

**La representación de la violencia de género en el cine
español (1997-2011): Procesos de victimización, marcos
de reconocimiento y estrategias narrativas**

Tesis Doctoral

Autora: Vera Burgos Hernández

Directora: María José Gámez Fuentes

Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género



**UNIVERSITAT
JAUME•I**

Castellón, Mayo 2017

A María Candelaria, mi madre

Agradecimientos

Esta tesis doctoral no puede comenzar de otra forma que dando unas gracias en mayúsculas a mi directora de tesis María José Gámez Fuentes, cuya guía e implicación en la presente investigación no solo han sido imprescindibles para su realización sino que han supuesto una fuente de estímulo constante, así como un continuo proceso de aprendizaje sin fin. Siempre recordaré el gran entusiasmo y dedicación que ha puesto en este proyecto y nunca le estaré lo suficientemente agradecida por todo lo que me ha dado en estos años.

En segundo lugar, quiero dirigir mis agradecimientos especialmente a Rosalía Torrent Esclapés, que me acompañó, con gran implicación también, al comienzo de esta andadura y cuya cálida bienvenida al Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género fue fundamental en mi decisión de continuar adelante con este proyecto. Siempre le estaré profundamente agradecida por el apoyo constante que me ha brindado a lo largo de todos estos años.

Mis agradecimientos se extienden igualmente a María Rosa Monlleó Peris, Rebeca Maseda García y Emma Gómez Nicolau, cuyas aportaciones han tenido un gran valor en este proceso de aprendizaje, además de resultar imprescindibles para completar y mejorar varias secciones del presente trabajo.

También quiero dar las gracias al Departamento de Film Studies (Universidad de St Andrews, Reino Unido), pues fue allí donde inicié la presente investigación y donde tuve la oportunidad de formarme en un campo de amplia trayectoria en ese país.

No puedo olvidarme aquí de Berlarmina Martínez González, Diputada Socialista en el Congreso (1996-2000) y a quien conocí como directora de Solidaridad Democrática en Tenerife, organización de la que fui voluntaria cuando cursaba la

Licenciatura de Sociología en la Universidad de La Laguna. A ella agradezco una generosa entrevista concedida, de gran ayuda para conocer de primera mano varias cuestiones fundamentales sobre la violencia de género en España.

Mención especial en este apartado de agradecimientos merece David Baute Gutiérrez, por cederme desinteresadamente su película *Ella(s)* (2010), especialmente relevante en esta tesis doctoral.

Deseo reservar un lugar particular en este apartado para mis profesores de la Universidad de la Laguna Teresa González de la Fe y Blas Cabrera Montoya, cuyas clases magistrales despertaron mi interés por la teoría y por la investigación, y quienes me brindaron su apoyo en los comienzos de esta trayectoria investigadora.

En un plano más personal, me gustaría igualmente recordar a Jane McGrory por su enorme paciencia y lo imprescindible que resultó su ayuda con la lengua inglesa cuando comenzaba esta tesis doctoral. Y a mis grandes amigas Aishih, Daida, Lara, Ana L., Ana H., Nuria y Teresa, pues todas ellas han supuesto un estímulo y respaldo constante. Por último, estos agradecimientos no pueden ser concluidos sin mencionar a quienes más quiero, mi compañero Sean, nuestro hijo Matthew, y María Candelaria, mi madre, por ser las personas tan únicas que son y cuyo amor y apoyo ilimitados han hecho posible que este proyecto comenzara y llegara a su fin.

Resumen

El objeto de estudio de esta tesis doctoral lo constituyen las representaciones de violencia de género en una serie de películas españolas –producidas entre 1997 y 2011– que abordan el tema de forma central. Esta investigación se ciñe a las representaciones de violencia en el ámbito de la pareja, partiendo, fundamentalmente, de la definición de violencia de género establecida en la actual legislación y los tipos de abuso a los que dicha legislación da prioridad.

El objetivo principal es analizar los modos de representación de la violencia de género, y el discurso que tales modos construyen, atendiendo al lenguaje cinematográfico, y en relación el más amplio proceso de visibilización de la violencia de género que empezó a consolidarse en España a finales de la década de 1990.

Para ello, situamos dicho análisis dentro de un marco teórico cuyo núcleo se compone de la teoría fílmica feminista, sin olvidar las aportaciones de las teorías del género fílmico, concretamente las relativas a géneros fílmicos como el melodrama, el *thriller* y la docuficción. Además, se atiende al contexto socio-histórico, con especial atención al franquismo y su influencia posterior en democracia.

Dentro de un conjunto de producciones que abordan el tema, se consideran en profundidad tres películas significativas: *Solo mía* (2001), *Te doy mis ojos* (2003), y *Ella(s)* (2010). En su exploración se siguen fundamentalmente los siguientes ejes de análisis: género fílmico y cinematografía, representaciones de violencia de género, caracterización de la víctima y del agresor, el uso del pasado como estrategia narrativa.

Finalmente, en las conclusiones finales, se realiza una discusión comparando los resultados del análisis de las tres películas que componen el corpus, poniendo en relación dicho análisis con el contexto histórico y cinematográfico en el que dichas

producciones emergen, y en referencia a los marcos de reconocimiento que las diferentes estrategias narrativas utilizadas en las películas despliegan.

Abstract

The object of study in this PhD thesis comprises representations of gender violence in a number of Spanish films –produced between 1997 and 2011– that approach this kind of abuse as the main subject. The study focuses on representations of intimate partner violence, departing from the definition of gender violence established in current Spanish legislation and the types of abuse that this legislation prioritises.

The main objective is to analyse modes of representation of gender violence, and the discourse resulting from those modes, focusing on the cinematographic language, and in relation to the wider process of increasing visibility of gender violence that it started to consolidate in Spain by the end of the 1990s.

In order to achieve this, we develop the analysis within a theoretical frame whose core comprises feminist film theory, considering also the contributions from film genre theory, specifically film genres such as melodrama, thriller and docufiction. In addition, the socio-historic context, with added focus on Francoism and its subsequent influence during democracy is also explored.

From a group of productions that approach the topic, three significant films are explored in-depth: *Solo mía* (2001), *Te doy mis ojos* (2003), y *Ella(s)* (2010). In its exploration, the following axes of analysis are considered: film genre and cinematography, representations of gender violence, characterisation of the victim and the aggressor, the use of the past as a narrative strategy.

In the final conclusions, a comparative discussion of the results from the analysis of three films is developed in relation with the historical and cinematographic context in which these productions emerge and with reference to the frames of recognition that the different narrative strategies employed in the films enact.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Justificación del objeto de estudio	13
1.1 Objeto de estudio.....	16
2. Marco teórico-metodológico	18
2.1 Marco teórico.....	18
2.2 Preguntas de investigación.....	22
2.3 Categorías analíticas.....	23
2.4 Muestra y criterios de selección.....	23
2.5. Estructura de la tesis.....	25

MARCO CONTEXTUAL

3. La emergencia del concepto «violencia de género»: las declaraciones de Naciones Unidas y la Ley Orgánica 1/2004	27
4. Contexto socio-histórico: el proceso de visibilización y «politización» de la «violencia de género» en España	34
4.1 La violencia de género en España.....	34
4.1.1 Los derechos de las mujeres bajo el régimen franquista (1939-1975).....	34
4.1.2 El rol de la Sección Femenina.....	39
4.1.3 De las primeras acciones feministas a la criminalización de la violencia de género.....	42
4.2 La violencia de género y su representación en contexto español.....	46
4.2.1 La aparición de la violencia de género en los medios: de los «crímenes de pasión» a la «violencia de género».....	45
4.2.2 Las primeras representaciones de violencia de género en el cine español....	52

MARCO TEÓRICO

5. Los fundamentos de la teoría fílmica feminista	56
5.1 Los inicios de la teoría fílmica feminista: del enfoque de «imágenes de mujeres» a la «mujer como signo textual».....	56
5.2 La teoría de la ‘mirada masculina’.....	60
5.3 El debate sobre la mirada femenina.....	64
5.3.1 Cuestionando el paradigma de la diferencia sexual.....	65
5.3.1.1 Estudios sobre lesbianismo y gratificación espectral.....	65
5.3.1.2 Las aportaciones del feminismo postcolonialista.....	69
5.3.2. Los dilemas sobre el posicionamiento de la espectadora.....	72
5.3.3 Tecnologías de género.....	75
5.3.4 La teoría de la mascarada.....	79
5.3.5 Negociaciones placenteras.....	80
6. De la violencia de las representaciones a la representación de la violencia de género	86
6.1 <i>Excitable Speech</i> : la violencia del lenguaje.....	87
6.2 Deshaciendo el género.....	89
6.3 Marcos de guerra.....	93
6.4 Vuelta al psicoanálisis: las teorías de la cultura y el cine de trauma.....	96
7. Aportaciones desde la teoría de los géneros narrativos	100
7.1 La teoría del género fílmico.....	100
7.2 El establecimiento del melodrama como género o modo fílmico.....	105
7.2.1 El melodrama y la teoría feminista.....	108
7.2.2 El melodrama y el cine de mujeres.....	110
7.3 El <i>thriller</i>	111

7.3.1 El <i>thriller</i> y el <i>film noir</i>	111
7.3.2 Entre el <i>thriller</i> y el melodrama: el ‘cine gótico de paranoia’.....	114
7.4 La docuficción.....	116
8. Del marco a las categorías de análisis.....	120

ANÁLISIS FÍLMICO

9. Preliminares: La producción fílmica española sobre violencia de género: panorama y justificación de la selección del corpus de estudio.....	124
10. <i>Solo mía</i> (Javier Balaguer, 2001).....	134
10.1 Género fílmico, cinematografía y montaje.....	135
10.2 Representaciones de violencia de género.....	137
10.2.1 Violencia psicológica.....	137
10.2.2 Violencia física.....	139
10.2.3 Violencia sexual marital.....	142
10.2.4 Violencia institucional.....	144
10.3 Caracterización de los personajes.....	146
10.3.1 Retrato de la víctima.....	146
10.3.1.1 La figura de la «mujer violenta».....	148
10.3.2 Retrato del agresor.....	153
10.4. El pasado como elemento narrativo.....	154
10.4.1 La figura materna: superando el legado patriarcal del régimen franquista.....	156
10.4.2 Actitudes patriarcales.....	159
10.4.3 La violencia en relación a modelos identitarios de género.....	160
10.4.3.1 «Nuevos» modelos de feminidad.....	160

10.4.3.2 «Nuevos» modelos de masculinidad.....	162
10.5 Recapitulación: De la narratividad al marco de reconocimiento.....	165
11. <i>Te doy mis ojos</i> (Iciar Bollain, 2003).....	169
11.1 Género fílmico y cinematografía.....	169
11.2 Representaciones de violencia de género.....	176
11.2.1 Aspectos psicológicos de la violencia.....	176
11.2.2 Violencia física.....	179
11.2.3 Violencia institucional.....	181
11.3 Caracterización de los personajes.....	184
11.3.1 Retrato de la víctima.....	184
11.3.1.1 Suspense, miedo y trauma.....	185
11.3.1.2 El legado representacional como subtexto.....	186
11.3.2 Retrato del agresor.....	189
11.4 El pasado como elemento narrativo.....	191
11.4.1 Toledo: la violencia de género como fenómeno sociocultural y nacional heredado.....	191
11.4.2 La figura de la madre: el legado patriarcal del franquismo.....	193
11.4.3 Actitudes patriarcales.....	196
11.4.4 La violencia en relación a modelos identitarios de género.....	197
11.4.4.1 «Nuevos» modelos de feminidad.....	197
11.4.4.2 «Nuevos» modelos de masculinidad.....	200
11.5 Recapitulación: De la narratividad al marco de reconocimiento.....	202
12. <i>Ella(s)</i> (David Baute, 2010).....	207
12.1 Film genre and editing: docufiction and the displacement of thriller and melodrama genres.....	208

12.2 The representation of gender violence: unveiling institutional violence.....	211
12.3 Portrayal of the characters.....	215
12.3.1 Portrayal of the victims.....	215
12.3.2 Portrayal of the aggressor.....	219
12.4 The past as a narrative strategy.....	221
12.4.1 Historical memory.....	221
12.4.1.1 Looking back, looking forward: from the right to divorce to the rights of women victims of gender violence.....	221
12.4.1.2 Interviews with Mercedes Pinto’s descendants: gender violence as an intergenerational issue.....	224
12.4.2 Commemorating Mercedes Pinto: re-writing History.....	225
12.4.3 Film memory: <i>Él</i> (Luis Buñuel, 1953).....	228
12.5 Recapitulation: From the narrativity to the frame of recognition.....	229
CONCLUSIONES.....	233
CONCLUSIONS.....	248
BIBLIOGRAFÍA.....	261
FILMOGRAFÍA.....	289

INTRODUCCIÓN ¹

1. Justificación del objeto de estudio

Tal y como señalan y denuncian los organismos y organizaciones internacionales que velan por el cumplimiento de los derechos humanos, “la violencia contra las mujeres y niñas en todas sus formas –violencia sexual, maltrato, mutilación genital– constituye la violación de derechos humanos más intensa y transversal, se produce en todos los países, culturas y clases sociales” (Amnistía Internacional, s.f.). En relación al caso concreto de España, la violencia de género constituye, de hecho, una de las violaciones de derechos humanos más extendidas (Amnistía Internacional, s.f.). Dicha realidad, queda reflejada especialmente en el elevado número de mujeres que mueren asesinadas por su pareja o ex pareja año tras año, hecho que constituye, por otro lado, la cara más visible y extrema de un fenómeno mucho más amplio y complejo, cuyo origen –aplicando la definición de violencia de género que establece Naciones Unidas, y que expondremos en mayor detalle en el capítulo 3– se sitúa, en última instancia, en la desigualdad histórica de las relaciones de poder entre el hombre y la mujer (Naciones Unidas, 2006: IV).

En España, se ha producido un destacable proceso de reconocimiento de la violencia de género como un auténtico problema social, concretándose en aspectos como, por ejemplo, su visibilización mediática y la creación de medidas políticas y legales cada vez más integrales para abordarlo. Dentro de estas transformaciones –que empiezan a consolidarse a finales de la década de 1990–, nos interesa concretamente cómo ha sido

¹ Esta tesis doctoral –aunque iniciada con anterioridad– incluye parte de los resultados del proyecto de investigación “La resignificación de la mujer-víctima en la cultura popular: implicaciones para la innovación representacional en la construcción de la vulnerabilidad y la resistencia” (referencia: FEM2015-65834-C2-2-P; duración 2016-2018), del que formo parte como investigadora, y cuya Investigadora Principal es la directora del presente trabajo, María José Gámez Fuentes.

articulado el discurso referido en una serie de películas españolas que emergen a partir de ese mismo momento, en las cuales se centra el presente trabajo. La relevancia o interés de la elección del discurso fílmico como objeto específico de nuestra investigación vienen justificados por el papel central que desempeñan tales películas en el proceso de visibilización de la violencia de género mencionado, y, más específicamente, por su articulación de un discurso sobre la violencia de género como fenómeno «problematizado». Su trascendencia radica, pues, en último término, en el rol crucial del cine en el ámbito de la producción de significados, valores, e ideología, tal y como el mismo es formulado por De Lauretis –por otro lado, una de las autoras feministas, cuyos planteamientos recogemos y de los cuales nos hacemos eco a lo largo de esta tesis doctoral–, según la cual:

[...] en cuanto que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología en la sociabilidad y en la subjetividad, debería ser más entendido como una práctica significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones de sujeto para todos aquellos implicados, realizadores y espectadores: y, así, un proceso semiótico en que el sujeto es continuamente involucrado, representado, e inscrito en una ideología (De Lauretis, 1984: 37).²

Más concretamente, siguiendo la conceptualización de De Lauretis, el interés

² [...] insofar as cinema is directly implicated in the production and reproduction of meanings, values and ideology in both sociality and subjectivity, it should be better understood as a signifying practice, a work of semiosis: a work that produces effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology (traducción propia).

de la elección de las representaciones fílmicas como objeto de estudio radica no solo en el hecho de que el cine constituye una tecnología social, sino en el de que conforma, además, una tecnología de género (1987); según los planteamientos de la autora, el cine constituye un dispositivo productor de estrategias discursivas a través de las cuales el género es construido y también, la violencia, *en-gendered* (De Lauretis, 1987). Sus formulaciones (que serán expuestas y aplicadas en detalle a lo largo de la presente investigación) señalan, de esta forma, el papel central del cine como «aparato» productor de discursos sobre el género. En ellas nos apoyamos para elaborar uno de los supuestos de los que parte la justificación del objeto de estudio de esta tesis doctoral, según el cual el cine sobre violencia de género (1997-2011) conforma una tecnología social; es decir, constituye un dispositivo productor de discursos –los cuales se encuentran en interconexión con otras tecnologías sociales, entre las que cabe destacar, por ejemplo, los medios de comunicación o las leyes– sobre el género, la violencia y la violencia de género.

Es posible añadir que la relevancia o justificación del ámbito específico de nuestra investigación, los discursos fílmicos que «problematizan» la violencia de género tal y como ya hemos hecho mención, tiene que ver también, situándonos ahora en un plano más teórico-metodológico, y epistemológico, con la importancia que han adquirido los estudios del discurso en las ciencias sociales y humanas, y específicamente en los estudios feministas de la comunicación, y la consolidación del Análisis del Discurso como herramienta de análisis, en línea con lo que se ha denominado el ‘giro lingüístico’ o ‘giro discursivo’. Esta expresión, difundida por Rorty en su antología *The Linguistic Turn* (1967), hace referencia al giro hacia la filosofía del lenguaje, entre cuyos progenitores se encuentra Wittgenstein (2001). El papel del lenguaje como agente estructurante ha sido ampliamente reconocido en las humanidades desde la década de

1970, en tradiciones como el postestructuralismo, dentro de la que los planteamientos de pensadores como Foucault y Butler –y de los cuales nos haremos eco en esta tesis doctoral–, han tenido una notoria influencia.

1.1 Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis doctoral lo constituyen, pues, las representaciones de violencia de género,³ en concreto, aquellas que tienen lugar en el ámbito de la pareja, en un corpus conformado por las películas españolas que abordan el tema de forma central, todas ellas estrenadas a lo largo del período 1997-2011. Más específicamente, nos centramos en la exploración del tipo de discurso y «verdades» que estas películas asientan sobre la realidad de la violencia de género.

Se ha escogido 1997 como punto de partida del período a analizar porque se corresponde con el año del fallecimiento de Ana Orantes,⁴ suceso que produjo una gran conmoción social y cuya extensa difusión mediática incrementó notablemente la visibilidad de la violencia de género en los medios en España. Condujo, además, a importantes debates acerca de cuál debería ser el tratamiento adecuado de este tipo de violencia en los medios de comunicación, desembocando en la concepción de un nuevo enfoque informativo en la narración de los episodios de violencia doméstica, los cuales dejarían de ser tratados desde entonces como acontecimientos casuales y de sucesos, para pasar a ser considerados como un auténtico problema social (Berganza Conde, 2003). Por

³ Partiremos, fundamentalmente, de la noción de violencia de género tal y como ésta es definida por Naciones Unidas en las resoluciones y acuerdos más significativos en la materia, así como en la propia legislación española, y a la cual dedicamos un capítulo posterior.

⁴ Ana Orantes murió asesinada por su marido el 13 de diciembre de 1997, pocos días después de haber hecho pública su historia de maltrato en un programa de la televisión autonómica andaluza *-De tarde en tarde-* presentado por Irma Soriano, y emitido por Canal Sur el 4 de diciembre de 1997.

otro lado, el caso de Ana Orantes contribuyó a desencadenar lo que se ha denominado en los medios como «revolución legislativa», la cual desembocará en la aprobación de la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.

Es en el contexto de los cambios socio-políticos aludidos –entre los cuales destacan, como señalábamos previamente, un aumento de la visibilidad de los casos de violencia de género en los medios de comunicación y la creciente relevancia de la violencia de género en la agenda política nacional– donde se insertan las películas seleccionadas en esta tesis. En consonancia con dichas transformaciones, las cuales implican, más concretamente, la configuración del abuso como un auténtico problema social y la emergencia de un discurso cada vez más generalizado de rechazo hacia la violencia de género, los filmes referidos se caracterizan por abordar la violencia de género como tema central o como uno de sus temas centrales e, igualmente, por presentar un retrato «problematizado» o por articular un discurso crítico o de denuncia sobre dicha violencia. Este discurso, como veremos, es construido a través de una serie de recursos concretos, entre los que destacan, por ejemplo, la inserción de escenas gráficas de abuso físico a lo largo de la trama, y su determinación de situar el personaje de la víctima y de los efectos físicos y/o psicológicos del abuso del que esta es víctima en el centro de la narrativa.

En relación a la elección de la fecha con que concluye el período en que se centra este trabajo, su justificación reside en el supuesto de partida de que es hasta 2011 cuando se establece en el imaginario social y colectivo el discurso hegemónico sobre la violencia de género, cuyos principios argumentales estas películas contribuirán a reforzar. Es, de hecho, dentro de este período, cuándo se producen las películas sobre violencia de género que consideramos más significativas, de acuerdo al objeto y a los objetivos de la presente investigación, y a las que nos referiremos posteriormente. Como desarrollaremos más

adelante, a partir de 2011, la llegada al gobierno del Partido Popular pone fin a las dos legislaturas del Partido Socialista Obrero Español que contribuyeron a la consolidación normativa del marco de igualdad y contra la violencia de género. El objetivo general de esta tesis es, pues, realizar un análisis fílmico de los modos de representación de la violencia de género en las películas seleccionadas. Más concretamente, nuestro propósito es la exploración de tales modos en relación al contexto sociopolítico e histórico en el que emergen, y atendiendo al lenguaje cinematográfico que dichos modos emplean, así como al discurso sobre violencia de género que construyen.

2. Marco teórico-metodológico

2.1 Marco teórico

Para abordar el objeto y el objetivo expuestos, recurrimos a lo que Kuhn ha señalado explícitamente como la herramienta más productiva, que es la teoría del discurso, la cual permite abordar representaciones y contextos como una serie de discursos sociales interconectados (Kuhn, 2000: 445, 447). En esta línea se sitúa el trabajo de varias autoras feministas que conforman la tradición de la teoría fílmica feminista y de cuyos planteamientos nos haremos eco a lo largo de esta tesis. Nos referimos a autoras como De Lauretis, Doane y Butler, entre otras, cuyos trabajos iremos desgranando en el correspondiente capítulo de desarrollo extenso del marco teórico.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD), según van Dijk, “es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primordialmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (1992: 23). Así pues, el análisis crítico del discurso, con tal objeto de investigación, toma explícitamente partido, y espera, en último término, contribuir de manera efectiva a la

resistencia contra la desigualdad social. Entre los rasgos definitorios del ACD, debe señalarse también que no constituye una aproximación, escuela, secta o método, sino únicamente una perspectiva y posición crítica en el análisis del discurso (van Dijk, 2002: 3). Por tanto, no conforma una dirección específica de investigación ni posee un marco teórico unitario (van Dijk, 1999: 25). De esta manera, tal y como indica Santander (2011), el ACD no constituye una técnica, ni dispone de herramientas específicas, sino que viene guiado por el objetivo de la investigación y su marco teórico, siendo primordialmente la teoría y no la técnica la que nos permite observar y analizar científicamente los discursos. A estos aspectos, debe añadirse, por otro lado, que debido al hecho de que la relación entre representación y discurso no es directa, sino muy compleja, y una función del contexto social del discurso (van Dijk, 2002: 5), y, además, los problemas sociales son altamente complejos, el estudio de los aspectos mencionados requiere de un enfoque multidisciplinar (van Dijk, 1993: 252).

