DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019297310

ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL CINE DEL NUEVO REALISMO SOCIAL ESPAÑOL (1999-2005)

Arquétipos femininos no cinema do novo realismo social espanhol (1999-2005)

Female archetypes in the cinema of the new Spanish social realism (1999-2005)

Julia Alarcón Luna[1]
Universidad de Murcia (UM, España)

Resumen: El cambio que se opera en el cine español en el cambio del siglo XX al XXI en torno a la representación de la mujer es sustancial, ya

1 Contratada predoctoral en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia con la Ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU) por el ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades [Código de referencia: FPU23/02806]

que algunos realizadores tomaron conciencia de la necesidad de renovar los estereotipos en esa sociedad. Así, visibilizaron temas como la inmigración, la prostitución, la violencia o el cuerpo como sujeto. En esta órbita estarían nombres como: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) o Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, y *Te doy mis ojos*, 2003). El análisis de estas propuestas nos aproxima a las claves del modelo de representación y a la transformación que se produce. No se trata de un retrato generacional sino de la radiografía de una época.

Palabras clave: Cine español; feminismo; marginalidad; realismo; posmodernidad.

Resumo: A mudança ocorrida no cinema espanhol na passagem do século XX para o século XXI no que diz respeito à representação das mulheres é substancial, uma vez que alguns cineastas tomaram consciência da necessidade de renovar os estereótipos naquela sociedade. Assim, tornaram visíveis temas como a imigração, a prostituição, a violência ou o corpo como sujeito. Nesta órbita estariam nomes como: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) ou Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, e *Te doy mis ojos*, 2003). A análise destas propostas aproxima-nos das chaves do modelo de representação e da transformação que ocorre. Este não é um retrato geracional, mas sim um raio X de uma época.

Palavras-chave: cinema espanhol; feminismo; marginalidade; realismo; pós-modernidade.

Abstract: The change that occurred in Spanish cinema at the turn from the 20th to the 21st century regarding the representation of women is substantial, since some filmmakers became aware of the need to renew stereotypes in that society. Thus, they made visible topics such as immigration, prostitution, violence or the body as a subject. In this orbit would be names like: Zambrano (*Solas*, 1999), León de Aranoa (*Princesas*, 2005) or Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999, and *Te doy mis ojos*, 2003). The analysis of these proposals brings us closer to the keys of the representation model and the transformation that occurs. This is not a generational portrait but rather an x-ray of an era.

Keywords: Spanish cinema; feminism; marginality; realism; postmodernity.

1. Introducción

El objeto de estudio se plantea a través de los diferentes aspectos relacionados con el análisis del papel de la mujer en distintas producciones cinematográficas que, sin embargo, comparten espacios marginales y rasgos identitarios de una sociedad concreta, la de España en el cambio del siglo XX al siglo XXI. Es necesario poner de manifiesto las cuestiones relativas a la violencia que son una constante en las películas y que, además, se da en diferentes planos: sexual, social y económico. A su vez, el determinismo biológico se presenta como materia protagonista, condicionando el devenir de las protagonistas dentro de la sociedad, tanto de la familia, como en el ámbito profesional o en la política. La marginalidad y la pobreza se suman como potenciadoras de la desigualdad sufrida, pese a que se trata de una explotación por razón de sexo, viene explícito desde su nacimiento por su condición de mujer. Para ello, es primordial la recopilación de aquellos parámetros que han configurado tradicionalmente la imagen femenina, por lo que la significación de la maternidad y el papel de la mujer como cuidadora de la familia y de la pareja, a nivel físico y mental, son importantes cuestiones que deben ser tenidas en cuenta para comprender que tradicionalmente se ha posicionado en un segundo plano.

En torno a esta idea central se encuentran otros aspectos relevantes como la prostitución o las adicciones, entendiendo que la mujer se presenta en la mayoría de las producciones como un instrumento al servicio del poder patriarcal, haciéndose más evidente cuando se produce en otros marcos como la inmigración. Cuando se examina el tema de la explotación sexual y la prostitución, se desprenden diversas perspectivas de análisis. Por un lado, la prostitución se presenta como una opción para las mujeres en situaciones de marginalidad, mientras que, por otro lado, se cuestiona la postura moral de la sociedad.

