La imagen de la mujer española a través del cine español

María Blanco Alvite
Instituto Cervantes de Río de Janeiro/Casa de España

Marcela Adriana de las Heras de Zanini Matos
Instituto Cervantes de Río de Janeiro/Casa de España

La imagen de la mujer española que ha trascendido a través del cine español ha ido creando con el tiempo una serie de estereotipos que han provocado la discusión y la curiosidad de profesores y alumnos. El objetivo de esta comunicación es analizar sobre qué bases se han ido construyendo esos modelos estereotipados sobre la mujer española a lo largo de la historia del cine español, desde la perspectiva que el alumno en la clase de ELE tiene en su papel de espectador. Lo que percibe, identifica o no cuando está frente a la pantalla.

BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

En 1895, los hermanos Lumiere presentan con gran éxito las primeras imágenes en movimiento y meses después estrenan su primera película en París. A pesar del interés de los técnicos de los Lumiere en introducir esta novedad en España, la situación política y económica del país no permitía desarrollar esta tecnología. Sin embargo, algunos cineastas españoles empiezan a rodar sus primeras películas, las que incluían zarzuelas, sainetes, españoladas, dramas y comedias que ya en los años veinte habían despertado la curiosidad de los intelectuales y de las clases más favorecidas. Hacia 1932 surge en Valencia La Compañía Industrial del Film Español SA (CIFESA) como distribuidora exclusiva de la industria cinematográfica americana. Durante estos años es posible observar el nacimiento de una época dorada que, con la llegada de la Guerra Civil (1936-1939) y posteriormente la dictadura de Franco (1939-1975), comienza a decaer bajo el efecto de una fuerte censura. El cine español sufre la presión del gobierno franquista con la aparición de normas que tienden a regular la producción cinematográfica, la que perdería el apoyo económico del gobierno a menos que los cineastas apoyaran el régimen franquista. El doblaje de las películas extranjeras también fue útil a la dictadura, ya que se transformaron en un terreno fértil para las ideas nacionalistas positivas del partido y sirvieron de vehículo para la exaltación de su imagen. Para cada cuatro películas extranjeras se exigía la exhibición de una película española, la que debía caracterizar la defensa de los valores de la raza, de la patria, del caudillaje, de la familia y la tradición religiosa y moral, evitando temas relacionados con la guerra y la política, cumpliendo así el anhelo de alcanzar la unidad nacional y religiosa.

En los años 50, los cineastas Luis García Berlanga y Juan Antonio Barden con el afán de burlar la rígida censura de la época y sedientos de un cine más realista, consiguen desarrollar un lenguaje cinematográfico diferente, una forma de hacer y decir, un simbolismo cuyo talento era capaz de disfrazar sus mensajes acerca de la realidad política y social que se vivía y que convencionalmente pasó a ser llamado de *cine metafórico,* evitando así la intervención de la censura. A esta categoría se suma el trabajo del director español Carlos Saura. La década del 60, representa un período importante del desarrollo económico de España, momento históricamente especial, pues el régimen abre las fronteras por primera vez desde la Guerra Civil, permitiendo la entrada de turistas. La influencia del extranjero y la modernización, encuentran en el cine el vehículo ideal como forma de expresión. A pesar de esto, el cine continúa bajo la mirada atenta del gobierno y gracias a la creatividad del cine metafórico de Berlanga y Bardem, se desarrollan estrategias a través del uso de la metáfora, del simbolismo, de la parábola y de la alusión, las que permitieron sortear tales restricciones y que continuaron hasta los años setenta. No podemos dejar de mencionar que en 1961, Luis Buñuel filma la película *Viridiana,* la que además, marca su regreso a España y que en esta misma década estrena *Tristana* (1970), por otra parte, Carlos Saura continuando con la corriente metafórica introduce su cine nacional-popular. Con la muerte de Franco en noviembre de 1975 y la ascensión al poder del Rey Don Juan Carlos, no se producen cambios significativos en lo que respecta a la censura y el cine metafórico alcanza su mejor momento. Cabe destacar que en 1973 se producen dos películas reveladoras, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice y *Habla mudita* de Manolo Gutiérrez Aragón, lo que marca la introducción del denominado *«Cine de oposición»,* un cine antifranquista que grita por una apertura política. En 1976 sube al poder el primer presidente de gobierno y en 1978 se elimina oficialmente la censura que tanto había contenido la industria cinematográfica. Con la abolición de la censura la industria del cine comienza a rodar filmes de la Guerra Civil y del período de la dictadura con la intención de reconstruir y recrear la identidad nacional.