En la presente investigación, adoptamos concretamente la perspectiva feminista del análisis crítico del discurso (AFCD), que tal y como señala Lazar (2007), en tanto que perspectiva política sobre el género, atiende fundamentalmente a la desmitificación de las interrelaciones existentes entre el género, el poder, y la ideología en el discurso (Lazar 2007: 145). Como añade la autora, dicha perspectiva está comprometida abiertamente con el logro de un orden social justo a través del análisis del discurso. Así pues, un foco crucial de la misma lo constituye la crítica de discursos que sostienen un orden social patriarcal, entendiendo dicho orden como el conjunto de las relaciones de poder que sistemáticamente privilegian a los hombres como grupo social, situando a las mujeres en una posición de desventaja, exclusión y pérdida de poder.

Habiendo indicado que el análisis del discurso no constituye una técnica, ni

dispone de herramientas específicas, sino que viene guiado por el objetivo de la investigación y su marco teórico, y habiendo especificado los presupuestos fundamentales sobre los que se sustenta la perspectiva feminista desde la que abordamos nuestro análisis, pasamos a introducir el marco teórico, y, posteriormente, las preguntas de investigación y las categorías analíticas que se derivan del mismo y que guiarán la exploración de las películas seleccionadas.

El marco teórico en que se encuadra nuestra investigación consta, fundamentalmente, de tres pilares:

a) Los fundamentos de la teoría fílmica feminista: De esta teoría extraemos la relevancia de analizar cómo las narrativas construyen la feminidad y la masculinidad, en nuestro caso y especialmente, asociadas a las categorías de víctima y agresor. Partiendo de la aplicación de la teoría fílmica feminista, nos proponemos analizar dicha construcción en relación al marco histórico en el que se imbrican, punto que justifica la importancia de introducir la cuestión de la relación con el pasado y la memoria.

b) Las aportaciones de la teoría feminista en lo referente a la violencia de los marcos de reconocimiento establecidos, destacándose entre estas la teorización sobre las tecnologías de género, y el debate sobre la violencia de la representación y la mediatización del trauma. De este marco se extrae, como ampliaremos en el correspondiente capítulo de fundamentación teórica, la importancia de analizar la concepción de la violencia de género que las películas seleccionadas construyen.

c) El género narrativo conceptualizado como tecnología: La atención al género fílmico a través de los conceptos y teorías relativos a los géneros cinematográficos –en los cuales participa igualmente la teoría fílmica feminista– resulta imprescindible para

analizar la mediatización del trauma, así como para abordar el marco de inteligibilidad que cada película valida respecto a la configuración de la violencia de género.

A dicho marco habría que añadir el contexto socio-histórico de la producción fílmica analizada. El contexto socio-histórico en el que se inscribe el objeto de estudio es la España democrática: una democracia avanzada, alejada aparentemente de todo lo que significó la dictadura y habiendo superado sobradamente en el tiempo los inicios de la transición. Este aspecto es, junto con el más amplio contexto internacional –en el que la violencia contra las mujeres pasa a formar parte de la agenda política y la legislación internacionales gracias a la lucha feminista–, precisamente el que hace posible que este objeto se produzca. El estudio del contexto constituye, pues, uno de los ejes fundamentales a través de los cuales articulamos nuestro análisis, ya que resulta necesario para poder explicar cómo surgen y respecto a qué dialogan los productos culturales que analizamos.

Así pues, partiendo de la perspectiva del análisis del discurso y de los tres pilares teóricos que acabamos de presentar, en esta investigación asumimos el supuesto de que las posibilidades de transformación del marco de reconocimiento que las películas construyen respecto al discurso hegemónico de la violencia de género va ligado a los mecanismos narrativos del género fílmico utilizado. Con la formulación de este supuesto no pretendemos asignar un carácter ontológico a ciertos géneros fílmicos, sino únicamente abordar en qué medida el modo en que el género fílmico se ha utilizado, en el caso de la representación de la violencia contra las mujeres en el cine español, reproduce los lugares comunes de enunciación (a pesar de que pretenda denunciar) o se desvía de ellos para abrir el texto a interpretaciones socio-políticas más amplias que pongan en tela de juicio la propia escena enunciativa hegemónica.

2.2 Preguntas de investigación

Del marco teórico, los objetivos y los supuestos presentados, parten las siguientes preguntas de investigación, las cuales guiarán nuestro análisis de las películas seleccionadas:

1. ¿Cómo se representa la violencia de género en las películas seleccionadas? ¿Qué dimensiones de la violencia se retratan: física, psicológica, sexual, institucional? ¿Cómo se abordan: de forma explícita o implícita?
2. ¿Cómo se representa a la víctima y al agresor, y la dinámica de la relación entre ambos en las películas seleccionadas? ¿Hasta qué punto se reproduce –o se evita o supera– la dicotomía víctima-agresor que encontramos en los medios generalistas y en el marco normativo? ¿En qué medida se reproduce –o se evita o supera– el discurso victimizador que estos configuran? ¿Hasta qué punto estas películas perpetúan –o rompen con– el marco hegemónico y presentan a la víctima como sujeto agente?
3. ¿Qué géneros y/o convenciones fílmicas, y qué cinematografía, se emplean en las películas seleccionadas? ¿Qué posiciones espectatoriales construyen? ¿En qué medida las representaciones de violencia de género varían en función de los géneros y/o convenciones fílmicas empleadas en las películas seleccionadas?
4. ¿Qué lugar ocupa en el desarrollo narrativo el contexto sociocultural, político e histórico en que se enmarca la historia de violencia en que la película se centra, y en el que se aborda el maltrato como fenómeno social?
5. ¿En qué medida un análisis detallado de estas películas puede contribuir a análisis y reflexiones más amplias sobre los modos de representación de la violencia de género en el cine español?

2.3 Categorías analíticas

A continuación, pasamos a resumir esquemáticamente las categorías analíticas principales que extraemos de los tres pilares que configuran nuestro marco teórico, el cual será desarrollado profusamente en los capítulos 5, 6 y 7. Dichas categorías, en línea con lo ya señalado respecto a la perspectiva del análisis del discurso que seguimos en la presente investigación, vienen a constituir la metodología que seguimos en el análisis de las películas seleccionadas (y que es expuesta en detalle en el capítulo 8):

a) Del primer pilar (integrado por los fundamentos de la teoría fílmica feminista) extraeremos las siguientes aportaciones y categorías analíticas: la teoría de la mirada masculina de Mulvey y su vinculación con la crítica al paradigma de la diferencia sexual y con el debate sobre la mirada femenina.

b) Del segundo pilar (compuesto fundamentalmente por las aportaciones de la teoría feminista relativas a la construcción de marcos de inteligibilidad) extraeremos las siguientes aportaciones y categorías analíticas: ‘marcos de reconocimiento’ y ‘tecnologías de género’; ‘violencia de la representación’ y ‘trauma mediatizado’.

c) Del tercer pilar (compuesto por el análisis del género fílmico) se extraen las convenciones narrativas de cada uno de los géneros utilizados en las películas seleccionadas (*thriller*, melodrama y docuficción).

2.4 Muestra y criterios de selección

Apoyándonos en el marco teórico-metodológico expuesto, la exploración de las representaciones de violencia de género en el período referido (1997-2011) se realizará, concretamente, a través del análisis en profundidad de las siguientes tres películas: *Solo*

mía (2001), *Te doy mis ojos* (2003), y *Ella(s)* (2010).

Esta selección ha sido llevada a cabo tras efectuar una exploración exhaustiva y visionado de las representaciones de violencia de género en el cine español, incluyendo largometrajes y cortometrajes. Dicha exploración incluye también las películas estrenadas previamente a 1997 –como parte de nuestro propósito de encuadrar nuestro análisis en el contexto socio-histórico más amplio– pero se concentra fundamentalmente en las películas estrenadas en 1997-2011.

A continuación exponemos los principales criterios en que nos hemos basado para realizar dicha selección (los cuales son desarrollados en detalle, y en relación al contexto cinematográfico mencionado, en el capítulo 9):

a) En los tres filmes, la violencia de género constituye el tema central o uno de los temas centrales que estos abordan, y en todos ellos se articula un discurso crítico sobre el abuso.

b) Las tres películas introducen rasgos nuevos en su manera de acometer la violencia de género –por adelantar algunos ejemplos, introducen nuevas dimensiones en su retrato del abuso, y/o añaden nuevas dimensiones a su abordaje de las figuras de la víctima y del agresor, y/o hacen uso de nuevas convenciones fílmicas respecto a la tradición previa– que pueden ser consideradas como punto de inflexión en el modo de representación del tema respecto a otras películas españolas del momento.

c) Tanto *Solo mía*, como *Te doy mis ojos* y *Ella(s)*, tocan varias dimensiones de la violencia de género en su tratamiento del tema, presentando –en este sentido– un retrato más multidimensional y complejo del fenómeno que otras películas españolas. Esta característica, por otro lado, posibilita y facilita el análisis comparado de estas tres producciones con el resto de las obras fílmicas que forman parte de nuestro objeto de

estudio.

2.5 Estructura de la tesis

Por último, pasaremos a introducir los capítulos de los que se compone la presente tesis doctoral.

Una vez esbozados en la parte de Introducción los capítulos 1 y 2 donde elaboramos la justificación del objeto de estudio y presentamos resumidamente el enfoque teórico-metodológico, respectivamente, pasamos al Marco Contextual que se despliega en los capítulos 3 y 4. En el tercer capítulo, se aborda la definición del concepto de «violencia de género», con el propósito de introducir la noción de la que partimos en esta investigación, e, igualmente, de exponer que se trata de una noción clave cuya consolidación se encuentra estrechamente ligada al proceso de visibilización y de «politización» del abuso que caracteriza al contexto en el que emergen las películas españolas sobre violencia de género objeto de nuestro estudio.

En el cuarto capítulo, abordamos el contexto socio-histórico amplio en el que dichos procesos se producen, abarcando desde el inicio del régimen franquista hasta el presente democrático, con el propósito de enmarcar y explicar la aparición del cine español sobre violencia de género, y los modos de representación que éste adopta, como respuesta a y como parte de un contexto socio-político determinado.

Los capítulos 5, 6, 7 y 8 conforman el Marco Teórico. En el quinto y sexto capítulo, realizamos un recorrido detallado por los principales conceptos y formulaciones de la teoría fílmica feminista y de la teoría feminista, respectivamente, y de las cuestiones principales en torno a las cuales ha girado su debate, extrayendo de los mismos las

nociones y planteamientos concretos que constituyen el núcleo de nuestro marco teórico y que guiará, a su vez, nuestro análisis fílmico. A este núcleo añadimos, con el séptimo capítulo, algunos de los conceptos y planteamientos clave de la teoría de los géneros narrativos presentes en las películas en que se centra nuestro análisis. El peso diferencial de ambos capítulos viene explicado, fundamentalmente, por el hecho de que la teoría fílmica feminista se adecúa en mayor medida al estudio del objeto de esta investigación, pero es debido también a que la misma aborda, además de los aspectos que le son propios, varias de las cuestiones y de los géneros fílmicos que abarca la teoría cinematográfica. En el octavo capítulo se recogen las principales categorías analíticas que extraemos del marco teórico, así como los principales ámbitos y aspectos que exploramos a partir de las mismas y que guiarán el análisis de los filmes seleccionados.

Con el capítulo 9 entramos en el apartado de Análisis Fílmico, y comenzamos presentando un panorama general de la producción fílmica española sobre violencia de género en el período estudiado y exponiendo en detalle los criterios de selección de las tres películas que exploramos en profundidad en esta investigación.

En los capítulos 10, 11 y 12 se presentan los análisis fílmicos de *Solo mía*, *Te doy mis ojos* y *Ella(s)*, atendiendo fundamentalmente a los siguientes ejes de análisis: género fílmico y cinematografía, representaciones de violencia de género, caracterización de la víctima y del agresor y el uso del pasado como estrategia narrativa.

Finalmente, se exponen unas conclusiones finales, elaboradas partiendo del análisis de las tres películas principales en que se ha centrado nuestra investigación.

3. La emergencia del concepto «violencia de género»: las declaraciones de Naciones Unidas y la Ley Orgánica 1/2004

En el presente capítulo expondremos el concepto «violencia de género» partiendo, primeramente, de la definición elaborada por Naciones Unidas en sus declaraciones, resoluciones, y conferencias relacionadas con la violencia contra las mujeres, y, más específicamente, en la Declaración sobre eliminación de la violencia contra la mujer de Naciones Unidas, adoptada por la Asamblea General (resolución 48/104, 20 diciembre 1993), y en la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing, 4-15 septiembre 1995). Es dentro del ámbito de tales acuerdos donde la noción mencionada –expresada por Naciones Unidas principalmente a través de la expresión «violencia de género»– se consolida. Posteriormente, haremos mención a la definición de la noción de violencia de género –que basándose en las resoluciones de Naciones Unidas indicadas– sigue la Unión Europea en sus medidas políticas y legales referidas a la violencia de género. Por último, y fundamentalmente, presentaremos el concepto tal y como éste –siguiendo también las resoluciones de las Naciones Unidas señaladas– ha sido definido en la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Ésta es la legislación más completa y reciente que se ha desarrollado en España sobre la materia, y en la cual –dentro del ámbito de la legislación española– el concepto de violencia de género queda definido por primera vez.

En la introducción a la Declaración sobre eliminación de la violencia contra la mujer (1993), la Asamblea General de las Naciones Unidas reconoce que:

La violencia contra la mujer constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que han conducido a la dominación de la mujer y a la discriminación en su contra por parte del hombre e impedido el adelanto pleno de la mujer, y que la violencia contra la

mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre (Naciones Unidas, Asamblea General, 1993: 1).

Posteriormente, en el artículo 1 de la Declaración, la violencia contra las mujeres es definida más específicamente como:

[...] todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada (Naciones Unidas, Asamblea General, 1993: 2).

De entre los diferentes tipos de violencia que Naciones Unidas incluye en el concepto de violencia de género o violencia contra las mujeres, es de interés destacar en el presente trabajo aquel al que se hace alusión en el artículo 2 de la Declaración, el cual queda definido como

[...] la violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación (Naciones Unidas, Asamblea General, 1993: 2).

Es desde la definición de «violencia contra las mujeres» –una de cuyas manifestaciones principales es el abuso doméstico experimentado por parte de niñas o mujeres en el ámbito de la familia– que la Declaración de Naciones Unidas recomienda el desarrollo de una legislación específica, así como el inicio de la investigación oficial

en violencia contra las mujeres a los Estados miembros. A las medidas indicadas, debe añadirse también la recomendación que hace la Declaración a dichos Estados miembros sobre el desarrollo de estadísticas e investigación sobre violencia contra las mujeres –y, dentro de ésta, especialmente la violencia que se desencadena en la familia– con el propósito de que dicha información sea difundida (Naciones Unidas, Asamblea General, 1993: 4).

Por otro lado, la definición del concepto elaborada por Naciones Unidas, y, en su conjunto, las resoluciones y acuerdos establecidos por este organismo en materia de violencia de género o violencia contra las mujeres, constituye una referencia clave en las medidas políticas y legales sobre estas cuestiones que han sido implementadas por parte de la Unión Europea. A modo de ejemplo, es de interés citar la declaración adoptada por la Unión Europea en el ámbito de la violencia de género tal y como ésta queda recogida en el informe referido a la campaña de tolerancia cero ante la violencia contra las mujeres emprendida por esta institución. Concretamente, en la introducción de dicho informe, se afirma lo siguiente:

La violencia contra las mujeres está ampliamente extendida y tiene lugar en toda la sociedad. La mayor parte de la violencia se desencadena en el hogar, lo cual contribuye a ocultar el fenómeno. Las cuestiones concernientes a la violencia contra las mujeres están ligadas a la igualdad entre mujeres y hombres, las relaciones de poder entre los sexos y el punto de vista de los hombres acerca de las mujeres. Vivimos en una sociedad patriarcal donde el hombre y sus necesidades son la norma y donde la mujer y sus necesidades están subordinadas a las del hombre, sexual, económica, social y políticamente (Eriksson,

Committee on Women's Rights, 1997: 11).⁵

Finalmente, en el tratamiento del concepto de violencia de género en relación más directamente con la presente investigación es de especial relevancia destacar la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Esta es la ley más completa en materia de protección a las víctimas de violencia de género de las que se han desarrollado en España hasta la fecha. La perspectiva de género que guía la definición de violencia contenida en dicha ley está ya implícita en el mismo preámbulo, en el que se afirma que:

La violencia de género no es un problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión.

Es de destacar también, que es en esta ley donde el concepto de «violencia de género» queda definido por primera vez dentro del ámbito de la legislación española, al que hasta el momento se había hecho referencia con la expresión «violencia doméstica» –como se observa en leyes anteriores, entre ellas la Ley 27/2003, de 31 de julio, reguladora de la Orden de protección de las víctimas de violencia doméstica. Así pues, la Ley Orgánica 1/2004 ha contribuido a la generalización y difusión de este significado, y a reemplazar otras ideas y expresiones como la de «violencia doméstica» que empieza a

⁵ Violence against women is widespread and occurs everywhere in society. Most violence happens in the home which helps to disguise the phenomenon. Questions concerning violence against women are linked to equality between women and men, power relations between the sexes and men's view of women. We live in a patriarchal society where man and his needs are the norm and where woman and her needs are subordinated to those of men sexually, economically, socially and politically (Eriksson, Committee on Women's Rights, 1997: 11).

divulgarse en la década de los ochenta y que, en contraste con el de «violencia de género», hace referencia a cualquier forma de acción violenta ejercida por un miembro de la familia sobre otro (Montalbán, 2006: 6).

A los aspectos señalados, debe añadirse que la inclusión de la noción de «violencia de género» en la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género constituye, por sí sola, un hecho muy representativo del debate generado en torno a la cuestión y la evolución del mismo en el momento en que se estableció esta ley, pues el Gobierno decidió utilizar este concepto frente al de «violencia doméstica», a pesar del desacuerdo expresado por parte de la Real Academia Española [RAE]. En efecto, cuando la propuesta de esta ley se hizo pública, la RAE desarrolló un informe en el que cuestionaba que el uso del término fuera apropiado, señalando que el hecho de que la expresión española fuera literalmente traducida desde el inglés como «violencia de género o basada en el género» implicaba varios problemas. Entre tales problemas señalaba, por ejemplo, que mientras que en inglés los términos «género» y «sexo» son sinónimos, en español, sin embargo, no tienen el mismo significado; planteaba, más concretamente, que mientras «sexo» hace referencia exclusivamente a una categoría biológica, «género» es una categoría sociocultural que connota desigualdades sociales, económicas, políticas, etc. Basándose en este y otros argumentos, la RAE recomendó el uso del término «violencia doméstica», ya que incluye el impacto que la violencia tiene no solo sobre la mujer sino sobre otros miembros de la familia, y sugirió que la ley debía llamarse «Ley Integral contra la Violencia Doméstica o por Razón de Sexo».

La razón por la cual la recomendación hecha por la RAE no fue seguida por el Gobierno ha sido explicada por Maqueda, quien críticamente señala que la distinción entre «violencia doméstica» y «violencia de género» no es meramente lingüística y

afirmando que:

El reduccionismo a que conduce esa equiparación es necesariamente negativo porque enmascara la realidad de un maltrato que victimiza a la mujer por el hecho de serlo, más allá de sus relaciones personales de afecto o sexuales, esto es, cuando transcurren en el ámbito profesional o laboral o social en su sentido más amplio. Y, además, contribuye a relativizar el origen y el significado de esa violencia al hacer partícipes de ella no sólo a la mujer –en la pareja– sino a esos otros miembros vulnerables de la vida en común (Maqueda, 2006: 5).

Así pues, en síntesis, y aunando las definiciones recogidas a lo largo del texto, es posible formular el concepto de violencia de género en torno a los siguientes rasgos fundamentales:

- 1) Constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, e, igualmente, uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre (Naciones Unidas, Asamblea General, 1993: 1). De hecho, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad.⁶
- 2) Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, e incluye todo acto que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de

⁶ Como se indicaba más arriba, la Unión Europea –en el informe sobre la campaña de tolerancia cero ante la violencia contra las mujeres– utiliza el término «patriarcal» para describir el modelo de sociedad dentro del cual la violencia de género se desencadena, en el que el hombre y sus necesidades son la norma, y donde la mujer y sus necesidades están subordinadas a las del hombre, sexual, económica, social y políticamente. Es ésta la definición esencial que tomaremos como referencia al utilizar el término patriarcal en esta tesis doctoral.

tales actos, la coacción, o la privación arbitraria de la libertad. Dentro de ésta, destaca la violencia que se produce concretamente en el hogar y/o en el ámbito de la pareja, pues son los espacios en los que el abuso mayoritariamente se desencadena.⁷

La elección de la expresión y concepto de violencia de género, además de por las razones mencionadas, se justifica en nuestro trabajo por dos motivos fundamentales. En primer lugar, la propia emergencia del concepto –como abordaremos en detalle en el próximo capítulo– es indicativa del reconocimiento social y político de la realidad del maltrato a las mujeres. Este proceso, en el caso español, queda reflejado, entre otros aspectos, en el lugar que pasa a ocupar esta cuestión en el ámbito político y legal –como indica la implementación de medidas políticas y legales cada vez más integrales para afrontarla– y el proceso de visibilización mediática del maltrato. En segundo lugar, la consolidación del concepto de violencia de género, que en el caso del contexto español, se refleja, por ejemplo, en su inclusión en la correspondiente legislación, coincide con la emergencia de varias películas producidas en el país, y en las que este tipo de abuso constituye su tema central, y en torno al cual articulan un discurso de denuncia, aspectos que serán abordados en detalle en los capítulos de análisis fílmico correspondientes.

⁷ Por citar una cifra significativa, una de cada cinco mujeres (22%) en la UE que ha mantenido una relación de pareja –tras cumplir los 15 años de edad–, ha sido víctima de violencia física y/o sexual por parte de su compañero íntimo (European Union Agency for Fundamental Rights [FRA], 2014).

4. Contexto socio-histórico: el proceso de visibilización y «politización» de la «violencia de género» en España

En este capítulo se presentan los principales cambios introducidos en las leyes y políticas relativas a los derechos de las mujeres, y, específicamente, la violencia de género, y la evolución de su cobertura mediática en España, desde el inicio del régimen de Franco (1939-1975) hasta el presente. Igualmente, se explora el impacto de estos dos aspectos, las leyes y políticas mencionadas y el tratamiento mediático de los casos reales de violencia de género, en la aparición de las primeras representaciones del tema en el cine español y la forma que éstas adoptaron.