A este respecto, el objetivo principal de la propuesta es rescatar y analizar, mediante una selección de producciones propias del cine del Nuevo Realismo Social español, los patrones de representación fílmica relativos a la imagen de las mujeres. En primer lugar, a través de aquellos que se construyeron en base a convencionalismos y, posteriormente, los que trasgreden los límites de lo convencional. Estos últimos se tratan, principalmente, en el ámbito de

lo marginal. Esa exclusión también se debe a que la sociedad ha escondido y sumido en la latencia algunas de las historias que más se repiten. Es por ello que revisar la posición en la que se encuentra la mujer en el suburbio, en los márgenes de la sociedad, es necesario para demostrar y comparar la opresión por cuestiones de sexo, intensificadas en el extrarradio.

A su vez, se revela imprescindible mostrar la evolución que se da, con el paso del tiempo y desde las diferentes perspectivas que suponen la mirada de los distintos realizadores, en la construcción de los personajes femeninos.

En paralelo a este objetivo, es necesario tener en cuenta los mecanismos formales que definen la narración y subrayar aquellas cuestiones que se sitúan en un segundo plano tras la imagen cinematográfica y la construcción de la identidad femenina, lo que permitirá crear un retrato acorde a la sociedad de la época, así como un semblante de los diferentes modelos de mujeres generados en los nuevos discursos cinematográficos. Se propone, así, una radiografía de la renovación del cine español de los noventa y la ruptura con el cine anterior: «la desvinculación de las ataduras sociologistas y costumbristas con las que se manifestaban, por regla general, las ficciones de vocación realista» (Heredero, 1997, p. 67).

Finalmente, es relevante acotar los estereotipos que se han configurado para resultar de la imagen de la mujer un medio de consumo, quién la propone, desde dónde y de qué manera, lo que proporcionará una respuesta sobre el grado de identificación que se produce entre la imagen y el espectador. En este orden de cosas, examinaremos temáticas concretas como la prostitución, las adiciones o la violencia, constantes dentro de este tipo de cine.

2. Metodología

El estudio se establece a partir de dos líneas de análisis: por un lado, los estudios sobre el realismo social en el cine español, y por otro, la construcción de la representación femenina en ese movimiento fílmico. Son numerosas las investigaciones que a lo largo de la historia han tratado el realismo en el cine, zanjando las diferentes cuestiones que definen el concepto, tratándose de un asunto complejo que puede ser abordado desde diferentes prismas.

Pese a la proximidad de la etapa estudiada, centrándonos específicamente en el período, son varios los realizadores que han sucumbido a estos planteamientos, puesto que se trata de una serie de producciones de gran alcance a nivel internacional y sus autores mostraron un inusitado interés en construir un recorrido por los espacios más ocultos de la sociedad de ese momento, bajo la etiqueta de realismo social.

En este sentido, la aproximación al tema se vehicula desde distintos puntos de vista: uno general en el que han sido primordiales las fuentes sobre los arquetipos femeninos y las claves del cine de índole realista. Otro, centrado en las características del cine de la etapa, el cambio de siglo y, finalmente, otro sobre los realizadores y las producciones seleccionadas para la investigación.

3. Las mujeres en el cine del Nuevo Realismo Social español

El estudio se acota desde 1999 a 2005, encajándose en este espacio de tiempo las cuatro producciones seleccionadas y correspondiéndose con un momento de cambio en diferentes estadios, destacando la efervescencia económica derivada en una crisis relacionada con la burbuja inmobiliaria. Sin embargo, las inquietudes de los realizadores no estaban encaminadas hacia la expresión de la bonanza, si no que en sus producciones se deduce la llegada de un momento de inestabilidad, lo que será el hundimiento de la sociedad a partir de 2008.

La década de los noventa en el contexto cinematográfico nacional supuso una serie de transformaciones que, por un lado, tuvieron que ver con el apoyo por parte del gobierno a la dirección novel, pero que, por otro, experimentó momentos de crisis, como el periodo del Decreto Semprún, con una bajada notable en la producción y en la taquilla. Sin embargo, se habla de una etapa con producciones muy señaladas donde coexisten «nuevas fórmulas, intereses y referencias» (Madrid, 2021, p. 202).

En esta etapa se vive una incorporación más evidente de la mujer en la dirección y su participación en proyectos consolidados, donde destacan nombres como Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Rosa Vergés o Icíar Bollaín, entre otras (Rodríguez Merchán y Fernández Hoya, 2008, p. 24).

