

## University of New Hampshire University of New Hampshire Scholars' Repository

---

Honors Theses and Capstones

Student Scholarship

---

Spring 2015

# Navegando las barreras entre el patriarcado y el poder femenino: Un análisis de la representación de la mujer en el cine español desde 1948 a 2014

Olivia Sloan Marple

University of New Hampshire - Main Campus, [oliviamarple24@gmail.com](mailto:oliviamarple24@gmail.com)

Follow this and additional works at: <https://scholars.unh.edu/honors>

 Part of the [Other Film and Media Studies Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Marple, Olivia Sloan, "Navegando las barreras entre el patriarcado y el poder femenino: Un análisis de la representación de la mujer en el cine español desde 1948 a 2014" (2015). *Honors Theses and Capstones*. 217.  
<https://scholars.unh.edu/honors/217>

This Senior Honors Thesis is brought to you for free and open access by the Student Scholarship at University of New Hampshire Scholars' Repository. It has been accepted for inclusion in Honors Theses and Capstones by an authorized administrator of University of New Hampshire Scholars' Repository. For more information, please contact [nicole.hentz@unh.edu](mailto:nicole.hentz@unh.edu).

# Navegando las barreras entre el patriarcado y el poder femenino: Un análisis de la representación de la mujer en el cine español desde 1948 a 2014

PROYECTO TESIS, 2015

OLIVIA MARPLE

## CONTENIDO

2	INTRODUCCIÓN
4	<i>LOCURA DE AMOR</i> (1948), JUAN DE ORDUÑA
6	<i>LA GRAN FAMILIA</i> (1962), FERNANDO PALACIOS
9	<i>EL ESPÍRITU DE LA COLMENA</i> (1973), VÍCTOR ERICE
14	<i>EL PÁJARO DE LA FELICIDAD</i> (1993), PILAR MIRÓ
19	<i>TESIS</i> (1996), ALEJANDRO AMENÁBAR
23	<i>TE DOY MIS OJOS</i> (2003), ICÍAR BOLLAÍN
29	<i>LA PIEL QUE HABITO</i> (2011), PEDRO ALMODÓVAR
34	<i>OCHO APELLIDOS VASCOS</i> (2014), EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO
38	CONCLUSIÓN
40	BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Este ensayo tratará del papel de la mujer en el cine español y como las representaciones de la mujer en el cine se conectan con lo que pasa en la sociedad española. Específicamente, mostrará que el poder del papel de la mujer se correlaciona con la deconstrucción de los roles de género en la sociedad patriarcal y la fluidez de género representadas en las películas. Giuliana Bruno habla de como el cine (o las “moving images”) han empezado esta deconstrucción de las ideas patriarcales: “The movie ‘house’ moved gender relations by removing their fixed borders” (Marsh and Nair, “Introduction” 6). Es decir que el cine naturalmente es un medio de fluidez y nos presenta una plataforma buena para analizar la habilidad relativa de las películas españolas de representar la posibilidad de la liberación de la mujer.

En este ensayo veremos ocho películas pertinentes al canon del cine español, con algunas más conocidas que otras, las cuales abarcan la historia reciente del cine español, empezando con *Locura de amor* (1948) y terminando con *Ocho apellidos vascos* (2014). Sin embargo, durante este período de sesenta y seis años, no vemos una trayectoria directa de la representación de la liberación femenina. Susan Martin-Márquez cuestiona la idea que las voces marginalizadas sólo se han podido escuchar después de la muerte de Franco en 1975 cuando dice, “by unproblematically positing the post-Franco period as one of wealth of alternative voices, we lose sight of the fact that the very emphasis on Spain’s new-found modernity (or postmodernity) may be complicit with an even more excessive repression of otherness” (4-5). Por lo tanto, este ensayo intenta demostrar que el poder de los papeles femeninos no tienen que ver con la edad a la que pertenece la película sino con su habilidad de representar la fluidez de género.

Efectivamente, cada película escogida abordará su propio tema emblemático del cine y la historia española para demostrar como la mujer atraviesa y es afectada por los arquetipos y los

cambios de ideales y pensamientos durante la historia de este país. Como dice Francisco Llinás, “el cine no es sólo un reflejo de la sociedad, sino que, en mayor o menor grado, forma parte de aquella, es uno de tantos elementos que contribuyen a la dinámica social” (Vernon 95). Así que veremos como la sociedad y el cine se siguen influyendo el uno al otro y como en algunas instancias las ideas patriarcales afectan al cine y en otras el cine usa sus “moving images” para introducir la fluidez, y por lo tanto, el poder femenino en la sociedad.

Antes de empezar a analizar estas películas desde un punto de vista feminista, hay que exponer la teoría feminista hacia los roles de género en el cine. Históricamente, en Hollywood los directores y creadores de filmes han usado el cine para resaltar las ideas patriarcales del género. Laura Mulvey describe como el cine manipula el placer visual para subrayar estos roles:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* (837).

Estos roles se desarrollan porque teóricamente los hombres intentan escapar de las ansiedades producidas por parte del “complejo de castración”. La mujer produce estas ansiedades de castración al no tener un falo, y el hombre, el cual tiene asociaciones con el sadismo, intenta escapar de estas ansiedades por su fetichismo o su voyerismo de la mujer (Mulvey 840).

Estas ideas se pueden apreciar en el cine en especial porque “going far beyond highlighting a woman’s to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself” (Mulvey 843). Ciertamente, las herramientas del cine le dan un poder en

especial al director para evocar “the gaze” o la mirada hacia la mujer. Cuando decimos que un director está siguiendo los roles tradicionales del género de la sociedad patriarcal, hablamos de su perpetuación de esta dicotomía de lo pasivo de la mujer y lo activo del hombre. Por lo tanto, es necesario analizar como el director usa las herramientas que le ofrece el medio del cine para subrayar esta división o no. Así que vemos como el significado del mundo material (Hall 25) está construido con el uso de estas herramientas o conceptos del cine, y cuando esta representación demuestra una fluidez de los roles de género, veremos una ruptura de estas técnicas que recalcan la pasividad y la deshumanización de la mujer.

### ***LOCURA DE AMOR (1948), JUAN DE ORDUÑA***

*Locura de amor* es un buen ejemplo de como el año en el que una película fue creada no se corresponde con el grado subversivo del papel de la mujer. O sea, este filme se hizo durante los años del franquismo pero irónicamente subvierte la noción de los roles de género tradicionales, contrastando considerablemente con la próxima película tratada aquí, *La gran familia* (1962). A primera vista, *Locura de amor* parece ser una película que resalta estos roles ya que trata de una mujer “loca”, celosa, y enamorada de su esposo. Ésta espía a su esposo e intenta ponerse bonita cuando él regresa a la casa. Al final, cuando su esposo se muere, ella está fuera de sí por su tristeza y realmente actúa como loca, pretendiendo que éste sólo está durmiendo.

Sin embargo, Martín Pérez sostiene que esta película, que trata de la figura histórica de “Juana la loca”, sí es subversiva por el contexto que la rodea y que aún es más liberadora que

otra película sobre Juana hecha en 2001 por Vicente Aranda, *Juana la loca*. Martín Pérez razona que en la película de Orduña, la trama política tiene más peso que la trama romántica, y por eso es más subversiva porque se centra en el papel de Juana como una reina más que una mujer loca de celos y amor. Esto es por el contexto histórico y porque el filme fue producido por una empresa que funcionó como portavoz del régimen de Franco. Durante el período en el que la película de Orduña se hizo, España estaba aislada internacionalmente. Así que, según Martín Pérez, este filme, el cual enfatiza “a group of ‘good’ Spaniards acting in defense of their Castilian Queen against a ‘corrupt’ foreign force... would serve, thus, to legitimize Spain’s geopolitical situation in the popular imagination” (72). Quizás por pura suerte, esta película subraya el poder de esta mujer, la Reina Juana, que es un símbolo del catolicismo y de la patria española frente a las fuerzas externas. Así que un capitán le dice a Juana, “Castilla no puede ser gobernada por un extranjero”, aludiendo al esposo de Juana, Felipe.

Por eso, la película no representa a Juana como la historia la ha representado, como una mujer realmente loca, sino como una víctima de una conspiración política. Martín Pérez también afirma esta idea cuando dice, “Juana’s famed romantic madness, which would have undoubtedly connected her to the world of feelings, is depicted by Orduña as the consequence of a male political conspiracy and her husband’s infidelity, showing Juana to be a victim of patriarchy, ironically the fate of many women in Spain of the time” (81). Efectivamente, Juana dice al final de la película, “Defendía mis derechos de mujer y me han llamado loca”. Así que, aunque las aparentes metas de esta película funcionaran para legitimar las acciones del régimen de Franco, esta película también critica parte de la base del franquismo, o sea el patriarcado y las barreras jerárquicas, como veremos en la discusión de *La gran familia*. Estas consecuencias accidentales

hacen que esta película representa una mujer poderosa y cuestione el ideal del líder poderoso masculino.

Aunque la película representa a Juana como una víctima para resaltar que no está loca y que sufre una trampa por los “malos” extranjeros, también demuestra que Juana se encarga de su futuro y del futuro del país. Esto se puede ver en especial cuando va a la corte para defenderse ya que los políticos van a declarar que Juana está incapacitada para gobernar. Martín Pérez explica que además de defenderse en este momento, el director la pone sentada encima de sus enemigos para subrayar en el espacio que es superior “not only as a Queen, but also as a witty and ingenious political foe, a match for any man” (80).