4.1 La violencia de género en España

4.1.1 Los derechos de las mujeres bajo el régimen franquista (1939-1975)

Tras el período de la II República (1931-1936), en el que España contaba con la legislación concerniente a los derechos de las mujeres más avanzada de Europa, junto con la República de Weimar (Ofer, 2009: 145), el régimen de Franco introdujo una serie de reformas en el Código Civil y en el Código Penal que supusieron un paso atrás en el proceso de avance de tales derechos, y que situaron a las mujeres en una posición legal y social vulnerable en relación a la actualmente denominada violencia de género. Considerando lo reciente de las medidas de protección a las víctimas de violencia de género en España, que como se verá comenzaron con la reforma del Código Penal en 1989, las leyes constituyen un elemento clave para explorar la legitimación política y social que recibía este tipo de violencia en la etapa franquista y en los primeros años de democracia.

Bajo el régimen de Franco, los principios de igualdad entre los géneros y el sufragio femenino, que habían sido incluidos respectivamente en los artículos 25 y 36 de

Constitución española de 1931, fueron eliminados. Se abolieron también otras leyes civiles que habían sido introducidas durante la II República (1931-1939), como el matrimonio civil, el divorcio, el uso de anticonceptivos, y el aborto. En su lugar, a través del derecho civil –ley 12 marzo 1938– se estableció el permiso marital, recurriendo para ello al Código Civil napoleónico de 1889 –derogado durante la II República–, el cual abocó a las mujeres a una posición de dependencia legal respecto a sus maridos (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2006). En concreto, el artículo 57 de la ley determinaba que “el marido debe proteger a la mujer y ésta obedecer al marido”, una norma que desde la perspectiva feminista o de género se considera determinante de la pérdida de derechos que las mujeres experimentaron durante el período referido de la dictadura del general Franco, entre ellos la desprotección frente a la violencia de género. Rubiales Torrejón, por ejemplo, afirma que el mencionado artículo 57 constituye una norma indigna, pues asume la inferioridad de la mujer, y establece la autoridad marital, que se encuentra en el origen de muchísimas desgracias que han sufrido las mujeres, entre ellas, la más cruel de todas: la violencia de género (Rubiales Torrejón, 2003: 8).

Aparte de las medidas citadas, el derecho civil recogía que las mujeres casadas requerían el consentimiento de sus maridos para poder trabajar, poseer una propiedad, realizar transacciones económicas, o viajar. Especialmente en lo relativo a las cuestiones financieras, el código era categórico, e impedía que las mujeres pudieran adquirir bienes de forma lucrativa o transferirlos sin el permiso del marido, a excepción de algunos casos particulares que la ley establecía (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2006). En efecto, se consideraba que el marido era el único administrador de los bienes propiedad del matrimonio (art. 59). Debe añadirse que, en relación a la esposa y los hijos, era también al marido a quien el código otorgaba ser el representante de la mujer (art. 60), y a quien concedía la custodia de los hijos (art. 172) (Cuenca, 2008: 79).

Otras dos legislaciones introducían también reformas, y sus principios eran igualmente discriminatorios para las mujeres respecto a sus maridos y, en general, respecto de los hombres. De esta forma, el Código de Comercio determinaba que las mujeres requerían el permiso marital para llevar a cabo actividades comerciales (Cuenca, 2008: 80). Y, por otro lado, la Ley de la Familia establecía la subyugación de la mujer a la autoridad del hombre, primeramente la de su padre, y en segundo lugar la de su marido. A pesar de que el artículo 321 establecía la mayoría de edad legal a los 23 años, a las mujeres solo se les permitía abandonar la casa de sus padres tras cumplir los 25 años, a excepción de aquellos casos en que contrajeran matrimonio o ingresaran en una orden religiosa (Cuenca, 2008: 79; Rubiales Torrejón, 2003: 8).

En el ámbito estrictamente laboral, una serie de medidas legales e ideológicas limitaban el acceso de las mujeres a los puestos de trabajo y las asignaba únicamente a sectores tradicionalmente femeninos, que eran por otro lado menos valorados. El Fuero del Trabajo de 1938, concretamente, apuntaba como señal de progreso del nuevo régimen la liberación de la mujer del taller y de la fábrica, y constaba de una serie de medidas que supondrían la discontinuidad del trabajo por razón de matrimonio, incrementando la dependencia económica y social de las mujeres casadas (Cuenca, 2008: 80). Así, por ejemplo, la Orden de 27 de diciembre de 1938 recogía que “la tendencia del Nuevo Estado es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo”. Y la mayoría de las Reglamentaciones de Trabajo desde 1942, establecerían que al contraer matrimonio, la trabajadora debía abandonar su puesto laboral a cambio de una «dote» estipulada previamente.

El Código Penal de 1944 también debe ser objeto de consideración para explicar el retroceso en los derechos de las mujeres a lo largo del período abarcado, y, especialmente, en lo tocante a la situación de inferioridad legal en que se encontraban

respecto a sus maridos. Una de las medidas contenidas en el mismo era la penalización diferenciada del adulterio, mucho más severa con las mujeres que con los hombres. Específicamente, el artículo 449 establece que “el adulterio será castigado con la pena de prisión menor. Cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido, y el que yace con ella, sabiendo que es casada, aunque después se declare nulo el matrimonio” (Código Penal 1944, art. 449). Por otro lado, el artículo 452 determina que “el marido que tuviere manceba dentro de la casa conyugal, o notoriamente fuera de ella, será castigado con prisión menor. La manceba será castigada con la misma pena o con la de destierro” (Código Penal 1944, art. 452). El código incluía, además, una medida específica relativa a la violencia de género. Concretamente, el artículo 583, concerniente al abuso físico de la esposa, afirma que “los maridos que maltraten a las mujeres serán castigados con las penas de cinco a quince días de arresto menor y reprensión privada [...] aun cuando no las causaren lesiones de las comprendidas en el párrafo anterior”, que hace referencia a “las lesiones que no impidan al ofendido dedicarse a sus trabajos habituales ni exijan asistencia facultativa” (Código Penal 1944, art. 583). Esta última medida es especialmente significativa, pues refleja la leve penalización que recibía el maltrato físico de los hombres hacia sus esposas en España durante el período referido.

El Código Civil experimentó varias reformas graduales que fueron introduciéndose con el propósito de cambiar la situación inicial de sumisión de la mujer al hombre, se tratase del marido, el padre o el tutor (Rubiales Torrejón, 2003: 6). Una de las reformas más importantes fue demandada en 1958 por Mercedes Formica, una abogada que pertenecía a la Falange, y tuvo que ver con la casa perteneciente al matrimonio y la custodia de los hijos. Formica solicitaba que la casa, que en aquel momento se consideraba propiedad exclusiva del marido (y de la que la mujer debía irse, perdiendo al mismo tiempo la custodia de los hijos, en caso de separación) pasara a ser

compartida. Esta reforma se hizo posible cinco años más tarde y, además de la medida citada, permitió a las mujeres ser testigos en los testamentos, e igualmente ocupar cargos tutelares si esto se hacía con el consentimiento de sus maridos (Cuenca, 2008: 81).

Otra medida relevante en el proceso gradual de reformas que los derechos de las mujeres fueron experimentando a lo largo del régimen de Franco fue la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer de 15 de julio de 1961, la cual fue presentada por Pilar Primo de Rivera desde la Sección Femenina. Esta ley eliminaba la discriminación basada en el sexo, a excepción de los ámbitos de la Administración de Justicia, las Fuerzas de Seguridad y la Marina Mercante. Igualmente, ponía fin a la discontinuidad forzada del trabajo a consecuencia del matrimonio que había estado vigente hasta entonces (Rubiales Torrejón, 2003: 9). Sin embargo, seguía manteniendo que la mujer requería el consentimiento de su marido para poder trabajar (Cuenca, 2008: 81).

Se han señalado diversas razones para explicar la introducción de la reforma mencionada. Bosch y Ferrer afirman que el factor principal es el crecimiento económico que se produjo en la década de 1960, pues fue éste el que condujo al incremento de puestos de trabajo y a la necesidad de una mayor proporción de fuerza de trabajo femenina (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2006). Cuenca, por otro lado, afirma que las medidas citadas “en ningún caso respondieron a una mayor sensibilidad del régimen hacia la situación de las mujeres, sino que estuvieron motivadas por la necesidad de obtener cierta aceptación y reconocimiento internacional” (Cuenca, 2008: 81). Debe añadirse que no sería hasta 1970 cuando la ley permitiría a las mujeres conservar sus puestos de trabajo tras haber contraído matrimonio, momento en el que a pesar de la introducción de tal medida, la proporción de mujeres empleadas alcanzaba solo el 18%; por otro lado, el régimen continuaba promoviendo el desempeño prioritario de la mujer como esposa y madre

(Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2006). Es justamente desde la década citada cuando empieza a producirse una progresiva integración de las mujeres al mercado laboral, seguida y apoyada por una expansión de la educación a partir de la década de 1980. Así, en los siguientes veinte años, las mujeres pasarían a componer el 25% de la fuerza de trabajo española. Tal y como señala, por ejemplo, Brooksbank-Jones, a estos cambios en los roles socio-económicos de las mujeres irán aparejados cambios significativos de conciencia, especialmente entre las mujeres más expuestas a lo que la autora se refiere como las demandas en competencia de las esferas pública y privada. Emergerán, pues, tensiones entre los llamados valores tradicionales (patriarcales, católicos y centrados en la familia) y los más avanzados (feministas, centrados en la carrera, o individualistas-liberales), que se desplegarán no solo en el lugar de trabajo sino en el hogar (Brooksbank-Jones, 1995: 386-7).

4.1.2 El rol de la Sección Femenina

El control ideológico de la Sección Femenina de la Falange y de las JONS y el modelo de mujer que el régimen de Franco tenía el propósito de promover a través de esta organización –como parte de las estrategias a las que dicho régimen recurriría, para dotarse de legitimación y de ideología– constituye otro elemento clave en la explicación de la situación de subyugación de las mujeres respecto a los hombres durante el período franquista. Esta organización, cuya misión inicial fue apoyar al Movimiento en el contexto de la Guerra Civil Española, desempeñaría un significativo papel en la educación y socialización de las mujeres a lo largo de estas décadas. El cambio en la misión de la Sección Femenina se produjo, concretamente, con el Decreto de 28 de diciembre de 1939, que convertía a la organización en institución del Estado y le asignaba la misión de la formación política y social de las mujeres de acuerdo a los principios de la Falange

Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista [FET y de las JONS] (Pérez Moreno, 2008: 79).

Tal y como señala críticamente Ruiz Franco, la Sección Femenina tuvo como papel fundamental la uniformización ideológica de la mujer, la cual se llevaría a cabo a través de medidas como el establecimiento de una educación marcada por la ideología de la doctrina católica; dicha ideología avalaba el carácter diferenciado de cada sexo en la sociedad, favoreciendo –de este modo– la estructura patriarcal familiar. Más concretamente, la institución femenina a la que nos estamos refiriendo reprodujo el pensamiento tradicionalista español, enfatizando el papel reproductor de la mujer en su doble función, biológica y social, y, supeditando, así, la jerarquía familiar que reflejaba la propia jerarquía del régimen (2007: 27-28). La creación del modelo educativo mencionado constituyó, pues, el principal instrumento del que se sirvió la dictadura para intentar llevar a cabo una política de feminización (Jiménez, en Ruiz Franco, 2007).

En relación al papel de la Sección Femenina en el ámbito de la educación, hay varios aspectos significativos a señalar, entre los que destacan, por ejemplo, el establecimiento de una educación específicamente femenina y diferenciada de la dirigida a los varones, lo cual emprendería a través de la creación de asignaturas como Economía Doméstica (obligatoria para las mujeres) y Hogar (Graham y Labanyi, 1995: 198; Ruiz Franco, 2007: 29). Esta institución se encargaría, además, de orientar la formación de las mujeres hacia los niveles de enseñanza primaria y media, obstaculizando –de forma sutil– el acceso al bachillerato y a carreras universitarias (Ruiz Franco, 2007: 29). El principio de la educación diferenciada en función del sexo estaba basado, concretamente, en ideas tradicionales de la imagen y de la función de las mujeres, sustentadas en el principio de

que el destino de la mujer era la maternidad y la vida en el hogar, el marido y la familia.⁸

Aunque la Sección Femenina desempeñó un papel crucial en la política de feminización implementada por el régimen franquista, es preciso mencionar que en el proceso de reeducación ideológica, otras instituciones como Acción Católica –una organización seglar dependiente de la Iglesia– también tuvieron una influencia importante (Graham y Labanyi, 1995: 198). De hecho, como Pérez Moreno afirma, los roles de feligresa católica-cristiana y de patriota que organizaciones como ésta inculcarían en las mujeres, unidos al modelo de mujer promovido por la Sección Femenina, compondrían el ideal de feminidad durante el período referido. La importancia que se otorgaba a la educación de las mujeres en este conjunto de valores, se refleja de forma destacada las siguientes palabras de Pilar Primo de Rivera –Delegada Nacional de la Sección Femenina– pronunciadas en 1953:

Y para la mujer, la tierra es la familia. Por eso, [...] tenemos que apegarlas con nuestras enseñanzas a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta; tenemos que conseguir que encuentre allí la mujer toda su vida y el hombre todo su descanso. Que tenga una formación moral tan justa que sepa distinguir

⁸ En este punto es de interés mencionar que las medidas de control ideológico sobre las mujeres que emprendió la Sección Femenina presentan puntos en común con las que se llevaron a cabo en otros países europeos durante el período de entreguerras. Como Graham afirma,

Sellar la victoria en la era de la posguerra, requería la imposición no solo de un marco político autoritario y de políticas económicas regresivas sino también de un proyecto socialmente conservador. La motivación que guió este propósito fue el mismo tipo de «políticas de pánico moral» que habían operado en Europa durante el período de entreguerras como resultado de las ansiedades culturales desencadenadas a causa del rápido cambio socio-económico [...] (Graham, 1995: 183-184).

Original: To seal victory in the post-war required the imposition not just of an authoritarian political framework and regressive economic policies but also of a socially conservative Project. In general terms, the motivation for this was the same kind of «politics of moral panic» which had operated elsewhere in Europe in the inter-war period, as a result of cultural anxieties produced by increasingly rapid socioeconomic change [...] (traducción propia).

claramente el bien del mal; que no duerma tranquila una noche si por causa de ella, o por negligencia suya, se ha cometido una injusticia; que el espíritu de Cristo anime su vida, y que tenga siempre como norma la doctrina de Falange (citado en Pérez Moreno, 2008: 20).

Igualmente, en relación al papel ejercido por la Sección Femenina en la socialización de las mujeres a la que nos venimos refiriendo, debe mencionarse el papel del ordenamiento jurídico, el cual –como ya hemos tratado– más que para establecer derechos, fue creado para atribuir o imponer en las mujeres una función social muy determinada, basada en su capacidad reproductiva y educativa. Tal y como señala Ruiz Franco, se trata de un ordenamiento jurídico conservador y paternal que consideraba incapacitada a la mujer para realizar buena parte de sus actuaciones jurídicas, y que la sometía a la autoridad paternal o marital. A través de estas medidas, el régimen relegaba la actividad de las mujeres a la esfera privada, donde quedaban sometidas a la tutela del varón, garantizando por lo tanto el control social de las mismas (Ruiz Franco, 2007: 27-30).

4.1.3 De las primeras acciones feministas a la criminalización de la violencia de género

En la década de 1960, las organizaciones feministas tuvieron como objetivo principal restablecer aquellos derechos civiles a los que el régimen de Franco había puesto fin. Así, en 1965, mujeres procedentes del Partido Comunista, del Partido Socialista, de grupos cristianos y de diversas agrupaciones, fundaron el Movimiento Democrático de Mujeres –al que después se llamaría Movimiento de Liberación de la Mujer. Y, en 1975, dicho Movimiento –junto con el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer– elaboraría el “Programa-manifiesto de la plataforma de organizaciones de mujeres de Madrid, con

motivo del Año Internacional de la Mujer”, una alternativa al impuesto por la Sección Femenina. Este programa fue suscrito por varias asociaciones feministas y denunciaba, fundamentalmente, las dificultades con las que tropezaba la liberación de la mujer en España, debido al freno que el régimen franquista había supuesto y seguía suponiendo al proceso de participación social y política de la mujer (Díaz, 2009: 335-336).

Durante los primeros años de democracia, se emprendieron varias reformas importantes en el terreno de los derechos de las mujeres. En 1975, se estableció la Ley N° 14, 1975, de 2 de mayo, sobre la reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges, la cual abolía el permiso marital (Díaz, 2009: 326). En 1978, se incluyó en la Constitución Española el principio de igual tratamiento a todas las personas sin discriminación en función del sexo, la raza y la religión. En 1981, la Ley N° 11 introdujo varios cambios en el Código Civil en lo relativo a la filiación, la autoridad parental y las materias financieras dentro del matrimonio, entre ellos el principio de igualdad entre las mujeres casadas y sus maridos respecto a la gestión y disposición de las propiedades y la custodia de los hijos, pasando ambas a compartirse (Rubiales Torrejón, 2003: 17). Fue también en estos años cuando las organizaciones feministas demandaron la legalización del uso de anticonceptivos, el divorcio y el aborto, derechos que se establecerían en 1978, 1981 y 1986, respectivamente (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, s.f.)

Las nuevas medidas legales que reconocían la igualdad entre mujeres y hombres dentro del matrimonio se iniciaron en España varias décadas más tarde que en Estados Unidos y en muchos países europeos. Sin embargo, las primeras acciones emprendidas para combatir la violencia de género en España emergieron al mismo tiempo que éstas lo hacían en otros países europeos y del mundo. En efecto, aunque la apertura de las primeras

casas de acogida para víctimas de violencia de género tuvo lugar en países como Canadá y Reino Unido en 1972, los refugios con carácter más estable comenzaron a existir en la década de 1980, y fue en 1984 cuando el Instituto de la Mujer (creado en ese mismo año) estableció su primera casa de acogida en España (Alberdi y Matas, 2002: 206-207).

En consonancia con los grupos de acción, redes y acuerdos en contra de la violencia de género que emergieron por todo el mundo en la década de 1970, hubo varias organizaciones que desempeñaron un papel clave en combatir este tipo de abuso en España. La Comisión para la Investigación de Malos Tratos a la Mujer, fundada en 1977 y, con carácter, oficial en 1983, ha realizado una importante labor de provisión de apoyo legal y de refugio a mujeres víctimas de violencia de género. La Asociación de Mujeres Separadas y Divorciadas, en funcionamiento desde 1976, ha abogado por la defensa de los derechos de la mujer y el apoyo a las mujeres víctimas de violencia de género. En el terreno de las reformas legales para la protección de este último colectivo, hay que destacar también el trabajo de la Asociación de Mujeres Juristas Themis, surgida en 1987 (Alberdi y Matas, 2002: 208).

La institución que, sin embargo, ha llevado cabo una labor más crucial en la introducción de la violencia hacia las mujeres en la agenda política y la concienciación social acerca de esta cuestión ha sido el Instituto de la Mujer, establecido por el Partido Socialista Obrero Español [PSOE] en 1983. Fue también en la década de 1980 cuando el Gobierno inició la puesta en marcha de campañas de denuncia de la violencia de género, creó las primeras unidades policiales con dedicación exclusiva a las mujeres, y comenzó a recopilar datos estadísticos sobre las denuncias de mujeres en las comisarías de policía. Igualmente, en colaboración con una serie de ONGs, abrió las primeras casas de acogida.

Las iniciativas emprendidas para combatir la violencia de género mencionadas, y en concreto la experiencia en las casas de acogida, junto con la labor de recopilación de

información realizada por la Comisión en Investigación sobre Violencia Doméstica, conducirían, al mismo tiempo, a la introducción de las primeras medidas legales que se establecían en España en este terreno. Se trata, concretamente, de la reforma introducida en el Código Penal en 1989. Este código pasó de definir la integridad y la libertad sexual de las mujeres como crímenes contra el honor de sus maridos y familias a considerar el abuso regular como un tipo de ofensa específico, incluyendo aquellos casos en los que el daño no fuera severo (Faraldo, 2006: 76-77). Esta modificación, con la que se iniciaban las medidas de protección a las mujeres víctimas de violencia en el seno de la pareja, vino seguida de otras medidas legales importantes en la década de 1990. La reforma del Código Penal de 1995 incrementó las penas, estableciendo que éstas variarían en función de la severidad de los daños, y amplió la definición de víctima. Sin embargo, el código continuaba definiendo la violencia doméstica exclusivamente como abuso físico. Las siguientes reformas se llevaron a cabo en el Código Penal de 1999 y consistieron en la inclusión de la violencia psicológica y de las figuras de la ex-pareja y el cohabitante en el término violencia de género, a la cual se hacía entonces referencia con la expresión «violencia doméstica». Además, se crearon nuevas medidas para mejorar la protección a las mujeres víctimas (Faraldo, 2006: 78).

Aparte de las medidas legales citadas, hay que señalar que desde 1998 los servicios implementados por las Fuerzas de Seguridad del Estado para asistir a las mujeres víctimas de violencia de género se incrementaron. Se crearon, por ejemplo, servicios específicos dentro de las comisarías locales de policía, como la línea de emergencia 24 horas. Estas nuevas medidas, junto con las reformas en la legislación mencionadas, indican la importancia que la denuncia del agresor y la protección inmediata de la víctima fueron cobrando en el ámbito legal y en la agenda política. Otras medidas que se implementaron tras la fecha indicada fueron la consideración de la violencia hacia las mujeres como uno

de los objetivos del II Plan de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres establecido por el Instituto de la Mujer (1997) y el I Plan de Acción contra la Violencia Doméstica (1998-2000).

En 1998 se llevó a cabo una propuesta de una ley de medidas integrales para combatir la violencia de género por parte del PSOE e Izquierda Unida [IU], la cual sería presentada en el Parlamento en 2002. Esta propuesta fue rechazada por el Gobierno del Partido Popular y sería finalmente aprobada por el Gobierno del Partido Socialista en 2004 como Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección integral contra la Violencia de Género (Vega, 2005: 37), y a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior.

4.2 La violencia de género y su representación en el contexto español

4.2.1 La aparición de la violencia de género en los medios: de los «crímenes de pasión» a la «violencia de género»

La cobertura mediática de los casos de violencia de género ha sido y continúa siendo un elemento crucial para explicar la creciente visibilidad social que ha adquirido este fenómeno en España y la presencia que las representaciones de este tipo de violencia tienen en una serie de películas españolas. Aunque el caso de Ana Orantes en 1997 tuvo un gran impacto y provocó un cambio de enfoque y un aumento de la consideración de los casos de violencia de género en las noticias televisivas, fue en las páginas de *El Caso*,⁹ periódico de sucesos que apareció el 11 de mayo de 1952, donde los temas de mujeres

⁹ Denominado «El periódico de las porteras» por aquellos que lo denostaban, *El Caso* consiguió un enorme éxito. Los 12.000 ejemplares semanales de su primer número fueron creciendo gracias a sus portadas atractivas, con acuarelas en rojo y negro y un estilo narrativo novelesco. Noticias como *El Caso de la mano cortada*, el caso de Jarabo, o todas las relacionadas con el Lute –conocido fugitivo y delincuente, acusado y condenado por atraco y asesinato– hicieron agotar los ejemplares del semanario (Montañés, 2009).

asesinadas por sus parejas y ex-parejas empezaron a hacerse públicos. En *El Caso* dichos sucesos eran presentados como infrecuentes y aislados «crímenes de pasión», cuyos factores desencadenantes habían sido por lo general el abuso de alcohol, los celos, la locura, o las emociones, y el número de este tipo de crímenes en sus páginas fue incrementándose entre las décadas de 1950 y 1970.