LA INMIGRACIÓN Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA PANTALLA

Como hemos visto anteriormente, la España franquista modeló la idea de la identidad nacional española. Para ello, se apoyó en las bases de los principios del Nacional-Catolicismo, el aislamiento cultural y político, la centralización política y la manipulación precisa y táctica de la interpretación de la historia de España. A través del discurso, defendió la superioridad de la raza española, lo que al mismo tiempo sirvió de justificación para explicar el aislamiento del país. Las instituciones sintetizaron la identidad nacional en unos cuantos principios básicos e irrenunciables (Nacional Catolicismo) y encontraron en el folclore andaluz una imagen de cultura nacional que posteriormente se transformaría en uno de tantos estereotipos, fomentando paralelamente una forma de exclusión del Otro (extranjero). Fue durante el período de la Transición que los movimientos nacionalistas

gallego, vasco y catalán buscaron el reconocimiento de sus identidades, tanto históricas como culturales, incorporando estas diferencias a la entonces arraigada identidad española. Algunas películas rodadas a lo largo de este período rompieron con esos estereotipos incorporando nuevas identidades, políticas y sexuales como se pueden observar en las primeras obras almodovarianas. Durante la década del 60, en el llamado cine del exilio, aparece la imagen del Otro, retratando la realidad de la gente que regresaba a España después del exilio o de sus hijos que volvían en búsqueda de sus raíces y un fervoroso anhelo de identificación con un país del que apenas habían escuchado hablar y no conocían. Películas como *Nunca pasa nada,* de Bardem y *Peppermint frappé,* de Saura, sirven de muestra sobre el abordaje de este tema. Los conflictos relacionados a la identidad se extienden hasta los años ochenta, sin embargo, es a partir de los años noventa que la pantalla empieza a reflejar los problemas que la identidad nacional enfrenta con la llegada de la inmigración. La inmigración se siente atraída por la estabilidad política y el crecimiento económico que vive España cuando se integra a la Comunidad Europea (1986), como consecuencia comienzan a aparecer las primeras legislaciones que con tendencias restrictivas regulan las corrientes inmigratorias no sólo en territorio español, sino también en el resto de Europa. Pero, ¿bajo qué perspectiva el cine ha abordado este tema? Pues, podemos decir que primeramente su abordaje ha resultado en una crítica social hacia un país que frente a la llegada de los inmigrantes ha tenido una actitud y un sentimiento de rechazo. Es el discurso el que guía la mirada atenta del espectador y es el discurso el que construye la realidad y el cine español, en un momento de reflexión, pasa por una etapa de reconocimiento de esta realidad. El cine ha relacionado frecuentemente la inmigración con conflictos, problemas e inseguridad en todos los sectores. Para el inmigrante, en su condición de ilegalidad, es una necesidad obtener su estatus legal para permanecer en el país y el cine español centra su interés en la obtención de este estatus. En la película *Cartas de Alou,* es posible acompañar la historia de un inmigrante ilegal en búsqueda de un permiso de residencia y junto a la película *Bwana,* podemos citar un denominador común entre estas dos obras, ambas presentan inmigrantes de una raza diferente, de sexo masculino, individuos solitarios y con un origen en común: África. Las relaciones entre etnias diferentes crean ciertos estigmas y una minusvaloración del extranjero, características alimentadas por una educación de rechazo. El tiempo transcurre y películas como *Cosas que dejé en la Habana* y *Flores de otro mundo* introducen la figura de la mujer inmigrante y de origen latinoamericano, que le atribuyen más color y alegría a las historias, mediante un intento de evasión de la crítica de la propia realidad. En *Cosas que dejé en la Habana,* aparece el inmigrante cubano que busca a través del matrimonio de conveniencia una solución para el problema de la permanencia de parte de la familia, pero contrasta la imagen de su subordinación y rechazo hacia ciertos estereotipos y muestra su resistencia al hecho de tener que encajarse dentro de lo que el español espera de Cuba y su gente. En *Flores de otro mundo,* nuevamente se plantea el problema de la aceptación racial y lo que la exuberancia y la sensualidad de las mujeres negras provoca en las mujeres españolas del pueblo que ven esto como una amenaza, creando una cierta hostilidad y prejuicios de índole moral que sirven

de portal para una imagen estereotipada sobre las mujeres cubanas. En la película *Volver,* del cineasta español Pedro Almodóvar, es posible observar la permanencia de estos estereotipos en el personaje Cristina, que es cubana, reside ilegalmente en España y vive gracias a la profesión más antigua de este mundo: la prostitución. El filme *Agua con sal* es también una película sobre mujeres en busca de la dignidad y que a través de un acercamiento casi documental describe la marginalización de mujeres tanto inmigrantes como españolas, las que frente a diversas situaciones críticas acaban aceptándose a sí mismas y rechazando la explotación.

