

***REVISIÓN HISTÓRICA DEL SEXISMO EN EL CINE ESPAÑOL. EL EXTRAÑO CASO DE LA PELÍCULA 'AMANECE QUE NO ES POCO'***

***HISTORICAL REVIEW ABOUT SEXISM IN SPANISH FILMS. THE STRANGE CASE OF THE FILM 'AMANECE QUE NO ES POCO'***

**Pedro Vázquez Miraz**

*Universidad de A Coruña*

**Recibido:** 30/08/2016 - **Aceptado:** 11/11/2016

**Formato de citación:** Vázquez-Miraz, P. (2017). "Revisión histórica del sexismo en el cine español. El extraño caso de la película 'Amanece que no es poco'". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 73, 120-138, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/pvazquez.pdf>

**Resumen**

Se presenta en esta investigación una revisión sistémica de artículos científicos relacionados con películas españolas que abordan situaciones de violencia hacia las mujeres y/o que tratan a éstas bajo el prisma tradicional de los roles sexuales, permitiendo que esos actos agresivos se enmarquen, de forma exclusiva, en el ámbito doméstico. De forma sorprendente, en todos los artículos y revisiones de películas que se centran en el papel de la mujer y/o de la violencia que ésta sufre, la célebre película de José Luis Cuerda *Amanece, que no es poco*, ni siquiera es nombrada como simple ejemplo de película española donde la violencia de género es evidente.

**Palabras clave**

Violencia de género, violencia doméstica, feminismo, cine español.

## **Abstract**

*A systematic review of scientific articles about violence against women and / or situations where women are treated under the traditional prism of gender roles in Spanish films is presented in this investigation, allowing these situations that aggressive acts remain framed, exclusively, in the domestic sphere. Surprisingly, in all articles and film reviews that focus on women roles and / or women violence, the famous film Amanece, que no es poco by José Luis Cuerda is not even mentioned as a simple example of Spanish film where gender violence is evident.*

## **Keywords**

*Gender violence, domestic violence, feminism, spanish cinema.*

## **1. INTRODUCCIÓN**

Las funciones de los medios de comunicación han cambiado con el paso del tiempo, pues si en sus orígenes la finalidad de la prensa y la radio era la de transmitir noticias e información, el objetivo inicial del cine era exclusivamente el divertimento y el ocio de los espectadores (Campo-Redondo, 2006); si bien, posteriormente los medios fueron asumiendo papeles más importantes y diversos para la sociedad, reduciendo el poder de los agentes de socialización clásicos como la familia, el colegio o la religión. El cine como medio de comunicación, cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XX, y entendido como un “productor de imágenes, representaciones y significados” (Puebla y Carrillo, 2011: 1), desempeña un papel fundamental a la hora de transmitir las referencias estéticas y sociales, comunicando valores y creencias que se aceptan en la sociedad (Quero, González y García, 2010), incluyendo el papel de la mujer. El cine se convierte así en un estímulo atractivo en el que personajes realistas y héroes de ficción permiten al observador identificarse mientras están sentados en sus butacas, pues aunque este medio tuvo épocas de mayor esplendor, aún hoy los actores y actrices del celuloide siguen siendo modelos de éxito a seguir por parte de la sociedad actual.

Como nos indica Osborne (2001 citada en Bernárdez, García y González, 2008), fue a partir de los asesinatos de Ana Orantes y de las niñas de Alcasser en la década de los 90,

cuando la violencia de género empezó a tratarse con profundidad en los medios de comunicación en España, aunque el tratamiento de esta información llegó a ser contraproducente debido a cómo ésta era dada (Bernal, 2013). En este sentido:

“La visualización que proporcionan los medios es fundamental, pero no es tan positiva la forma en que lo hacen, ya que las informaciones que se han estado dando durante años eran sesgadas, al hablar sólo de los asesinatos y las agresiones más brutales y, sobre todo, al hacerlo de forma dramatizada, espectacular y trivial, cubriendo estas noticias como si fueran excepcionales y extrañas en un mundo de normalidad y sin conflictos” (Bernárdez *et al.*, 2008: 39).