La difusión de los mencionados casos de violencia en el contexto político en el que la misma tuvo lugar resulta significativa, teniendo en cuenta los límites que la censura establecida por el régimen de Franco imponía a la difusión mediática. Incluso *El Caso*, el periódico que durante tres décadas informó de los sucesos de la España real frente a la España oficial que el régimen quería presentar, tuvo que atenerse a ciertas condiciones. Como señalan Montañés y García en sus respectivos artículos periodísticos sobre *El Caso*, este pasó de ser sección fija del diario *Madrid* a semanario con la condición impuesta por la censura franquista de no publicar más de un asesinato perpetrado en España por semana (García, 2009; Montañés, 2009). Como afirma Montañés, “en la España Nueva no había nada negativo, mantenía el Régimen, que consideraba que publicar delitos serviría para crear nuevos delincuentes” (Montañés, 2009: 1).

La presentación de los casos de violencia en la pareja como «crímenes de pasión» en *El Caso* refleja el tratamiento legal que este tipo de crímenes recibía bajo el régimen de Franco. Como se mencionó anteriormente, éste restableció algunas de las leyes que habían sido abolidas bajo la II República, entre ellas la despenalización del agresor por el abuso ejercido hacia su mujer cuando los daños no fuesen lo suficientemente severos (Fernández y Noblejas, 2010: 81). Esta regulación no evolucionaría hasta la década de 1970, pues aún en 1973 el Código Penal seguía considerando estas acciones impulsivas como circunstancia atenuante. En efecto, la propia expresión «crímenes de pasión» llevaba implícita la misma perspectiva que guiaba la regulación, que definía la violencia

en la pareja como el resultado de las acciones impulsivas del varón, ignorando la dimensión sociocultural del problema, en la que la actual definición de violencia de género sí incide. Sin embargo, el hecho de que los casos de violencia en la pareja comenzaran a ser difundidos y a adquirir cierta presencia en los medios, gracias a la labor de *El Caso*, constituye –al mismo tiempo– un primer paso en el proceso de visibilización de la violencia en la pareja, que empezaría a generalizarse en la década de 1980.

Un segundo momento importante en relación al cambio en la evolución del tratamiento mediático de la violencia de género tuvo lugar en 1984, año en que las primeras estadísticas, realizadas a partir de las denuncias registradas en las oficinas nacionales de policía, fueron hechas públicas por parte del Gobierno Socialista (Alberdi y Matas, 2002: 252). Fue entonces cuando los casos de violencia de género desencadenados en todo el país aparecieron por primera vez en las páginas de sucesos de otros periódicos nacionales, único medio a través del cual estos hechos serían difundidos en un principio. Como ocurría en *El Caso*, en las páginas de sucesos los asuntos de violencia fueron inicialmente presentados como «crímenes de pasión», y el argumento dominante que guiaba dicha información incidía en la idea de que era el amor hacia la víctima lo que había conducido al agresor a comportarse violentamente y a causarle daños o incluso la muerte (Alberdi y Matas, 2002: 251; Rodríguez, 2008: 173). A pesar de que la misma perspectiva sensacionalista continuaba dominando las noticias sobre los casos de violencia de género, las estadísticas permitieron destacar la dimensión social y legal del problema, y la limitada perspectiva que incidía únicamente en los «impulsos inusuales» del agresor comenzó a quedar atrás. Sería entonces cuando la expresión «crímenes de pasión» empezaría a ser reemplazada por otras, como «maltrato», «violencia familiar», «violencia doméstica», y, más adelante, «violencia de género».

En la difusión de las expresiones mencionadas y el comienzo del desarrollo de una aproximación hacia la cuestión como problema social, el I Congreso de Organizaciones Familiares, organizado en Madrid in 1987, fue especialmente importante, pues estableció la definición de violencia doméstica como cualquier acción violenta ejecutada por uno o varios miembros dentro de la familia, que conduce a situaciones de tensión, humillación y similares (Montalbán, 2006: 6). Debe destacarse también el Informe de la Comisión de Derechos Humanos del Senado publicado en 1988, pues basándose en este informe, el periódico *El País* publicó varios editoriales en los que analizaba las causas del problema y pedía medidas legales y políticas (Alberdi y Matas, 2002: 252). Las acciones de una serie de organizaciones de mujeres, concretamente sus envíos de informes a diferentes periódicos especificando las razones de las muertes de mujeres y demandando que esta información se introdujera en las noticias, fueron igualmente relevantes en el desarrollo de esta nueva aproximación hacia el tema (Alberdi y Matas, 2002: 251). En la difusión del discurso de la violencia de género como problema social hay que destacar de manera especial, por otro lado, la labor emprendida por el Instituto de la Mujer, que ha sido una institución crucial en el comienzo de las relaciones entre los grupos feministas y los medios.

Otro momento de cambio en el tratamiento de los casos de violencia en la pareja en los medios lo constituye el que tuvo lugar en la década de 1990, cuando dichos asuntos, además de continuar apareciendo en las páginas de sucesos de los diarios, comenzaron a presentarse en la sección de sociedad de los periódicos más populares. Fue también en esta fecha cuando los asuntos de violencia en la pareja empezaron a difundirse en otros medios, como las revistas y programas de televisión femeninos, fenómeno que se vincula al hecho de que tales temas fueran presentados entonces como «cuestiones de mujeres» (Alberdi y Matas, 2002: 252).

A finales de la década de 1990, la violencia de género pasó a formar parte, además, de la agenda regular de noticias televisivas, especialmente tras el significativo caso de Ana Orantes, quien tras denunciar el maltrato del que había sido y continuaba siendo víctima a manos de su marido, y padre de sus hijos, en un programa de máxima audiencia de la televisión andaluza, fue asesinada por este. Tal y como señala Berganza Conde, la detallada información que los medios difundieron acerca del modo en que dicho asesinato fue ejecutado tuvo un amplio impacto social, manteniéndose, de hecho, en los medios dos meses después tras la fecha del incidente. Por otro lado, la publicación mediática del caso referido multiplicó el efecto “realidad”, pues “en la medida en que la víctima había sido socialmente representada por los medios, existía mucho más que cualquier otra” (Berganza Conde, 2003). De esta forma, su difusión –como comentábamos en la introducción a esta tesis– contribuyó notablemente a incrementar la visibilidad de los casos de maltrato y a enfocarlos como un grave problema social. Condujo, por otro lado, a importantes debates acerca de cuál debería ser el tratamiento adecuado de este tipo de violencia en los medios de comunicación. Así pues, empiezan a desarrollarse una serie de estudios e informes sobre el tratamiento mediático del problema, los cuales coinciden en su consideración crítica de que las representaciones hegemónicas focalizan su atención en el drama de la violencia y sus aspectos más trágicos y particulares (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2012; Fernández Romero, 2008; López Díez, 2008; Loscertales, Fernández e Higazi, 2009; Marín, Armentia y Caminos, 2011; Menéndez Menéndez, 2010; Gámez Fuentes, 2012).

De entre las primeras publicaciones que ofrecen recomendaciones críticas sobre cómo deben ser abordadas las noticias sobre violencia de género se encuentra el Manual de Urgencia para el tratamiento de las noticias de violencia de género de RTVE (2002), en cuyo decálogo recoge principios como el de que “la reconstrucción de los hechos que

abunda en detalles escabrosos o de los primeros planos de caras amoratadas o llorosas, no ayudan a identificar el problema y sólo provocan morbo o la conmiseración de la víctima” (punto 8). Por otro lado, dentro de los estudios críticos sobre el tema, se encuentra, por ejemplo, el de Fernández Romero (2008), centrado concretamente en los mensajes de las campañas institucionales sobre violencia de género, sobre las cuales la autora indica que han sido orientadas fundamentalmente a anunciar los recursos disponibles para las víctimas y a animarlas a que denuncien, dejando fuera del discurso oficial la apuesta por su empoderamiento. En la línea de estos argumentos se sitúan también las conclusiones elaboradas por Gámez Fuentes (2012), quien, en su detallado y amplio análisis de las representaciones mediáticas sobre la violencia de género, afirma que el marco de reconocimiento que domina estas fuentes reproduce desempoderamiento, victimización, y también la incapacidad de las víctimas para transformar sus condiciones de vida (2012: 200).

Solo algunos estudios han señalado el avance que ha habido en ciertos aspectos del tratamiento mediático de la violencia de género. Por ejemplo, Camarero y Marcos, han indicado que, en contraste con las primeras campañas contra la violencia de género emitidas en televisión –en las que la imagen dominante era la de una mujer con las huellas de la violencia, y se incidía en la idea de que éste era, fundamentalmente, un problema de las mujeres– (Camarero y Marcos, 2012: 20), campañas más recientes han insistido en el mensaje de que quien debe recibir toda la reprobación es el maltratador. Concretamente, en 2008 aparece una campaña de sensibilización cuyo eslogan es “Ante el maltratador, tolerancia cero”, que busca la complicidad de toda la sociedad para erradicar la violencia contra las mujeres, y crear un rechazo social hacia los maltratadores. La novedad de esta campaña radica, entre otros aspectos, en que busca la connivencia de los hombres en el rechazo contra la violencia de género y especialmente contra los maltratadores (Camarero

y Marcos, 2012: 21).

4.2.2 Las primeras representaciones de violencia de género en el cine español

Las medidas legales a las que hemos hecho mención al inicio de este capítulo reflejan la desprotección que experimentaban las mujeres víctimas de violencia de género y la legitimación política de este tipo de violencia bajo el régimen de Franco y durante más de la primera década de democracia en España. Uno de los elementos que explican esta legitimación es la censura, entre cuyas medidas se han mencionado los límites estrictos que la misma imponía a la difusión mediática de noticias sobre crímenes. Estas restricciones contribuyen a explicar el hecho de que inicialmente las noticias sobre violencia de género se publicaran únicamente en el periódico *El Caso*, e igualmente que los hechos citados no se diseminaran en otros periódicos de forma más o menos generalizada hasta la década de 1980, y que no empezaran a recibir cobertura en la televisión hasta la década de 1990. Los aspectos señalados, junto con el papel que la censura desempeñó también en la industria cinematográfica, son de gran utilidad para explorar la escasez de películas españolas sobre violencia de género realizadas durante el período señalado.

La primera película española que trató este tipo de violencia fue *La aldea maldita* (Bentley, 2010; Wheeler, 2012). De esta película se realizaron dos versiones, de las cuales la primera se estrenó en 1930 y la segunda en 1942. En ambas se retrata la historia de una mujer que emigra a la ciudad en busca de trabajo y mejores condiciones de vida, y las dos contienen al menos una escena en la que él ejerce violencia psicológica sobre ella y la fuerza a volver a su casa en la villa, con el padre de él y el hijo del matrimonio, tras descubrirla en la ciudad y conocer que ha conseguido un trabajo.

Sin embargo, uno de los aspectos destacables de las dos versiones es precisamente

la diferencia que existe entre sus retratos de la violencia de género. Como señala Wheeler, estrenada bajo el régimen de Franco –a diferencia de lo que ocurre en la primera– se muestran escenas de violencia física y se enfatizan el papel del perdón, la redención, y el honor en la trama (Wheeler, 2012: 449). Por otro lado, como analiza Sánchez Vidal en su artículo sobre *La aldea maldita*, aunque el argumento más frecuente es que estas diferencias se deben al carácter mudo de la primera y el carácter sonoro de la segunda, un factor condicionante de las mismas fue la censura imperante (Sánchez Vidal, 1987: 309). Una de las disparidades señaladas por Sánchez se encuentra en el comienzo de las películas, pues en la primera versión la acción queda situada en 1900 y es presentada con letras góticas, elementos que sugieren explícitamente que la historia transcurrió en el pasado, y la historia va siendo mostrada a través de capítulos. En contraste, estos elementos son inexistentes en la segunda versión, en la cual, los temas son retratados como actuales y vivos (Sánchez Vidal, 1987: 317). Existen también varias divergencias de tipo argumental, entre ellas el hecho de que en la segunda versión el marido no sea un pobre campesino como en la primera, sino un acaudalado labrador. Sánchez indica que este contraste se debe a “quizá porque en 1942, para tener grandes sentimientos que explicasen el generoso perdón final, la censura estimaría más apropiado un protagonista en posesión de los correspondientes caudales” (Sánchez Vidal, 1987: 317). Otra diferencia destacable se encuentra en que, en la segunda versión, la protagonista femenina tiene un comportamiento de menor oposición que en la primera, siendo en este caso su marido el que desea marchar solo a la ciudad y la abandona, justamente lo opuesto de lo que sucedía en la primera (Sánchez Vidal, 1987: 318).

Resulta significativo que una de las pocas películas que representan el tema con anterioridad a 1997 se estrenara durante la II República, período de avance en los derechos de las mujeres, y no durante las décadas dominadas por el régimen de Franco,

años en los cuales, como hemos visto, muchos de los derechos que se habían logrado previamente quedaron abolidos. La influencia que ejerció el contexto socio-político en la emergencia de las representaciones de violencia de género en el cine, se hace aún más evidente cuando se consideran las diferencias existentes entre las dos versiones de *La aldea maldita* que acaban de apuntarse.

Otra película estrenada en estos años, y que introduce el abuso en el ámbito de la pareja en su narrativa, es *El verdugo* (1963). Concretamente, en esta película, se hace referencia a la historia de un hombre que ha sido arrestado por asesinar a su esposa y al amante de ésta, que por constituir un «crimen pasional» no implicará la pena de muerte. Aunque este aspecto de «crimen pasional» no constituye el tema principal de la película, sino una referencia pasajera, resulta destacable que refleje críticamente la despenalización existente hacia los casos más extremos de violencia de género en España en aquel momento. Como Wheeler señala, "puede que esta película contenga únicamente una referencia fugaz a la violencia doméstica, pero prueba ser inusualmente precisa" (Wheeler, 2012: 438).

En su revisión histórica de las representaciones de violencia doméstica (en su caso) en el cine español, Wheeler menciona una larga lista de películas dentro del período abarcado en esta sección, clasificándolas en tres modos diferentes: cómico, apasionado y alegórico. Especifica, sin embargo, que las únicas que condenan la violencia doméstica son las pertenecientes al modo alegórico, que son aquellas que emplean las representaciones de esta violencia como alegoría de la disfunción existente en el núcleo del franquismo. Esta corriente emergió con la película *Surcos* (1951), continuando con otras películas como *Los farsantes* (1963) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) (Wheeler, 2012: 453), y constituye una excepción respecto a la tendencia dominante dentro del cine español, que trivializa y/o justifica la violencia doméstica. Dentro de dicha

tendencia, sitúa también otras películas como *Amador* (1966), *La residencia* (1969) y *La novia ensangrentada* (1972) entre otras.

La corriente de películas españolas que Wheeler clasifica en el modo alegórico resulta de gran utilidad en este apartado y en relación a las películas sobre violencia de género que emergen a finales de 1990, pues éstas representan la violencia de género de forma «problematizada» –refiriéndonos con este término a su articulación de un discurso de denuncia sobre el abuso. Debe añadirse, por otro lado, que la película *Una casa en las afueras* (1995), aunque no incluida en el modo referido, ocupa también un importante lugar precursor del cine sobre violencia de género que emerge a finales de la década de 1990. El filme mencionado no encaja dentro del modo alegórico, pues no utiliza su retrato de la violencia como alegoría del régimen franquista, ni hace referencia al mismo, pero contiene aspectos significativos como su inclusión de la violencia en el núcleo de la trama y su tratamiento explícito de la misma. Por otra parte, puede afirmarse que sí que contiene elementos del modo que Wheeler denomina ‘apasionado’, y que el filme, haciendo un uso combinado de convenciones melodramáticas y propias del *thriller*, construye un retrato de las relaciones de pareja muy cercano al tratamiento de las mismas que está implícito en la definición de «crimen de pasión» –de la cual partieron las primeras representaciones mediáticas de los casos de violencia reales. La conexión existente entre las representaciones mediáticas de sucesos reales y las representaciones cinematográficas de violencia en la pareja se hace especialmente evidente en el cine del director Pedro Costa, quien fue periodista de *El Caso* –periódico mencionado anteriormente–, y varias de cuyas películas están basadas en hechos reales y significativos de violencia en España.

5. Los fundamentos de la teoría fílmica feminista

En el presente capítulo se realizará, primeramente, un recorrido por algunos de los planteamientos más relevantes desarrollados por la teoría fílmica feminista desde sus inicios hasta el presente, desde el enfoque de «imágenes de mujeres» al debate sobre la mirada femenina, desencadenado este último fundamentalmente a partir de la teoría de la mirada masculina de Mulvey. Posteriormente, expondremos los conceptos y planteamientos de autoras como De Lauretis, Butler y Kaplan, para situarnos, al mismo tiempo, más allá del marco constituido por los fundamentos de la teoría fílmica feminista, y configurar la perspectiva que guiará nuestro análisis.

5.1 Los inicios de la teoría fílmica feminista: del enfoque de «imágenes de mujeres» a la «mujer como signo textual»

Las primeras intervenciones en la teoría fílmica feminista se desarrollan en el contexto histórico-político del feminismo de la segunda ola y del movimiento de liberación de la mujer de la década de 1970, en el cual las mujeres de Europa Occidental y de Estados Unidos luchan por una mejora de su representación política y por la igualdad sexual. Partiendo de la concepción del cine como una práctica cultural que representa mitos sobre mujeres y feminidad, hombres y masculinidad, su objeto central son las cuestiones de representación y espectacularidad fílmica.

Las primeras formulaciones se centraron en el análisis de las imágenes de mujeres en el cine, producidas y en circulación dentro de la cultura patriarcal dominante. Su propósito era analizar los modos de representación de la mujer en el cine con el objetivo de exponer el contenido sexista de las narrativas fílmicas y la construcción de la mujer como objeto sexual. Desde la consideración de la imagen femenina como reflejo de actitudes, opiniones y valores sociales reales y de mitos patriarcales, estas primeras

aproximaciones se construyen sobre la denominada «teoría reflejo» y el supuesto implícito de que las películas conforman un espejo reflejo de la sociedad. Concretamente, las obras de Haskell (1974), y de Rosen (1973) son consideradas las más representativas y relevantes dentro de esta perspectiva. Ambas son estudios históricos de la representación de las mujeres en el cine y constituyen una crítica feminista del efecto represor que produce el cine de Hollywood a través de su categorización de tipos femeninos. Estas imágenes de mujeres, fijadas y repetidas indefinidamente, se consideraban deformaciones cuestionables, las cuales tendrían un impacto negativo en la audiencia femenina. De ahí el énfasis del feminismo en la necesidad de contar con imágenes positivas de mujeres en el cine; sin embargo, esta visión pronto se mostró insuficiente para poder cambiar las estructuras subyacentes del cine.

A pesar de que Haskell y Rosen fueron las autoras que por primera vez plantearon la cuestión de la habilidad de la imagen fílmica para naturalizar lo que es realmente una proyección de la ideología patriarcal, sus formulaciones no tardarían en recibir críticas. Johnston (2000a, 2000b) y Cook (1990, 1983), cuestionaron el enfoque de «imágenes de mujeres» apuntando que estas autoras no desarrollaban marcos teóricos adecuados para explicar cómo funciona la ideología en su producción de significado dentro del texto fílmico. En su objeción, destacan que las imágenes no son un simple reflejo del mundo social sino que constituyen, por el contrario, significantes ideológicos.

El artículo “Women’s Cinema as Counter Cinema” (1973) de Johnston, en concreto, supuso un punto de inflexión en la concepción del cine que se había formulado hasta entonces, pues implicaba pasar de analizar los contenidos transmitidos por las imágenes –el tipo de personaje femenino representado– a los mecanismos de construcción que las han generado. La teoría feminista comenzaría, en este punto, a analizar los modos en que opera el texto fílmico para producir significado. Johnston identifica el texto fílmico

como sistema semiótico de signos y a la mujer como signo textual y, basándose en la teoría de Barthes en torno al mito como significante de la ideología, además de en las ideas de Jacques Lacan, Louis Althusser y Michel Foucault, explora el mito de la mujer en el cine clásico de Hollywood. En su análisis de las películas dirigidas por Howard Hawks y John McCabe, plantea que este cine se construye a partir de operaciones ideológicas que reprimen la idea de mujer. En efecto, el gran énfasis que hacen estas películas en la figura de la mujer como espectáculo tiene como consecuencia que las mujeres como tales quedan ampliamente ausentes, funcionando únicamente como medio de proyección de fantasías y miedos masculinos. Existe pues como signo que tiene significado únicamente para los hombres, ya que en relación a ellas mismas no significa absolutamente nada. Tal y como afirma Johnston,

[...] a pesar del enorme énfasis puesto en la mujer como espectáculo en el cine, la mujer como mujer está ausente en gran medida [...] si observamos la imagen de la mujer como signo dentro de la ideología sexista, vemos que el retrato de la mujer es meramente un elemento sujeto a la ley de verosimilitud. [...] La ley de verosimilitud (aquella que determina la impresión de realismo) en el cine es precisamente responsable de la represión de la imagen de la mujer como mujer y la celebración de su inexistencia (Johnston, 2000: 25).¹⁰

Johnston añade que algunas películas de Hollywood pueden, sin embargo, albergar contradicciones internas y, de esta forma, funcionar como crítica del discurso dominante. Según la autora, es el caso de las películas dirigidas por Nelly Kaplan, Ida Lupino, y especialmente Dorothy Arzner. Haciendo referencia al texto de Cook (1988),

¹⁰ [...] despite the enormous emphasis placed on the woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent [...] If we view the image of woman as sign within the sexist ideology, we see that the portrayal of woman is merely one item subject to the law of verisimilitude [...] The law of verisimilitude (that which determines the impression of realism) in the cinema is precisely responsible for the repression of the image of woman as woman and the celebration of her non-existence (traducción propia).

Johnston plantea que el cine de esta directora, a través de la estrategia del extrañamiento (mediante la cual el discurso de la mujer subvierte y desencaja el discurso del hombre) genera una serie de contradicciones, que conducen a una desnaturalización de la ideología patriarcal y perturba la posición fija en la que el cine de Hollywood encierra al espectador. Y añade que su trabajo ha sido una de las contribuciones más importantes al desarrollo de un cine feminista contra-hegemónico (Johnston, 2000: 139-148).

Cook desarrolló estrategias similares a las desarrolladas por Johnston para analizar el modo en que el texto autocrítico expone el funcionamiento de la ideología patriarcal en las películas de Arzner. Así, la autora propone analizar las películas como textos que requieren del espectador una lectura activa, en la línea de la perspectiva de la teoría brechtiana acerca de la relación espectador/a-texto, consistente en el distanciamiento o efecto alienación (Cook, 1988). Su planteamiento es que, mientras el cine de Hollywood sitúa al espectador en una posición identificatoria fija, las películas de Arzner, por el contrario, provocan una disrupción de la relación fija existente entre espectador/a y cine a través de un distanciamiento irónico creado entre la imagen y la narrativa (Cook, 1988: 46-56).

Con el objetivo de abordar las carencias teóricas mencionadas e identificar herramientas teóricas más adecuadas desde las que formular una teoría fílmica feminista, Johnston y Cook construyen las bases para un análisis textual fílmico recurriendo a las teorías y metodologías del postestructuralismo, la semiótica y el análisis ideológico, en la línea de la teoría fílmica que se gestaba en Gran Bretaña en la década de 1970. Tal y como señala Smelik, todos estos discursos teóricos han resultado enormemente productivos en el análisis de los modos en que la diferencia sexual está codificada en la narrativa clásica (Smelik, 2004: 491).