En lo que respecta a las relaciones sentimentales que envuelven personajes de otra raza, existe una tendencia a la tolerancia de la relación cuando se mantiene la ecuación hombre español- mujer extranjera y menos tolerancia cuando la mujer es española y el hombre de color.

LA IMAGEN DE LA MUJER ESPAÑOLA Y SU TRANSFORMACIÓN POR ÉPOCAS

El cine de hoy nos muestra a una mujer española muy diferente a la de los años 40, diferencias que sirven de espejo y reflejan los avances sociales que ha ido conquistando de acuerdo con el momento histórico de España. Lo que nos interesa en verdad es descubrir cómo los mecanismos discursivos han usado la imagen femenina y entender qué se esconde por detrás de ella. En los primeros años de la década del 50, tras las miserias heredadas de la postguerra se filma la película *Cielo negro* (1951), la que desarrolla el tema de la ceguera, no sólo de la ceguera física sino también la mental, pero fundamentalmente habla sobre las falsas ilusiones, los sueños, el engaño y las apariencias. El personaje Emilia sufre de una ceguera que aumenta progresivamente, sus visiones alimentadas por su imaginación nunca responden a la realidad. Ella sólo ve aquello que desea ver y no puede entender que exista otro tipo de amor que el amor en sí, ella construye su mundo imaginativo alrededor del matrimonio, de un hogar, de una familia en vez de ver el mundo real, el de un trabajo que está acabando con su frágil vista. Tenemos el retrato de un mundo cerrado y enfermizo y el de una mujer que busca la liberación a través de una doble sublimación institucional: el amor y el matrimonio. En 1961, Buñuel filma *Viridiana,* una película que plantea la oposición entre lo liberal y lo conservador, entre un ateo incrédulo y una beata santificada. Estas son las palabras con las que Julio Alejandro y Luis Buñuel la describen en el libro que recopila los hechos y circunstancias que acompañaron el rodaje de la película. También menciona el comentario de un dominico, corresponsal de *L'Osservatore Romano*, quien describió que *Viridiana* blasfemaba sobre los santos óleos, que el cine estaba perdido, etc., ocasionando un escándalo en el episcopado y entre los ministros españoles, hecho que desagradó al régimen franquista al punto de causar la destitución del puesto del Director de Cinematografía español que había recogido la Palma de Oro en el festival de Cannes y la dimisión del Ministro de Información del gobierno franquista, de quien Franco no aceptó su renuncia. *Viridiana* se transformó en una bomba cinematográfica, lo que motivó que su exhibición en territorio español