Por lo tanto, la lectura de Martín Pérez de esta película nos demuestra que aunque sea una de las películas más tempranas del cine español, esto no significa que sea la más primitiva en cuanto al papel de la mujer. Cuestiona los roles de género tradicionales ya que demuestra a una mujer en una posición de poder y también refleja cómo el patriarcado afecta a las mujeres. Tanto si eso fue su propósito o no, *Locura de amor* ejemplifica que la trayectoria de los papeles femeninos en el cine español nunca ha sido directa.

## ***LA GRAN FAMILIA* (1962), FERNANDO PALACIOS**

*La gran familia* es pura propaganda para el régimen de Franco. Después de los títulos, al principio de la película, hay un mensaje que declara con orgullo, “Esta película ha sido declarada de Interés Nacional”. Esta película es importante de analizar en un proyecto así por lo que

demuestra de la sociedad española del tiempo y el impacto de estas ideas tradicionales que todavía veremos de algún modo en películas más recientes, como la película más reciente tratada en esta tesis, *Ocho apellidos vascos* (2014). Aunque se pueda ignorar este filme como algo del pasado, veremos en las otras películas estudiadas que las ideas esenciales del régimen de Franco perduran y siguen afectando el mundo español. En su crítica del filme, Steven Marsh et al. declaran que *La gran familia* “presents us with an idealized metaphor of the Francoist state in miniature. As has been well documented, the family formed the foundational unit of Francoist ideology, and this film both reflects and dramatizes that fact” (199). Entonces, según esta lectura del filme, veremos como era el papel de la mujer durante ese período o el ideal para la mujer, según el franquismo.

En primer lugar, Marsh et al. detallan como el uso del espacio demuestra los ideales franquistas en la película. Dicen que el espacio público de la Plaza Mayor es dónde se pierde el bebé de la familia, Chenchó, ya que es un espacio que “poses a potential threat”; o sea, está dónde “‘impenetrable hierarchical barriers’ are dissolved”. La película yuxtapone la esfera privada idealizada de la familia con “the potentially sinister, dangerous (and morally corrupt) public arena” (199-200). Esas barreras jerárquicas domésticas se conectan con nuestra discusión sobre el papel de la mujer en esta película porque la mujer vive en y está restringida a estas barreras. Cada vez que se sirve el desayuno en esta casa de la gran familia, una de las chicas está ayudando a la madre a servir la comida y el café, y, después de la cena, la chica mayor está lavando los platos. Hay escenas de la madre planchando, haciendo la compra, y comprando ropa para la primera comunión, o sea todas las tareas típicas de la mujer. Además, la madre es más emocional que el hombre, claro. Cuando se pierde Chenchó, la madre llora continuamente, pero el padre aún no sabe como describirle el bebé a la policía. Sólo le dice a la policía que es “un

chico corriente”, mientras la madre puede describir todos sus atributos específicos. Esto resalta el papel de la mujer como madre maternal y doméstica que cuida y sabe más de sus hijos que el padre.

A continuación, podemos apreciar estas barreras jerárquicas claramente en cuanto a la autoridad del padre. Cuando los hijos le dicen que no van de vacaciones si su hermano, el cual ha suspendido los exámenes, no va también, la madre y el padre hablan de qué deben hacer. Deciden que el hijo puede ir con ellos, y el padre le pregunta a la madre quién se lo va a decir a sus hijos. La madre responde, “Tú, naturalmente. Por eso no te pierdes autoridad”.

Ya que las mujeres están obligadas a quedarse en casa y hacer las tareas domésticas, su educación no tiene tanta importancia y aún es una broma. Durante la secuencia de los exámenes de los hijos, la hija que nos destaca la película por su belleza intenta responder a las preguntas de los examinadores. No sabe ni una pregunta pero los examinadores, los cuales son hombres mayores, la ayudan o le dicen que han oído la respuesta correcta. Esta escena es posiblemente la más ofensiva para una mujer ya que la deshumaniza y trata su educación como una broma.

Los papeles de la mujer y el hombre también se pueden ver en las conversaciones que tienen el padre con sus hijos y la madre con sus hijas. El padre está nervioso sobre los resultados de los exámenes y sólo pregunta a los hijos masculinos sobre sus notas. Por otro lado, la madre sólo tiene conversaciones con sus hijas sobre los hombres. La hija mayor le pide consejo a su madre sobre un hombre con quien sale. Es más, un punto importante de la trama es la relación entre la hija “bonita” y un hombre que conoce en Tarragona. Así que la película demuestra literalmente que el papel de la mujer es encontrar a un hombre y ser un objeto para ese hombre, mientras que el papel del hombre es ganarse la vida. Esta película no es ni sutil con su sexismo, pero es importante estudiar los patrones que siguen inundando la sociedad española de maneras

menos obvias. Ya que esta familia es una metáfora de las ideales del estado de Franco, nos presenta los roles de género idealizados de ese período.

### ***EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973), VÍCTOR ERICE***

*El espíritu de la colmena* es representativo del cine metafórico durante los años 70, el cual se opuso a las ideas del régimen de Franco. Había “una plétora” de filmes así que presentaban a niños como los protagonistas, y Martin-Márquez declara, “Through their oppositional cinematic practice... these repressed ‘children’ sought to rise up against the all-powerful ‘father’ of Francosim” (218). Así pues, en este filme, se usa la alegoría de la colmena/casa en la que viven los protagonistas como una crítica de “la sociedad española de la época”; efectivamente, en su aislamiento, la colmena familiar del filme representa “una microsociedad” (Arocena 93-94). Desde una perspectiva feminista, podemos ver esta sociedad como el patriarcado, y el “padre Franco” como su líder. Como propone Chris Perriam, “It is Ana’s communication with the absent Spirit that enables a passionate involvement of the viewers as community in the activity of breaking out of the structures of the patriarchal hive” (74).

Ciertamente, Erice decidió que dos chicas iban a interpretar los papeles de las niñas de los padres de esta colmena (en vez de dos chicos o un chico y una chica), y esta decisión nos da una pista sobre sus intenciones. Para Martin-Márquez, Ana e Isabel “may be seen as representing distinct forms of response to female socialization in a patriarchal society” (221). Ana es la que rechaza la colmena patriarcal, y con su rechazo vemos una deconstrucción de los roles de género

tradicionales. Sin embargo, Isabel ejemplifica un contrapeso que nos ayuda a apreciar lo revolucionario de las acciones de Ana.

Un símbolo clave que demuestra el rechazo de Ana es la seta. El filme nos introduce a la seta en la escena cuando el padre, Fernando, lleva a las niñas al bosque para buscar las setas “buenas”. Es uno de los únicos momentos en los que Fernando parece dedicado a sus niñas o a su familia en general, y es revelador que utiliza este momento para instruir a sus chicas sobre las setas “buenas” y las setas “malas”, o sea las reglas reprimidas de la colmena. Explica Carmen Arocena, “Fernando, a través de la metáfora de las setas venenosas les hará comprender que lo malo es lo prohibido, lo que no se puede tocar, lo que aparta de la vida, apoyándose en la palabra de los mayores, en la palabra del abuelo” (145). Lo clave aquí es que estas reglas de lo bueno y lo malo han sido legadas por su abuelo, confirmando la idea de la colmena como un patriarcado.

Podemos apreciar como estas reglas subyugan a la mujer por como Fernando les habla a sus hijas de las setas. Martin-Márquez nota que cuando Ana le dice a su padre que le gusta como huelen las setas malas, Fernando responde, “cuando es joven, engaña. Pero de vieja ya es otra cosa... no la olvidéis, hijas. Es la peor de todas. La más venenosa. Al que la prueba, no hay quien lo salve. Se muere sin remisión”. Entonces, Martin-Márquez demuestra el subtexto misógino de estas palabras cuando explica,

Throughout this conversation, Fernando chooses to refer to the wild mushrooms using the grammatically feminine term ‘seta’ instead of the masculine ‘hongo’; furthermore, since in this moment he never actually pronounces the noun ‘seta’ itself, only the corresponding feminine pronoun, Fernando’s comments seem to refer to women as much as to mushrooms” (230)

Por lo tanto, es obvio que esta lección se convierte en un padre declarando las reglas de la sociedad para las mujeres. Además, durante esta escena, Fernando mira hacia un “jardín de las setas”, el cual podría representar el Jardín del Edén (Martí-Olivella, “Paseo crítico e intertextual...”). En efecto, las setas malas representan la fruta prohibida del Jardín del Edén, y la mirada deseosa de Fernando hacia ese jardín demuestra como éste reproduce las reglas blancas y negras patriarcales de la Biblia.

No obstante, Ana rechazará estas reglas cuando toca una de las setas malas mientras se ha escapado de la casa. A la vez Ana personifica a Eva y no la personifica porque aunque toca la fruta prohibida y la come<sup>1</sup>, no sufre las consecuencias que Eva sufrió. De hecho, después de comer esta seta, Ana se verá liberada del patriarcado en varios sentidos. En la próxima escena en la que vemos a Ana, ella está al lado de un río, y el monstruo de Frankenstein de la película de James Whale aparece. Martin-Márquez dice que durante la película Ana se identifica con el monstruo, y esto es subversivo porque el personaje femenino puede reconocer la posición similar del monstruo como “otro” de la sociedad patriarcal. Sigue: “Williams points out the subversive potential of the woman’s discovery that what males fear is the monster’s power to mutilate, to make monsters of them too” (Martin-Márquez 222). Por lo tanto, en esta escena de identificación con el otro, cuando los reflejos de Ana y el monstruo “se superponen” en el río (Arocena 178), vemos la liberación de Ana de la colmena patriarcal.