5.2 La teoría de la ‘mirada masculina’

En el contexto del debate que se iniciaba en los estudios de cine a finales de la década de 1960, en el que la semiología y el estructuralismo daban paso al psicoanálisis y al feminismo, surge el artículo de Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado originariamente en la revista *Screen* en 1975. Desarrollando el psicoanálisis de forma mucho más rigurosa que autoras como Johnston y Cook, Mulvey formula nuevos planteamientos sobre la identificación, el placer visual y la mirada masculina, así como la subjetividad femenina y el deseo. Mientras los enfoques basados en la semiótica centraban su atención en el texto fílmico, y en cómo éste produce la mujer como Otro, las teorías basadas en el psicoanálisis pasarían a abordar los procesos inconscientes presentes en el posicionamiento del/de la espectador/a en y a través del texto fílmico. El artículo citado constituye una contribución fundamental al debate mencionado y se considera el texto que mayor impacto ha tenido en el canon de la teoría fílmica feminista.

Basándose en los estudios psicoanalíticos sobre el sujeto escopofílico, y, en concreto en el niño de Freud que desea controlar el objeto a través de la mirada, y en el niño de Lacan fascinado por la imagen,¹¹ Mulvey explica la fascinación que ejerce el cine dominante, representado en el cine Hollywood, a partir de la idea de que éste apela al deseo preconscious por la contemplación placentera. La autora plantea, por otro lado, que la deconstrucción del modo en que el sujeto experimenta tal contemplación revela el modo en que el inconsciente patriarcal ‘generiza’ dichos placeres.¹² En sus propias

¹¹ El concepto de la formación del ego y de la fase del espejo de Lacan hace referencia a la similitud entre el modo en que el niño siente placer al verse reflejado perfectamente en el espejo (y forma su yo ideal basándose en esta imagen idealizada) y el modo en que el espectador obtiene placer narcisista al identificarse con una figura humana perfecta en la pantalla. Ambas identificaciones no son una forma lúcida de autoconocimiento, sino que, por el contrario, están cegadas por las fuerzas narcisistas que las representan (Lacan, 1977).

¹² El término ‘generizar’ se ha traducido directamente del término *gender*, utilizado por la teoría fílmica feminista en su forma verbal para hacer referencia al tipo de posicionamiento (femenino o masculino) que promueve el cine en el espectador/la espectadora. En el caso de la teoría de Mulvey –probablemente la autora que primero aplicó este término al análisis fílmico–, hace referencia a la oposición de binarios que

palabras, “incontestado, el cine dominante codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante” (Mulvey, 2000: 36), añadiendo más adelante que “en un mundo regido por el desequilibrio sexual, el placer de la mirada ha sido dividido entre activo-masculino y pasivo-femenino” (Mulvey, 2000: 39).¹³

Mulvey sostiene que el cine dominante genera dos placeres visuales fundamentales. El principal es el de la contemplación voyerista escopofílica, y consiste en la satisfacción que experimenta el espectador a través de la observación de una imagen, típicamente la de una mujer. Se produce a partir de la activa mirada masculina, que traduce la imagen femenina en un objeto de fantasía sexual, proveyendo al voyeur de una posición definida por el control; esta posición, al mismo tiempo, distancia precisamente al espectador del origen de estimulación erótica. El otro placer es el del autorreconocimiento narcisista en una figura idealizada de la pantalla, generalmente la de un héroe masculino. Mulvey analiza, pues, la escopofilia del cine clásico como una estructura que funciona en el eje actividad-pasividad, y que constituye una oposición binaria generizada: la estructura narrativa del cine tradicional establece el personaje masculino como activo y fuerte, siendo éste el agente en torno al cual gira la acción y se organiza la mirada, y el personaje femenino como pasivo y sin poder, siendo éste el objeto de deseo del personaje masculino (Mulvey, 2000: 37-39). La representación del yo perfecto y completo del héroe masculino contrasta con la imagen distorsionada del yo pasivo y sin poder del personaje femenino, y el espectador posicionado como masculino es conducido, de esta forma, según la autora, a identificarse con el personaje masculino.

estructura la narrativa del cine tradicional (la cual establece el personaje masculino como activo y fuerte y el personaje femenino como pasivo y sin poder, siendo éste el objeto de deseo del personaje masculino), y a cómo dicha oposición conduce al espectador/la espectadora a identificarse con el personaje masculino.

¹³ “Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order [...] Patriarchy encodes a gender imbalance within ways of seeing, in which the pleasure in looking has been split between active-male and passive-female” (traducción propia).

Otra idea crucial planteada por Mulvey es la de que lo que distingue específicamente al cine de otras formas de exhibición sexual femenina es que éste incorpora permutaciones de la mirada en su misma estructura, predeterminando, así, cómo la mujer ha de ser contemplada, y posicionando al espectador como masculino. La autora desentraña las técnicas narrativas y visuales que hacen del voyerismo una prerrogativa exclusivamente masculina, señalando que, dentro de la narrativa de la película, el personaje masculino dirige la mirada al femenino, y, fuera de la película, el espectador es posicionado como masculino, ya que la cámara filma desde el punto de vista óptico y libidinal masculino. En efecto, existen tres niveles en la mirada fílmica – cámara, personaje, espectador– que objetifican al personaje femenino convirtiéndolo en espectáculo. En el cine clásico, la cualidad principal de la representación de la mujer es la de ser mirada, “to-be-looked-at” en los términos de Mulvey (2000: 40).

El planteamiento clave de Mulvey es, pues, que la posición que ofrece el cine de Hollywood al/a la espectador/a es siempre masculina, pues los personajes femeninos son posicionados meramente como objetos del deseo masculino. La mujer es representada de un modo tal que causa un fuerte impacto visual y erótico, por lo que su contemplación provoca siempre placer (Mulvey, 2000: 39-40). En sus propias palabras,

En un mundo regido por el desequilibrio sexual, el placer de la contemplación ha sido dividido entre lo activo/masculino y lo pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada acorde a dicha mirada. En su rol exhibicionista tradicional, las mujeres son, simultáneamente, contempladas y exhibidas, con su apariencia codificada para el fuerte impacto visual y erótico, de tal modo que pueda decirse que connotan el ser contempladas (Mulvey, 2000: 39-40).¹⁴

¹⁴ 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 fantasy onto the female figure, which is styled

La autora añade complejidad a este argumento señalando que, al mismo tiempo, sin embargo, la imagen femenina provoca ansiedad en el espectador, pues la mujer conforma el Otro castrado masculino. Es precisamente con el propósito de apaciguar el miedo a la amenaza de castración implícita en la narrativa fílmica, y de representar a la mujer como una figura no amenazante, que el cine de Hollywood despliega dos estrategias básicas. La primera de ellas asocia voyerismo con sadismo, basando el placer en el ejercicio de control y la subyugación de la persona culpable, y recurriendo a una narrativa que investiga a la mujer con el objetivo de desmitificarla, controlarla, castigarla y devaluarla o rescatarla moralmente. La segunda es el fetichismo, que transforma la imagen de la mujer en fetiche para desviar la atención de la carencia de la figura femenina (la ausencia de pene/falo/poder) y que ésta no represente una figura amenazante sino un espectáculo de belleza y perfección (Mulvey, 2000: 42-43). En palabras de Mulvey,

El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de su ansiedad hacia la castración: la preocupación por la reconstrucción del trauma original [...], contrarrestado por la devaluación, castigo o salvación del objeto culpable [...]; o la completa negación de la castración mediante la sustitución o la transformación de la figura representada por un fetiche, de modo que ésta resulte reconfortante más que peligrosa (Mulvey, 2000: 42).¹⁵

La obra de Mulvey contribuyó enormemente al análisis de cómo el cine dominante conforma al espectador como masculino, aportando la subjetividad masculina como la

accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked 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 (traducción propia).

¹⁵ The male unconscious has two avenues of escape from his castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of the original trauma [...], counterbalanced by the devaluation, punishment or saving the guilty object [...]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so it becomes reassuring rather than dangerous (traducción propia).

única posición disponible. La propuesta de la autora no es solo la de que el psicoanálisis puede revelar el modo en que las convenciones del cine narrativo dominante son configuradas para satisfacer los deseos masculinos, sino también la de que el propósito de la teoría fílmica feminista ha de ser la destrucción de los placeres visuales. Esta es la única salida para escapar de las estructuras patriarcales de la mirada y de concebir un nuevo lenguaje del deseo (Mulvey, 2000: 36).

5.3 El debate sobre la mirada femenina

La teoría defendida por Mulvey supuso un enorme salto teórico no solo en la teoría fílmica feminista sino también en el campo de los estudios de cine en general, pues significó que los análisis formalistas de la semiótica quedarían desde entonces reemplazados por una concepción de la audiencia que incorpora por primera vez las identidades de género. Sus planteamientos sobre la mirada ‘generizada’ pusieron las bases para el desarrollo de análisis y modelos textuales que introducen la cuestión de la audiencia femenina, que ha ocupado un lugar central en la teoría fílmica feminista que se ha formulado desde ese momento.

En concreto los planteamientos de Mulvey sobre la mirada masculina, el cine feminista contra-hegemónico y la audiencia femenina estimularían intensos debates dentro de la teoría feminista durante las décadas de 1980 y 1990. Su argumentación acerca de la posición de la espectadora ha sido especialmente controvertida, ya que contiene la afirmación implícita de que la única que el cine de Hollywood le ofrece a ésta es la posición del sujeto masculino, o lo que es lo mismo, ninguna. En efecto, la cuestión del deseo y el placer femeninos son los puntos que probablemente mayor controversia han suscitado de toda la propuesta de Mulvey, pues la única posibilidad que su teoría ofrece a la audiencia femenina es como mínimo contradictoria. De hecho, la propia autora

reformulará esta cuestión reconsiderando su concepción del cine de Hollywood como aparato monolítico que uniformemente produce el posicionamiento del sujeto masculino y que excluye totalmente al sujeto femenino. Frente a tales planteamientos, propone una nueva teoría en la que el posicionamiento de la espectadora oscila entre los polos masculino y femenino, es decir, entre la identificación con la imagen de la mujer y la identificación con la figura masculina, e igualmente su implícita mirada activa y de deseo (Mulvey, 2009).

Las críticas a la teoría de Mulvey se desarrollarían básicamente desde dos perspectivas diferentes: 1) las formulaciones centradas en la cuestión de la heteronormatividad y 2) los debates en torno a la mirada femenina. Dentro de la primera corriente, destacan los estudios sobre lesbianismo y las aportaciones del feminismo postcolonialista. En relación a la segunda perspectiva, se señalan los dilemas en torno la figura de la espectadora, su mirada y su placer, los cuales, expuestos inicialmente por Mulvey, serían absorbidos por la teoría y la crítica fílmicas feministas y más concretamente por autoras como Kaplan, Doane y De Lauretis.

5.3.1 Cuestionando el paradigma de la diferencia sexual

5.3.1.1 Estudios sobre lesbianismo y gratificación espectacular

Aunque las teóricas feministas han disentido respecto a la utilidad del psicoanálisis, sí que ha habido acuerdo general en torno a sus limitaciones, su enfoque exclusivo en la diferencia sexual y la reproducción de la dicotomía mujer-hombre. La noción de diferencia sexual empezaría a ser deconstruida a partir de un interés renovado por la distinción sexo-género, introducida por Gayle Rubin en 1975. Siguiendo esta nueva perspectiva, uno de los primeros cuestionamientos del enfoque exclusivamente centrado en las relaciones heterosexuales característico de la teoría fílmica feminista psicoanalítica

provendría de los estudios sobre lesbianismo. Entre sus contribuciones destacan el número de *Journal Jump Cut* dedicado a lesbianas y feminismo (1981) y los trabajos de autoras como Mayne, Stacey, y De Lauretis, a los que haremos referencia a continuación.

Mayne plantea que la directora lesbiana no puede evitar la institucionalización del deseo heterosexual del cine, pues la posición lésbica es, al mismo tiempo, cómplice y combatiente con las ficciones patriarcales (Mayne, 1990: 125). Es decir, los escenarios de fantasía lésbica son producidos dentro de un aparato cinematográfico que reproduce las estructuras patriarcales. Más concretamente, en su análisis de la autoría femenina del trabajo de directoras lesbianas como Arzner, Mayne apunta que la autora lesbiana negocia dicho predicamento en sus películas a través del uso de la ‘ironía lesbiana’ (Mayne, 1990: 115). De hecho, aborda críticamente el análisis que ha realizado buena parte de la teoría fílmica feminista sobre el cine de la directora (Mayne, 2000: 159-180). Así, por ejemplo, uno de los rasgos característicos del cine de Arzner, como la simultánea evocación del vínculo erótico existente entre los personajes femeninos, está ausente en la teoría feminista. Por otro lado, la mayor parte de la crítica feminista sobre la directora no teoriza sobre el lesbianismo de la misma en relación al análisis de sus películas; de este modo, la crítica feminista replica precisamente el fetichismo que es criticado en las películas de Arzner. Además, Mayne aporta que debido a que la teoría feminista define el cine como un sistema uni-dimensional de sujetos masculinos y objetos femeninos, el análisis que hace de la ironía de las películas de Arzner es limitado. En efecto, aunque las rígidas jerarquías de la diferencia sexual son características del cine dominante, éstas no son absolutas; las películas de la directora representan un placer y deseo alternativos, que no pueden reducirse a la teoría de la mirada masculina (Mayne, 2000: 170).

Por su parte, Stacey, señala que los deseos homosexuales específicos de la espectadora han sido completamente ignorados (Stacey, 2000: 450). Su planteamiento es

el de que los análisis psicoanalíticos, los cuales teorizan la identificación y la elección de objeto dentro de un marco basado en oposiciones binarias (masculinidad/feminidad: actividad/pasividad), son limitados, pues inevitablemente masculinizan la homosexualidad femenina. Partiendo de esta crítica, la autora propone que es necesario un modelo más complejo de espectacularidad fílmica, que desvincule la identificación del género de la sexualidad, pues en la perspectiva dominante se analiza el género exclusivamente en términos de diferencia sexual (Stacey, 2000: 462).

Stacey analiza dos películas de Hollywood, *All about Eve* (1950) y *Desperately Seeking Susan* (1985), planteando que ambas ofrecen placeres particulares a las mujeres de la audiencia, los cuales no pueden ser reducidos simplemente a un equivalente heterosexual masculino. Centrando su atención en las relaciones entre los personajes femeninos, y, al mismo tiempo, las relaciones entre esas representaciones y las mujeres de la audiencia, afirma que las fascinaciones que estructuran ambas narrativas tienen que ver precisamente con la diferencia, es decir, con formas de otredad entre los personajes femeninos que no son reducibles a la diferencia sexual, concebida desde la perspectiva dominante como el único productor de deseo (Stacey, 2000:456). En efecto, en ambas películas el deseo emerge a partir de la diferencia existente entre las dos mujeres, y es precisamente este juego de diferencia y otredad lo que previene el colapso de dicho deseo en identificación. A través de este análisis, Stacey argumenta que la rígida distinción psicoanalítica entre deseo e identificación resulta insuficiente para abordar las diferentes construcciones de deseo, e insiste en la necesidad de un modelo de espectacularidad fílmica más flexible, para evitar el binarismo que sitúa la homosexualidad en una oposición de masculinidad y feminidad (Stacey, 2000: 462).

Por otro lado, De Lauretis (1994), partiendo de la idea de fantasía desarrollada por Laplanche y Pontalis, reformula la teoría de la castración y analiza el deseo lésbico en

términos de fetichismo, afirmando que el sujeto lésbico implica un cuerpo femenino narcisísticamente amado, o, lo que es lo mismo, su propio cuerpo-imagen imaginado, que en consecuencia debe ser rechazado y desplazado por el fetiche. En sus propias palabras:

El deseo lésbico no es la identificación con el deseo de otra mujer, sino el deseo por el deseo de ésta como “significado” en su fetiche y el escenario de fantasía que éste evoca. Lo que desea es el deseo perverso de su amante; su fetiche, en el cual su castración o carencia de ser es, al mismo tiempo, reconocida y negada, media también el acceso fantasmático del otro a su cuerpo originariamente perdido (De Lauretis, 1994: 251).¹⁶

Además, explora las dificultades de representar el deseo lésbico a través de los códigos y convenciones del cine dominante, los cuales se rigen por un léxico heterosexual (De Lauretis, 1994: 85-116). Su análisis también considera las dificultades de representar un escenario de deseo espectadorial lésbico, el cual permita la visualización de un sujeto lésbico (De Lauretis, 1994: 99-100).

Todas estas aproximaciones constituyen aportaciones relevantes dentro de la tendencia más amplia en el campo de los estudios de cine que pretende integrar la heterogeneidad de la posición del espectador (y de las espectadoras). En efecto, el reconocimiento de las prácticas de espectadorialidad fílmica y las posiciones del sujeto homosexual ha conducido a una teorización más compleja de la relación multiposicional respecto al cine y a una crítica más histórica y cultural. Sin embargo, sus planteamientos serán a su vez cuestionados, pues la mayor parte del debate en el que se mueven se centra

¹⁶ Lesbian desire is not the identification with another woman’s desire, but the desire for her desire as signified in her fetish and the fantasy scenario it evokes. What one desires is her lover’s perverse desire; her fetish, in which her castration or lack of being is both acknowledged and denied, also mediates the other’s fantasmatic access to her originally lost body (traducción propia).

únicamente en el análisis de la audiencia blanca.

5.3.1.2 Las aportaciones del feminismo postcolonialista

En el contexto del encuentro que se produce entre feminismo y postmodernismo a finales de la década de 1980 y del cuestionamiento de las grandes narrativas dominantes, el feminismo ortodoxo blanco empezaría a ser cuestionado por las aportaciones del feminismo postcolonialista. Estas autoras objetarán el modelo psicoanalítico del feminismo ortodoxo, basado en una comprensión binaria rígida del sujeto, por no dar cuenta de la diferencia racial y sexual más allá del cerrado mundo edípico. Así, autoras destacadas como hooks (1992) y Gaines (2000), señalan que la opresión o el silenciamiento de las mujeres de color permanece totalmente fuera del paradigma dominante del análisis fílmico. En relación a la exclusión de las mujeres negras de las representaciones filmicas, Gaines, afirma que

[...] la significación de la mujer negra como no-humana hace de la sexualidad femenina negra el gran desconocido en el patriarcado blanco, pues ésta es “incomprendida y descodificada”, y de esta forma, “criticada una y otra vez en la cultura dominante debido a su aparente evasión” (Gaines, 2000: 351).¹⁷

Es con el propósito de abordar dicha deficiencia teórica que éstas y otras autoras feministas replantearán la relación entre psicoanálisis y raza.

Gaines, aparte de señalar lo insuficiente que resulta el concepto psicoanalítico de diferencia sexual para abordar la diferencia racial y la sexualidad (Gaines, 2000: 336), analiza cómo el cuerpo femenino negro, en relación a la mirada, constituye un privilegio masculino blanco (Gaines, 2000: 346). Su propuesta es que para comprender el derecho

¹⁷ The signification of the black female as non-human makes the black female sexuality the great unknown in the white patriarchy, that which is ‘unfathomed and uncodified’ and yet “worked over again and again in mainstream culture because of its apparent elusiveness” (traducción propia).

a la mirada es preciso recurrir a los discursos socio-culturales históricos específicos sobre la esclavitud americana y las relaciones de raza (Gaines, 2000: 352).

Más concretamente, la autora plantea que una teoría fílmica basada en conceptos psicoanalíticos descuida cuestiones como la diferencia racial y la sexualidad, presentes en películas como *Mahogany* (1975). Al aplicar dicho modelo al análisis de las relaciones en familias negras, esta teoría fuerza una universalización errónea, reafirmando las normas de la clase media blanca. Y al tomar el género como punto de partida en el análisis de la opresión, refuerza dichas normas e ignora otras formas de opresión (Gaines, 2000: 336-337). En efecto, el modelo feminista basado en la división hombre-mujer bajo el patriarcado ha descuidado la función de la raza (Gaines, 2000: 341). Por otro lado, cuando la crítica feminista dominante ha teorizado sobre la sexualidad de las mujeres, lo ha hecho universalizando desde la experiencia particular de las mujeres blancas. Así pues, mientras las feministas blancas han teorizado la imagen femenina en términos de ‘objetificación’, ‘fetichización’¹⁸ y ausencia simbólica, sus iguales negras, por el contrario, describen el cuerpo como sitio de resistencia simbólica y la ‘paradoja de no ser’, aludiendo al período en la historia afro-americana en que la mujer negra no significaba ‘mujer’ (Gaines, 2000: 351).

Por otro lado, Young (1996), centra sus planteamientos en la conjunción de raza, género y sexualidad en el cine británico, analizando cómo las imágenes fílmicas de raza y género se encuentran conectadas a formas de ‘conocimiento’ racial y diferencia sexual que tienen su origen el pasado colonial británico (Young, 1996: 1). Tal y como indica McCabe, la autora se centra especialmente en la cuestión de cómo estas ansiedades socio-

¹⁸ Traducción de los términos ‘objectification’ y ‘fetichization’, usados por Mulvey en su teoría de la mirada masculina, y, más generalmente, en la teoría fílmica feminista.

culturales e históricas se encuentran ligadas a identidades y límites dibujados en el cuerpo de la mujer negra; es precisamente éste el proceso que convierte a la mujer negra en imagen de sexualidad hiperbólica y objeto de suspensión racial que requiere vigilancia constante (McCabe, 2004; 1491).

En cuanto a la investigación publicada sobre audiencias negras, es preciso señalar que autoras como Bobo (1988, 1993, 1995) y hooks (1992, 1993) han abordado esta cuestión desde el marco de los estudios culturales.

En su texto sobre la película de *El Color Púrpura* (1985), Bobo (1995) analiza las prácticas espectatoriales de resistencia de un grupo de espectadoras negras. Observa cómo a pesar de tratarse de una película cargada de estereotipos raciales negativos, estas espectadoras reaccionaron positivamente hacia la película. Basándose en la idea de ‘interdiscurso’ de David Morley, referida al encuentro entre texto y lector/espectador (Morley, 1980), su planteamiento es que el placer visual de las espectadoras negras constituye una experiencia cultural intertextual. Más concretamente, la reacción de las espectadoras negras hacia *El Color Púrpura* da cuenta de una comunidad de mujeres habituada a filtrar las imágenes racistas de los textos dominantes para darles un nuevo significado y adaptarlos a sus propias vidas como mujeres negras (Bobo, 1988: 105-107).

hooks (1992), por su parte, analiza cómo la espectadora negra es concebida como ausencia y el cuerpo de la mujer negra en el cine es negado a favor una imagen idealizada de la feminidad blanca que preserva las relaciones de mirada falocéntricas. En la línea de las conclusiones de Bobo, hooks propone que la audiencia responde con prácticas de resistencia y que las espectadoras negras, en particular, siempre han respondido críticamente hacia al cine de Hollywood, pues construyen una teoría de relaciones de mirada donde el deleite visual cinematográfico está en el placer del cuestionamiento (hooks, 1992: 126).