Respecto el cine y la presencia de este tipo de agresiones en la gran pantalla, las anteriores autoras afirman:

“La violencia sexual, como elemento degradante para las mujeres, prácticamente no aparece. De hecho, necesitamos recurrir a películas que tratan específicamente el tema de la violencia o los malos tratos para que aparezca, más que citado, siendo parte u objeto de la trama. Así, vemos que en los últimos años se han realizado películas con éxito de público como *El Bola* (2002), dirigida por Acheró Mañas; *Solas* (1999), por Benito Zambrano; *Flores de otro mundo* (1999), de Itziar Bollaín, o *Te doy mis ojos* (2003), de la misma directora. Películas que toman, como objeto propio y específico, la violencia que se desarrolla en lo que llamamos «vida privada» de las personas, y que el cine había evitado contar hasta hace poco” (Bernárdez *et al.*, 2008: 91).

Si bien los antecedentes históricos del movimiento feminista son antiguos, pudiéndose afirmar que sus inicios más notables se habrían dado en la Revolución Francesa (Pérez, 2011), el interés del feminismo por el cine no se manifestó inmediatamente con la

aparición de este medio, sino que surgió a finales de la década de los 60, “a partir del reconocimiento de la importancia que tienen los factores culturales en la construcción del sistema sexo/género” (Bernárdez *et al.*, 2008: 68). En otras palabras:

“(…) los métodos de base sociológica sitúan a las imágenes, los papeles y las representaciones de las mujeres que aparecen en el cine como fenómenos que reflejan, o están determinados, por la posición de las mujeres en el mundo real o en la sociedad” (Kuhn, 1991 citada en Ojeda, 2012: 166).

## 2. BREVE HISTORIA DEL ROL DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL

El cine anterior a la Guerra Civil representaba a España –y por ende, a sus mujeres– como un país exótico y salvaje (Andújar, 2014). Se constituía, de esta manera, las “españoladas” clásicas, un género propio aunque de origen francés, caracterizado por “su costumbrismo nacional y su folklorismo” (Ballesteros, 1999: 52), que sin duda se fomentó con la posterior victoria de las tropas franquistas. A excepción de este tipo de cine y el de las películas de carácter histórico, los personajes femeninos como protagonistas no eran nada frecuentes (Viera, 2013).

El franquismo y, muy especialmente, la doctrina nacional-católica que dominó la educación y la cultura oficial del régimen, supuso una vuelta a los roles tradicionales de género, donde la mujer quedó sometida al varón y fueron erradicados todos los avances sociales logrados en este campo durante la II República (Roncero, 2010). Son buenos ejemplos de la terrible situación que padecían las mujeres la película *Calle Mayor* (1956) (Amate, 2002), donde se evidencia el drama personal de una mujer que queda soltera, pues para los cánones de la época “el proyecto vital de la mujer pasaba por el matrimonio y los hijos, la soltería femenina prolongada se consideraba un fracaso humillante de la mujer” (Viera, 2013: 57); y también *Las que tienen que servir* (1967), donde el trabajo de criada del servicio doméstico ejemplifica perfectamente el papel de la mujer en la sociedad franquista de los 60 frente a los cambios que se avecinaban (De Dios, 2013).

Si a mediados y finales del franquismo el cine español destacaba por su gran producción, baja calidad y éxito de público [<sup>1</sup>], en los primeros años de la Transición, al finalizar la censura en 1976, la industria cinematográfica de España se caracteriza por una explosión de erotismo, siendo la película *No desearás al vecino del quinto* (1970), con más de cuatro millones de espectadores (Huerta y Pérez-Morán, 2015), el nexo de ambos géneros cinematográficos (Guarinos, 2008), eran las denominadas “películas del destape” caracterizadas por:

“...un cine transgresor que no llegó a nada por su zafiedad y por saturación, con un empacho de libertad en venganza por todos los besos robados al espectador con los cortes en los rollos de celuloide. Esta tendencia (...) reproduce, no obstante, uno de los modelos más ranciamente patriarcales de la época, con un machismo que a veces linda la violencia sexista” (Guarinos, 2008: 56).

Ya avanzada la democracia española y pudiéndose contemplar cambios tangibles en la evolución de rol de la mujer en la sociedad (Perales, 2013) como su incorporación al mercado laboral (Cebrián y Moreno, 2008 citados en Barbazán, 2010), destaca un renovado impulso del “cine social”, que, según Quero *et al.* (2010: 4), “trata de restablecer la justicia social alterada”. Este cine tiene sus antecedentes más claros en las primeras películas de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem (Caparrós-Lera y Esteve, 1991). Respecto a la temática de la violencia contra la mujer Quero *et al.* (2010: 12) afirman que “sólo cuando el tema de la violencia doméstica traspasa la barrera de lo privado para ser un problema social, consigue penetrar en la conciencia de los agresores”.

