

EN EL ÁNGULO CIEGO

Historia de la representación de la mujer de ciencia y conocimiento en el cine español (1896-2020)

Fernando del Blanco Rodríguez



Universidad
del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Blanco Rodríguez, Fernando del

En el ángulo ciego : historia de la representación de la mujer de ciencia y conocimiento en el cine español (1896-2020) / Fernando del Blanco Rodríguez. – [Leioa] : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2023. – 228 p. ; il. ; 22 cm. – (Comunicación ; 27)

Bibliografía: p. 207-212.

D.L.: BI 00821-2023. — ISBN: 978-84-1319-566-7.

1. Cine – España. 2. Mujeres en el cine. 3. Mujeres en las ciencias.

791.43(460)(091)

396:791.43(460)

Ilustraciones: Francisco Martínez Gómez

Ilustración de portada: Francisco Martínez Gómez (a partir de un plano de *Miss Muerte*. Jesús Franco, 1966)

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-566-7

Depósito legal/Lege gordailua: LG BI 00821-2023

*A María, Mati y Valentina (y Enric).
Ayer, hoy y mañana.*

Índice

Introducción	11
1. Historia de la representación fílmica de la mujer de ciencia y conocimiento en el cine español	15
1.1. Ausencias y presencias	19
1.2. Estrategias para la marginación y exclusión del espacio fílmico.....	29
2. Espacios disruptivos: la figura de la <i>Mad doctora</i>	41
2.1. <i>Mad doctoras</i> como concepto colectivo.....	58
2.2. <i>Mad doctoras</i> secundarizadas.....	61
2.3. Las <i>mad doctoras</i> de un nuevo tiempo.....	63
3. La irracionalidad en la representación femenina del conocimiento: brujas y figuras de lo sobrenatural en el cine español	67
4. La mujer como objeto experimental de la ciencia	83
5. Cronología de la representación fílmica de la mujer de ciencia y conocimiento en España	91
5.1. Desde los orígenes hasta los años cincuenta del siglo xx .	91
5.2. Década de los sesenta	107
5.3. Década de los setenta	119
5.4. Década de los ochenta	139
5.5. Década de los noventa	150

5.6. Primera década del siglo XXI	159
5.7. Segunda década del siglo XXI	181
Epílogo	203
Bibliografía	207
Películas citadas	213

Introducción

Es este un libro sobre cine español y sobre la representación cinematográfica de las mujeres implicadas en los procesos de investigación y conocimiento que se desarrollan en los ámbitos de la ciencia.

Acercarse al tratamiento cinematográfico de estas dos nociones —femeñidad y ciencia— conlleva, asimismo, abordar los diferentes contextos políticos, sociales, económicos y culturales del país, un proceso de revisión histórica que, realizado a partir de un discreto trávelin lateral, pretende únicamente enmarcar adecuada y suficientemente el asunto que verdaderamente nos ocupa. El auténtico objetivo de la presente obra será presentar un estudio crítico completo de la representación y la significación fílmica de la mujer científica y generadora de conocimiento¹ en toda la historia de nuestro cine de ficción, desde sus albores hasta el presente.

El presente trabajo asume como objeto de análisis los largometrajes de ficción realizados en España (o coparticipados por ella), perimetmando cronológicamente sus contornos en el período

¹ El término *mujer de conocimiento* es utilizado en este trabajo como un concepto descriptivo que etiqueta una caracterización fílmica de la mujer como emisora o generadora activa (no meramente transmisora) de conocimiento. Asimismo, se aplica a aquellas mujeres que desarrollan tareas de estudio, observación y experimentación académicas, o que participan técnicamente en proyectos de tecnologías innovadoras, disruptivas o de vanguardia. Se trata, en fin, de una abstracción amplificadora de una noción como es la de *científica*, más restrictiva en sus límites semánticos.

comprendido entre 1896, fecha en la que el cinematógrafo llega a nuestro país, y 2020, un siglo y cuarto de tiempo encapsulado en imágenes materializadas por autores y autoras cuyo arco temporal abarca desde Segundo de Chomón hasta Pablo Agüero, pasando por Fernando Fernán Gómez, Jesús Franco, Paul Naschy, Víctor Erice, Pedro Almodóvar, Marta Balletbó-Coll, Isabel Coixet o Diana Toucedo. Siglo y cuarto de historia, representación y arte que se erige como un majestático espejo de celuloide capaz de reflejar cómo la mujer de conocimiento ha sido vista —u ocultada—, percibida —o menospreciada— y subjetivizada —u objetualizada— por el artefacto cultural más impactante e influyente de nuestra edad.