Esta noción se subraya con el simbolismo del río en esta escena: “En el simbolismo cristiano el agua está relacionada con la idea del bautismo, de regeneración, de vida nueva” (Arocena 178). El agua también aparece en la escena final de la película en la que Ana bebe de

---

<sup>1</sup> No se ve si la come o no en el marco. Sin embargo, creo que la come por el análisis de Arocena que dice que la película refleja un “ritual de iniciación” en el que hay que enfrentarse con la muerte (114-122).

un vaso. Arocena explica, “El agua que se dirige hacia el interior de la niña señalando que el proceso de interiorización de los valores del espíritu ya ha concluido y que éste se encuentra ya dentro de ella” (178). El espíritu es el monstruo, y, por lo tanto, Ana usa esta agua bautismal para renacer o para empezar su nueva vida subversiva. El monstruo no mata a Ana, en comparación con la película de Whale en la que el monstruo mata a la chica; por lo tanto, el filme de Erice logra distanciarse de las películas de terror tradicionales (y del “complejo de castración”) en las que la protagonista femenina frecuentemente es víctima. Martin-Márquez dice que, con este final en el que Ana sobrevive su encuentro con el monstruo, el filme de Erice de-victimiza a la protagonista femenina y a la vez desmitifica al monstruo (224).

Por otro lado, Isabel, la hermana de Ana, es víctima y refleja un “sodomismo ‘monstruoso’” (Martin-Márquez 227). Su personaje sirve para demostrar lo opuesto de Ana y para representar a una mujer atrapada en su papel patriarcal tradicional. En vez de rechazar este papel como Ana, Isabel sigue estas reglas prescritas por su padre y su abuelo. Esto se puede apreciar en la escena en la que Isabel juega con el gato. Ella lo estrangula, y, después de que el gato la rasca, Isabel usa su propia sangre para pintar sus labios cuyo reflejo vemos en un espejo. Esta escena demuestra que Isabel está “inscribed into traditional cinematic feminine roles in an over-determined way, symbolizing that her real-life socialization is horrifyingly complete: she is destined to play both victim and monster” (Martin-Márquez 228).

Por lo tanto, podemos apreciar como Isabel intenta subyugar a Ana también en la próxima escena cuando actúa como un monstruo otra vez. Ésta pretende estar muerta para luego sorprender a Ana en cuanto se la acerca sigilosamente con el disfraz de su padre. Cuando Ana oye el grito de su hermana y camina hacia el cuarto en el que está, Erice subraya la conexión entre la casa y la colmena para resaltar la subyugación de Ana en este espacio interior. La cámara

se sitúa al final de un pasillo largo y nos presenta un plano general. Vemos a Ana desde este punto de vista, y ella abre la puerta y después camina hacia la cámara, haciéndose más grande para el espectador. En el plano de la cámara podemos ver tres marcos de puertas, y Ana tiene que caminar por dos cuartos que parecen como compartimentos. Por estos compartimentos y la luz de color naranja que entra por las ventanas, el pasillo nos recuerda a una colmena. Las ventanas de toda la casa no sólo producen este color, sino que también su cristal tiene un patrón de hexágonos, como en las colmenas. Hay una de estas ventanas en el cuarto en el que Ana encuentra a su hermana tumbada en el suelo, y la ventana lanza su luz anaranjada en el cuerpo de Isabel.

Además de estos efectos que evocan la colmena, hay otras técnicas en esta escena que provocan la claustrofobia y la tensión para demostrar la represión de la colmena patriarcal. Hay luz baja; así que las sombras y las luces están difundidas, y esto hace que nos sintamos nerviosos porque nada está claro y no sabemos lo que ha pasado a Isabel. La única luz de afuera es el rayo de la ventana que cae en el cuerpo de Isabel. Además, podemos oír perros ladrando afuera, y esto añade a la confusión del momento. Después de que Ana va afuera para buscar a Milagros, las sombras adentro nos parecen más oscuras por este contraste entre la luz del sol y la luz difundida adentro. Estas técnicas que nos hacen sentir confundidos y tensos no sólo anteceden al momento en el que Isabel sale de las sombras para asustar a Ana – que representa su subyugación de Ana ya que Isabel es el “la femenino monstruoso” (Perriam 74) – sino también subrayan como el director quiere que esta casa parezca como una casa de una película de terror, una en la que estás atrapado.

Efectivamente, la sensación de estar atrapado por la casa patriarcal y por Isabel, la cual es la personificación de los roles de género tradicionales, que esta escena evoca, da más poder a las

escenas posteriores en las que Ana se escapa de casa y está en el bosque al aire libre. Este contraste entre las escenas en la casa/colmena con Isabel y las escenas en las que Ana come la seta, se identifica con el monstruo, y renace en el agua subraya la liberación de Ana y demuestra de que lo huye. En resumen, Erice nos introduce a dos chicas afectadas por la sociedad patriarcal, pero al final sólo una se alza contra “el padre del franquismo”, y ésta es la que escoge la seta mala, el papel prohibido.

### ***EL PÁJARO DE LA FELICIDAD (1993), PILAR MIRÓ***

Pilar Miró, directora de *El pájaro de la felicidad*, es un producto del período de la transición en España. Empezó a dirigir películas durante los años setenta, un período a la vez de liberación y de subyugación: “Toward the end of the dictatorship, the subjugation of the independent female remained a constant in the majority of the social comedies of the *tercera vía* (the third way), whose gradual surrender to the smutty softcore of the post-dictatorship *destape* made explicit the parodic objectification of the female that underscored the genre” (Stone 167). Efectivamente, aunque había mucho más libertad sexual durante esa época que durante la dictadura de Franco, esta libertad se convirtió en subyugación para las mujeres cuyos cuerpos otra vez funcionaban como objetos de la mirada masculina.

En las palabras y en las obras de Miró, vemos esta tensión que presentó la época de la transición, una tensión entre libertad para todos y la perdurabilidad del patriarcado. Miró cuestionó la capacidad de otras mujeres de hacer películas, diciendo que “la mujer se cansa en

seguida” y que “[a las mujeres] les falta constancia y tenacidad para dirigir”. Estos comentarios hacen que Martin-Márquez diga sobre Miró: “...she prefers to set herself apart from other women as an extraordinary being, thus playing to – if not playing along with – patriarchy’s grudging recognition of the exception who simply proves the rule of female inferiority” (142). Este rechazo del movimiento feminista o la aparente aculturación de género (“gender acculturation”) en la que participó (o sea, la identificación masculina) (Martin-Márquez 143-144) contrasta considerablemente con los mensajes de varias de sus películas, incluida *El pájaro de la felicidad*, que promueven la liberación femenina y retratan a mujeres multidimensionales. Otras declaraciones suyas son ejemplos de este contraste también: Miró rechazaba hacer películas que seguían la tendencia del destape, como *El sacerdote*, porque “yo sólo ‘las’ desnudo cuando la historia lo justifica” (Martin-Márquez 151).

Así que vemos como a la vez ella promovió el movimiento feminista y se distanció ella misma de ello. En su lectura del filme de Miró, *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), Kathleen M. Vernon razona que el filme es “a complex and conflicted text, in which the residue of earlier value systems and gender roles undermines the emergent discourse of professional independence and female modernity” (98). Sin embargo, Martin-Márquez sostiene que en películas de Miró, como *El crimen en Cuenca* (1980) en la que a la audiencia masculina le está prohibida adoptar su papel sádico tradicional hacia la mujer (156), Miró logra subvertir las normas patriarcales.

Aunque *El pájaro de la felicidad* se hizo en 1993, unos cuantos años después del período de la transición, representa una de las últimas películas que hizo Miró ya que se murió en 1997. Así que, si aceptamos el análisis de Martin-Márquez que hay que hacer un “careful examination of the cinematic texts themselves” antes de concluir si su trabajo tiene o no “a feminine problem”

(142) y vemos *El pájaro de la felicidad* como una de sus obras finales (unas de sus palabras finales), veremos que por último Miró promovió una liberación femenina del patriarcado. Esto se puede decir también por su uso del estilo pictórico como metáfora.

Podemos apreciar esto por las técnicas utilizadas en dos secuencias en particular. La primera secuencia es aquella en la que el padre de Carmen le dice que éste y su madre le mintieron sobre la muerte del amante de su juventud, Emilio. La cámara se sitúa desde un punto fijo cerca del suelo en un ángulo un poco contrapicado. Vemos manzanas verdes en primer plano; el padre y Carmen están en el fondo, y no podemos ver sus caras muy bien porque es un plano general. Cuando el padre confiesa la mentira, la cámara no se mueve; se queda en su posición original y, por eso, se nos impide entrar en este momento de revelación. Estamos atrapados en este plano que parece ser un “still life” o una naturaleza muerta por las manzanas en el suelo y el estilo pictórico. Esta técnica intenta resaltar como Carmen también ha estado atrapada por los fantasmas de su vida pasada; estaba atrapada en su propio “still life”. Sin embargo, “despite not being able to live again in her parents’ house, it will be Carmen’s loving remembrance of her past “still life” that enables her to get in touch with herself” (Martí-Olivella, “(M)Othering Strategies” 132). Efectivamente, después de que ésta se entera de la verdad sobre Emilio y ha tenido la oportunidad de disfrutar de su pasado en Ripoll, ya tiene la capacidad de avanzar. Este momento se marca cuando el padre se va del ático y finalmente hay un corte. La cámara se sitúa en un primer plano de la cara de Carmen, una música dramática empieza a tocar, y ella hace un cuarto de giro hacia la cámara. Podemos ver las lágrimas que caen de sus ojos y estamos situados en una distancia íntima. Finalmente, podemos sentir este momento con Carmen y estamos liberados del “still life” del plano anterior. Esto se subraya con el comienzo de la música y con la caída de las lágrimas de Carmen.