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, se puede destacar dentro de este género una serie de películas que tratan de forma más detallada las migraciones y todo el entorno que rodea a esta situación, en particular la prostitución y los malos tratos que sufren las mujeres inmigrantes (Gordillo, 2007; Alonso, 2011; Teixido, Medina y

---

<sup>1</sup> Destaca, en este sentido, el género denominado “landismo” (Ordóñez, 2008), un subgénero específico de las películas conocidas también por el término de “españoladas” (Navarrete, 2009).

Rodrigo, 2012; Cruzado, 2015) que, si bien no es un tema novedoso [<sup>2</sup>], los malos tratos que se presentan en estas películas son más crueles que sus antecesoras, aunque presentan una mayor sensibilización (Alonso, 2011).

Dentro de los estudios que abarcan el cine contemporáneo, destacan los artículos que analizan la obra de directores específicos, interesados en los roles femeninos y que “han contribuido a la expansión de los estudios de género sobre la producción audiovisual en España” (Gámez-Fuentes, 2003: 65). Destacan, entre todos ellos, las investigaciones sobre el cine de Pedro Almodóvar (Smith, 1992 citado en Gámez-Fuentes, 2003; Soliño, 2010; Zecchi, 2015), Itziar Bollaín (Cruz, 2005; Thibaudeau, 2008; Ogando y Tejera, 2015), Isabel Coixet (Herrero, 2011; Ituarte, 2012), Alejandro Amenábar (Puebla y Carrillo, 2011), Benito Zambrano (Lanuza, 2013; Ogando y Tejera, 2015), Pilar Ortiz (Gracia, 2013) y Pilar Miró (París-Huesca, 2015).

### **3. ESTUDIOS FEMINISTAS Y EL CINE ESPAÑOL. AUSENCIAS NOTABLES**

Los estudios científicos sobre el papel de la mujer en el cine español son muy amplios y diversos: desde el análisis de la película *Raza* (1941) (Huelin, 1997), la defensa de figuras femeninas olvidadas como Rosario Pi (Andújar, 2014), la reivindicación del papel de la mujer guionista en el cine y la televisión (Cascajosa y Martínez, 2016) hasta la búsqueda de una explicación del éxito de taquilla (acompañada de una amplia exposición de lamentos por ese mismo triunfo comercial) que tuvo *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) y sus secuelas (Bernárdez, 2001; Bernárdez, 2007). Los objetivos de los estudios feministas respecto al cine español son innumerables, destacando las revisiones críticas de películas como las dos anteriormente citadas o toda la obra cinematográfica de los directores que se menciona en el anterior párrafo, acentuando el profundo estudio de las obras de Pedro Almodóvar (Zecchi, 2015). Sobre el director manchego, resulta llamativo que a pesar de ser un símbolo del progresismo hispano y ser considerado su cine en sus inicios como “subversivo respecto a la dominación masculina” donde aparecen “personajes que directamente se salen de la norma de la heterosexualidad obligatoria” (Bernárdez *et al.*, 2008: 111), las obras de este autor también fueron criticadas por legitimar la violencia física y sexual contra las mujeres,

---

<sup>2</sup> Véase *Surcos* (1951) (Tello, 2012).

como en las películas *Hable con ella* (2002) y *Todo sobre mi madre* (1999), pues para sus críticos, en ellas se presentaba una mirada benévola sobre actos moralmente reprobables (Bernárdez *et al.*, 2008).