Cualquier mirada cinematográfica (las películas se desarrollan bajo condiciones ideológicas y materiales que las hacen posibles), además de determinada por las corrientes históricas, políticas y artísticas de los territorios en que aquella se desarrolla, incardina su flujo en corrientes fílmicas que las articulan genérica y temáticamente, y que proporcionan las bases de su justificación como objeto dialéctico de época. En esta mirada retrospectiva, que ahora comenzamos, analizaremos sus personajes, sus narrativas, su puesta en escena y aquellos elementos que conforman el andamiaje formal y estético de este inabarcable medio expresivo capaz de fundir en su haz de luz a 24 fotogramas por segundo la imperiosa necesidad —tanto de sus creadores y creadoras como del público— de expresar, comunicar y emocionarse en movimiento.

Es este un libro, por tanto, de historia (ficticia) construida a partir de películas y personajes relacionados con la ciencia; películas y personajes que habrán de situarse en su contexto, en relación con otras películas y otros personajes, con la industria cinematográfica en general (y con la española, en particular), y con el mundo (global y local) en el que se generan y se reciben. En él, partiendo de un análisis semiótico del arquetipo femenino vinculado al saber activo, trataremos de realizar una aportación a una mayor comprensión acerca de cómo realidad y ficción (actrices y actores sociales vs. actrices y actores fílmicos) se interpelan y replican en el burbujeante magma de la sociedad española contemporánea, componiendo y descomponiendo espacios simbólicos de continuidad y ruptura. Imaginarios, en suma.

Este trabajo es el resultado de un intento de colocar algunos hitos en un (futuro) mapa figurativo hispano de motivos fíl-

micos, de la voluntad de esbozar trazos del conflicto de género desarrollado en el entorno espejular de la ficción, de proponer patrones y tendencias (disposiciones de sentido) dentro del pensamiento visual desplegado en la historia del cine español. Vayamos a ello.

1

Historia de la representación fílmica de la mujer de ciencia y conocimiento en el cine español

La representación ficcional de la relación entre la mujer y el conocimiento presenta en la cultura global europea múltiples y heterogéneas formas que albergan en su seno, sin embargo, un tradicional fondo de conflicto común en torno a la tensión que se deriva de su control y posesión. La asignación y reordenación de espacios entre sexos, y la consecuente distribución de roles genéricos han ido sedimentando la huella de una memoria iconográfica de resonancias ancestrales que el cine, como medio expresivo coyuntural de época y lugar, y como agente creador de ficciones, pero también replicador de realidades, ha recogido (o evadido) bajo diferentes paradigmas.

A pesar de que resulte una afirmación obvia, conviene apuntar en primer lugar una constatación de base en lo que se refiere a nuestro país: la evolución de la representación de la mujer (y de la mujer de ciencia y conocimiento) en nuestra historia fílmica ha ido de la mano de la evolución de su identidad y de su papel dentro de la sociedad española.

En términos generales, en nuestra filmografía es posible rastrear visual, discursiva, estética y narrativamente una atávica y larga historia de olvidos, ausencias y anulaciones (así como una notable variedad de formas elípticas de no estar, de no aparecer o de hacerlo en lugares inanes) de la mujer de conocimiento y ciencia. Asimismo, han proliferado situaciones y actuaciones discriminatorias, excluyentes, cosificadoras o violentadoras hacia ellas (por el hecho de ser

mujeres), las cuales darán cuenta, bien asumidas con normalidad bien diseccionadas para su denuncia (o bien como mero y neutro recurso argumental o de trama), del tipo de estructuras institucionales, sociales, culturales y económicas presentes en nuestra sociedad que han trabado durante décadas su normal desenvolvimiento intelectual, investigador y creativo debido a su sexo.