Estas aproximaciones han tenido una influencia considerable en la teoría fílmica feminista, pues, al incluir la categoría raza, han problematizado el paradigma de la mirada masculina en posesión de la imagen femenina, dejando al descubierto que la mirada masculina no constituye un universal sino que es producto de la negociación a través de la raza blanca. Sin embargo, tal y como apunta Gaines, a pesar de que las antologías feministas consistentemente incluyen artículos sobre mujer negra y perspectivas lésbicas como ilustración del inclusismo del feminismo, el mismo concepto de ‘perspectivas diferentes’ coloca las categorías de raza y preferencia sexual en un limbo teórico (Gaines, 2000: 340).

5.3.2 Los dilemas sobre el posicionamiento de la espectadora

Por otro lado, como se avanzaba anteriormente, en la década de los 80, más allá del cuestionamiento, por orientación sexual o raza, del paradigma de la diferencia sexual que sustenta el debate de la mirada femenina, los dilemas en torno la figura de la espectadora, su mirada y su placer, expuestos inicialmente por Mulvey, serían absorbidos por la teoría y la crítica fílmicas feministas, por autoras como Kaplan, Doane y De Lauretis. Sus planteamientos han oscilado entre la negación del placer de la espectadora, o su travestismo psicológico con objeto de identificarse con el protagonista, y la noción de mujer como sujeto múltiple y real, que está inserto en la cultura patriarcal y no solo siente placer en la narrativa cinematográfica clásica sino que es capaz de deconstruir su identificación placentera con las imágenes desde una conciencia crítica.

Kaplan replantea el psicoanálisis, proponiendo que esta teoría constituye un arma esencial para comprender los cimientos patriarcales del cine de Hollywood e igualmente los mecanismos opresores de la mujer, los cuales la persuaden de disfrutar incluso de su propia ‘objetificación’ (Kaplan, 2000: 124). Además, propone que constituye una

herramienta necesaria en el contexto histórico presente (Kaplan, 2000). Partiendo del supuesto de que los procesos del cine imitan de muchas formas los procesos del inconsciente, tal y como ha sido desarrollado por autores como Metz y Heath, Kaplan señala que las narrativas fílmicas no se refieren al inconsciente individual sino al patriarcado en general (Kaplan, 2000: 124). Indica que nuestra cultura se encuentra profundamente comprometida con diferencias de sexo claramente demarcadas (los polos masculino y femenino), las cuales se desarrollan en el complejo aparato de la mirada y los modelos de dominio-sumisión. Su argumento es que el movimiento feminista ha permitido a éstas, en relación a su representación, asumir la posición definida como masculina (Kaplan, 2000: 129). Siguiendo esta línea, cuestiona el planteamiento de que la mirada sea necesariamente masculina y abre la posibilidad de una voz y un discurso femeninos (Kaplan, 2000: 122). Apunta, al mismo tiempo, sin embargo, que a pesar de que la audiencia femenina pueda poseer la mirada y contemplar al personaje masculino, no es posible para ésta desear dentro del sistema textual falocéntrico. Expone, así, el dilema que implica el posicionamiento femenino. En sus propias palabras,

Hemos llegado a un punto en el que debemos cuestionar la necesidad de una estructura de dominación-sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (literalmente), pero poseer y activar la mirada, dado nuestro lenguaje y las estructuras del inconsciente, es estar en la posición masculina (Kaplan, 2000: 130).

De Lauretis (1984) desarrolla el concepto de audiencia femenina a partir de la noción de identificación doble, apuntando que lo que a esta audiencia se le ofrece es un alineamiento simultáneo de: a) la mirada activa masculina y la figura de movimiento narrativo; b) la imagen pasiva femenina y la figura de desenlace narrativo. En este proceso el cine dominante no es menos patriarcal que en la teoría de Mulvey, pues implica la idea

de que el cine tradicional de Hollywood reactiva el escenario edípico masculino, el cual produce placer en el/la espectador/a a través del funcionamiento del placer masculino. De Lauretis propone que las narrativas fílmicas actúan no solo para resolver ansiedades edípicas masculinas, sino que activan el drama edípico femenino de forma beneficiosa para el patriarcado (De Lauretis, 1984: 79-83).

De Lauretis aborda la subjetividad femenina no solo en relación a la espectadora femenina sino también en relación a la cuestión de la estructura narrativa. Igualmente, replantea el argumento desarrollado por los narratólogos estructuralistas de que el mito de Edipo atraviesa la narrativa occidental, y apunta que aunque la estructura de las narrativas se encuentre gobernada por el deseo de Edipo, ésta no es universal; por el contrario, son las circunstancias socio-históricas las que insertan el mito en la narrativa. La autora vincula estas estructuras edípicas al cine narrativo dominante, señalando que muchas películas siguen este tipo de trayectoria a través de la figura del héroe masculino y la representación de la mujer como el objeto de su deseo u obstáculo a atravesar. En sus propias palabras

[...] decir que la narrativa es la producción de Edipo es decir que cada lector – hombre o mujer– está constreñido y definido dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual concebida de esta forma: héroe humano masculino, por el lado del sujeto; y mujer-obstáculo-límite-espacio, por el otro (De Lauretis, 1984: 121).

En su replanteamiento, incorpora además la idea de la trayectoria edípica femenina; señala que a través del movimiento del discurso narrativo la audiencia femenina se identifica con ambos, el sujeto y el objeto del movimiento narrativo, la figura del movimiento y la figura de su clausura, la imagen narrativa. Este modo de identificación incluiría ambos posicionamientos de deseo, activo y pasivo, el deseo por el otro y el de ser deseado por el otro (De Lauretis, 1984: 143).

De Lauretis enfatiza, por otro lado, la importancia de la noción de discurso en la teoría fílmica. El salto de la noción de lenguaje a la de discurso muestra las limitaciones de los primeros análisis semiológicos, y la significación fílmica empieza a entenderse no como un proceso sistémico sino discursivo, que implica situaciones comunicativas distintivas, es decir, condiciones de recepción, enunciación y dirección particulares. En efecto, se produce un giro desde la clasificación de sistemas de signos hacia la exploración de los modos en los que los sistemas y códigos son usados, transformados y transgredidos en la práctica social (De Lauretis, 1984: 167). Se introduce, igualmente, la noción de espectadorialidad fílmica (De Lauretis, 1984: 44). De esta forma, la teoría fílmica feminista supera el planteamiento de la simple oposición entre imágenes positivas y negativas de los enfoques iniciales, reemplazándolo por un análisis crítico del funcionamiento oculto del aparato (De Lauretis, 1984: 56-7).

Al igual que Kaplan y Doane, como veremos más adelante, De Lauretis reconoce las limitaciones del marco psicoanalítico desarrollado por Mulvey, pero señalando, al mismo tiempo, que éste no ha sido reemplazado ni totalmente superado y que por tanto es importante continuar con su problemática y las cuestiones que plantea.

5.3.3 Tecnologías de género

En *Technologies of Gender* (1987), De Lauretis emplea las herramientas de la semiótica y el psicoanálisis desde una perspectiva crítica, reformulando las teorías de Foucault y de Freud, y proponiendo el feminismo como una relectura radical de las grandes narrativas de nuestra cultura, que considera la presencia de un sujeto social ‘generizado’. Así, los planteamientos de De Lauretis se sitúan en la nueva fase de la teoría fílmica feminista que comienza en la década de 1980, en la cual se busca recuperar la agencia femenina dentro de los discursos dominantes y no concebir éstos únicamente como opresivos. La autora

da un paso más allá del feminismo psicoanalítico existente y aborda la tensa relación entre ‘mujeres’, individuos históricamente específicos, y ‘mujer’, una representación cultural imaginaria. Por otro lado, en un artículo posterior (1990), desmantela preelaboradas oposiciones entre el cine de vanguardia y el cine dominante, proponiendo la posibilidad de la movilidad del deseo y la agencia femeninas dentro de los cauces dominantes.

Para ello, De Lauretis desarrolla su teoría sobre la ‘tecnología del género’ a partir de la reelaboración de la teoría sobre las tecnologías y discursos de poder que Foucault presenta en sus obras *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (originariamente publicada en 1975) e *Historia de la Sexualidad* (el primer volumen se publicó originariamente en 1976). Aunque el autor hace pocas referencias a las mujeres o a la cuestión del género en sus escritos, su tratamiento de las relaciones entre poder, cuerpo y sexualidad ha estimulado un amplio interés en la teoría feminista, como veremos a partir de la obra de De Lauretis, y también de otras autoras como Doane y Butler.¹⁹

Foucault concibe el poder como un elemento que opera a través de una serie de discursos existentes en la sociedad, los cuales son internalizados por los individuos y modelan su realidad. Haciendo referencia a sus obras *Vigilar y castigar* e *Historia de la Sexualidad*, el autor señala que su propósito era abordar la cuestión del poder, arguyendo que éste necesita ser reformulado no tanto en términos de justicia sino de tecnología, de tácticas y de estrategia (Foucault, 1980). Más concretamente, su propuesta es la de que el poder debe ser entendido atendiendo a cómo éste es ejercido sobre el cuerpo, afirmando que las relaciones de poder pueden penetrar materialmente el cuerpo en profundidad sin depender de la mediación de las propias representaciones del sujeto (Foucault, 1980:

¹⁹ En concreto, la propuesta de Foucault de que el cuerpo y la sexualidad son constructos culturales, más que fenómenos naturales, ha contribuido significativamente a la crítica feminista del esencialismo. Igualmente, su planteamiento de que el cuerpo constituye el principal objetivo del poder ha sido utilizado por las autoras feministas para analizar las formas contemporáneas de control social sobre los cuerpos y las mentes de las mujeres.

186). El autor añade que los mecanismos de poder tienen una forma capilar de existencia; es decir, éste llega a los individuos integralmente, tocando sus cuerpos, insertándose en sus acciones y actitudes, sus discursos, sus procesos de aprendizaje y el día a día de sus vidas (Foucault, 1980: 39).²⁰

Foucault, por otro lado, cuestiona que la única función del poder sea la de reprimir a través de la censura, la exclusión y otros mecanismos; la fuerza del poder reside precisamente en el hecho de que produce efectos en los planos del deseo y el conocimiento. La noción de represión resulta insuficiente para abordar el poder, pues no capta su capacidad productiva; lo que permite al poder ser aceptado es justamente el hecho de que éste atraviesa y produce objetos, induce placer, formas de conocimiento y produce discursos (Foucault, 1975: 59, 119).

En relación concretamente al concepto de ‘tecnología del sexo’, en el que De Lauretis se centra, éste es definido por Foucault como un conjunto de técnicas o procedimientos regulados que producen el sexo y el deseo por el sexo como su resultado final, construyendo la sexualidad a través de discursos que apoyan los intereses del Estado. En el núcleo de la obra de Foucault sobre historia de la sexualidad, el autor analiza la producción de la categoría sexo y su función en los regímenes de poder dirigidos a controlar el cuerpo sexual. Su propuesta es que el constructo de unas supuestas funciones sexuales naturales ignora la operación productiva del poder en relación a la sexualidad, desarrollando, de esta forma, un planteamiento anti-esencialista del cuerpo sexual (Foucault, 1980).

²⁰ Su aportación sobre el funcionamiento del poder a un nivel micro-político es clave, ya que sitúa el cuerpo y la sexualidad como puntos de control social directo, otorgando al cuerpo una especificidad histórica. El problema de cómo concebir el cuerpo sin reducir su materialidad a una esencia biológica ha sido una de las cuestiones cruciales en la teoría feminista.

De Lauretis señala que Foucault, sin embargo, no considera el género. La propuesta de la autora es precisamente resituarlo dentro de una red amplia de relaciones de poder, afirmando que “el género, también, como representación y autorepresentación, es el producto de varias tecnologías sociales como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías, y prácticas críticas, así como prácticas de la vida diaria” (De Lauretis, 1987: 2). En vinculación con este punto, señala, por otro lado, que lo que la teoría fílmica debe abordar es, no solo el modo en que la representación del género es construida por la tecnología del cine, sino cómo dicha representación es absorbida subjetivamente. Subraya, así, que el aspecto crucial es la noción de audiencia, y, más específicamente, la formulación de la misma –por parte de la teoría feminista–, como concepto ‘generizado’; este último hace referencia a la idea de que la forma en que la identificación del espectador/a es promovida y estructurada en la película, está estrechamente conectada con el género de los espectadores (De Lauretis, 1987: 13).

En su conceptualización de la ‘tecnología del género’, la autora añade que ésta se compone de técnicas y estrategias discursivas por las cuales no solo el género es construido, sino la violencia *en-gendered* en la representación (De Lauretis, 1987: 38), sosteniendo que la representación de la violencia es inseparable de la noción de género y la noción de la diferencia sexual que esta última implica. De este modo, reformula también la noción de Foucault ‘retórica de la violencia’, con la cual el autor se refiere al orden de lenguaje que ‘habla’ o expresa violencia, es decir, que nombra ciertas conductas y eventos como violentos, pero no otros, y construye objetos y sujetos de violencia, abordando –de esta forma– la violencia como hecho social. La autora invierte el término y –haciendo referencia también a la expresión ‘*violence of the letter*’ de Derrida–, se refiere en su lugar a la ‘violencia de la retórica’ para desarrollar la noción de un lenguaje que produce –en sí mismo– violencia (De Lauretis, 1987: 32-33).

En concreto, la definición de Foucault de ‘tecnología del sexo’ y el planteamiento del autor sobre la construcción histórica de la sexualidad han tenido una fuerte influencia en/y han sido reformuladas por otras autoras como Butler, varios de cuyos planteamientos mantienen puntos en común con las nociones desarrolladas por De Lauretis que acabamos de abordar y serán expuestos más adelante.

5.3.4 La teoría de la mascarada

Tal y como señala McCabe, la obra de Doane representa uno de los mayores intentos de reconciliar las contradicciones que implica el enfoque psicoanalítico del cine para una teoría filmica feminista (McCabe, 2004: 1797). En un intento de hacer avanzar la teoría feminista más allá de la diferencia sexual como oposición binaria del planteamiento mulveyano, la Doane añade el binarismo de proximidad (femenino) y distancia (masculino), proponiendo una nueva vía para teorizar sobre la audiencia femenina (Doane, 1987).

Por otro lado, Doane señala que en la teoría feminista hay una tendencia a analizar la audiencia femenina como el lugar de oscilación entre la posición femenina y la masculina, invocando la metáfora del travesti y asumiendo implícitamente el supuesto de que la identificación con el héroe masculino implica una cierta masculinización del espectador –como la teoría de Mulvey afirma– (Doane, 2000: 425-6). A diferencia de autoras como De Lauretis, Doane no plantea oscilación sino sobre-identificación. Su propuesta es la de que dada la sobredeterminada relación existente entre mujer e imagen, en la cual la espectadora es la imagen,

A la espectadora se le ofrecen únicamente dos opciones: el masoquismo de la sobreidentificación o el narcisismo de transformarse en el propio objeto de deseo de una misma [...] La efectividad de la mascarada radica precisamente en su

potencial para crear una distancia de la imagen, para generar una problemática dentro de la cual la imagen es manipulable, producible y legible por parte de la mujer (Doane, 2000: 433).²¹

Doane plantea, por otro lado, que la audiencia femenina existe únicamente como efecto del discurso, y que la representación de la subjetividad femenina debe ser conceptualizada dentro de una amplia gama de ellos (el cine, el psicoanálisis, la literatura, las leyes) (Doane, 1987: 9). Su propuesta es la de que el cine más adecuado para analizar la audiencia femenina y la inscripción de la subjetividad es el cine de mujeres de la década de 1940 (Doane, 1987: 3), formulaciones en las que no nos detendremos aquí sino que abordaremos junto con sus planteamientos sobre el melodrama en el capítulo sobre los géneros narrativos.

5.3.5 Negociaciones placenteras

Siguiendo la línea de los Estudios Culturales británicos de la década de 1970 y su interés post-marxista por la capacidad subversiva de las prácticas culturales y de la cultura de masas, algunas autoras feministas –situándose, por otro lado, en la línea de Doane y su conceptualización de la audiencia como efecto del discurso que acaba de exponerse– moverían el debate desde la noción de espectador/espectadora desarrollada dentro de un análisis puramente textual hacia la consideración de las mujeres como espectadoras y como audiencia social; es decir, focalizarían su atención en cómo las mujeres negocian activamente los textos mediáticos mediante procesos de lectura discursivos.

²¹ The female spectator is given two options: the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one's own object of desire [...] The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible and readable by the woman (traducción propia).

Una de estas autoras es Kuhn (2000), quien conceptualiza la mujer como lectora cultural. En su obra, el momento de recepción y la cuestión de la lectura, junto con la relación texto-contexto y la diferencia entre las nociones de espectador y la de audiencia social, constituyen cuestiones cruciales. Por otro lado, al igual que muchas otras autoras dentro de la teoría fílmica feminista, Kuhn cuestiona y, a la vez, defiende el modelo psicoanalítico de la teoría fílmica feminista. La autora plantea que la teoría feminista fílmica presenta varios puntos débiles; entre ellos, que raramente hace un uso sistemático del análisis formal textual (Kuhn, 1994: 203), y que las metapsicologías femeninas del cine se encuentran planteadas exclusivamente en los términos del modelo psicoanalítico del sujeto humano. Al mismo tiempo, afirma que aunque estas metapsicologías han fallado en lidiar con la cuestión de la experiencia, éstas no han sido realmente retadas (Kuhn, 1994: 204-206). De hecho, en obras más recientes, la autora continúa reconociendo que el psicoanálisis plantea importantes cuestiones sobre el encuentro entre las películas y sus espectadores y la diferencia sexual que organiza este encuentro (Kuhn, 2004: 11).

Además, Kuhn analiza el cine de mujeres como sistema textual caracterizado por la construcción de narrativas motivadas por el deseo femenino y por procesos de identificación gobernados por el punto vista femenino (Kuhn, 2000: 437). Igualmente, reflexiona sobre la cuestión del espectador ‘generizado’ y la relación entre los textos, el cine y la televisión, y sus contextos sociales, históricos e institucionales (Kuhn, 2000: 438). Hace asimismo referencia a la línea desarrollada por Mulvey, Cook y Modelski y el interés de estas autoras por el potencial transformador y progresista de las telenovelas y melodramas de la década de 1940 (Kuhn, 2000: 439-440). En concreto, se centra en el análisis que realiza Cook de una serie de melodramas, y su planteamiento de que los géneros fílmicos de la telenovela y el melodrama posibilitan el deseo y el punto de vista

femenino (Kuhn, 2000: 447). Cook explora críticamente el cine de mujeres y las telenovelas, centrándose en la noción de espectador ‘generizado’ y su conceptualización en términos psicoanalíticos, y señalando lo ampliamente cuestionado que ha sido este enfoque por no teorizar sobre la subjetividad en su especificidad cultural e histórica. Kuhn señala que los planteamientos de Cook son tremendamente relevantes pues señalan una debilidad clave en la teoría fílmica actual.

Kuhn analiza, por otro lado, que la mayoría de la teoría sobre la televisión se ha elaborado bajo la rúbrica de los estudios de medios y que éstos han privilegiado los contextos sobre los textos, mientras que los estudios de cine han seguido la tradición de los estudios literarios, primando los textos sobre los contextos. Los trabajos recientes sobre la telenovela desarrollados dentro de los Estudios Culturales han reenfocado precisamente la relación entre texto y contexto, intentando resolver tal dualismo (Kuhn, 2000: 445). En relación a este dualismo, la autora propone que un movimiento hacia la teoría del discurso podría ser productivo, pues permitiría abordar representaciones, contextos, audiencias y espectadores como una serie de discursos sociales interconectados (Kuhn, 2000: 447). Kuhn, pues, se sitúa con su propuesta en la línea de De Lauretis y Doane.

Dentro de la perspectiva feminista que sigue la línea de los Estudios Culturales, ha de resaltarse también a Gledhill, y, concretamente, su concepto de ‘negociaciones placenteras’, desde el cual desarrolla sus formulaciones y análisis sobre la audiencia femenina y los géneros del cine de mujeres, el melodrama y la telenovela.

Gledhill se muestra crítica con el ahistoricismo del pensamiento feminista modelado por la semiótica y el psicoanálisis, e igualmente su concepto monolítico de ideología, definida como patriarcal y basada en rígidas oposiciones de binarios. Su planteamiento es el de que tal perspectiva es problemática para el feminismo, ya que

teoriza mayoritariamente desde la óptica de la masculinidad y sus construcciones, formulando la audiencia femenina en términos negativos, como colonizada, alienada o en posiciones de identificación masoquistas (Gledhill, 1988: 113). Igualmente, reconoce que el renovado interés producido por la teoría fílmica feminista hacia la cultura popular dominante, y concretamente el cine de mujeres y las telenovelas, contrarresta los enfoques negativos de la audiencia femenina desarrollados por las teorías características de la década de 1970 y de la década de 1980, basadas en el postestructuralismo y conceptos psicoanalíticos (Gledhill, 1988: 111).

Las intervenciones recientes en la teoría feminista revisan considerablemente la construcción psicoanalítica del texto narrativo clásico, al situar a ‘la espectadora’ en el centro de sus formulaciones. Sin embargo, la autora señala que, tal y como considera Kuhn, estos trabajos se basan en enfoques analíticos divergentes: por un lado, el propio de ‘la espectadora’, construida por el texto, y, por otro, el de ‘la audiencia femenina’, construida a partir de categorías socio-históricas, de género, de clase, de raza, etc. Una de las cuestiones a afrontar por parte de la teoría feminista es precisamente la de cómo plantear la relación entre ambos enfoques. En palabras de Gledhill:

Los trabajos recientes sugieren que las posibilidades textuales de resistencia o de lectura deconstructiva existen en los procesos del texto dominante. Para perseguir esta empresa, sin embargo, requerimos una teoría de los textos que acomode la existencia de audiencias sociales. La feminidad no es simplemente una posición textual abstracta; y lo que la historia de las mujeres nos dice sobre la feminidad vivida como socioculturalmente, así como categoría físicamente diferenciada, debe tener consecuencias para nuestro entendimiento de la formación de la subjetividad femenina, del espectador textual femenino y del visionado de las

audiencias femeninas (Gledhill, 1988: 113).²²

Gledhill plantea, por otro lado, que las formas culturales son al mismo tiempo producto y origen de negociaciones culturales, constituyendo un proceso de intercambio cultural. Aunque los argumentos desarrollados a partir de la noción de negociación no forman aún una teoría coherente, el término ‘negociación’ es usado frecuentemente; hace referencia a un modelo de producción de significado, que concibe el intercambio cultural como intersección o procesos de producción y de recepción. En este proceso, el significado no es impuesto o pasivamente recibido, sino que emerge en la lucha o la negociación entre marcos de referencia, motivación y experiencia en competencia. Por otro lado, a pesar de que la negociación puede ser analizada en tres niveles (instituciones, textos y audiencias), no existe una rígida separación entre los mismos. En efecto, aunque la teoría de la negociación está basada en el neo-marxismo, la semiótica y el psicoanálisis, en los cuales se fundamentaban los análisis ideológicos de la década de 1970, dicha teoría reta al determinismo textual y formalismo de tales enfoques. El concepto de ‘ideología dominante’ del que hacía uso la teoría fílmica feminista en sus inicios será sustituido, pues, por el concepto de ‘hegemonía’ de Antonio Gramsci, con el que el autor hace referencia a la idea de que el poder ideológico en la sociedad burguesa nunca se establece del todo, sino que constituye un juego constante y cambiante de negociación entre fuerzas sociales, ideológicas y políticas a través del cual el poder es mantenido y contestado (Gramsci, 1971).