A través de una búsqueda bibliográfica en diversas bases de datos científicas [<sup>3</sup>] sobre investigaciones que analizan el papel de la mujer en el cine español y la presencia de violencia y/o maltrato hacia las figuras femeninas, se hallaron, como no podía ser de otra manera, múltiples artículos científicos que tratan la situación de la mujer en el cine español. A este respecto, las investigaciones más prolíficas son las relacionadas con las películas cuyo contexto histórico es la Guerra Civil y la II República Española (Huelin, 1997; Bernárdez, 2009; Barrenetxea, 2010; Roncero, 2010; Moral, 2012; Ryan, 2012; Andújar, 2014), el rol general de las mujeres en el cine durante el franquismo (Estivill, 1997; Ballesteros, 1999; Amate, 2002; Gómez, 2002; Gil y Gómez, 2010; Gil, 2011; De Dios, 2013; Viera, 2013), el análisis de los géneros cinematográficos típicos de las décadas de los 60-70 como el “landismo” y/o el “cine de destape” (Guarinos, 2008; Huerta y Pérez-Morán, 2015), el estudio del cine español contemporáneo (Aguilar, 1998; Cruz, 2005; Gordillo, 2007; Thibaudeau, 2008; Soliño, 2010; Zanzana, 2010; Herrero, 2011; Lanuza, 2011; Puebla y Carrillo, 2011; Ituarte, 2012; Perales, 2013; Gámez-Fuentes, 2015; París-Huesca, 2015) y revisiones sistemáticas (Tello, 2012; Wheeler, 2012).

#### **4. AMANECE QUE NO ES POCO. MACHISMO SUR-RURALISTA**

Las películas de José Luis Cuerda *Total* (1983), *Amanece que no es poco* (1989) y *Así en el cielo como en la tierra* (1995) forman lo que se conoce, dentro de la cinematografía de este director, como la trilogía sur-ruralista (Díaz, 2016). La segunda película de este trinomio es “un controvertido y curioso filme (...) que, si bien no tuvo éxito del público ni de crítica cuando se estrenó, hoy día se ha convertido en una película de culto” (Angulo, 2003: 200), siendo ejemplo de este éxito actual la publicación de recientes libros que versan sobre ella (Cuerda, 2013; 2014). La evolución de pareceres respecto a este filme con el paso del tiempo, bien pueden ser las críticas que hicieron dos críticos del periódico *El País* (Fernández-Santos, 1989; Cruz, 2009).

---

<sup>3</sup> Web of Science, Dialnet y Google Académico.

*Amanece que no es poco* es una película humorística en la que la violencia de género tiene una presencia innegable, en particular el personaje que interpreta Luis Ciges, Jimmy, el personaje misógino del filme por excelencia, el cual asesina a su mujer debido a su maldad [4]. La secuencia en la que Jimmy, delante de su hijo Teodoro (representado por Antonio Resines) relata el crimen que ha cometido y su justificación al cabo Gutiérrez (interpretado por José Sazatornil) en el cuartel de la Guardia Civil del pueblo, es una de las escenas más celebradas debido a la seriedad y realismo que le imprimen los actores al absurdo diálogo. El significado de esta escena nos lo proporciona Méndez-Leite:

“El sentido de la secuencia se resume en el comentario de Jimmy cuando dice que el caso es muy sencillo y que el comisario lo entendió muy bien y por eso no le detuvo. Mató a su mujer porque era muy mala. Y no se puede condenar a alguien que explica las cosas con una lógica tan palmaria. En vez de «la maté porque era mía», estamos ante un caso de «la maté porque era mala». Ahora, eso sí, cuando el cabo le advierte de que en todo caso asesinar a la mujer de uno es un pecado gordísimo, Jimmy lo reconoce y se muestra dispuesto a confesarse. En contrapartida, Gutiérrez, que no es de los que se van poniendo medallas, entiende que si en Madrid no le han detenido, él no tiene nada más que decir. Doctores tiene la Iglesia... y el Cuerpo” (Méndez-Leite, 2002 citado en [amanecequenoespoco.es](http://amanecequenoespoco.es)).

Es interesante la diferenciación que se realiza entre la justificación de “la maté porque era mía” y “la maté porque era mala”, como si ese razonamiento tuviera alguna validez lógica. Este planteamiento resulta aún más chocante cuando la anterior fuente se vanagloria de que en la película se denuncian los malos tratos infantiles [5]:

---

<sup>4</sup> En *Total* el mismo actor interpretaba a un ciego que también asesina a la mujer que le asistía al descubrir que no es ciego y que su asistenta le hacía mil diabluras aprovechándose de su discapacidad visual.

<sup>5</sup> En la escena en la que el sacristán (interpretado por Manuel Alexandre) regaña al niño deprimido que no presta atención a las lecciones que se le dan.