De hecho, es posible atender a una variada taxonomía, si bien no exactamente precisa —al fin y al cabo, hablamos de obras de creación— pero sí lo suficientemente descriptiva y alumbradora, de los textos y subtextos presentes en determinadas películas españolas que aluden a elementos de estas estructuras relacionadas con la ciencia en femenino. Así, entre las costuras de múltiples filmes, se filtrarán —de forma más o menos consciente— a través de sus diálogos, motivos filmicos, disposiciones de plano, ángulos de cámara o fuera de campo, los comportamientos, las complacencias, las críticas, las tesis, los reflejos, los ángulos ciegos, los prejuicios o las sentencias de o al respecto de las mujeres propietarias de los saberes activos, dinámicos y expansivos.

Es necesario, en este punto, precisar también otra segunda obviedad imprescindible: estos mecanismos de invisibilización, subordinación y violencia no han resultado homogéneos a lo largo del tiempo (como no lo ha sido la sociedad española), aunque sí han respondido a dinámicas e inercias sostenidas que han actuado como marcadores temporales de patrones.

Una mirada rápida a nuestro siglo XX, con la combinación de un substrato extremadamente conservador en términos morales y de dinámicas políticas autoritarias hasta prácticamente su último cuarto —con algún breve respiro previo durante la Segunda República—, nos arrojará las principales claves del estrecho espacio vital en el que la mujer española (al menos la de las clases populares) se ha tenido que manejar. Durante largos años, su horizonte vital se vio reducido a poco más que un angosto pasillo que habría de conducirla al hogar, a la maternidad, a la servidumbre o al convento. Este penoso estado de cosas perduraría hasta prácticamente el advenimiento de nuestra última etapa democrática, condición que evidentemente nuestro cine ha ido recogiendo (y replicando) en el plano sostenido con el que paralelamente nos ha ido capturando (y dibujando) como sociedad².

² Si bien hay que precisar, como bien afirma Luis Pérez Ochando (*Mad Doctors: el sueño de la razón*, 2016), que «el cine pone en escena la homoge-

Veamos un par de ejemplos:

En una escena de *Marianela* (Benito Perojo, 1940), el humilde y entusiasta personaje de Celipín comenta con naturalidad durante el soliloquio mediante el que comparte sus sueños con Marianela:

«Cuando yo llegue a los Madriles he de aprender en dos meses toda la ciencia hasta quedarme calvo. (...) Todas, todas las ciencias las he de aprender, ni una sola se me ha de quedar. (...) Una vez allí tú te pondrás a servir en una casa de condes y de marqueses y yo en otra, y así mientras yo estudio tú podrás aprender muchas finuras».



Celipín (Carlos Muñoz) y Marianela (Mary Carrillo), imagen de exclusiones particulares pero complementarias en *Marianela* (Benito Perojo, 1940). Ulargui Films.

Una de las cosas que hace Celipín en su ingenuo y espontáneo parlamento es, ni más ni menos, que explicitar la asimetría de oportunidades entre sexos que late en el sentido común popular de su tiempo. Es verdad que tanto él como Marianela son, en el fondo, conscientes (como lo somos también el público) de que no hay poso alguno de realidad en su quimera, y que la condición de posibilidad de su deseo de progresar pasa por que sean superadas otras barreras no menos decisivas, como las económicas y de clase social aunque, en todo caso, no nos ha de pasar inadvertido el hecho de que ni siquiera los sueños atribuibles a Maria-

neidad social predicada por la ideología dominante, pero no necesariamente celebra su conformismo». p. 24.

nela (aunque en este caso expresados por una voz masculina) podrán alcanzar a ser mínimamente emancipadores.

En una obra maestra posterior, como *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), podremos comprobar con mayor crudeza la altura y densidad de una segregación integral (asimismo, con matiz de género) personificada en Nieves, la hija de Paco y Régula, cuyas potenciales inteligencia y capacidades se verán irremediablemente apagadas en una esclarecedora secuencia que parte de la moderada esperanza de Paco cuando toda la familia se muda a una nueva finca más próxima a la escuela («ahora la Nieves entrará en la escuela y Dios sabe dónde puede llegar con lo espabilada que es»), que Régula matiza con su seco escepticismo («ya veremos»), para culminar con la constatación de que los planes de don Pedro, el capataz, para su hija («la niña bien podría ponerle una manita en casa a mi señora que, bien mirado, ya está cobarde para las cosas del hogar»), sofocarán cualquier resquicio de oportunidad futura para Nieves («lo que usted mande don Pedro, para eso estamos»).