En concreto, el análisis de las negociaciones textuales, según la autora, debe

²² Recent work suggests that the textual possibilities of resistant or deconstructive reading exists in the process of the mainstream text. To pursue this avenue, however, we require a theory of texts which can also accommodate the historical existence of social audiences. For ‘femininity’ is not simply a textual abstract position, and what women’s history tells us about femininity lived as a socioculturally, as well as psychically differentiated, category must have consequences for our understanding of the formation of feminine subjectivity, of the feminine textual spectator and the viewing/reading of female audiences (traducción propia).

centrarse en las siguientes cuestiones: cómo los sujetos textuales y sociales se intersectan en un producto cultural, cómo las prácticas estéticas y de ficción que integran un texto concreto negocian con prácticas sociales extra-textuales, y cómo distinguir el símbolo patriarcal de la mujer de aquellos discursos que hablan desde/y a la experiencia socio-cultural e histórica de las mujeres (Gledhill, 1988: 120). Es pertinente aclarar en este punto que aunque las formulaciones de la autora son referidas a la audiencia, éstas contribuyen, a su vez, al desarrollo de la teoría fílmica y es en este sentido que las recogemos en el presente capítulo.

Según Gledhill, un caso representativo de negociación textual se encuentra, por ejemplo, en el uso de los modos melodramático y realista en las películas y los géneros televisivos dominantes (1988: 121), punto en que no nos detendremos pues es recogido en el capítulo de género fílmico.

6. De la violencia de las representaciones a la representación de la violencia de género

Tras el recorrido realizado por la teoría fílmica feminista, resulta preciso indicar que en concordancia con uno de los objetivos de esta tesis, atendemos aquí a los ejes de debate planteados en la misma –como el de la cuestión de la mirada femenina, su mirada, y su placer– partiendo de la línea de la reformulación crítica de la teoría de la mirada masculina de Mulvey elaborada por varias autoras –entre ellas, la propia Mulvey, Kaplan, Doane y De Lauretis. Al mismo tiempo, y sobre todo, nos hacemos eco de la noción de discurso que estas autoras desarrollan, desde la cual proponen –como indicábamos– que la significación fílmica construye un proceso discursivo en el que hay unas condiciones de enunciación y recepción particulares. Concretamente, tomaremos como referencia el concepto de ‘tecnologías de género’ de De Lauretis, que define el género como producto de varias tecnologías sociales como el cine. Recordamos que con este concepto la autora hace referencia a las técnicas y estrategias discursivas por las cuales el género es construido, y también la violencia *en-gendered* (De Lauretis, 1987).

Pues bien, partimos de su formulación de que el género como representación es el producto de varias tecnologías sociales como el cine, discursos institucionalizados, prácticas de la vida diaria, etc, para abordar el ‘tecnologías de género’ de De Lauretis, que define el género como producto de varias tecnologías sociales como el cine. Al mismo tiempo, tomamos como referencia su principio de violencia de la retórica –con la que la autora alude a la violencia implícita en la idea de diferencia sexual aparejada al género, y a un lenguaje que crea en sí mismo violencia– (De Lauretis, 1987: 32-33). Con dicha noción nos referimos críticamente al retrato gráfico del abuso presente en la mayoría de estas películas españolas sobre violencia de género y a la propia violencia que dichos modos producen en un nivel representacional.

Es posible vincular las ideas de De Lauretis mencionadas con varios de los principios desarrollados por Butler; así, como veremos, el concepto de violencia de la retórica de De Lauretis entronca con la noción de violencia del lenguaje de Butler (1997), que también seguiremos –junto con otros planteamientos de esta última autora– para explorar el discurso sobre la violencia de género que las películas seleccionadas construyen.

En la línea de tales enfoques, y con nuestro propósito de ahondar en los modos de representación fílmica del abuso en la pareja, incluimos también en nuestro marco teórico la teoría del trauma y del ‘trauma mediatizado’, centrándonos en las formulaciones de Kaplan (2005). Su conceptualización será de utilidad en nuestro análisis para aproximarnos, especialmente, a aquellas representaciones fílmicas en el cine español que rompen con las pautas hegemónicas de retratar el maltrato –entre las cuales destaca, como mencionábamos, el retrato explícito de la misma–, y la violencia representacional que dichas pautas implican.

6.1 *Excitable Speech*: la violencia del lenguaje

En su trabajo *Excitable Speech*, Butler establece que puesto que los individuos estamos formados en el lenguaje –es decir, estamos constituidos dentro de sus términos, lo requerimos para poder existir, o somos seres lingüísticos– éste tiene el poder de herirnos, de actuar sobre nosotros; es decir, somos vulnerables al lenguaje, pues nuestro ser está constituido dentro de sus términos (Butler, 1997:1-2). Su planteamiento parte de la base de que uno existe no solo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido previo, en virtud de ser reconocible. Además, los términos que facilitan el reconocimiento son convencionales, es decir, efectos e instrumentos de un ritual social que decide, a menudo a través de la exclusión y la violencia, las condiciones lingüísticas de los sujetos

supervivientes (Butler, 1997: 5). En línea con estas formulaciones, hace referencia a la idea de ‘violencia de la representación’, usada por Toni Morrison, en el Discurso de Aceptación del Premio Nobel de Literatura (1993), en el cual la escritora señala que el ‘lenguaje opresivo’ hace más que representar la violencia; constituye violencia (Morrison, citada en Butler, 1997: 6). Integrando la idea de Morrison en su reflexión, Butler afirma que el lenguaje opresivo es violencia, es decir, no es un sustitutivo de la experiencia de la violencia o la mera representación de esta última, sino que performa su propio tipo de violencia, pues, como ella misma sostiene, el lenguaje constituye un acto con consecuencias, una *performance* con efectos (Butler, 1997: 9).

La noción de violencia del lenguaje de Butler se vincula, como indicábamos, a la de violencia de la retórica de De Lauretis, y constituye igualmente una herramienta o eje conceptual que utilizaremos para referirnos a los modos dominantes de retratar el abuso y las víctimas en el cine español, caracterizados entre otros aspectos por el uso de escenas gráficas de violencia, que pueden contribuir a la ‘objetificación’ de la víctima en el nivel representacional, ejerciendo así violencia simbólica (como analizaremos en profundidad a lo largo de los capítulos en el bloque de análisis fílmico). Podríamos decir que la noción de violencia de la representación desarrollada por ambas autoras traza la perspectiva desde la cual nos referiremos a otros conceptos o ideas de la teoría fílmica feminista que introduciremos a lo largo de nuestro análisis; entre estas últimas podemos destacar, por ejemplo, la noción de ‘objetificación’ de Mulvey –que la autora desarrolla en su teoría de la mirada masculina–, o la formulación de Doane referida al cine de mujeres y el posicionamiento masoquista que éste promueve. Reformulando nociones como las mencionadas, exploraremos el papel que el uso –o la evitación– de recursos como el retrato explícito del maltrato, tiene en el tratamiento de la violencia de género realizado en las películas objeto de nuestro estudio.

6.2 Deshaciendo el género

En su obra *Gender Trouble*, Butler considera que el poder opera en la producción de un marco binario para pensar sobre el género, y propone desarrollar una genealogía crítica que exponga los fundamentos de las categorías de sexo, género y deseo. El propósito de esta genealogía es explorar los juegos políticos que designan las identidades como causa y origen, cuando éstas son efecto de instituciones, prácticas, y discursos con puntos de origen difusos y múltiples, etc. (Butler, 1990: 7-8).

En su argumentación la autora sigue los planteamientos de Foucault, en cuya teoría sobre el sexo y la sexualidad –como ya mencionamos anteriormente– la cuestión clave es la de los usos del poder. Más concretamente, su planteamiento es que las relaciones de poder pueden atravesar el cuerpo en profundidad, sin depender de la mediación de las representaciones del propio sujeto. Esto es debido a la existencia de una red o circuito de poder que actúa como la matriz formativa de la sexualidad en sí misma, e, igualmente, como el fenómeno histórico y cultural dentro del cual “parecemos por una vez reconocernos y perdernos” (Foucault, 1980: 186). La argumentación de Foucault, tal como el autor expone en *Historia de la Sexualidad*, es la de que los usos del poder están directamente conectados al cuerpo –a los cuerpos, sus funciones, sus procesos psicológicos, sus sensaciones y sus placeres. Según sus observaciones, lo biológico y lo histórico no son consecutivos sino que están conectados y entrelazados con las tecnologías de poder, las cuales toman la vida como su objetivo (Foucault, 1978: 151-152).

Volviendo a *Gender Trouble*, Butler continúa su argumentación añadiendo que las categorías de sexo, género y sexualidad son performativas, es decir, construidas culturalmente a partir de la repetición de actos ‘estilizados’ en el tiempo. Se trata de la repetición ‘estilizada’ de actos corporales, que por mor de su frecuencia establecen la

aparición de un género esencial, con un núcleo ontológico. En sus propias palabras:

[...] los actos, los gestos y el deseo producen el efecto de un núcleo o sustancia interna, pero lo producen en la superficie del cuerpo [...] Que el cuerpo generizado es performativo sugiere que no tiene estatus ontológico independiente de los diversos actos que constituyen su realidad [...] actos y gestos, deseos articulados y actuados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, una ilusión que es mantenida discursivamente por los propósitos de regulación de la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva (Butler, 1990).²³

Tal y como Butler enfatiza, estos actos tienen un carácter marcadamente social:

Como en otros rituales sociales, la acción del género requiere una actuación que se repite. Esta repetición es, al mismo tiempo, una re-actuación y re-experimentación de una serie de significados socialmente establecidos [...] Aunque hay cuerpos individuales que actúan estas significaciones mediante su estilización en modos generizados, esta “acción” es una acción pública; la actuación se efectúa con el objetivo estratégico de mantener el género dentro de su marco binario (Butler, 1990: 140).²⁴

²³ Acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body [...] That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality [...] acts and gestures, articulated and enacted desires, create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality (traducción propia).

²⁴As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance which is repeated. This repetition is at once a re-enactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established [...] Although there are individual bodies that enact these significations by becoming stylized into gendered modes, this “action” is a public action; indeed, the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame (traducción propia).

En esta misma obra, Butler, por otro lado, cuestiona los planteamientos biológicos que pautan el sexo como binario, y concibe el cuerpo sexuado como culturalmente construido por discursos reguladores, argumentando que es en la base de la construcción del sexo como sistema binario natural donde el binario de género y la heterosexualidad son considerados igualmente como naturales. Las concepciones biomédicas pretenden establecer que el «sexo» es previo a los significados culturales que adquiere; sin embargo, el lenguaje de la biología participa en otros tipos de lenguaje, y, de esta forma, reproduce la sedimentación cultural en los objetos que pretende descubrir y describir neutralmente. La categoría sexo, pues, pertenece a un sistema de heterosexualidad obligada que opera a través de un sistema de reproducción sexual igualmente obligada. En efecto, los binomios ‘varón/hombre’ y ‘hembra/mujer’ existen solo dentro de la matriz heterosexual; se trata de términos naturalizados que mantienen la matriz oculta (Butler, 1990: 109).

Este argumento es desarrollado también en *Undoing Gender*, donde Butler afirma que “un discurso restrictivo que insista en el binario de hombre y mujer como el modo exclusivo de comprender el campo del género, performa una operación de poder *regulatoria* que naturaliza el ejemplo hegemónico e impide el pensamiento de su disrupción” (Butler, 2004: 43).²⁵

En *Undoing Gender*, por otro lado, la misma autora ahonda en el carácter cultural e histórico del género, y de las categorías de lo masculino y lo femenino:

Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, comprendido como un modo de configurar culturalmente un cuerpo, está abierto a una continua reelaboración y que “anatomía” y “sexo” no existen sin un marco

²⁵ A restrictive discourse on gender that insists on the binary of man and woman as the exclusive way to understand the gender field performs a *regulatory* operation of power that naturalizes the hegemonic instance and forecloses the thinkability of its disruption (traducción propia).

cultural [...] Términos como “masculino” y “femenino” son notoriamente cambiantes; hay historias sociales para cada término, sus significados cambian radicalmente dependiendo de límites geopolíticos y constreñimientos culturales (Butler, 2004: 9-10).²⁶

Volviendo a su ensayo *Gender Trouble*, Butler señala que sin una crítica del sexo como producido por el discurso, la distinción sexo/género como estrategia feminista para cuestionar las construcciones del género como asimétrico y binario, y la heterosexualidad como obligada, será inefectiva. Al analizar ambos términos, «género» y «sexo», como social y culturalmente construidos, la autora discute la forma en que ambos han sido usados por buena parte de la perspectiva feminista. El esfuerzo del feminismo por identificar al enemigo como singular constituye un discurso invertido que imita acriticamente la estrategia del opresor, pues el campo del poder, por el contrario, excede y abarca el eje de la diferencia sexual y los términos del falocentrismo (Butler, 1990:13).

La conceptualización de Butler en torno al marco binario existente para pensar sobre el género como operación producida por el poder (1990) –es decir, su argumento de que un discurso restrictivo que insista en el binario de hombre y mujer como el modo exclusivo de comprender el campo del género performa una operación de poder regulatoria que naturaliza el ejemplo hegemónico– es otro de los planteamientos de la autora que tienen interés en nuestro análisis de las películas españolas sobre violencia de género. En efecto, como veremos las narrativas de buena parte de estas obras han tendido a centrarse en el binomio o la dicotomía mujer víctima-hombre agresor, contribuyendo

²⁶ To understand gender as a historical category, however, is to accept that gender, understood as one way of culturally configuring a body, is open to a continual remaking, and that “anatomy” and “sex” are not without cultural framing [...] Terms such as “masculine” and “feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints [...] (traducción propia).

en este sentido a construir un discurso restringido, pues –tal y como señala Butler– el campo del poder, por el contrario, excede y abarca el eje de la diferencia sexual. Es posible señalar que el énfasis en el binomio referido en las narrativas indicadas, se encuentra ligado en varios casos a un realce de los aspectos individuales y/o psicológicos del abuso sobre la contextualización del problema; estos rasgos –a su vez– favorecen la construcción de un discurso sobre la violencia de género que, de esta forma, descuida o deja en un segundo plano la atención a las causas estructurales y sociales del mismo como pondremos de manifiesto en nuestros análisis fílmicos.

6.3 Marcos de guerra

Por último, en *Frames of War* (2009), Butler desarrolla varios ensayos en respuesta a la guerra contemporánea, ahondando en los modos culturales de regular disposiciones afectivas y éticas a través de un enmarcamiento selectivo y diferencial de la violencia. Parte del supuesto de que ciertas vidas no pueden ser aprehendidas como heridas o perdidas si no son aprehendidas como vidas desde el inicio; si éstas no son concebidas como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, entonces nunca son vividas o perdidas en sentido pleno. Ahonda en el problema epistemológico que la cuestión del enmarcamiento implica, afirmando que los marcos a través de los cuales aprehendemos las vidas de los otros como perdidas o heridas están políticamente saturados. En sus propias palabras “los ‘marcos’ que funcionan para diferenciar las vidas que aprehendemos de aquellas que no podemos (o que producen vidas a través de un continuo de vida) no solo organizan la experiencia visual sino que generan ontologías específicas del sujeto” (Butler, 2009: 3).²⁷

²⁷ The ‘frames’ that work to differentiate the lives we can apprehend from those we cannot (or that produce lives across a continuum of life) not only organize visual experience but also generate specific ontologies of the subject (traducción propia).

Concretamente, en el capítulo 2, “Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag”, Butler desarrolla su teoría de los marcos a través de su reflexión basada en la invasión de Irak de 2003 y el periodismo ‘corrupto’,²⁸ que define como el acuerdo a través del cual los periodistas acordaban informar solo desde la perspectiva de las autoridades militares y del gobierno de Estados Unidos. Además, hace constante mención a la obra de Sontag *Regarding the Pain of Others* (2003). Su planteamiento es que las normas –en el caso que ella aborda, normas acerca de qué vidas son consideradas como humanas– atraviesan los marcos a través de los cuales el discurso y la representación visual proceden; y éstos, a su vez, delimitan u orquestan nuestra responsabilidad ética –en el ejemplo que ella toca, hacia el sufrimiento. Tal y como afirma la autora, incluso las imágenes documentales más transparentes son construidas con un propósito determinado, llevando ese propósito dentro de su marco e implementándolo a través de su representación visual. Así, más que meramente referirse a los actos de atrocidad, la fotografía construye y confirma esos actos para quienes los denominarían de esta forma (Butler, 2009: 70).

Como avanzábamos, nuestro supuesto gira en torno a que las convenciones utilizadas en las representaciones fílmicas de violencia de género, objeto de nuestra investigación, se han construido en interacción con/y han recibido la influencia de los discursos o tecnologías de violencia de género dominantes en los medios y en la esfera política España.

En concreto, las propuestas de Butler entroncan con la idea foucaultiana de verdad, que el autor vincula estrechamente al poder, e igualmente con De Lauretis y su concepto de ‘tecnologías de género’, basado también en las teorías del autor. Recordemos que,

²⁸ Embedded reporting (traducción propia).

según Foucault, toda sociedad tiene su régimen de poder; esto es, los tipos de discurso que acepta y hace funcionar como verdad.

Siguiendo este planteamiento de Butler, es posible abordar las representaciones de violencia de género en el cine español como uno de los cauces a través de los cuales las normas dominantes sobre la violencia de género son articuladas, regulando –en este caso– la responsabilidad ética de la audiencia ante el abuso.

Butler plantea, por otro lado, que al restringir lo que vemos, el gobierno y los medios limitan los tipos de evidencia que el público tiene a su disposición para hacer juicios –acerca del curso de la guerra. En relación a la idea de Sontag de que la noción contemporánea de atrocidad requiere evidencia fotográfica, la autora señala que dentro de un marco de procedimientos legales, la foto ha sido ya enmarcada dentro del discurso de la ley y la verdad (Butler, 2009: 81). En este último punto, la argumentación de Butler entronca con la formulación foucaultiana de verdad, que el autor vincula estrechamente al poder. Según Foucault, la verdad no está fuera del poder o ausente de poder; por el contrario, induce a efectos regulares de poder. De hecho, toda sociedad tiene su régimen de poder, su ‘política general’ de poder: esto es, los tipos de discurso que acepta y hace funcionar como verdad (Foucault, 1980). La teoría del enmarcamiento de Butler y la formulación foucaultiana acerca de la verdad pueden ser vinculadas a la cuestión de la verosimilitud de los géneros narrativos, pues desde esta perspectiva, se abordan las convenciones fílmicas como modos de representar la realidad que constituyen discursos verosímiles. En efecto, los géneros y/o convenciones fílmicas constituyen un elemento relevante en nuestro análisis de los modos de representación de la violencia de género en las películas seleccionadas, cuestión que será abordada en el capítulo siguiente.

6.4 Vuelta al psicoanálisis: las teorías de la cultura y el cine de trauma

En línea con el giro en las humanidades hacia el tema del trauma desde la década de 1980, Kaplan (2005), entre otros/as autores/as, propone la teoría del trauma como una vía para romper con la abstracción que caracteriza a la teoría fílmica de finales de 1990 –la cual, bajo la influencia de Lacan, el postestructuralismo y un marxismo no suficientemente desarrollado, se volvió demasiado abstracta. A través de su exploración del concepto de trauma y del fenómeno del ‘trauma mediatizado’, ella aporta herramientas conceptuales que superan el esquema mulveyano y, más concretamente, el principio freudiano de placer sobre el que se sustenta, permitiendo a la teoría fílmica feminista avanzar en nuevas direcciones (Kaplan, 2005).

En su desarrollo del concepto de trauma y del fenómeno del ‘trauma mediatizado’, Kaplan parte de la formulación que Freud expone en *Beyond the Pleasure Principle* (1920):

Podemos usar el término traumático para describir aquellas excitaciones provenientes del exterior que son lo suficientemente fuertes como para romper la barrera protectora; en mi opinión, la noción de “trauma” reclama ser aplicada a tales casos en los que la resistencia frente al estímulo resulta normalmente tan efectiva. Un evento como el trauma externo provocará, sin duda, una perturbación masiva en el sistema de energía del organismo, y movilizará todos sus mecanismos de defensa. En el proceso, sin embargo, el principio de placer es aplazado (Freud, 2003: 68).²⁹

Desde esta definición, la autora desarrolla conceptos que propone como claves

²⁹ We may use the term traumatic to describe those excitations from outside that are strong enough to break through the protective barrier; in my view the notion of ‘trauma’ cries out to be applied to such a case given that the resistance to stimuli is normally so effective. An event such as external trauma will doubtless provoke a massive disturbance in the organism’s energy system, and mobilize all available defence mechanisms. In the process, however, the pleasure principle is put into abeyance (traducción propia).

para analizar el trauma en los medios y en el cine, en concreto, ‘trauma indirecto’, ‘empatía vacía’, y ‘dar testimonio/ser testigo’.³⁰

Con la expresión ‘trauma indirecto’, se hace referencia a aquel trauma que los individuos experimentan indirectamente a través de los medios y que puede resultar en síntomas, los cuales conducen a los miembros de la sociedad a confrontar más que a encubrir catástrofes (Kaplan, 2005: 87). Respecto al trauma indirecto provocado por el cine, Kaplan plantea que el que una película provoque esta respuesta depende en gran medida de las técnicas fílmicas empleadas, y propone abrir el término e incluir los efectos provocados por algún tipo de malestar de menor grado, los cuales no han sido atendidos por la investigación psicológica dominante sobre el tema.

A través del concepto de trauma indirecto, aborda la cuestión de los posibles efectos socialmente útiles del malestar provocado por ciertas obras cinematográficas (Kaplan, 2005: 90-91). Analizando una serie de ellas, señala que la línea existente entre el desencadenamiento de una respuesta empática y de efectos traumáticos secundarios no es clara, y resalta la complejidad de teorizar sobre el trauma indirecto y la respuesta de la audiencia en el caso de determinadas películas (Kaplan, 2005: 92-3).

Con el concepto de ‘empatía vacía’ la autora alude al tipo de empatía desencadenada a partir de imágenes de sufrimiento que son provistas sin ningún contexto o conocimiento de fondo (Kaplan, 2005: 93).