“Burla burlando, como en las secuencias en que intervenía la colérica mujer del maestro en *Total*, Cuerda introduce el tema de los malos tratos físicos a los niños, tan frecuente en la educación en los años de postguerra. Si los niños molestaban se les daban capones, pellizcos de monja, azotes o incluso la humillante patada” (Méndez-Leite, 2002 cit. en [amanecequenoespoco.es](http://amanecequenoespoco.es)).

Previamente a estas dos escenas, la película presenta el asesinato de la madre de Teodoro en una breve charla entre padre e hijo antes de irse a dormir. El hijo le comenta a su padre que extraña a su madre y le pregunta el motivo por el que realizó tal horrendo acto, a lo que el criminal responde que fue debido a la perversidad de la víctima.

“La noticia de que Jimmy es un asesino que ha matado a su propia mujer por la única razón de que era muy mala es uno de los descubrimientos más hilarantes e inesperados de la película. La secuencia está contada como si asistiéramos a una conversación entre un padre y un hijo pequeño que demanda un capricho o que pretende entender cosas reservadas a los mayores (...). Hay que hacer notar que la relación padre e hijo no parece dañada por el asesinato de la madre. Teodoro no le culpa por ello, tan solo se queja de que ya no tiene madre” (Méndez-Leite, 2002 citado en [amanecequenoespoco.es](http://amanecequenoespoco.es)).

De menor gravedad que los anteriores diálogos pero igualmente significativa, es la opinión que expresa Jimmy acerca de las mujeres cuando, acompañado por su hijo, tiene intención de abandonar el pueblo e irse a Francia:

“«Ya verás tú qué mujeres y qué comercio nos vamos a encontrar». «¿Pues no decía usted que todas las mujeres eran malas?, pregunta el hijo. «No, hombre –contesta Jimmy–, las francesas, no. Las francesas son como tíos, que sirven para todo. Allí lo malo son los tíos, que parecen mujeres. No sirven para nada»” (Méndez-Leite, 2002 cit. en [amanecequenoespoco.es](http://amanecequenoespoco.es)).

El propio director de la película es consciente de la polémica que puede producir el actual visionado de la película, y se justifica afirmando que:

“Yo sé que viendo *Amanece que no es poco* habrá gente que me pueda considerar racista, antifeminista... Pero son cosas que dicen los personajes, yo no propugno ninguno de esos disparates” (Díaz, 2016).

Si bien en ocasiones el enfoque feminista reconoce que no es neutral hacia el objeto de análisis y considera que la propia investigación debe concienciar por igual tanto a los investigadores como a los miembros de la sociedad (Mies, 1999 citada en Zurbano y Liberia, 2014), la bibliografía existente sobre la violencia machista en el cine español es bastante reveladora, pues estos estudios, como se ha señalado, están enfocados en un número muy concreto de películas.

## 5. CONCLUSIONES

En la actualidad, los estudios de género relacionados en el ámbito cinematográfico están en auge y la sociedad española se muestra muy interesada por esta temática, algo que se ha demostrado con el éxito alcanzado por el aclamado documental *Con la pata quebrada* (2013) y su secuela *Manda huevos* (2016), trabajos ambos dirigidos por Diego Galán y que repasan los roles de género en el cine español.

A tenor de lo analizado, se puede afirmar que las futuras investigaciones sobre del papel de la mujer en el cine español han de ampliar el espectro de películas para su estudio y tomar en consideración los fundamentos de la teoría feminista [6].

Parafraseando al protagonista de *Doce hombres sin piedad* (1957), en este artículo se expone una duda razonable sobre si muchos estudios de género se basan en argumentos políticos más que en argumentos científicos para analizar determinadas películas, porque es difícil entender cómo ejemplos tan claros de conductas sexistas como los que

---

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, la reseña de Piñeiro-Otero (2016).

presenta la película *Amanece que no es poco* se muestran en diferentes publicaciones sin atisbo de ninguna crítica feminista rigurosa, mientras que otros productos son sometidos a infinitos análisis, como las “españoladas” protagonizadas por Paco Martínez Soria (Huerta y Pérez, 2015) o Gracita Morales (De Dios, 2013), revelando datos y situaciones sexistas que, por lo general, la sociedad actual ya conoce de antemano.