La profunda mirada de Nieves (Belén Ballesteros) se estrella una y otra vez con los límites de su condición subordinada en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984). Ganesh, RTVE.

La resignada (aunque furiosa) aceptación de su servidumbre (y de la servidumbre que heredará su hija) en los apagados ojos

de Régula constituye una de las escenas más sobrecogedoras de nuestro cine dentro del lacerante e icónico fresco que Mario Camus, a partir de la novela de Miguel Delibes, realiza sobre una parte de nuestra historia reciente, caracterizada por la miseria, el abuso y la desigualdad. Este estado de injusticia al que se encontraban sometidas grandes capas de la población adquiría, además, determinadas especificidades en el caso de las mujeres las cuales solo, en las últimas décadas, han podido ser puestas en cuestión.

1.1. Ausencias y presencias

Por lo que se refiere al análisis de ausencias, la primera dificultad reside, como es lógico, en enfocar precisamente donde no hay nada (o muy poco), al clamoroso hueco que constituye una de las facetas que caracteriza la (no) presencia de las científicas en nuestro cine. Esta propiedad no solo consiste en que no las vemos donde sí podrían o deberían estar, sino que, a veces, tampoco resultan visibles donde, por el contrario, sí abundan los hombres: así, se observan sonoras y evidenciadoras inexistencias en algunos filmes que muestran una nutrida cantidad de científicos. Por ejemplo, y escogiendo entre diferentes géneros, lo hacen entre otros el *biopic* sobre Ramón y Cajal *Salto a la gloria* (León Klimovsky, 1959), el *eurospy Nido de espías* (*Il raggio infernale*, Gianfranco Baldanello, 1967), el musical *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1969), el drama *España otra vez* (Jaime Camino, 1969), el costumbrismo espacial de *El astronauta* (Javier Aguirre, 1970) o la contemporánea parodia sobre superhéroes de *Capa Caída* (Santiago Alvarado, 2013). En muchos otros filmes en los que se representan comunidades científicas no se alcanza el cero absoluto, pero un observador sistemático mínimamente atento no dejará de percibir en ellos una acusada desigualdad porcentual entre las presencias de ambos sexos.³

Una de las formas principales con la que la actividad científica de la mujer ha sido obviada en nuestras películas se ha dado a través de un mecanismo de desplazamiento elíptico de contigüidad.

³ No es materia de este trabajo el análisis cuantitativo preciso de la citada asimetría de presencias entre géneros en las películas con motivos científicos. Nos interesa poner el foco en otros derroteros más descriptivos (entre ellos, comprender bajo qué estrategias ha sido desplazada su presencia) y en la atención a otros fenómenos que entendemos no menos sugestivos, como la interpretación del significado, utilidad narrativa y simbolismo de su construcción (o ausencia) filmica.

Este consiste, sencillamente, en desproveer su figura de iniciativa propia para situarla al lado (bien de forma pasiva y simbólica bien relegada a roles subsidiarios) de hombres que sí que practican (y protagonizan) la ciencia y con quienes mantienen, habitualmente, algún tipo de vínculo de sangre (son hijas, madres, hermanas, sobrinas o nietas) o afectivo (son esposas o novias). Si bien esta parcelación es una constante transversal que desborda temáticas e incluso períodos, sus variables parecen encontrarse, con frecuencia, al servicio de las necesidades argumentales, simbólicas, ideológicas o estéticas de productos predominantemente de género.

La figura de la hija de científico será la más numerosa en títulos y su participación fílmica dará lugar a tres arquetipos esenciales atendiendo a sus funcionalidades y simbolismos dentro del relato: en primer lugar, como figura vulnerable y dependiente susceptible de algún tipo de protección o rescate; en segundo, como persona depositaria del honor familiar; y, tercero, como legataria de una continuidad paterna, ya sea de conocimiento, enmienda, redención o venganza.