Además, la idea del “still life” es importante cuando recordamos que la ocupación de Carmen es la de restauradora de arte. En esta ocupación, hay que quitar el polvo y la mugre de la pintura antes de restaurarla, un símbolo que se puede apreciar en la película *Te doy mis ojos* (2003) también (Santaolalla 156).<sup>2</sup> Es la idea de “dismember” para “remember”; Carmen tiene que recordar y, después, dejar este pasado para realizar el futuro que quiere. Entonces, vemos esta nueva restauración y/o libertad de Carmen cuando, en esta escena, después de que derrama las lágrimas, ésta camina hacia una ventana. El marco de la ventana parece como el marco de una pintura, y el paisaje de Ripoll es la pintura misma. La cámara sigue la espalda de Carmen hacia la ventana, y cuando ésta se para, la cámara va hacia fuera por la ventana y se para en un punto fijo para que veamos un gran plano general del paisaje y para retratar el paisaje como una pintura. Después, hay un fundido entre este plano del paisaje de Ripoll y el paisaje del sur. Este fundido marca el principio de la liberación de Carmen, una liberación sexual que vemos en la segunda secuencia descrita aquí.

En ésta, Nani vuelve a casa de su trabajo en el campo y mira al cuadro de Murillo en el que trabaja Carmen. Vemos a las dos mujeres mirando a María y Santa Isabel, y, por lo tanto, Carmen y Nani parecen un reflejo de la pintura. Entonces, Carmen sale del marco, y después miramos a Nani en un primer plano; vemos sus ojos mientras éstos echan un vistazo por el cuadro hasta que se paran en las manos de las dos mujeres. Hay un corte, y entonces vemos el apretón de las manos en los brazos de las mujeres en el cuadro. Este plano nos recuerda una escena anterior en la que Carmen y Nani hacen un gesto similar cuando Carmen aplica una crema en la quemadura de Nani (esto también nos recuerda el trabajo que hace Carmen en las pinturas de frotar líquidos/cremas en la superficie de los cuadros). Entonces, hay un corte, y

---

<sup>2</sup> Ciertamente, hay varias conexiones entre estas dos películas, como veremos en la sección dedicada a *Te doy mis ojos*.

vemos a Carmen jugando con el bebé en la bañera; vemos que Carmen ya disfruta de su papel como una figura maternal, un contraste fuerte con el principio de la película cuando ni siquiera pudo agarrar al bebé. Después, hay la escena en la que Carmen y Nani se abrazan y besan. Nani coge el brazo de Carmen para empezar este momento íntimo. Durante la escena continuamente las mujeres se agarran sus brazos como en la pintura, y hay un acercamiento extremo de sus manos antes de que se besen para subrayar la conexión entre esta escena y la pintura.

Con esta secuencia, vemos la posibilidad o el sueño de “reconciliación maternal”, un sueño que “is painterly inscribed in the central metaphor of Murillo’s work: a familiar embrace between free women. Beyond the Freudian pale, so to speak, there emerges the possibility of representing – of dreaming of – a non-Oedipal family” (Martí-Olivella, “(M)Othering Strategies” 139). Ciertamente, no es coincidencia que Carmen empiece a disfrutar su papel como madre cuando empieza a demostrar su cariño hacia Nani. Demuestra que Carmen tiene la libertad para escoger cuando va a ser madre y como va a ser su familia. No tiene que seguir las reglas del patriarcado y no tiene que tener un hombre en su vida para estar contenta.

La idea de estar contenta tiene que ver con la parte de la secuencia en la que Carmen dice, “Murillo quiso reflejar un sentido positivo de la existencia”. Con el reflejo de esta pintura “positiva” en su propia vida con Nani, se demuestra que Carmen ya ve la vida de manera positiva, ya está contenta. La felicidad obviamente es un tema importante del filme ya que el título de la película es *El pájaro de la felicidad*, y este título viene de una cita de Pío Baroja que dice,

¿Habré tenido ya la suerte de cazar ese pájaro maravilloso de la felicidad que todo el mundo asegura saber dónde anida y que nadie en último término encuentra?

¿Será de verdad que ha llegado la Fortuna como una pintada ave del paraíso, o no será esta dicha extraordinaria más que un pájaro corriente, aletargado, que al

último se me escapará, dejándome en las manos una cuantas plumas de la cola?”  
(Pérez Millán 273).

Esta cita/metáfora es evidencia del carácter esquivo de la felicidad; sin embargo, esta película quiere demostrar que en un sentido Carmen ha encontrado su versión de la felicidad cuando viaja al sur, conoce a Nani, y decide empezar una familia con su nieto y su nuevo perro. Se pone contenta cuando se libera de su pasada “still life” y de la sociedad tradicional patriarcal.

### ***TESIS* (1996), ALEJANDRO AMENÁBAR**

En *Tesis*, la violencia hacia la mujer es el foco. A primera vista, el filme sitúa a la mujer en posición “pasiva y masoquista” y al hombre espectador en una posición “activa y sádica” (Creed 7) ya que vemos en la película de snuff de Bosco una mujer torturada y muerta, y a la heroína le parece que le va a suceder el mismo destino durante la mayor parte de la película. De hecho, se lee en el póster de la película, “Soy Ana. Me van a matar” (Smith, “Alejandro Amenábar” 147). Estos roles se relacionan con las ideas de Mulvey del “complejo de castración” ya explicadas en la introducción. Aunque esta dinámica es típica en varias películas de terror, en su película, Amenábar intenta cuestionar estas ideas en vez de perpetuarlas. Se dice que “las obsesiones del director” incluyen “the act of looking; the treatment of violence; the thin line between fiction and reality, beauty and terror, death and deformity...” (Smith, “Alejandro Amenábar” 146). Efectivamente, todas estas ideas son analizadas por la meta-temática de la película que tiene que ver con el voyerismo que facilita la cámara.

En primer lugar apreciamos su cuestionamiento de este arquetipo de la mujer como víctima en las películas de terror cuando analizamos el papel de su protagonista, Ángela. Como protagonista fuerte de un filme de terror, Ángela ya ejemplifica una desconstrucción de arquetipos. En su lectura de la película *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), Rob Stone explica, “As a screenwriter of the ‘female-in-charge’ thrillers that Abril made for other directors... Díaz Yanes contributed to the partial reinscription of the thriller as a female genre in contemporary Spain that has continued with Alejandro Amenábar’s *Tesis*” (174). Así pues vemos una fluidez de barreras y/o un cruce de fronteras; aquí es una frontera de género cinematográfico. Ángela no es simplemente una víctima cuyo propósito es ser asesinada, sino que es un personaje que progresa y vence a los demonios del filme.

En efecto, aunque Chema la ayuda a darse cuenta de que Bosco es el asesino, al final ella es la que coge la pistola y le mata. En *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, hay una escena similar en la que la protagonista, Gloria, a la cual Victoria Abril interpreta, mata a un hombre con una escopeta. Aunque esto podría parecer como si Gloria y Ángela necesitaran una arma fálica para liberarse, Stone cuestiona esta idea cuando explica,

...when Gloria wields the shotgun (or even the jack-hammer), she does not recognize it as a symbol of the phallic order, thereby unavoidably upholding the symbolism of the phallogentric society, but transcends its stagnant symbolism by rendering it a mere implement of female emancipation... Instead of wasting time in reclaiming a now-redundant phallus, Victoria/Gloria posits a second lack: a gap between femaleness and the concept of femininity as it appears in popular, secular and traditional Spanish cultures (175).

Esto demuestra que Ángela produce una nueva manera de ver la feminidad con esta escena. No sólo usa su propio poder para salvarse a sí misma sin la necesidad de un hombre, sino que también subraya que lo que construye una mujer no es lo mismo que lo que construye la imagen popular de la feminidad. Lo que construye esta mujer es la habilidad de luchar en contra de las fuerzas patriarcales, representadas por Bosco, que la intentaban subyugar y deshumanizar.

Ciertamente, hay muchas ideas sobre el voyerismo que sugiere la película, y, en esta escena final, además de su uso de la pistola para matar a Bosco, hay dos otros aspectos claves, los cuales demuestran que Ángela ha matado la mirada patriarcal (Bosco). Uno se puede apreciar cuando Bosco repite la línea, “¿De qué color son mis ojos?”. Esta frase, que éste dice cuando intenta deshumanizar a Ángela con su cámara antes en la película, subraya las ideas de los ojos del hombre manteniendo el poder con su mirada. Sin embargo, estas palabras hacen que Ángela jale el gatillo del arma y le quitan cualquier duda de matar a Bosco que ella hubiera podido tener. Esto es porque Ángela se da cuenta de que estos ojos son los que la encadenan. Además, tan pronto como ella jala el gatillo, la lente de la cámara cambia para que parezca como si viéramos la matanza desde el punto de vista de la cámara de Bosco que había instalado para capturar la muerte de Ángela. Este plano hace que Ángela cambie de papel, de la mujer pasiva que recibe la mirada de Bosco a la mujer activa que toma el control de su situación y usa una pistola. Aunque la cámara mira, ella ya no es objeto de su mirada, sino una participante activa de su destino.