Se trata de un momento fructífero para la mujer en el mundo cinematográfico, en tanto que desde los años setenta, en el ámbito feminista norteamericano, se venía poniendo en tela de juicio la representación, así cómo la construcción de la identidad femenina, siendo el cine un instrumento de consolidación de estos roles. Se comenzó con el cine clásico, con una evidente cosificación de la figura femenina, que se hacía en aras de la satisfacción heteropatriarcal. Pues tal y como explica Castejón Leorza, «la mujer en el cine ha sido únicamente un cuerpo en el que se ha proyectado la sexualidad masculina; un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche» (2004, p. 306).

3.1. Temáticas que conforman el universo femenino dentro del cine del Nuevo Realismo Social español

Sin duda, en este tipo de producciones encontramos unas inquietudes comunes, unas constantes que van a ir desarrollándose a lo largo de los metrajes. Esa reiteración pone al descubierto no solo las preocupaciones de los realizadores, sino también las de una sociedad en transformación.

3.1.1. Violencia. El tratamiento de la violencia es determinante en las producciones de esta corriente, situándose, en todos los casos, en contra de la mujer, aspecto asumido con naturalidad por los agentes sociales. Es así cómo se deduce una relación entre el uso de la violencia en las cintas de la época y la posible insensibilización del espectador, dada la cotidianidad de las imágenes de violencia.

3.1.2. Inmigración. La inclusión de la inmigración en los discursos fílmicos es "un mero reflejo de los obvios cambios sociales que está atravesando un país que ha dejado de ser generador de emigrantes para pasar a ser receptor de inmigrantes» (Santaolalla, 2005, p. 20). La interculturalidad forma parte de las relaciones establecidas entre los personajes de los filmes, creándose un modelo representativo de este aspecto que, en el caso de *Princesas* y *Flores de otro mundo*, es determinante. Sin embargo, no deja de ser un tema tratado desde la exclusión, ya que «el emigrante es considerado a menudo como un delincuente, relacionado con la droga, la criminalidad y la prostitución", reflejo de los prejuicios formados en la sociedad que, en el caso de la mujer, supondrá una desventaja más evidente (Gordillo, 2006, p. 213).

3.1.3. Prostitución. La prostitución se ofrece, dentro del medio cinematográfico, como una forma de supervivencia para la mujer en el ámbito de los suburbios y la pobreza. Esta cuestión fue tratada desde los inicios de la historia del cine, como es el caso de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). Sin embargo, no siempre se empleaba el discurso fílmico como un vehículo de denuncia de la evidente explotación, sino que, en ocasiones, se mostraba como una manera de subsistencia.

3.1.4. Cuerpo. La cosificación del cuerpo femenino es irrefutable, pues a lo largo de la historia se ha empleado como una prolongación de la pasividad de la imagen femenina, siendo este el único valor reconocible en las mujeres. Se debe, principalmente a que «el cuerpo es nuestro referente más inmediato y cotidiano, el lugar donde se fundamenta o se realiza la identidad del sujeto» (Sánchez-Palencia, 2011, p. 278). Sin embargo, como apunta Ballesteros, los cuerpos son «demonizados o trivializados, convertidos simultáneamente en sujetos y objetos de consumo» (2001, p. 22). Lo mismo sucede en el medio fílmico ocurre de este modo, ya que «el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositaria de principios de visión y de división sexuantes» (Bourdieu, 2000, p. 22).

3.1.5. Autoafirmación. El elemento que se revela novedoso en estas producciones es la necesidad de confirmar la capacidad de decisión propia que tienen las protagonistas, que hasta entonces era prácticamente nula. Se trata de una especie de optimismo tras una larga trayectoria de actuaciones heredadas donde la sumisión de la mujer es su principal rasgo, lo que se pretende cambiar en las generaciones próximas. Esta cuestión se aborda a través de la figura de la madre en el caso de *Solas*, incluso con la suegra en *Flores de otro mundo*, aunque las primeras intenciones parezcan otras. No obstante, la sororidad en forma de apoyo y amistad es necesaria para alcanzar el cambio, como es el caso de *Princesas*.

4. Análisis de los títulos seleccionados

La selección de los filmes, para su posterior análisis, responde a la pertenencia de estos a una misma esfera cinematográfica, las formas propias de la década de los noventa, extendiéndose, en este caso, hasta la primera década del siglo XX. Los parámetros comunes que se extraen de los títulos

propuestos tienen que ver con una intencionalidad similar por parte de los realizadores, más que la agrupación de estos atendiendo a cuestiones generacionales, evidenciándose una reverberación de los discursos sociales del momento en las películas analizadas. Tal y como dispone Quintana, se sustrae «un cierto deseo de retorno a lo real y una cierta idea de compromiso frente a algunos de los problemas del mundo en que vivían» (2005, p. 16).