La justificación realizada por José Luis Cuerda en referencia al machismo presente en la película *Amanece que no es poco* es el claro ejemplo de una respuesta circular: siguiendo esa misma premisa lógica, no habría ninguna película machista, pues todo se reduce o a diálogos que dicen los personajes o a conductas que realizan esas mismas personas, las cuales, según esta creencia, son totalmente ajenas al director de rodaje. Por lo que aberraciones cinematográficas como *Hot Milk* (2005) tampoco se deberían considerar machistas.

Aunque el mundo del celuloide puede ser despiadado con las mujeres que no se adaptan a los nuevos gustos del público, véase por ejemplo Ballesteros-García (2015; 2016), el séptimo arte también es un entorno cerrado y el “efecto halo”, como fenómeno psicológico, puede explicar situaciones que de otra manera serían inverosímiles. Las opiniones positivas y virtudes impregnan, en parte, las obras más mediocres de los grandes directores del cine español [7], permitiendo que los críticos cinematográficos sean más condescendientes con los autores de renombre debido a las mejores películas anteriormente realizadas. Un factor que, entre otros, puede explicar esta situación es que la industria cinematográfica española se ha movido desde sus inicios por intereses políticos, y da la errónea sensación de que un director y/o actor de cine, en función de su tendencia ideológica y activismo político, tendrá menos probabilidades de que sus trabajos sean tildados de misóginos y/o de machistas, siendo evidente que una película será machista la realice Pedro Lazaga o Juan Antonio Bardem. Ejemplos de este doble rasero bien pueden ser la incongruencia que presenta las primeras líneas del artículo de (París-Huesca, 2015) o el texto de Angulo (2003):

“Pilar Miró es la primera cineasta y mujer nombrada Directora General de Cinematografía (1982-1985), debido a su fuerte

---

<sup>7</sup> Compárese los chistes de homosexuales de las peores películas de Mariano Ozores con *Los Amantes Pasajeros* (2013) o las más ridículas películas de la época del destape con *París-Tombuctú* (1999).

compromiso con la política socialista y a su interés por despolitizar los medios de comunicación” (París-Huesca, 2015: 73).

“Algunas artes como el cine dependían tanto de la economía gubernamental que no podían permitirse el lujo de ser rupturistas ni radicales, así que se adaptaban al modelo liberal reformista que se pretendía desde el gobierno. Si durante los años del franquismo la censura servía para controlar cualquier exceso, en la transición se podría hablar de autocensura. La mayoría de las películas que se llevaron a cabo, especialmente en la etapa en que Pilar Miró ocupaba la Dirección General de Cinematografía, fueron filmes subvencionados íntegramente y cuyos directores, entre los que se incluía José Luis Cuerda (...) pertenecían a la conocida y polémica Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas” (Angulo, 2003: 194-195).

En definitiva, la principal crítica realizada este artículo a la película *Amanece que no es poco* y a su director no es el carácter machista de la misma, sino a la paradoja que se produce a causa de que este producto cumple todos los requisitos que el mismo José Luis Cuerda comentaba en diferentes televisiones de España, en referencia al sexismo que desprendían las películas más rancias del tardofranquismo; por lo que cariñosamente nos gustaría recordarle al genial cineasta español el latinajo romano *Cave ne cadas*.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Alonso, M.J. (2011). “Roles femeninos en el cine de migraciones en España”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 51, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mjalonso3.pdf>

*Amanece, que no es poco* (s.f.): <http://amanecequenoespoco.es>

Amate, F.J. (2002). “Calle Mayor (1956), de J. A. Bardem. Una visión de la mujer española de provincias”. *Film-Historia*, 12(1-2).

Andújar, O. (2014). “Rosario Pí: una narradora pionera e invisibilizada”. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 43, 129-142.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2014.v43.n3.49287](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2014.v43.n3.49287)

Angulo, M. (2003). “Reforma, ruptura y olvido en la transición democrática española: de intersecciones a Amanece que no es poco”. *Salina*, 17, 193-206.

Ballesteros, I. (1999). “Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 51-72.

Ballesteros-García, R.M. (2015). “Raras y olvidadas: directoras de cine mudo”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 67, 71-95,  
<http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros7.pdf>

Ballesteros-García, R.M. (2016). “Actrices del cine mudo que no superaron la barrera del sonoro”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 71, 147-191.  
<http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros8.pdf>

Barbazán, D. (2010). “La mujer española y el cine español”. *Foro de profesores de E/LE*, 6, 1-10.