También en otras partes de la película, Amenábar resalta que el personaje de Ángela recupera la mirada de la sociedad patriarcal. Vemos la película entera desde la perspectiva de Ángela y desde sus ojos. Ana Torrent, la actriz que interpretaba a Ana en *El espíritu de la colmena*, también interpreta a Ángela. Se ha escrito mucho sobre los ojos de esta actriz, especialmente en *El espíritu de la colmena*, y aquí Amenábar usa sus ojos tan profundos y

oscuros para su beneficio. La película empieza con un accidente en el metro de Madrid en el que una persona es atropellada. Aunque un conductor dice, “Les aconsejo que no miran a la vía. El hombre está partido por la mitad”, Ángela no puede resistir el deseo de mirar al hombre. Hay conductores gritando, “¡No miren la vía!”, pero Ángela se separa del resto de las personas. Al instante que va a mirar el cuerpo partido, un conductor la echa atrás para que no lo mire. Aquí, Amenábar le recuerda al espectador la idea del deseo de mirar las imágenes violentas y, también, demostrar que desde el principio sabemos que Ángela no es una persona/objeto, sino que es la persona que tiene la mirada.

Así pues, la mirada de Ángela es la mirada de la cámara; la cámara viene de su perspectiva. Esto se puede apreciar cuando nosotros tampoco miramos el cuerpo en la vía porque, como Ángela, nos han echado atrás. Se subraya esta identificación también cuando Ángela y Chema están sentados en la cafetería y de repente los dos se miran el uno al otro. La cámara se pone desde el punto de vista de Ángela, mirando hacia Chema, y podemos oír la música clásica que viene de sus audífonos. También cuando Chema mira a Ángela, la cámara se pone desde su perspectiva, y oímos su música de rock. Además de introducirnos a los personajes principales, esto demuestra que tanto Ángela y Chema tienen la mirada. No es sólo los hombres mirando hacia las mujeres. Por lo tanto, cuando, al final de la película, Ángela le pregunta a Chema si quiere salir con ella, sabemos que será una relación más o menos igual.

Además, Amenábar nos recuerda que vemos el mundo desde el punto de vista de Ángela cuando Ángela y Chema ven la película de snuff, y sólo vemos las imágenes de la película cuando Ángela decide mirar al televisor. Sólo vemos las imágenes durante unos segundos, y se hacen varios cortes entre las imágenes de la chica gritando en la cinta y los ojos horrorizados de Ángela. Estos cortes nos recuerdan que vemos el mundo desde su punto de vista, y cuando se

cubre su cara con sus dedos, vemos su cara y nada más de la cinta. Esta identificación de la cámara con la mirada de Ángela hace que el espectador se identifique con ella. Demuestra que ella no es sólo otra chica deshumanizada por la mirada de la cámara; no sigue su papel de género tradicional.

Aunque esta película pretende ser una crítica de la violencia de los medios y de las personas que tienen este deseo de mirar la violencia (“...[Amenábar] appropriates generic commonplaces of the thriller to perform a political critique of the violence-saturated Spanish film panorama of the 1990s” [Rodríguez Ortega 274]), con la elección de una mujer como protagonista, Amenábar también usa el voyerismo de su película para romper con los arquetipos del pasado. Efectivamente, los ojos profundos de Torrent nos recuerdan su poder en esta película – el poder de su mirada. Y cuando llegamos al final de la película, no importa cuántas veces la sociedad patriarcal insiste en preguntarle, “¿De qué color son mis ojos?” porque los ojos masculinos ya no son los dominantes.

### ***TE DOY MIS OJOS* (2003), ICÍAR BOLLAÍN**

La protagonista de *Te doy mis ojos*, Pilar, camina dentro de la catedral de Toledo. Mira los retratos colgados en las paredes de reyes y papas, los hombres que han reinado España desde hace siglos, los hombres que ejecutaban las reglas patriarcales del país. Los ojos de estos hombres (per)siguen a Pilar, sus miradas resaltando este poder sobre Pilar y todos los que caminan por la catedral, un símbolo del poder patriarcal en sí. En las palabras de la directora

misma de este filme, Iciar Bollaín, “[these men] remind us of who has held power over the centuries, who has decided how one had to live, and how one had to suffer, like the Dolorosa, with her head hung low and her stifled tears” (Santaolalla 161). Después de caminar por estas miradas subyugantes, Pilar se para en frente de la pintura que representa a la Dolorosa, cuyos ojos que no miran directamente a los viandantes contrastan con los de los hombres. La Dolorosa deja que los espectadores la miren sin la interrupción de su propia mirada y llora como efecto de esta pena patriarcal. Cuando Pilar se para en frente de esta pintura, ella ve su propia pena reflejada en este cuadro; ella mira su reflejo mismo.

Este uso de pinturas como reflejos – o del estilo pictórico – ya lo hemos visto en *El pájaro de la felicidad*. Es obvio que Bollaín ha sido influida por este estilo en *Te doy mis ojos* – Ana es restauradora de arte como Carmen y el uso del cuadro de la Dolorosa imita el uso del cuadro de María y Santa Isabel de Murillo en el filme de Miró. Sin embargo, Bollaín usa el estilo pictórico en una manera más analítica que Miró. Efectivamente, Bollaín usa la metáfora de “dismember” para “remember” de la restauración de los cuadros para demostrar no sólo los efectos dañinos del patriarcado hacia las mujeres, sino que analiza sus efectos también en los hombres. Los personajes masculinos de *El pájaro de la felicidad* son símbolos sencillos del patriarcado – los hombres que violan a Carmen, Fernando, el hijo quien deja a Nani, el ex marido que tiene relaciones con “la criada”. Incluido su padre, quien siente amor por ella, es una figura idealizada y no realista. Ningunos de estos personajes masculinos tienen tonalidades. Por otro lado, Bollaín demuestra como el personaje masculino del filme, Antonio, es producto de este patriarcado. Con su película, Bollaín va más allá de Miró al demostrar igualmente las consecuencias del patriarcado y el binario de género en las mujeres y los hombres, y, en su conversación sobre la violencia de género, se resiste a hacer que Antonio sea un demonio, sino

que lo representa como un hombre multidimensional tal como Pilar es una mujer multidimensional.

Bollaín misma ha hablado de como ha resistido la etiqueta de “una directora de mujeres” (a “women’s director”); ha pretendido hacer películas sobre la gente de cualquier género o sexo. Dice: “Does Spielberg make films for men?... It would be absurd to make films only for women... When they talk to me of a female sensibility, I am suspicious. Perhaps we do make films differently. In my films the female characters rely on themselves, the point of view is theirs. We don’t see them through men’s eyes” (Santaolalla 12). Aquí, Bollaín hace la distinción entre hacer una película “para mujeres” y hacer una película que nos de una protagonista femenina realista, una protagonista que refleje la realidad de los sentimientos y las acciones de una mujer. No creo que ésta quiera decir que los hombres no pueden crear personajes femeninos realistas, sino que, durante la historia del cine, muchas veces los hombres han creado mujeres filtradas por sus miradas subyugadas; así pues, los personajes femeninos que crea Bollaín son representaciones que le pueden demostrar a una nueva generación de hombres y mujeres que es posible retratar todos los matices de ser mujer. En cualquier caso, esta cita de Bollaín subraya el propósito de sus películas: no quiere representar sólo a una mujer multidimensional, sino la vida en sí, con todas sus ambigüedades.

Esto se puede ver en como el guión resalta la historia detallada de Antonio y las relaciones familiares que han provocado los demonios de su presente; o sea, la película resalta las causas de su ira y su desarrollo psicológico. Santaolalla habla de como Antonio refleja la dinámica “amo-esclavo”: “Antonio’s low self-esteem and undervaluation by his family would have prompted the search for an ‘other’ who would acknowledge his existence. But, as this need implies dependence, it paradoxically expresses itself as aggression and domination over this

‘other’, in this case his sexual partner” (150). Una escena que demuestra lo que provoca esta dinámica es cuando Antonio visita a su hermano en el campo, y su hermano hace “comentarios despreciativos” hacia Antonio (Santaolalla 149). Vemos un plano medio de Antonio cuya cara ilustra su pena de no poder defenderse de su hermano; lo vemos interiorizando este abuso. Bollaín ciertamente no tenía que incluir esta escena; sin embargo, la incluyó porque quería subrayar esta pena familiar y como contribuye a la violencia de Antonio hacia Pilar.

Además de demostrar como las relaciones familiares provocan a Antonio, vemos como la sociedad patriarcal les ha hecho daño a los hombres en general. Esto se puede apreciar en las escenas sobre el grupo de apoyo para los hombres abusivos y, en especial, la escena en la que los hombres tienen que “jugar a la casa”. Todos estos hombres se presentan como machos, y es imposible para ellos hacer los papeles del “marido” y “la mujer” sin reírse nerviosamente y hacer bromas. Además, la resistencia del hombre con las gafas a actuar el papel de la mujer de la casa y la dificultad que los dos tienen de charlar de algo significativo (el que hace del marido sólo le dice al otro hombre, “¿y la cena?” y “que por ejemplo, ¿qué hoy qué?”) demuestran como su rol de género ha impedido su crecimiento emocional y su capacidad de verbalizar sus emociones. Realmente tienen miedo de aparecer como una mujer, y esta ansiedad ha sido notado por Carol Clover: “...the most deeply seated (heterosexual) male anxiety perhaps involves being placed in a ‘feminine’ position with respect to another man” (Martin-Márquez 156-157). Bollaín retrata a estos hombres como personas infantilizadas que se burlan como niños para resaltar como ellos también están subyugados en un sentido por el patriarcado. No tienen la capacidad de crecer más allá de su rol de género.