Los puntos comunes en los títulos seleccionados son evidentes, ya que el cuestionamiento de la sociedad, el componente marginal o el deseo de evolución en las protagonistas está presente en todos ellos. Es por ello que este discurso se aúna bajo el mismo paraguas de consolidación de un nuevo modelo de representación, así como un objetivo común claro, que es la liberación de la mujer. En el caso del cine, este punto de vista posmoderno provoca que se mire más allá de lo que tradicionalmente se había establecido, pues «a nivel estético, los llamados filmes posmodernos de los años ochenta y noventa trascienden las fronteras tradicionales de los géneros fílmicos» (Burkhard y Tüschmann 2007, p. 15).

Así, los títulos seleccionados son: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) y *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005).

4.1. Solas *(Benito Zambrano, 1999)*

El filme que propone Zambrano, en una Andalucía alternativa a la imagen consolidada hasta el momento en la gran pantalla, subvierte el rol femenino dentro de un espacio marginal, a la vez que establece diferentes formas de actuación por parte de este, a través de dos figuras cercanas con caminos de vida separados. Este es el caso de una hija y su madre, interpretado por Ana Fernández y María Galiana, suponiendo un retrato de abnegación, sumisión y una constante imposibilidad de emancipación respecto a la figura masculina.

La marginalidad, en este caso, juega un importante papel, no solo como cuestión definitoria de una situación constantemente repetida, que es la penuria económica sufrida por las mujeres como potenciadora de su exclusión y maltrato, sino que también actúa como una relevante cuestión estética que nos sitúa en un escenario oscuro y desolador capaz de transmitir todo aquello que el diálogo no alcanza.

Solas, ópera prima del realizador sevillano, será el arranque en cuanto a temática y discurso fílmico se refiere en la obra de Zambrano. Tal y como disponen Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, se trató de una «fórmula narrativa de éxito», ya que «muchos argumentos cinematográficos posteriores situados en Andalucía se han ambientado también en el contexto de las clases bajas» y «los personajes femeninos de estas películas, dibujados con un corte dramático, luchan sin ayuda por encontrar su sitio en un entorno precario lleno de dificultades» (2008, p. 125).

La propuesta rompe con los estereotipos que acostumbraba el cine patriarcal ya que, en este caso, se percibe una independencia de las protagonistas, así como un carácter más fuerte y con mayor experiencia, desligándose así de los preceptos hegemónicos asumidos por la colectividad fílmica (Puebla Martínez, 2013, p. 137).

Las diferentes subtramas, que en el caso de la madre con su incansable carácter cuidador pasa a tener más relevancia conforme avanza el filme, se incorporan al discurso fílmico como situaciones extraídas de cualquier historia personal que pudiera ocurrir en este momento, siendo finalmente la comprensión y el entendimiento, la sororidad, lo que une el camino de las protagonistas.

4.2. Flores de otro mundo *(Icíar Bollaín, 1999)*

Icíar Bollaín plantea en esta producción preocupaciones relacionadas con la sociedad de su tiempo, pero alejándose en este caso de los cánones establecidos por la mirada patriarcal, característica que también se extrae del resto de títulos. Descarta, por ejemplo, el uso del desnudo femenino, interesándose por otros aspectos que van más allá de esa mirada hipersexualizada y llegando al interior del personaje por otros medios.

El componente intercultural construye la trama de la película, siendo el origen de todos los conflictos que ocurren a lo largo del largometraje. De hecho, una correcta lectura de este nos habla del concepto de etnocentrismo, el choque de culturas que se produce en una historia ambientada en una caravana de mujeres.

«¿Qué pasa cuando una mujer del Caribe, con una cultura abierta, una cultura de puertas afuera, mucho más solidaria a veces de lo que pueda haber

aquí, se encuentra de repente en el campo castellano, en un pueblo de cien habitantes?» (Camí-Vela, 2001, pp. 46-76). *Flores de otro mundo* habla de ese rechazo intrínseco a lo desconocido, suponiendo esto una triple desventaja para las mujeres que lo sufren; mujeres, extranjeras y pobres.

La acogida que tuvo el filme supuso encasillarla dentro de un cine de mujeres por no tratarse de un realizador y siendo «la mirada femenina» lo reseñable de la producción y no la propuesta de un tema que, por desgracia, se repite constantemente (Camí-Vela, 2001, p. 48).

