A. (2004) “La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta” en *Revista Casa del Tiempo*, 6, (68), pp. 65-70.
- Burgess-Proctor, A. (2006) “Intersections of Race, Class, Gender, and Crime: Future Directions for Feminist Criminology” en *Feminist Criminology*, 1, (1), pp. 27-47.
- Crenshaw, K. W. (2014) “The Structural and Political Dimensions of Intersectional Oppression” en Grzanka, P. (ed.) en *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*. Londres, Routledge.
- Echevarría, A.; Sánchez Díaz, P. (productoras) y A. Echevarría (directora) (2018) *Carmen y Lola* [cinta cinematográfica]. España, Tvtec servicios audiovisuales / ICAA.
- Everly, K. (2016) “Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano. La mujer como producto y productora de imágenes” en *Hispanófila*, 177, pp. 179-193.
- Gómez, L.; Genschow, K. y K. Moszczynska-Durst (2018) “Prefacio al número especial: Capitalismo, globalización y violencia de género” en *Letras Femeninas*, 43, (2), pp. 13-15.
- Gutiérrez, C. (productora) y C. Gutiérrez (directora) (1996) *Alma gitana* [cinta cinematográfica]. España, Samarkanda.
- hooks, b. (1992) “The Oppositional Gaze. Black Female Spectators” en *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press.
- Hurtado, A. (2003) *Voicing Chicana Feminisms: Young Women Speak Out on Sexuality and Identity*. Nueva York, New York University Press.
- Kasturirangan, A.; Krishnan, S. y S. Riger (2004) “The Impact of Culture and Minority Status on Women’s Experience of Domestic Violence” en *Trauma, Violence Abuse*, 5, (4), pp. 318-332.
- Showalter, E. (1977) *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N. J., Princeton University Press.
- Snyder, R. C. (2008) “What Is Third Wave Feminism? A New Directions Essay” en *Signs*, 34, (1), pp. 175-96.
- Valle Ferrer, D. (2011) *Espacios de libertad: mujeres, violencia doméstica y resistencia*. Buenos Aires, Espacio Editorial.
- VV. AA. (2018) “Capitalismo, Globalización y violencia de género” en *Letras Femeninas*, 43, 2. Disponible en: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/lf/issue/view/610/showToc>
- Woolf, V. (1935) *A Room of One’s Own*. Londres, Hogarth Press.
- Zecchi, B. (2014) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género y La pantalla sexuada*. Madrid, Icaria.