Así que Bollaín deconstruye los roles de género binarios para demostrar estos efectos y para analizar como los dos personajes principales intentan escapar de estos roles tan restringidos.

Al final, Antonio no logra escapar de su papel violento, pero la película demuestra que tanto Antonio como Pilar por lo menos intentan escapar de ello. O sea, los dos “embark on simultaneous but independent journeys in search of delivery from their respective demons” (Santaolalla 153). Pilar empieza este viaje para los dos cuando sale una noche de la casa y encuentra refugio en la casa de Ana, la restauradora de cuadros. Ana intentará restaurar a Pilar, pero al final Pilar tendrá que ayudarse a sí misma, y ciertamente eso no es fácil. Vemos como Pilar está atrapada entre su amor por Antonio y su nueva confianza en sí misma que viene de su pasión de mirar y explicar el arte. Esta lucha nos recuerda que es un personaje multidimensional tal como Antonio, y ella lucha en contra de las restricciones producidas por el patriarcado. Cuando se escapa de Antonio al principio del filme y no piensa que tiene la capacidad de ganarse su propia vida, vemos estas restricciones. Le dice a Ana, “¿De qué vivo? ¿Del aire?” como si la posibilidad de tener su propio trabajo fuera impensable. Esto contrasta con su actitud al final de la película en cuanto vemos su confianza cuando explica las pinturas en el museo y nos damos cuenta de que ha empezado a ganar esta lucha en contra del patriarcado.

Además de demostrar los altos y bajos de su confianza en sí misma, vemos también con Pilar como la dinámica familiar afecta sus acciones. Si Bollaín no nos enseñara esta dinámica, no entenderíamos por qué ella se queda con un hombre tan violento. Efectivamente, nos demuestra la complejidad detrás de sus decisiones. En la última escena, que ocurre en el cementerio, nos enteramos de que la dinámica entre su madre y su padre había sido de sumisión y dominación, y esto ha afectado como Pilar ha creado su propia identidad: “This would have put Pilar in a difficult position in the light of Benjamin’s view that the combination of a submissive mother and an assertive, but distant and dismissive, father damages the child’s sense of agency and leads to low self esteem and abjection” (Santaolalla 148). Esta historia familiar es muy importante para

que veamos una causa psicológica del porqué Pilar se queda con Antonio. Ella se ha visto muy afectada por la relación entre sus padres, y podemos ver esto cuando Pilar muestra su resentimiento hacia su madre por haber aguantado a su padre. Le grita a su madre, “¿Qué pasa? ¿Que te gustaba tu vida de mártir? ...Pues, que te gustaba ser la más buena, la más comprensiva, y que todo el mundo se compadeciera de lo mucho que aguantabas”. O sea que, en este momento, Pilar ve que ella misma es así y se molesta como ha seguido el camino de su madre.

Así que vemos que tanto Pilar como Antonio tienen viajes paralelos en esta película; los dos intentan luchar en contra de los roles del patriarcado que los han subyugado durante toda su vida. Pilar intenta ganar más confianza y salir de una situación abusiva, y Antonio intenta liberarse de su rol masculino que ha restringido su capacidad de expresarse en manera no-violenta. Además, Bollaín ejemplifica las raíces psicológicas de las acciones de Pilar y Antonio para ilustrar su humanidad. Bollaín ciertamente no defiende las acciones de Antonio, sino que la película intenta representar a este hombre de manera lo más real posible para que los espectadores podamos ver y entender estas dinámicas en nuestras propias vidas. Ciertamente, ahora la película se usa en España “in discussions of domestic abuse in nongovernmental organizations, schools, universities, police departments and other organizations” (Santaolalla 143). Bollaín hizo la película no sólo para informar al público sino para que ella misma pudiera entender un fenómeno que empezó a tener “widespread coverage in the Spanish media”; Bollaín quería entender unas estadísticas que revelaban que “women are prepared to endure an average of ten years with a violent partner before ending the relationship” (Santaolalla 141). Por lo tanto, el resultado es así: es un estudio de dos personas que se encuentran en una relación abusiva por las situaciones rodeando sus vidas. Y, en el proceso, Bollaín logra deconstruir los roles de género tradicionales que causan esta violencia.

## ***LA PIEL QUE HABITO (2011), PEDRO ALMODÓVAR***

Paul Julian Smith describe *La piel que habito* como “an anthology of the director’s back catalogue”; “[it marks] his densest assemblage of self-citations” (“Pedro Almodóvar” 134). Así que podemos apreciar esta película como una culminación de las ideas y las imágenes de sus películas pasadas. Veremos que, como en otras películas suyas, esta película intenta deconstruir los roles de género duales, pero, en algún sentido, el resultado los enfatiza.

En primer lugar, es posible leer este filme como una crítica del voyerismo y los roles de género que definen mucho del cine tradicional. Smith expone que tanto el director como el personaje de Robert Ledgard hacen de Frankenstein, “stitching together parts to create new life” (Smith, *Desire Unlimited* 205). Efectivamente, si leemos la película desde este punto de vista, la podemos apreciar como una crítica del hombre creador y la mujer monstruosa. El personaje de Vera es el monstruo/la mujer que es creada por Robert, el cual simboliza el doctor Frankenstein/Dios/la ley patriarcal y/o paternal. Vemos como Robert pone las piezas de la piel a su paciente, como lo hace Frankenstein en su monstruo. La idea de la femenino monstruoso se insinúa aún más cuando Marilia describe que, después de ser quemada, la esposa de Robert “no parecía un ser humano... era una pavesa”.

Además, la película evoca el complejo de castración ya que Vera literalmente es un ser castrado; Ledgard la transforma desde un hombre, Vicente, a una mujer, Vera, sin su consentimiento. Después de la operación original en la que Robert cambia el pene de Vicente a una vagina, Robert le muestra dilatadores de varios tamaños que tiene que usar para abrir la piel de la vagina. Hay un plano en el que la cámara se sitúa detrás de los dilatadores en la mesa, los cuales están en el primer plano, y la cara de Vicente está detrás de ellos en el fondo. El plano nos da la sensación de que Vicente está aprisionad@ en una jaula compuesta de estos dilatadores que

parecen como penes. Esta escena demuestra a la vez como la mujer siempre es recordada por su falta en la sociedad patriarcal y como está aprisionada por esa ley y/o dominio patriarcal.

Vemos esta crítica a continuación en la casa de Robert, la cual evoca el voyerismo hacia la femenino por todas partes. Hay cámaras de seguridad que siempre miran a Vera en su cuarto. El rodaje es mostrado en unos televisores en la cocina. Cuando Zeca viene a la casa y le pregunta a Marilia sobre las imágenes, ésta le grita, “¡Es una película!” para que no reconozca las similitudes entre Vera y la esposa muerta de Robert. Esta escena critica como tanto los medios visuales como las películas promueven el voyerismo. Vemos esta crítica de los medios visuales también en el pasillo del piso de arriba donde hay una pintura de una mujer desnuda reclinándose. Después de que vemos esta pintura por primera vez, en la escena siguiente, Robert enciende el televisor gigante en su cuarto en el que vemos el cuerpo de Vera reclinándose, tal como la mujer en el cuadro. Este reflejo de Vera como una obra de arte y el televisor gigante son obvias críticas del voyerismo de Robert, la encarnación de la ley patriarcal.

Robert hace cumplir esta ley en otras formas, especialmente en cuanto a la ropa. Cuando la transformación de Vicente a Vera ha terminado, Robert le da vestidos y maquillaje para llevar. Además, después de la violación de su hija, Norma, y de que ha sido ingresada en un hospital psiquiátrico, Robert le pregunta al doctor por qué no le puede poner un vestido a Norma. Lo interesante es que tanto Norma como Vera rechazan estas ejemplificaciones de la feminidad. El doctor le dice a Robert que Norma no soporta la ropa así y que “se la arranca”. También Vera rasga todos sus vestidos y usa los lápices de ojos como lápices de escribir. Este rechazo de estas ejemplificaciones de la feminidad tradicional y patriarcal demuestra el carácter crítico de esta película hacia el género, y, en unas de las escenas finales, vemos aún más como esta película intenta perturbar estas ideas. En efecto, Vera pretende actuar como una mujer idealizada para

engañar a Robert. Va de compras para vestidos nuevos, le hace un desayuno para Robert en la cama, y tiene relaciones con éste. Sin embargo, a la mañana siguiente, le mata con un arma, efectivamente matando esa ley patriarcal y/o el Dios masculino que la ha creado para ser un monstruo. El momento de esta matanza al final de la película refleja la escena de *Tesis* en cuanto las dos mujeres reclaman el poder que estos hombres les robaron y matan las fuerzas del voyeurismo que las controlaban. O sea, tanto Bosco como Robert las aprisionaron con sus cámaras, y Vera y Ángela matan a éstos y prueban su individualidad frente al patriarcado.