4.3. Te doy mis ojos *(Icíar Bollaín, 2003)*

La realizadora, junto a Alicia Luna, dibuja un retrato de violencia machista explícita, en un momento donde la sociedad española comienza a cuestionarse el maltrato hacia las mujeres dentro de las relaciones heterosexuales de pareja, hasta ahora completamente silenciado. En este caso, no solo se habla del maltrato físico y mental ejercido por el hombre, sino que la repulsión que siente el espectador por el marido (Luis Tosar) y la compasión por la protagonista (Laia Marull), no son suficientes para frenar la terrible situación vivida por millones de mujeres, resultando una trama donde no se trascienden los límites de la realidad.

Bollaín saca a la luz la violencia de género, da las razones de su extensión en el tiempo y nos hace revivir cualquier situación parecida, apelando al encubrimiento que la sociedad hace de la violencia ejercida por el hombre.

La violencia psicológica está presente, aunque *a priori* pueda tratarse de una cuestión difícil de transmitir durante el discurso fílmico. Así, se muestran claramente delimitadas las fases que componen el maltrato ejercido y en todas ellas subyace ese componente psicológico que es el que permite que la protagonista mantenga la esperanza, por lo que «pierde su propia visión de la vida y de sí misma, renuncia a su libertad». Sin embargo, «cuando pierde la esperanza y ve que la relación no tiene futuro, necesita emanciparse, recuperar su autonomía, volver a "verse"» (Bugarín González y Bugarín Diz, 2014, p. 159).

4.4. Princesas *(Fernando León de Aranoa, 2005)*

El cine del realismo social en España posiciona a León de Aranoa como uno de los realizadores más férreos, siendo reconocible por mantenerse al margen de lo tradicionalmente establecido, algo que, como vemos, se repite en el resto de las películas tratadas. Elvira Calatayud habla de ese componente comúnmente extraído del cine de Aranoa, ya que «se caracteriza por colocar la cámara fuera del campo de la mirada hegemónica», además de que «sus personajes no están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza» (2013, pp. 63-64).

Así es como plantea una historia de prostitución, donde la amistad entre dos de ellas, una española (Candela Peña), y otra dominicana (Micaela Narváez), se convierte en un duro retrato de violencia, adicciones y maltrato, pero donde es posible reconocer un espíritu de ilusiones y deseos por parte de ambas. Aranoa defiende que «el plano de los sueños, de los deseos, es realmente el corazón de la película, más que el *background*, más que el paisaje de detrás, que es un paisaje de edificios del barrio duro» (Berthier, 2014, p. 165). Y es que el extrarradio es una característica clave en los títulos seleccionados, sobre todo cuando supone una forma de acentuar otras cuestiones como es la prostitución.

No obstante, el concepto más relevante en cuanto al análisis de la situación de las mujeres es el de la marginalidad dentro de la marginalidad. Incluso en un contexto de miseria, se dan ciertos rasgos de privilegio y desventaja, existiendo una clara cuestión desfavorecedora, la emigración. De este modo, el filme muestra cómo las prostitutas españolas rechazan y presionan a las extranjeras, estableciéndose un estatus superior en torno a las primeras.

5. Consideraciones finales

La corriente del Nuevo Realismo Social español que se produjo en la década de los noventa tuvo una gran significación en la historia del cine español reciente, produciéndose un punto de inflexión en cuanto al modo en que se representaba la imagen de las mujeres y creando, de este modo, un distanciamiento de los modelos hegemónicos que hasta la fecha se habían fraguado. La mujer, relegada a un segundo plano y desplazada de

los discursos centrales, respondía a una cosificación continuada por parte del medio fílmico, cuestión que se confirma a lo largo de la investigación.

Sin embargo, la incorporación de otros puntos de vista, a partir de diferentes realizadores, como los seleccionados en este estudio, demuestra la existencia de un cambio de la imagen femenina durante el periodo analizado, de 1999 a 2005, dándose una activación del rol femenino en el medio fílmico.

Asimismo, existe un componente presente en la evolución de los distintos personajes que atraviesan estas propuestas, lo marginal. En ese espacio, a su vez, se desarrollan diferentes cuestiones como la violencia, tanto sexual, como social y económica, la inmigración, la pobreza, la falta de cultura, las adicciones o la prostitución. Debido a la relevancia de estos, se han categorizado y relacionado con los títulos seleccionados, a la vez que se les ha conferido la importancia que hasta entonces la sociedad no le había dado.