se produjera sólo en 1977. La novicia *Viridiana* es una especie de Don Quijote que defiende a los mendigos, los que posteriormente la atacan y la transforman en víctima de violencia sexual. La historia gira en torno a la figura de *Viridiana* y de la metamorfosis involuntaria que sufren los personajes que la rodean hasta conseguir hacerle daño, la cinta se encarga de mostrar cómo alguien bueno y puro de corazón puede perder todo lo que es y todo aquello en lo que cree por causa de la maldad ajena. La imagen femenina se rinde al conservadorismo religioso y moral de la época. Tan importante como lo que vemos, es el simbolismo escondido por detrás de lo que ocurre. Buñuel crea una mujer objeto que representa los estereotipos de comportamiento moral que en aquella época tenía que cumplir una mujer honrada, ser reflejo de pureza y castidad. El simbolismo aparece inmediatamente cuando Viridiana abre su maleta y saca un crucifijo, una corona de espinas y una Biblia. El cine clásico ya nos mostraba a la mujer como objeto de deseo pero sin posibilidad a su vez de desear. Hacia los años setenta, aparecen las primeras mujeres directoras en el cine, ellas conquistan el séptimo arte e introducen las teorías feministas a través del discurso fílmico. El cine no sólo desempeñará una función artística, sino también adquirirá una dimensión socio-cultural. En la película *Vámonos Bárbara,* considerada la primera muestra feminista del cine español, vemos a Ana, la protagonista del filme, en el papel de una mujer que representa a miles de mujeres que le deben obediencia al cónyuge y que cansadas de obedecer a una sociedad que les diga lo que tienen que hacer, decide dejar a su marido y huir con su hija. También podemos citar el filme *Hola, ¿estás sola?* del director Iciar Bollaín que narra la historia de dos muchachas carentes de afecto, de su relación de amistad y del amor, siempre bajo la perspectiva de la mirada femenina, mirada que representa a una mujer fuerte e independiente, imagen muy diferente del mensaje que se transmitía en el cine clásico, donde la mujer aparecía como un ser sumiso y pasivo. A partir de los setenta se percibe un duelo entre los estereotipos femeninos, entre el deseo, la sumisión y la renuncia, propios de la imagen de la mujer del cine clásico y la tendencia a presentarla como un puro objeto del deseo, allí surge la mujer fatal que busca conseguir poder mediante su atractivo y que en pleno bombardeo de teorías feministas, posteriormente se cuestiona la tradicional figura de la mujer como madre y esposa. Todo esto gracias a la progresiva modernización del concepto de feminidad en el Estado español, la especial evolución de las reivindicaciones y conquistas feministas españolas, distantes del resto de la realidad europea por causa de su particular devenir histórico. La imagen de la mujer andaluza, que sirvió y aún continúa sirviendo como medio de identificación para la mujer española en el exterior, tampoco escapó de estas contradicciones. Resulta también significativa la asociación de la mujer andaluza con la modernidad, evidente en los personajes de las películas de Pedro Almodóvar, como muestra podemos citar al personaje Candela en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Se puede concluir que en el cine español se observan dos etapas, la primera corresponde a la imagen tradicional de la mujer en el franquismo y la otra que continúa en evolución hasta nuestros días aumentando el abanico de personajes femeninos. El cine español es un interesante reflejo de las muy contrastantes épocas de su historia y para que el espectador pueda reconocer estos simbolismos y

ver más allá de las imágenes, de lo superficial, ver lo que no se ve, ver lo oculto, consideramos indispensable que el profesor estimule a sus alumnos a entrar en un proceso de búsqueda de información que lo inserte en el contexto histórico en el que se desarrolla la acción, pues el cine, sin el conocimiento de la cultura, no pasa de una mera práctica lingüística.

LAS MUJERES DE ALMODÓVAR

Trabajar con películas en clase nos permite acercar a nuestros alumnos a diversas formas de comportamiento ajenas a su cultura de una manera amena y huir un poco de los recursos que nuestros libros didácticos nos aportan, permitiéndoles tener así una visión más amplia de la cultura que están estudiando.

Para mostrar la imagen actual de la mujer española a través del cine, decidimos, por un lado, trabajar con algunas películas de Almodóvar puesto que creemos que él, mejor que nadie, sabe trasmitir con gran sentido del humor los comportamientos sociales y culturales y, por otro lado, porque es el director español más conocido internacionalmente.

Como ya fue comentado anteriormente, la imagen de la mujer, aún en la transición democrática, era una mujer muy reprimida por las costumbres sociales, religiosas y familiares. Cuando Pedro Almodóvar empieza sus primeros trabajos como director, España todavía era un país donde salirse de lo establecido era muy difícil y él lo consiguió. Tal vez el motivo de su éxito es que él trata temas y comportamientos de la sociedad vistos aún como tabú (la homosexualidad, el incesto, las drogas…) con muchísima naturalidad mientras que una gran parte de la sociedad los anula, los censura y los marginaliza. Por otro lado, dota a sus personajes de muchísima sensibilidad lo que les acaba dando un carácter muy humano, siendo una de las características en todas sus películas la aparición de personajes no aceptados por la sociedad, como es el caso de travestis, prostitutas, yonquis… *Almodóvar es capaz de tratar la marginalidad en toda su crudeza y realidad (palizas, sida, droga, muerte) y, sin embargo, conseguir a la vez una superación de esa misma desesperanza al ofrecer a sus criaturas una carga humana y luchadora, en algunos casos mucho mayor que la de los políticamente correctos (…)*[1], (P.43). Otro aspecto que pudo haber ayudado en su éxito es el lenguaje usado, pues éste es bien coloquial o más que coloquial en un lenguaje real, usado en el día a día, en todos sus ambientes (calle, casa, trabajo) lo que acaba dando un toque de veracidad a la historia puesto que refleja el uso de la lengua en todos sus ámbitos.