Sin embargo, después de toda esta crítica del sistema patriarcal, Almodóvar termina su película con un extraño regreso a estos ideales tradicionales. Es decir que al final Vera regresa a la tienda de su madre y le dice, “Soy Vicente.” Aunque no es sorprendente que, en el contexto de esta historia, Vera/Vicente quisiera volver a su vida pasada, la vida que Robert le robó; sin embargo, si siguiéramos leyendo esta película desde el punto de vista feminista en el que Vicente/Vera es una personificación del complejo de castración, la acción de Vera de decir que es Vicente marcaría un retorno a las ideas patriarcales en las que el hombre es lo ideal y hay que mantenerse en el binario, aquí en cuanto a su nombre. Almodóvar efectivamente nos deja en el binario cuando decide que ésta sería la línea final de su película; nos da la sensación de que Vera/Vicente va a escoger a vivir el resto de su vida siempre intentando llegar a ese ideal masculino aunque ahora tenga un cuerpo femenino. Sin duda, esto refleja las presiones que la mujer enfrenta cada día de la necesidad de reconciliarse con su falta.

No obstante, esta aparente contradicción de mensajes no es algo nuevo para Almodóvar. Como ya hemos visto, en varias maneras, esta película es una culminación de los temas y las imágenes de sus otros filmes. En especial, Smith nota como la escena “disturbing” en la que Vera es violada por Zeca es “remade almost shot by shot from *Kika*” (*Desire Unlimited*, 204).

Según Martin-Márquez, la película *Kika* (1993) ha sido criticada mucho por feministas por su uso del humor en esta escena de violación. Además de esta repetición de una escena de una violación un poco trivializada, hay otra conexión entre *Kika* y *La piel que habito*. Martin-Márquez describe que en *Kika* el “Hollywood-style ‘happy ending’, which even offers the promise of a wedding just beyond the final frame, appears to signal as well a return to patriarchal norms” (39). O sea, igual como *La piel que habito* termina con la reunión de Vera/Vicente con su madre y su pasado y, con este final, subraya el orden patriarcal con la línea, “Soy Vicente,” también *Kika* termina con estos ideales. Eso no significa que todas las películas de Almodóvar acaben con un refuerzo del ideal patriarcal, pero es significativo que *La piel que habito*, que viene casi 20 años después de *Kika*, sigue resaltando este mensaje.

Para Martin-Márquez, “*Kika* seeks to create a multiplicity of subject positions that escape the usual strictly gendered parameters of identity”; así que, ésta expone que, para críticos como Paul Julian Smith, eso subraya “the revolutionary potential” en las películas de Almodóvar ya que contribuyen a “the theoretical turn away from identity politics and towards a more fluid conceptualization of subjectivity” (Martin-Márquez 36). A primera vista, esto significaría que el cine de Almodóvar produce condiciones en las que los roles femeninos son liberadores. Al contrario, Martin-Márquez elabora que:

Modleski further defines the dangers involved for feminism in contemporary efforts to envision new forms of subjectivity: ‘the desire to deny gender, to break free of restrictive gender roles, to realize a “transgender” ideal in the here and now, laudable as these desires may be, can if we are not careful... lead us back into our “pregendered” past where there was only the universal subject – man’.

(36)

Vemos que en *La piel que habito*, esto es exactamente lo que pasa. Almodóvar critica los roles de género tradicionales a lo largo de su película en cuanto representa a un personaje transgénero, pero al final parece reafirmar este pasado “pregendered” de que habla Modleski en el que Vicente, el hombre, es el sujeto universal.

El argumento de mi tesis se basa en la idea de que la fluidez de los roles de género produce situaciones en las que las mujeres están liberadas de sus roles del pasado. Sin embargo, el aviso de Modleski y su confirmación en esta película demuestran que aún necesitamos ser conscientes de la subyugación de la mujer mientras intentamos deconstruir los roles de género tradicionales. Es aparente que esta película y otras de Almodóvar caen en esta trampa de la que habla Modleski. Aunque el cine de Almodóvar está lleno de personajes que extienden nuestras ideas del género tradicional, necesitamos analizar sus películas con cuidado en cuanto a sus representaciones femeninas y sus mensajes sobre la mujer. Sin duda, *La piel que habito* resalta unas ideas importantes sobre el género como construcción social, pero podemos apreciar esta película como un caso práctico que expone como la teoría feminista debe seguir desarrollándose: Buscamos una fluidez de género sin olvidarnos de la subyugación femenina.

## ***OCHO APELLIDOS VASCOS (2014), EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO***

Es el 21 de abril de 2014 y *El País* declara en uno de sus titulares, “‘Ocho apellidos vascos’ ya es la película española más vista de la historia” (Belinchón). En el texto revela, “Ayer domingo *Ocho apellidos vascos* llegó... a los 6.525.919 espectadores (38.154.471 euros acumulados), dejando atrás a *Los otros* (2001), de Alejandro Amenábar, que lideraba ese listado...” (Belinchón). Viendo estas declaraciones, es fácil decir que este filme se ha convertido en un fenómeno y, a lo mejor, puede demostrar algo de las preferencias de los españoles hoy en día; o sea, cuál es el humor que les cae bien. Pues, el humor de esta película se centra en las diferencias entre un hombre de Andalucía y una mujer del País Vasco. Estas diferencias son muy específicas a España, con bromas que no tendrían sentido para personas que no sepan nada de la cultura española. Cuando Rafa intenta inventar sus “ocho apellidos vascos” para pretender que es vasco como parte del concepto principal de la comedia, dice que el octavo es Clemente porque piensa que este entrenador de fútbol del Atlético de Bilbao tiene un nombre vasco.

En su conversación sobre la comedia española, Marsh et al. comentan, “...to insist that popular culture exceeds national frontiers is not to deny the importance of local specificity and topicality, upon which comedy thrives” (194). Esto se puede ver en la historia de la comedia española cuando se ve que “Berlanga’s apparent lack of success abroad, for example, has often been attributed to a kind of ‘untranslatable’ national sense of humor” (Marsh et al. 194). Así que vemos un patrón aquí, con varias de las comedias españolas teniendo un sentido de humor “sin traducción” para las audiencias extranjeras. Una excepción sería Pedro Almodóvar, el cual tiene mucho éxito en el extranjero, pero por lo general es descartado en España (Smith, *Desire Unlimited* 201-202).

Este análisis del humor español tiene que ver con el tratamiento de la mujer ya que, especialmente en *Ocho apellidos vascos*, este estilo de humor, el cual se centra en la especificidad cultural, subraya los estereotipos. Marsh et al. también aluden a la delgada línea entre comedia siendo algo “reaccionaria”, “racista”, o “sexista” y algo “subversiva y transgresiva” (193). Podemos ver un ejemplo del elemento estereotípico y deshumanizante de la película cuando su amigo dice a Rafa, “Dormir con una vasca es como tirarse tres veces a una de Málaga”. Un comentario así es indicativo de mucho del humor de la película, la cual da como mensaje que no es posible que una persona de Andalucía se enamore de una persona del País Vasco porque para la gente de las otras regiones de España los vascos son básicamente una raza marciana. Al final, Rafa y Amaia reconcilian sus diferencias y vemos un final feliz, lo cual es tan arquetípico de una comedia romántica.

A pesar de todo eso, la película nos ofrece un punto de vista interesante en cuanto a la construcción del género en España actualmente y la jerarquía de las regiones geográficas. En su conversación sobre los folklóricos españoles, y en particular la película *Torbellino*, Eva Woods resume una teoría que escribió Ortega y Gasset que define Andalucía como un “feminized and racialized other whose manner denotes a passivity similar to that displayed by the Chinese”. Sigue: “While in the north of Spain the soldier-warrior figure was admired, in Andalusia the heroes were, paradoxically, the villain and the lazy *señorito*. Andalusia’s historical role was to surrender to conquerors, thus to preserve its vegetative yet paradisiacal existence” (Woods 208). Woods dice que esta jerarquía del sur feminizado y el norte masculinizado se puede encontrar en muchas de las comedias musicales andaluces (208). Aunque no sea un musical, *Ocho apellidos vascos* en cierto modo sigue con esta jerarquía. Sin embargo, en comparación con *Torbellino*, en esta versión el personaje de Andalucía no es una mujer, sino un hombre.

En el personaje de Rafa podemos apreciar las características feminizadas con las que está asociada Andalucía. Se viste con una camiseta tipo polo rosada con pantalones rojos y hay varios comentarios sobre el gel que lleva en su pelo. Además, cuando Amaia está en Sevilla y se enfada por las bromas sobre la gente vasca que cuenta Rafa, replica diciendo que los andaluces “sólo os levantáis de la siesta para ir de juerga”. Este comentario refleja la imagen del andaluz como alguien perezoso frente al trabajador del norte. Amaia, la representación del norte, está representada como una que no está disponible emocionalmente y su ropa refleja un estilo alternativo y masculino con colores azules y negros. Se alude a estas ideas cuando Rafa dice sobre Amaia, “Se está haciendo la dura. Eso es muy típico de las chicas vascas. Eso y cortarse el flequillo que parece que le han dado un hachazo”. Esta asociación del País Vasco como algo resistente se subraya cuando Rafa entra en la región y hay una tormenta violenta con rayos y trueno.