Ha sido crucial, además, la combinación de las dos vías de estudio, tanto esas nuevas propuestas que se dieron dentro de la corriente realista, así como la creación de una imagen renovada en torno a la representación femenina, despojándola de los aspectos históricamente arraigados, lo que ha permitido clarificar el objetivo principal del trabajo.

La comparativa entre los usos anteriormente utilizados y los que aparecen como una forma alternativa de representar la imagen de las mujeres, desplazando el carácter fetichista de las producciones, ha ilustrado el cambio que se percibe con la aparición de la corriente en la que se agrupan los títulos seleccionados.

No obstante, este cambio de paradigma precisa de nuevas aportaciones que reafirmen la necesidad de una completa transformación de las mujeres en el cine, pese a que a las investigaciones sobre las relaciones entre imagen-mujer-cine sean numerosas y exista una marcada línea de estudio feminista ya trazada.

También, existe una correlación entre los rasgos que hacen de las producciones analizadas películas de índole realista-social, y los propios de la época en que se enmarcan, resultando así un estudio del semblante de las estructuras relacionales, pese a que, según algunos autores, la imagen cinematográfica pueda estar desvirtuada y alejada de la realidad.

Considerando, de este modo, que el cine es una herramienta capaz de crear y no un reflejo de lo que sucede en el mundo, teniendo un importante efecto en quien lo consume.

La categorización de las producciones escogidas ha sido necesaria para entender aquellos aspectos que se repiten, como es la necesidad de narrar desde el presente, la importancia del tratamiento de los conflictos familiares, el cambio de estética respecto a los modelos anteriores, la intensidad de la narración o los recursos cinematográficos propios de otras geografías.

Además, en la personalidad de los realizadores, expresada a través de la peculiaridad de sus diferentes miradas, es posible extraer puntos comunes que conforman discursos homogéneos encajados en una misma corriente fílmica.

Aunque los títulos seleccionados presentaban características diversas, ha sido posible llegar a conclusiones similares, pues las situaciones que sufren las protagonistas tienen que ver con una misma problemática relacionada con la violencia ejercida sobre la mujer, pero entendiendo que estas lo afrontan desde un nuevo rol, expresado a través de mecanismos formales directamente relacionados con la narración.

Se trata, por tanto, de la coincidencia de una serie de intereses conjuntos en los realizadores del momento y no de un retrato generacional. Se parte de esa premisa ya que el uso que hacen de este tipo de cine tiene que ver con la denuncia y el compromiso que estos tenían con los conflictos sociales contemporáneos, dejando a un lado las historias pequeñas que no tenían cabida en una sociedad globalizada como en la que se enmarcan.

Finalmente, ha sido posible cumplir con los objetivos marcados, sobre todo en el hallazgo y análisis de los nuevos discursos cinematográficos que habían tenido como resultado la construcción de una nueva imagen femenina alejada de la cosificación. No obstante, es labor de la historiografía continuar el camino con nuevas lecturas que den solución a los conflictos y las desigualdades sociales actuales.

Referencias

Ballesteros, I. (2001). Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia. In *Cine (Ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, (pp. 233-270). Madrid: Editorial Fundamentos.

Berthier, N. (2014). Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película Barrio. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n.º 7, 161-171.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bugarín González, R., y Bugarín Diz, C. (2014). El maltrato de género en '*Te doy mis ojos*' (2003). *Revista de Medicina y Cine*, *10*(4), 157-163.

Calatayud, E. (2013). Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso Fernando León de Aranoa. *Revista Faro*, n.º 18, 61-76.

Camí-Vela, M. (2001). *Mujeres detrás de las cámaras. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.

Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Revista Berceo*, n.º 147, 303-327.

Gordillo, I. (2006). El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo. *Comunicación*, n.º 4, 207-222.

Heredero, C. F. (1997). *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.

Madrid, D. (2021). Cineastas españoles del cambio de siglo en la órbita de la ciencia ficción. *Fotocinema*, n.º 23, 201-226.

Puebla Martínez, B. (2013). Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en Solas, Habana Blues y La voz dormida. *Fotocinema*, n.º 7, 137-167.

Quintana, A. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, 10-31.

Rodríguez Merchán, E., & Fernández-Hoya, G. (2008). La definitiva renovación generacional (1990-2005). In P. Feenstra y H. Hermans (Dirs.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Rodopi.

Ruiz Muñoz, M. J., & Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Sánchez-Palencia Carazo, C. (2011). De cuerpo presente: prótesis, pliegues y la nueva carne. In *Representaciones de la posmodernidad* (pp. 277-302). Santander: Arcibel.

Santaolalla, I. (2005). *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.