Los temas que más se repiten en la producción de Almodóvar son el de la maternidad, mostrándonosla de diferentes maneras (la madre que enloquece, la madre transexual…), los problemas a los cuales las mujeres se enfrentan (la mujer que sufre malos tratos, la que es abandonada, la sumisa…) teniendo todas estas muje-

[1] Pedro Almodóvar: *Todo sobre mi madre*. Estudio crítico de Silvia Colmenero Salgado.

res algo en común: su lucha por superarse buscando una salida a sus problemas, reaccionando generalmente de una manera muy activa ante todas las dificultades. Es como si en ellas estuviera representada la lucha y el esfuerzo que ha tenido que encarar el pueblo español en el siglo XX.

Sería interesante para tratar este asunto, ver con nuestros alumnos la primera y la última escena de la película *Carne trémula* (1997). Entre una escena y otra pasan veintiséis años. La película nos ubica en el mes de enero 1970 en plena dictadura militar y empieza con una declaración: «se declara estado de excepción en todo el territorio español» *(…) La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles, obligan al gobierno español a suspender los artículos del fuero de los españoles de la libertad de expresión, libertad de residencia, libertad de reunión y asociación, ser detenido (…). A* seguir nos muestra una pensión de prostitutas donde empieza la historia. Una de las protagonistas se queda perpleja ante la noticia que escucha por la radio, Fraga Iribarne declara el Estado de Excepción. Se ve una ciudad vacía, las calles completamente desiertas a pesar de transcurrir en plena Navidad y en el corazón de Madrid. Posteriormente, vemos el contraste de las dos mujeres prostitutas con las esposas del alcalde y del empresario dando una imagen «políticamente correcta». Es incomparable esta primera escena, (aunque las preocupaciones, los nervios ante el parto son los mismos) con la última, cuando Víctor va a ser padre pues, las calles que antes estaban desiertas ahora están llenas de coches que causan enormes atascos, las aceras están repletas de gente alegre, vemos un Madrid moderno, a una mujer independiente, la gente alegre, y lo más importante, expresando sus sentimientos. Es la imagen de conquista de un pueblo. Estábamos ante otra España. Y no deja de ser emocionante escuchar a Víctor cuando se dirige al hijo que va a nacer*:*

> … Calma, ¡oye tú no seas impaciente, aguanta!, sé perfectamente como te sientes porque hace veintiséis años estaba en la misma situación (…) ¡Tú tienes más suerte que yo cacho cabrón! Cuando yo nací no había nadie por las calles, la gente estaba encerrada en sus casas muerta de miedo. Por suerte para ti hijo mío hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo.

Proponemos entonces la siguiente actividad teniendo como objetivo conocer un poco más sobre la reciente historia del pueblo español.

A) Hacer algunas preguntas de precalentamiento y averiguar el conocimiento que nuestros alumnos ya tienen.
B) Contextualizar las dos escenas. ¿Qué destacaríamos en cada una de ellas?
C) Verificar las diferencias físicas y comportamentales de los protagonistas. ¿Cómo son esas mujeres?
D) Hacer una comparación de esos años entre España y Brasil. El AI5 y El Estado de Excepción.

Almodóvar, visto como «un director de mujeres» nos demuestra que tiene un sentimiento especial por ellas y por la feminidad consiguiendo traspasar esos sentimientos al espectador. Nos presenta a una mujer en un estatus social que no corresponde a la realidad española, *la hegemonía y posición social de las mujeres en el cine de Almodóvar se muestran anacrónicas en relación a la realidad española (…)*[2]*, (1996:19)*. No hay que olvidarse de que hasta la muerte de Franco existía la ley marital que consistía básicamente en el control del marido sobre la esposa. Y además, sólo se aprueba el divorcio en 1981. *Ellas ejercen profesiones consideradas del dominio masculino y ocupan cargos más elevados que los hombres (…)*[3] *(1996:20*), se puede trabajar aquí con la película de *Hable con ella* donde vemos a una mujer torero, que a pesar de haberlas no deja de ser una cosa rarísima en ese mundo.