Barrenetxea, I. (2010). “Escuela y II República: la importancia del cine en la encarnación de los valores democráticos”. *Clío: History and History Teaching*, 36.

Bernal, M. (2013). “Alcàsser, la noche en que la TV tocó fondo”. *El Periódico de Catalunya.com* (27/01/2013), disponible en:  
<http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/anversario-crimen-alcasser-2303456>

Bernárdez, A. (2001). "Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación". En A. Bernárdez (Ed.), *Violencia de género y sociedad* (87-108). Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.

Bernárdez, A. (2007). "Representaciones cinematográficas de la violencia de género: femenino y masculino en el cine comercial español". *Circunstancia*, 12.

Bernárdez, A. (2009). "De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 34(1), 61-75.

Bernárdez, A., García, I. y González, S. (2008). *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.

Campo-Redondo, M. (2006). "El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento: estudio de caso en la enseñanza de la orientación de la violencia familiar". *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 3, 11-31.

Caparrós-Lera, J.M. y Esteve, L. (1991). "Aproximación a Bienvenido Mr. Marshall (1952) y Calabush (1956)". *Film-Historia*, 3, 185-203.

Cascajosa, C. y Martínez, N. (2016). "Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España". *Femeris*, 1(1/2), 25-34.  
<http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3225>

Cuerda, J.L. (2013). *Amanece, que no es poco*. Logroño: Pepitas de calabaza.

Cuerda, J.L. (2014). *Amanece, que no es poco (la serie)*. Logroño: Pepitas de calabaza.

Cruz, J. (2005). "Amores que matan: Dulce Chacón, Icíar Bollaín y la violencia de género". *Letras hispanas*, 2(1), 67-81.

Cruz, J. (2009). "Amanece que no es poco". *Diario El País.com* (23/11/2009), disponible en: [http://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2009/11/amanece-que-no-es-poco.html](http://blogs.elpais.com/juan_cruz/2009/11/amanece-que-no-es-poco.html)

Cruzado, Á. (2015). "Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del siglo XXI". *Dossiers feministes*, 20, 43-61.

De Dios, E. (2013). "Las que tienen que servir y las servidas. La evolución del servicio doméstico en el franquismo y la construcción de la subjetividad femenina". *Revista Historia Autónoma*, 3, 97-111.

Díaz, R. (2016). José Luis Cuerda: "A mi generación nos han declarado muertos". *Diario El Mundo.es* (24/06/2016), disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/24/576cea5b468aeba05a8b45a4.html>

Estivill, J. (1997). "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich". *Film-Historia*, 7(2), 113-130.

Fernández-Santos, Á. (1989). "Ideas sin imágenes". *Diario El País* (20/01/1989), disponible en: [http://elpais.com/diario/1989/01/20/cultura/601254004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/01/20/cultura/601254004_850215.html)

Gámez-Fuentes, M.J. (2003). "Género, representación y medios: una revisión crítica". *Asparkia*, 14, 59-70.

Gámez-Fuentes, M.J. (2015). "Women and violence in contemporary Spanish cinema: La vida secreta de las palabras (2005), Mataharis (2007) and Elisa K. (2010)". *International Journal of Iberian Studies*, 28(1), 63-82. [http://dx.doi.org/10.1386/ijis.28.1.63\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/ijis.28.1.63_1)

Gil, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Madrid: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Gil, F. y Gómez, S. (2010). "Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959". *Revista Latina de comunicación social*, 65.

Gómez, A. (2002). “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 79(5), 575-590.

Gordillo, I. (2007). “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1, 86-100.

Gracia, J.A. (2013). “Heroínas actuales. De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz. Análisis de personajes en base a la noción de arquetipo reformulada por Jean Shinoda Bolen. Un enfoque feminista”. *Latente*, 11, 145-154.

Guarinos, V. (2008). “Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición”. *Quaderns de cine*, 2, 51-62. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2008.2.06>

Herrero, B. (2011). “Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 34, 54-72.

Huelin, E. (1997). “La imagen de la mujer en la película *Raza*”. *Film-Historia*, 7(1), 51-62.

Huerta, M.A. y Pérez-Morán, E. (2015). “Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el ‘landismo’ tardofranquista”. *Arbor*, 191(773), <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3013>

Ituarte, L. (2012). “Melodrama y 'Cine de mujeres' español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*”. *Zer*, 17(32), 141-156.