Un significativo ejemplo de la primera casuística nos lo proporciona el denominado *eurospy*, un subgénero de explotación surgido a la estela del éxito global de la saga 007, cuyos tópicos aspiraba a recrear (espías, agentes secretos, villanos megalómanos, acción desenfrenada, tecnologías sorprendentes, localizaciones moderadamente exóticas y mujeres hermosas) compensando con ingenio y —generalmente— falta de pudor sus evidentes limitaciones presupuestarias. Este subgénero extremadamente coyuntural —prácticamente todos sus filmes se estrenan en el período entre 1965 y 1968— y desarrollado principalmente en Italia como epicentro principal fue, sin embargo, terreno abandonado para propiciar múltiples coproducciones entre diferentes países europeos a las que España no fue ajena.

Las tramas se hacían eco con frecuencia de los temores propios del contexto de la Guerra Fría y de una desconfianza creciente hacia la desmesura de lo tecnológico: la carrera armamentística, la amenaza nuclear y la posibilidad final de un desenlace en forma de conflicto de dimensiones globales. No es de extrañar, por tanto, que abundasen los y las agentes de las diferentes potencias disputándose a los más eminentes científicos mundiales (como sujetos de creación de aplicaciones científicas a lo militar) para obtener y controlar sus inventos, desarrollos y tecnologías susceptibles de convertirse en armas diferenciales de cara a un potencial enfrentamiento bélico.



Momento en el que Romy (Evi Marandi) toma el control (provisionalmente) en *París-Estambul sin regreso* (Agente 007 dall'oriente con furore, Sergio Grieco, 1965). Fida Cinematografica, Les Productions Jacques Roitfeld, Producciones Benito Perojo.

En esta disputa por obtener o forzar sus voluntades cobraba relevancia el entorno familiar de aquellos, y en este punto es precisamente donde filmes como *Operación Océano* (Agente X-1-7: *Operazione Oceano*, Tanio Boccia, 1965), *París-Estambul sin regreso* (Agente 077 dall'oriente con furore, Sergio Grieco, 1965), *Amenaza Black Box* (*Black box affair: il mondo trema*, Marcello Ciorciolini, 1966), *Los espías matan en silencio* (*Le spie uccidono in silenzio*, Mario Caiano, 1966), *Técnica para un sabotaje* (*Tecnica per un massacro*, Roberto Bianchi Montero, 1967) o *S.I.D. contra Kocesky* (*Colpo sensazionale al servizio del Sifar*, José Luis Merino, 1968) presentan la figura de la hija como elemento pasivo de presión sobre sus sabios padres. Ellas serán secuestradas, violentadas e incluso asesinadas —en todo caso siempre objetualizadas—, lo que pone de relieve la impotencia física y decisoria que se las presupone al dejarse en manos de la intervención de un héroe masculino la capacidad de restauración del orden vulnerado. De este subgénero, la única excepción destacable la encontraremos en *París-Estambul sin regreso*, cuando Romy (Evi Marandi), la hija estudiante de Física del pro-

fesor Franz Kurtz, en un último e inesperado giro argumental, tratará de apoderarse del arma desarrollada por su padre para, por motivos ideológicos (y también sentimentales), entregársela a unos agentes soviéticos. Esta autonomía activa será fugaz y estará destinada al fracaso en una coyuntura que la condenará (como a las demás) a los márgenes de estas historias protagonizadas siempre por hombres.



Imagen de la incalificable *Los Kalatrava contra el imperio del karate* (Manuel Esteba, 1974). ABC Cinematográfica.

Encontraremos más hijas de científicos en filmes que subvierten el *eurospy*, como *Bésame monstruo* (*Küß mich, Monster*, Jesús Franco, 1969) o la tardía y desubicada *Los Kalatrava contra el imperio del karate* (Manuel Esteba, 1974); o que se relacionan con algunos de sus rasgos, como *Araña negra* (*Das Geheimnis der schwarzen Witwe*, Franz Josef Gottlieb, 1963), una de las escasas participaciones hispanas en un subgénero centroeuropeo denominado *krimi*, en el que se aglutinaban tramas criminales escabrosas, cierta despreocupación formal y argumental y unos finales tremendistas y no poco deslavazados. Otro ejemplo es *Comando al infierno* (*7 eroiche carogne*, José Luis