Por tanto, sugerimos mostrar una escena de esta película después de haber trabajado las profesiones, y tratar el gran estereotipo que existe sobre la imagen del hombre español ¿Son los españoles toreros? ¿Son aficionadas al mundo del toro? ¿En qué consiste esa fiesta? ¿Se puede considerar una fiesta? ¿Cuál es su origen? ¿Existe alguna mujer torero o es un mundo de hombres? Se pueden hacer de esta manera debates, presentaciones, aprovechando material muy actual de los medio de comunicación españoles. (Por ejemplo: en el sitio www.animanaturalis.org/post)

El estilo de los personajes de Almodóvar nos reflejan las experiencias vividas por el autor (religión, machismo…), con el afán de mostrar la realidad y la cultura española. Ejemplo de eso es la última película que realizó, *Volver,* de la cual él mismo hizo la siguiente afirmación: *Volver es una película sobre la familia, y hecha en familia. Mis propias hermanas han sido las asesoras tanto de lo que ocurría en la Mancha (ciudad natal), como en el interior de las casas de Madrid (…) mis hermanas conservan intacta la herencia recibida por mi madre. Yo me independicé muy pronto y me convertí en u urbanista impenitente. Cuando vuelvo a los usos y costumbres manchegos ellas son mis guías. (…) Volver es un título que incluye varias vueltas, para mí. He vuelto, un poco más a la comedia. He vuelto al universo femenino, a la Mancha, (…) a la maternidad, como origen de la vida y de la ficción (…)*

Además, podríamos hablar un poco de esas dos Españas que Almodóvar nos muestra a través «de sus mujeres». Tenemos por un lado, la España urbana (normalmente representada por las ciudades de Madrid y Barcelona) con una imagen femenina moderna, extravagante, una mujer con todos los problemas que la sociedad moderna le puede causar y por otro, nos presenta a una mujer de interior más sencilla, humilde, casera que sigue la tradiciones, hábitos y costumbres españolas. Estas dos Españas y, a su vez, estas dos mujeres aparecen claramente reflejadas en *La flor de mi secreto* (escena en la que la protagonista, Marisa Paredes, llega de la ciudad a su pueblo).

Otro aspecto a destacar en el cine de Almodóvar son las canciones siempre cargadas de puro sentimiento, de dolor que reflejan *(…) el realismo apasionado,*

---

2 Urdidura de Sigilos

3 Urdidura de Sigilos

el naturalismo crudo y los sentimientos exagerados del melodrama y del mundo de las mujeres (…)[4] (1989: 54).

Como hemos dicho anteriormente, es posible conducir al alumno no sólo como espectador sino también como protagonista, y para ello es necesario que el profesor lo guíe para que pueda descifrar la simbología que hay por detrás de una inocente y entretenida historia.

BIBLIOGRAFÍA

Colmenero Salgado, Silvia: 2001. Estudio crítico, *Pedro Almodóvar, Todo Sobre Mi Madre*. Barcelona: Paidós.

Carne Trémula (película).

García De León, Maria A. y Maldonado, Teresa. 1989. *Pedro Almodóvar: La Otra España Cañí*. Ciudad Real: Área Cultural.

Volver (película).

Hable con ella (película).

La flor de mi secreto (película).

Gómez Tarín, Francisco Javier, «Travelling sobre un cielo negro», ponencia en *La realidad interpretada: las mujeres y el cine*. Universidad Carlos III, Madrid. *Internet*.

— «El largo y arrebatado travelling que sutura la condición femenina en el cine: de «Cielo negro» a «A Wong Foo, ¡gracias por todo!, Julie Newmar», en Benavides Delgado, Juan y Fernández Blanco, Elena (edts.), *Valores y medios de comunicación. De la innovación mediática a la creación cultural. Actas del II Foro Universitario de Investigación en Comunicación*, 2001 S. A., Madrid, 2001. Págs. 331-343.

— «El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada» en Pelaz, José-Vidal y Rueda, José Carlos (Coord.), *Cine, público y cultura: la dimensión social del espectáculo cinematográfico*. III Jornadas Internacionales de Historia y Cine, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2002, págs. 19-35.

— «El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico», en Caporale Bizzini, Silvia; Fuentes Soriano, Olga; Mañas Viejo, Carmen; Montesinos Sánchez, Nieves, y Ruíz Cantero, María Teresa (Edits.), *La difusión del conocimiento en los estudios de las mujeres. Dinámicas y estrategias de poder y ciudadanía. Actas del II Congreso Internacional de AUDEM*, Centro de Estudios sobre la Mujer, Alicante, 2002. Págs. 98-130. ISBN: 84-688-0336-7.

Peñazuela Cañizal, Eduardo*:* 1996. *Urdidura de Sigilos Ensayos sobre o cinema de Almodóvar* 2.ª edición. São Paulo: Annablume.

[4] García de León y Maldonado.