Lanuza, A. (2011). “La figura de la madre en el cine español contemporáneo, una visión de la mujer a través del cine”. En J. Sierra y S. Liberal (Coords.), *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la perspectiva audiovisual* (405-420). Madrid: Editorial Fragua.



Lanuza, A. (2013). “Las mujeres ante el cambio democrático: la mirada cinematográfica de Benito Zambrano”. En J.P. Serrano y R. Viguera (Coords.), *De la guerra al consenso: el lenguaje de la dictadura y de la democracia en España* (457-470). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Moral, F.J. (2012). “Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria”. *Zer*, 17(32), 171-186.

Navarrete, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo.

Ogando, B. y Tejera, E. (2015). “La violencia de género en el cine español”. *Revista de Medicina y Cine*, 11 (4), 190-202.

Ojeda, A. (2012). “Los roles de género a través de la adaptación cinematográfica de la obra de Miguel Delibes: la pirámide de Maslow o ¿cuántas reglas ha costado una Lola?”. *Fonseca, Journal of Communication*, 5, 162-181.

Ordóñez, M. (2008). *Alfredo el Grande: vida de un cómico*. Madrid: Aguilar.

París-Huesca, E. (2015). “Pilar Miró y el revival del noir en los noventa: Beltenebros y la femme fatale en proceso de de(con)strucción”. *Lectora*, 21, 73-87.

Perales, F. (2013). “La mujer como imagen de marca en el cartel de cine español en el periodo 2010-2013”. *Historia y Comunicación Social*, 18, 189-201.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.44236](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44236)

Pérez, J.S. (2011). *Historia del feminismo*. Madrid: Catarata.

Piñeiro-Otero, T. (2016). Reseña de los libros “Mujeres en Medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género” y “La igualdad en rodaje:

Masculinidades, género y cine”. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 1(1), 260-270. <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2016.1.1.1818>

Puebla, B. y Carrillo, E. (2011). “La mujer en el cine de Alejandro Amenábar: pinceladas de una nueva feminidad en el cine español”. *Razón y Palabra*, 78.

Quero, M., González, J. y García, J. (2010). “Estudio del tratamiento de la violencia doméstica en el Cine Español”. En T. Sauret *et al.* (Eds.). *El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural* (515-528). Málaga: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Universidad de Málaga.

Roncero, F. (2010). “La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil española”. *Quaderns de cine*, 5, 85-92. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2010.5.12>

Ryan, L. (2012). “The Development of Child Subjectivity in *La lengua de las mariposas*”. *Hispania*, 95 (3), 448-460.

Soliño, M.M. (2010). “La figura de la mujer en el cine de Almodóvar”. *Revista internacional de culturas y literaturas*, 1, 86-90.

Teixido, G., Medina, P. y Rodrigo, M. (2012). “La perspectiva de género en el estudio de la representación de la inmigración en el cine español contemporáneo. El caso de *Princesas*”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 17, 321-337. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2012.v17.39342](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CIYC.2012.v17.39342)

Tello, L. (2012). “La representación de la mujer periodista en el cine español (1896-2010): estereotipo, ética y estética”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 99-117.

Thibaudeau, P. (2008). “El cine de la denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín”. *Foro hispánico*, 32, 231-249.

Viera, A.M. (2013). “Arquetipos de mujer en el Cine Español de los años 50”. *Revista Latente*, 11, 55-84.

Wheeler, D. (2012). “The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema”. *The Modern Language Review*, 107(2), 438-500.  
<http://dx.doi.org/10.5699/modelangrevi.107.2.0438>

Zanzana, H. (2010). “Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics”. *Hispania*, 93(3), 380-398.

Zecchi, B. (2015). “El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘new queer’”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 15(1), 31-52.

Zurbano, B. y Liberia, I. (2014). “Revisión teórico-conceptual de la violencia de género y de su representación en el discurso mediático. Una propuesta de resignificación”. *Zer*, 19(36), 121-143.

\* \* \*

**Pedro Vázquez-Miraz** es licenciado en Psicología (Especialidad Social y del Trabajo) por la Universidad de Santiago de Compostela en 2009 y Máster en Psicología Aplicada por la Universidad de A Coruña en 2013. Miembro del grupo de investigación de la Universidad de A Coruña ECRIM (Criminología, Psicología Jurídica y Justicia Penal en el siglo XXI).