Así que estos cambios de los roles de género dan a la película un aspecto interesante y nuevo. La decisión de los guionistas de cambiar los géneros para que un hombre interprete el personaje que viene de Andalucía en lugar de una cantante femenina de flamenco de las películas tradicionales de que habla Woods, como *Torbellino*, demuestra que las representaciones de género en el cine popular actual en un sentido no están tan fijadas. Además de escoger géneros opuestos para el sur feminizado y el norte masculinizado, representa un sur que ya no se rinde a los conquistadores. Es decir que tanto Rafa como Merche son andaluces que van al País Vasco y son los que inician las relaciones con los personajes del País Vasco – Rafa con Amaia y Merche con Koldo. Rafa le dice a Amaia, “venía a buscarte... no tienes que seguir viviendo aquí por las Vascongadas... a Sevilla, los dos juntos”. Sin embargo, es obvio que aquí la película intenta resaltar el estereotipo de los andaluces como seres muy sexuales y como seductores.

Aunque por un lado hay un cambio de roles, en muchas otras maneras la película no ayuda con la deconstrucción de los roles de género. Cuanto más Amaia parece estar no disponible emocionalmente, ella inicia este engaño de tener a Rafa como un novio vasco sólo para calmar a su padre, Koldo. Éste dice cuando ve que hay un vestido de novia en su coche, “Bastante espero ya, no sabes lo que esto es para un padre”. Más tarde éste dice, “Estoy muy contento de que al final andes bien” porque al final tiene un novio, como si tener un novio fuera lo más importante de su vida. Además, Amaia usa su sexualidad para poder seguir con el engaño. Cuando Rafa amenaza con irse, Amaia lo besa para que no se vaya. También, al final no puede pretender dejar plantado a Rafa durante la boda; entonces, Rafa tiene que hacerlo y Amaia parece débil y necesitada. Amaia mantiene este engaño sólo para complacer a su padre con esta idea de que tiene un novio y un futuro marido. Es más, no sabemos nada de lo que ésta haga; sólo hay líneas transitorias cuando ella dice que no acabó la carrera y que es conductora de un taxi.

Por eso, aunque sea una película moderna, resalta la idea de Martin-Márquez de que en muchas de las narrativas españolas, “any measurable gains on the part of the female protagonist tend to be compromised by the inevitable threat of association between performance and prostitution, or the conflict between love and career, in which one must be sacrificed for the other” (185). En esta película, no se nos muestra lo que Amaia quiera hacer; sacrifica su vida en el norte para vivir con Rafa en Sevilla. Así pues, vemos que aún más de cincuenta años después del rodaje de *La gran familia*, películas como *Ocho apellidos vascos* todavía siguen perpetuando esa narrativa del amor siendo el único interés de la mujer en el cine.

En suma, en cierto modo, *Ocho apellidos vascos* demuestra que el género en España no está tan fijado como en los días de los filmes folklóricos tradicionales. Sin embargo, no usa este concepto para demostrar una libertad completa y cae en la trampa de las comedias románticas en

las que tener un novio es lo más importante. Aunque la película refleja que en España se está empezando a normalizar la expresión de la identidad de género como algo fluida, también demuestra que una película que tiene como base los estereotipos no producirá una plataforma adecuada para una protagonista que está liberada de los arquetipos y las convenciones de las comedias románticas.

## CONCLUSIÓN

El propósito de este ensayo fue dar un vistazo sobre la historia del cine español e interrogar el papel de la mujer sobre esos años. Hemos visto diversas vidas, edades, y representaciones de mujeres en estas ocho películas, y cada director nos da una visión única del papel de la mujer y de su rol de género. La mujer en la primera película tratada es una reina, representada como víctima del patriarcado; la mujer en la última película tratada es una conductora de un taxi que no terminó la carrera y se representa por último como alguien sumiso a los hombres en su vida. Así que vemos una paradoja; hoy en día en España hay más y más mujeres en posiciones de poder y tienen leyes liberales hacia el aborto y el matrimonio homosexual. Sin embargo, todavía perdura un sentido de subyugación y sexismo hacia la mujer, como vemos en *Ocho apellidos vascos*. Aunque Amaia está representada como una mujer moderna que se viste más “macho”, es su incapacidad de incumplir lo que quiere su padre y de dejar a Rafa que es problemática. Es importante remarcar que esta película es una comedia; por lo tanto, no va a prestar tanta atención a su representación de género como, por ejemplo, un

melodrama prestará. Sin embargo, lo más preocupante aquí es el gran éxito de esta película en España, y lo que esto dice de la representación femenina en la cultura española.

Si vemos lo que producen los medios de comunicación de masas y lo que demanda la audiencia como un círculo vicioso, es mi opinión que los medios son los que necesitan cortar este círculo; o sea, necesitan ser los que acaben con este sexismo. Como he probado en este ensayo, la manera mejor para combatir esta subyugación es con una representación de barreras y/o roles de género fluidos. Por ejemplo, en *El espíritu de la colmena*, vemos a Ana rechazando la colmena patriarcal en la que hay las reglas blancas y negras sobre lo bueno y lo malo. No quiere estar limitada por estas etiquetas asfixiantes. Efectivamente, en las películas que han tratado el papel de la mujer en una manera positiva y progresiva, vemos un movimiento hacia fuera del binario de género y los roles que enumera Mulvey de la mujer sumisa/objeto y el hombre activo/sujeto. Sin embargo, cuando creamos un mundo sin barreras entre género y con más fluidez, todavía hay que estar consciente de la subyugación femenina para que la historia no se repita, como hemos visto en la discusión de *La piel que habito*. Así que no ha habido una trayectoria directa al poder femenino en el cine español, y vemos que ciertamente hay más progreso necesario para que las mujeres representadas en este cine no quepan en un rol de género creado por el dominio masculino, sino que reflejen una realidad más amplia, una realidad más inclusiva y subjetiva para la mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

Arocena, Carmen. *Victor Erice*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. PDF file.

Belinchón, Gregorio. “‘Ocho apellidos vascos’ ya es la película española más vista de la historia.”

*El País*. 21 April 2014. Web. 29 March 2015.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York:

Routledge, 1993. PDF file.

*El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice. Perf. Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Ana

Torrent, Isabel Tellería. Bocaccio Distribución, 1973. Film.

*La gran familia*. Dir. Fernando Palacios. Perf. Alberto Closas, José Isbert, José Luis López

Vázquez, Amparo Soler Leal. Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1962. Film.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks:

Sage, 2003. PDF file.

Labanyi, Jo, and Tatjana Pavlovic, eds. *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Blackwell,

2013. Print.

*Locura de amor*. Dir. Juan de Orduña. Perf. Aurora Bautista, Fernando Rey. Compañía Industrial

Film Español S.A., 1948. Film.

Marsh, Steven, et al. “Comedy and Musicals.” Labanyi and Pavlovic 193-223.

Marsh, Steven, and Parvati Nair, eds. *Gender and Spanish Cinema*. New York: Berg, 2004. Print.

---. “Introduction.” Marsh and Nair 1-11.

Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse & Spanish Cinema: Sight Unseen*. New York:

Oxford University, 1999. Print.

Martin Pérez, Celia. “Madness, Queenship and Womanhood in Orduña’s *Locura de amor* (1948)

and Aranda’s *Juana la loca* (2001).” Marsh and Nair 71- 85.

Martí-Olivella, Jaume. "(M)Othering Strategies in *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993)."

Resina 125-142.

---. "Paseo crítico e intertextual por el jardín edípico del cine español." *Letras Peninsulares*,

Spring 1994. 93-118. PDF file.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism:*

*Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford

University, 1999. 833-44. PDF file.

*Ocho apellidos vascos*. Dir. Emilio Martínez Lázaro. Perf. Karra Elejalde, Clara Lago, Carmen

Machi, Dani Rovira. LaZona, Kowalski, Telecinco, 2014. Film.

*El pájaro de la felicidad*. Dir. Pilar Miró. Perf. Mercedes Sampietro. Central de Producciones

Audiovisuales S.L., 1993. Film.

Pérez Millán, Juan Antonio. *Pilar Miró: Directora de cine*. Valladolid: Semana Internacional de

Cine, 1992. PDF file.

Perriam, Chris. "*El espíritu de la colmena*: Memory, Nostalgia, Trauma (Víctor Erice, 1973)."

Resina 61-82.

*La piel que habito*. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Roberto Álamo, Elena Anaya, Antonio

Banderas, Jan Cornet, Marisa Paredes. Warners España, 2011. Film.

Resina, Joan Ramon, ed. *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Albany: State

University of New York, 2008. Print.

Rodríguez Ortega, Vicente. "The Thriller." Labanyi and Pavlovic 265-275.

Santaolalla, Isabel. *The cinema of Icíar Bollain*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print.

Smith, Paul Julian. "Alejandro Amenábar." Labanyi and Pavlovic 144-149.

---. *Desire Unlimited*. Brooklyn: Verso, 2014. Print.

---. "Pedro Almodóvar." Labanyi and Pavlovic 130-135.

Stone, Rob. "¿Victoria? A Modern Magdalene." Marsh and Nair 165-182.

*Te doy mis ojos*. Dir. Icíar Bollaín. Perf. Laia Marull, Luis Tosar. Sogepaq, 2003. Film.

*Tesis*. Dir. Alejandro Amenábar. Perf. Fele Martínez, Eduardo Noriega, Ana Torrent. Las Producciones del Escorpión, Sogepaq, 1996. Film.

Vernon, Kathleen M. "Screening Room: Spanish Women Filmmakers View the Transition."

*Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn. New York: Routledge, 2002. 95-113. Print.

Woods, Eva. "Radio Free *Folkloricas*: Cultural, Gender and Spatial Hierarchies in *Torbellino* (1941)." Marsh and Nair 201-218.