Finalmente, con la categoría ‘dar testimonio/ser testigo’, Kaplan hace referencia a aquellas obras de arte que producen una conciencia ética deliberada. Asumiendo la idea desarrollada por Hoffman en “Empathy and Vicarious Traumatization” (Hoffman, 2003: 15, citado en Kaplan, 2005) –según la cual el malestar causado por el trauma indirecto puede tener un efecto socialmente útil– define el proceso de dar testimonio/ser testigo

³⁰ ‘vicarious trauma’, ‘empty empathy’, ‘witnessing’ (traducción propia).

como aquel que implica un marco ético amplio. Más específicamente, apunta que es aquel que conduce a un reconocimiento público de atrocidades, provocando una respuesta ética que tiene el potencial de transformar el modo en que los individuos ven el mundo (Kaplan, 2005: 122-23). Por otro lado, ‘dar testimonio/ser testigo’ se encuentra estrechamente ligado a la cuestión de la responsabilidad, pues para poder adoptar tal posicionamiento uno debe tomar la subjetividad del otro como punto de partida, y no como algo negado. En este punto, Kaplan sigue la idea de Dori Laub de que la posición de testigo implica el rechazo deliberado a identificarse con la especificidad de los individuos implicados. A partir de esta noción, plantea que el modo en que una película construye este tipo de posición para el espectador es promoviendo la atención a la situación; es decir, promoviendo un posicionamiento que permite al texto aportar un significado social y político mayor (Kaplan, 2005: 124).³¹

La conceptualización de Kaplan reformula y expande nociones freudianas descuidadas en la teoría fílmica feminista inicial, añadiendo dimensiones conceptuales que –junto con las nociones de Butler, y de De Lauretis–, son de gran utilidad para trazar una perspectiva crítica amplia desde la que explorar las representaciones fílmicas de la violencia de género en las películas seleccionadas. En primer lugar, la noción de trauma –que la autora toma como punto de partida en su conceptualización– es aplicable a las películas seleccionadas, pues en la mayoría de las mismas, el trauma –usando, en nuestro

³¹ Aunque no nos detendremos en sus planteamientos, es preciso señalar en este punto que dentro de las formulaciones que proponen aplicar la teoría del trauma al análisis fílmico destacan también obras como la de Walker, otra de las primeras autoras que se sitúan en esta línea, aplicando –en su caso– la literatura psicológica sobre trauma y memoria a una serie de películas sobre incesto y el Holocausto (Walker, 2005). Walker define el ‘cine de trauma’ como un grupo de películas y vídeos que abordan eventos catastróficos, ya sean públicos o personales, analizando que éstos adoptan un modo no realista, caracterizado por la perturbación y fragmentación de los regímenes estilísticos y narrativos. La autora añade que en contraposición al realismo clásico de Hollywood, que constituye un sistema ilusionista editorial, de composición y de narración enormemente desarrollado, las películas de trauma ‘desrecuerdan’; es decir, emplean estrategias innovadoras para representar la realidad oblicuamente, recurriendo a procesos mentales e incorporando dispositivos de auto-reflexión (Walker, 2005: 19).

caso, el término en sentido amplio, para referirnos a los efectos y/o síntomas psicológicos, emocionales, etc, experimentados por la víctima a consecuencia del abuso— ocupa un lugar prioritario en la narrativa y en la representación visual, y, así, en el modo en que la película construye su discurso sobre la violencia de género. Por otro lado, es posible señalar que la noción de ‘trauma mediatizado’ añade una dimensión a la noción de violencia de la retórica o del lenguaje (Butler, 1997; De Lauretis, 1987), que es de utilidad para explorar la violencia representacional que se deriva de los modos explícitos dominantes de representar la violencia de género en el cine español. Nos ayuda a ahondar en la cuestión de las connotaciones éticas y el posicionamiento que se derivan de dichos modos, y, además, en la cuestión de la dificultad de situar la línea entre el desencadenamiento de una respuesta empática y el de la producción de efectos traumáticos secundarios en relación a la representación del trauma de determinadas películas (Kaplan, 2005: 92-3). Por último, su conceptualización de ‘dar testimonio/ser testigo’ es de utilidad para referirnos a aquellas representaciones fílmicas que — promoviendo, a través de una serie de recursos, un posicionamiento que añade al texto un significado social y político— rompen con las pautas hegemónicas de retratar la violencia que hemos ido apuntando y con la violencia representacional que dichas pautas implican.

7. Aportaciones desde la teoría de los géneros narrativos

En el presente capítulo se recogen algunas de las ideas y planteamientos clave en la formulación de la teoría sobre los géneros fílmicos, destacando particularmente las aportaciones de autores como Neale, y Bordwell y Thompson (Bordwell y Thompson, 2008; Neale, 1980). Se realiza también un acercamiento a algunas de las contribuciones más relevantes de la literatura existente sobre los géneros específicos empleados en las películas que esta tesis aborda –y, más específicamente, los tres filmes en los que se centra y a cada uno de los cuales se dedica un capítulo–, fundamentalmente el melodrama, el *thriller*, y la docuficción; esta aproximación la realizaremos destacando concretamente las aportaciones realizadas desde la teoría feminista. El objetivo es presentar a grandes rasgos una caracterización de los géneros fílmicos que nos interesan con el objetivo de completar el marco teórico en el que se encuadrará nuestro análisis.

7.1 La teoría del género fílmico

En la década de 1980, Neale advertía que a pesar de que las convenciones de los géneros narrativos constituyen un aspecto central en la crítica fílmica, éstas raramente son especificadas y analizadas en detalle (Neale, 1980: 10). Dos décadas más tarde, el autor indicaría que la mayor parte de la literatura relativa a los géneros fílmicos se ha centrado en el cine comercial y en el cine de Hollywood (Neale, 2000: 10). Por otro lado, autoras como Gledhill subrayarían que los estudios, teorías, e historias sobre el género fílmico como tal continuaban siendo escasos y publicados muy espaciadamente (Gledhill, 1999: 143). Y lo mismo sería señalado respecto a géneros fílmicos específicos como el *thriller* (Neale, 1999; Luzón, 2002: 163). Puede decirse que la situación no ha cambiado excesivamente, por lo que estas afirmaciones siguen siendo teniendo cierta vigencia en el

contexto actual, e, igualmente, en el ámbito concreto de la literatura que aborda el estudio del cine español sobre violencia de género, en la cual –como mencionábamos– el género fílmico no ha recibido una atención demasiado amplia. Así pues, este capítulo –más que un marco metodológico cerrado y totalmente definido– pretende ser una aproximación, y añadir una dimensión más de análisis a lo que constituye el núcleo de nuestro marco teórico, compuesto por la teoría fílmica feminista.

El análisis del género fílmico es relativamente reciente si se lo compara con el análisis del género literario, pues no es hasta finales de la década de los sesenta y principios de los setenta que el estudio del primero empieza a establecerse de manera sólida en Reino Unido y en Estados Unidos. Tal y como indica Ryall (1975/6), la crítica del género fílmico emerge con el propósito de diferenciarse de las dos aproximaciones dominantes en el momento en que ésta empieza a establecerse: *auterism* o la teoría del cine de autor y una tradición anterior que concebía las películas como documentos sociales. Gledhill, por su parte, además apunta que la exploración rigurosa del género fílmico comienza a desarrollarse debido al deseo de abordar el estudio del cine popular de un modo positivo y riguroso (Gledhill, 1985). Frente al modelo lineal implícito en los enfoques que Ryall menciona, el autor propone un modelo triangular, según el cual

La imagen maestra para la crítica de género es el triángulo compuesto por artista/película/audiencia. Los géneros pueden ser definidos como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden las películas individuales, los cuales dirigen tanto la construcción efectuada por el director como la lectura realizada por la audiencia (Ryall, 1975/6: 28).³²

³² The master image for genre criticism [...] is a triangle composed of artist/film/audience. Genres may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films, and which supervise both their construction by the filmmaker, and their reading by an audience (traducción propia).

Así pues –tal y como señala Neale– Ryall hace hincapié en la multidimensionalidad del género, insistiendo en la importancia del conocimiento de, por un lado, la audiencia y sus expectativas, y, por otro, la industria y los críticos (Neale, 2000: 17). Tal y como indica Gledhill (1999), la conceptualización de Ryan contribuye a establecer los cimientos del análisis del género fílmico.

Igualmente pertinentes resultan las aportaciones de otros autores que, como Tudor (1974), son también críticos con las formulaciones sobre el género fílmico previas y expanden su definición. Concretamente, este autor apunta que los factores cruciales que distinguen el género fílmico no constituyen únicamente características inherentes a las películas, sino que dependen de la cultura particular en la cual operan, y subraya la necesidad de conceptualizarlo como conjunto de convenciones culturales. En relación con este punto, señala también la necesidad de concretar el concepto de género fílmico en términos más sociales y psicológicos para abordar la interacción entre cultura, audiencia, películas y directores. Sus planteamientos han sido influyentes en trabajos sobre el género fílmico publicados más recientemente, entre ellos, el de Neale (2000).

En su recorrido histórico por los conceptos y formulaciones sobre el género fílmico –entre las que se encuentran, por ejemplo, las de autores como Ryall y Tudor–, Neale indica que es posible encontrar un sustrato común en las definiciones del término, destacando que hay un acuerdo unánime en considerar que constituye un fenómeno multidimensional, y recogiendo este punto en sus propias enunciaciones. Su propuesta, básicamente, se concreta en que aunque unos autores enfatizan las expectativas y otros la importancia de los textos, las categorías, los corpus, las normas que los géneros encierran, las tradiciones, o las fórmulas que los marcan, todas estas dimensiones deben ser consideradas (Neale, 2000: 25).

En su teorización sobre el género fílmico, el autor propone que el cine no es solo un conjunto de prácticas económicas, o de productos generadores de significado, sino una ‘máquina’ de producción de significados y posiciones que fluctúa constantemente, una máquina de regulación de órdenes de subjetividad. Según su planteamiento, los géneros son formas sistematizadas de articulación de significado y posición, constituyendo una parte fundamental de la ‘máquina mental’ del cine. Además, éstos no pueden ser abordados simplemente como codificaciones textuales, sino como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto (Neale, 1980: 19). En un desarrollo posterior de su teoría del género, el autor establece tres dimensiones fundamentales: la verosimilitud, la dimensión institucional, y la intertextualidad (Neale, 2000). En relación a los regímenes de verosimilitud, señala que hay varios sistemas y formas de plausibilidad, motivación y creencia que varían de género a género, haciendo referencia a los dos tipos básicos de verosimilitud establecidos por Todorov (Todorov, 1981, citado en Neale, 2000). En lo que se refiere a la dimensión institucional, destaca que las películas son distribuidas y promocionadas ampliamente, generándose una ‘imagen narrativa’ de las mismas en los medios de comunicación, la cual desempeña un importante papel en la demarcación de los géneros (Neale, 2000: 39).

Por otro lado, en sus formulaciones sobre el género fílmico, Bordwell y Thompson, proponen que un elemento fundamental que da a las películas una cierta identidad común son las convenciones de género compartidas que reaparecen película tras película. Estas convenciones pueden ser de diverso tipo: pueden referirse a la trama, al tema central en la narrativa, al uso de técnicas fílmicas características, o al desarrollo de una iconografía convencional, es decir, a un conjunto de imágenes simbólicas recurrentes que arrastran significado de película a película (Bordwell y Thompson, 2008: 320).

En relación a la teorización que Bordwell y Thompson realizan sobre los géneros fílmicos, uno de los rasgos que ellos mismos destacan es que éstos cambian a lo largo del tiempo, señalando, por un lado, que los directores aplican nuevos giros a viejas fórmulas, y, por otro, que éstos se transforman a lo largo de la historia (Bordwell y Thompson, 2008: 318-321). Los autores apuntan que a partir de la fusión de convenciones de diferentes géneros, y del uso de convenciones existentes en otros medios, los directores crean nuevas posibilidades, y, de esta forma, las convenciones son reformuladas. Respecto a cómo se establecen los géneros y subgéneros, señalan que esto ocurre cuando una película triunfa y es ampliamente imitada. Otro de los aspectos que Bordwell y Thompson subrayan, en relación a las convenciones, es que el hecho de que cada uno de los géneros haya fluctuado en popularidad es sintomático de que éstos se encuentran estrechamente ligados a factores culturales. Su propuesta es la de considerar que tales convenciones constituyen el mejor punto de partida para el estudio de la historia de un género, sus funciones culturales, o sus representaciones de tendencias sociales (Bordwell y Thompson, 2008: 326-327). La dimensión histórica y cultural de los géneros fílmicos ha sido destacada en trabajos recientes como el de Kaplan (2013). La autora, tomando como referencia lo que ella denomina cine de trauma, formula que los géneros cambian paralelamente al contexto en el que emergen; al mismo tiempo, modelan cómo pensamos sobre nuestros mundos vividos a través del establecimiento de ciertos tipos de historia, y de ciertas narrativas y situaciones repetidas. Mediante los géneros, la literatura y las artes muestran síntomas de procesos sociales, sinergias culturales y cambio cultural (Kaplan, 2013: 55-56).

En línea con los planteamientos expuestos por Bordwell y Thompson, es posible afirmar que se ha configurado una tendencia unánime respecto al hecho de que precisar los límites entre los géneros es complejo y de que ningún género puede ser definido de

forma simple y directa (Bordwell y Thompson, 2008; Gledhill, 1999; Neale, 2000). Sin embargo, incluso adoptando un modelo flexible, siempre habrá asunciones empíricas que formarán parte de la discusión sobre géneros fílmicos específicos. Además, es preciso añadir que existe el acuerdo unánime respecto a la consideración del cine clásico de Hollywood –tal y como lo denominan, Bordwell, Staiger y Thompson en su influyente estudio (1985)– como modelo de referencia a partir del cual definir –por similitud o contraste– los géneros fílmicos. Teniendo en cuenta tales presupuestos teóricos, llevamos a cabo una aproximación a los principales géneros fílmicos específicos presentes en las películas sobre violencia de género foco de nuestro análisis.

7.2 El establecimiento del melodrama como género o modo fílmico

Uno de los rasgos sobre el melodrama –utilizado, junto con convenciones del *thriller*, en dos de las películas seleccionadas, concretamente *Solo mía* y *Te doy mis ojos*– que se ha destacado en la literatura especializada es que constituye un género con límites muy fluidos, que cuenta con muchos subgéneros y una compleja relación con otras formas y tradiciones, al tiempo que carece de una base empírica sólida (Gledhill, 1999: 140).³³ Frente a la amplitud del término en el sentido indicado, ha habido una serie de aportaciones que han propuesto que el melodrama constituye un modo o estilo que atraviesa un espectro de diferentes períodos y formas, tal como se expondrá a continuación.

La identificación de varias de sus películas como ‘melodramas’ que sostuvo el

³³ Esto se ha debido en parte al nivel abstracto, formal, de la semiótica y el estructuralismo de la década de 1970, y el análisis totalizador en que estos enfoques derivan. La adscripción de orígenes literarios y teatrales es igualmente diversa, pasando por la tragedia griega, la novela sentimental burguesa, la ópera italiana, y el melodrama victoriano en escena (Gledhill, 1999: 157).

propio director Douglas Sirk, inició un debate en torno al cine de Hollywood de la década de 1950 y su representación de la familia y sus tribulaciones, que evolucionaría hacia la identificación de una amplia categoría genérica. Con dicha categoría se haría referencia a las cuestiones altamente emocionales, al registro dramático y al modo sentimental de aproximación característicos de estas películas (Mercer y Shingler, 2004). En concreto, la obra de Elsaesser (2002) ha desempeñado un papel central en el establecimiento del melodrama como tema de investigación. A través de su exploración de importantes conexiones entre el cine de Hollywood y la herencia de las formas melodramáticas europeas, y su estudio de la obra de Sirk, el autor aporta una serie de términos que han permitido estudiar el melodrama como un género fílmico, además de un corpus inicial de películas, constituyendo un punto de referencia en la literatura sobre melodrama y cine publicada desde mediados de la década de 1970. Dentro de dicho corpus de películas destaca, por ejemplo, *All That Heaven Allows* (1955), que tiene un rol privilegiado en el proceso de definición del melodrama familiar como género.

De entre algunos elementos de las formulaciones de Elsaesser, cabe destacar su argumentación de que el cine de Hollywood al que acabamos de referirnos constituye una categoría específica, el ‘melodrama familiar’, que concreta como género que expone las tensiones y contradicciones existentes bajo la superficie de la vida estadounidense de los suburbios en el contexto de la post-guerra (Elsaesser, 2002). En la línea de otros autores como Mulvey y Nowell-Smith, uno de los rasgos que enfatiza de este género es su estilo peculiarmente exagerado y excesivo, señalando el cine de Sirk y su altamente expresiva puesta escena –en el color, el gesto, la música, la luz, etc.– como su máximo exponente. Más concretamente, el autor define el melodrama como narrativa dramática en la cual el acompañamiento musical marca los efectos sensibles, proponiendo abordar tales elementos melodramáticos como constituyentes de un

sistema de puntuación que da color expresivo y contraste cromático a la línea narrativa, orquestando los altos y bajos emocionales de la intriga (Elsaesser, 2002: 50). Según su planteamiento, el melodrama constituye, además, un género fílmico que –considerado como un código expresivo– puede ser descrito como una forma particular de puesta en escena, caracterizado por un uso dinámico de categorías espaciales y musicales, opuestas a las consideradas intelectuales o literarias (Elsaesser, 2002: 50-51).

Varios autores destacados adoptarán el término de ‘melodrama familiar’ y su enfoque en sus propios análisis, entre ellos Nowell-Smith (1977), Mulvey (1977/78) y Kleinhans (1978). En concreto, Nowell-Smith (2002) hace hincapié en el exceso como el rasgo más característico del melodrama, señalando que la emoción contenida que no puede ser acomodada dentro de la acción de los personajes es expresada a través de la música y de ciertos elementos de la puesta en escena; música y puesta en escena que no simplemente acentúan la emocionalidad, sino que en cierta medida sustituyen a la acción (2002:73).

A principios de la década de 1980 se alcanza un entendimiento generalizado del melodrama familiar de Hollywood, y obras como la de Schatz (1981) consolidan el trabajo realizado sobre dicho género a lo largo de la década anterior –entre ellos los elaborados, por ejemplo, por Elsaesser y Nowell-Smith–, proveyendo el modelo básico más claro sobre el melodrama familiar de Hollywood dentro del cual Sirk y sus películas de la década de 1950 reciben una atención central. Según Mercer y Shingler (2004: 11-13), este modelo básico puede ser sintetizado en los siguientes rasgos: aborda conflictos y tensiones en una familia de clase media, tendiendo a poner el énfasis en los traumas emocionales personales; cuenta con una protagonista central, que tiende a ser privilegiada por un alto grado de identificación con la audiencia –y que en la mayoría de los casos es, al mismo tiempo, la víctima del drama–; pone el énfasis en el retrato

directo de la situación psicológica, recurriendo a la representación de la represión freudiana a través de algunos síntomas (Elsaesser, 2002), y, más concretamente, a la discontinuidad en la narrativa y una puesta en escena explícitamente simbólica (Nowell-Smith, 1977); presenta la tendencia a culminar en un final feliz, que es –en términos realistas– altamente improbable, exponiendo sus contradicciones ideológicas en este punto.

7.2.1 El melodrama y la teoría feminista

Aunque Mulvey aborda también el melodrama a partir de las películas de Sirk – concretamente el canon de la década de 1950– su enfoque se diferencia notablemente del de Elsaesser y otros/as autores/as como Nowell-Smith, pues da prioridad a cuestiones de género, e identifica el género narrativo mencionado con las mujeres y el cine de mujeres (Mulvey, 2002). Así, por ejemplo, la autora reformula la idea de Nowell-Smith según la cual las contradicciones ideológicas no pueden ser resueltas en el melodrama, indicando que es el punto vista femenino representado en el melodrama de Hollywood lo que resulta en el estilo excesivo de estas películas (Mulvey, 2002:79). De esta forma, Mulvey inserta el melodrama en la teoría fílmica feminista, corriente dentro de la que se situarán los planteamientos de autoras como Creed (1977), Cook (1983), Doane (1987), Williams (2002) y Gledhill (1986, 2000, 2002).

Dentro de la línea mencionada, destaca el trabajo de Gledhill, pues constituye una de las mayores exploraciones históricas de la noción de melodrama (Gledhill, 1987). La autora propone que un problema central en la conceptualización y en la propia historia del melodrama es el de que su estatus no se corresponde simplemente con el de género fílmico, sino que constituye un modo con raíces formativas en el siglo XIX, que

atraviesa culturas, y que rivaliza con el realismo en su demanda de fundar el cine popular. Gledhill ahonda en los orígenes históricos del melodrama y propone una definición amplia del mismo, en la que viene a considerar que lo melodramático no se corresponde únicamente con una categoría estética, sino, más ampliamente, con un modo de ver el mundo (Gledhill, 2002: 1).

En sus reformulaciones sobre el melodrama, Gledhill (2002) se hace eco de los planteamientos de Brooks, autor que elabora el trabajo individual más importante en la rehabilitación del término como forma cultural (Brooks, 1976). Según él, –cuyas aportaciones, como se verá, continúan siendo claves en la teorización actual sobre el referido género–, el melodrama francés clásico, tal y como se configuró en el siglo XIX, constituye una forma moderna que emerge de una coyuntura histórica específica. Brota como secuela de la Revolución Francesa, en el mundo postilustrado y postsagrado, donde los imperativos tradicionales de verdad y moralidad han sido violentamente cuestionados, pero existe aún la necesidad de recrear de alguna forma estos imperativos. El autor añade que este se mantiene, con modificaciones, en la década de 1860, para ser asumido en cierto momento por el cine y, posteriormente, por la televisión (1976).

Gledhill reformula los planteamientos de Brooks y expande el término. Concretamente, soluciona el problema de la oposición que establece el autor entre realismo y melodrama, proponiendo que el melodrama está siempre basado en lo que en su momento constituye un fuerte elemento de realismo; es decir, toma como sustrato los conflictos y problemas del día a día de la realidad contemporánea, los problemas sociales, y los dramatiza (Gledhill, 2002: 37). Según la autora, en el drama popular moderno se produce una negociación entre, por un lado, los términos de los marcos morales maniqueos y los conflictos del melodrama y, por otro, aquellos discursos que sustentan el drama en una verosimilitud reconocible. Así, en su trabajo sobre el melodrama, analiza

que el texto se encuentra condicionado por dos discursos que coexisten, el melodrama y el realismo, los cuales le permiten funcionar en dos niveles: uno imaginario, interno a la producción de la ficción, y otro realista, que hace referencia al mundo sociohistórico que se encuentra fuera del texto (Gledhill, 1988: 75).

7.2.2 El melodrama y el cine de mujeres

Dentro del apartado sobre el melodrama es necesario incluir el cine de mujeres, pues éste es asumido por la teoría feminista –en su reapropiación crítica de la forma– como sub-género del melodrama. Dentro de la amplia literatura dedicada a las fases y ciclos diversos del cine de mujeres de las décadas de 1930, 1940 y 1950, y a películas como *Stella Dallas* (1936) y *Now, Voyager* (1942), se encuentran los trabajos de autoras como Cook, (1983), Cowie (1984), Jacobs (1981, 1991), Doane (1987), Gledhill (1985, 2002), Williams (1987).

En concreto, Doane, plantea que el cine más adecuado para analizar la audiencia femenina y la adscripción de la subjetividad es el ‘cine de mujeres’ de la década de 1940, pues en este grupo de películas se hace un reconocimiento explícito de la subjetividad femenina a través de varios cauces: sitúan a la protagonista en el centro de la narrativa, lidian con temas definidos como femeninos, y van dirigidas a una audiencia femenina imaginada, la cual se encuentra determinada por factores históricos e institucionales (Doane, 1987: 3). En su análisis del cine de mujeres, la autora distingue y establece cuatro subgéneros: el ‘discurso médico’, el ‘melodrama maternal’, la ‘historia de amor’ y el ‘melodrama de paranoia’ o ‘cine gótico de paranoia’ (1987).

Partiendo de un marco freudiano, Doane deconstruye el posicionamiento masoquista que dichos subgéneros ofrecen a la audiencia femenina. Uno de los aspectos

que la autora destaca en su argumentación es que este cine, al dirigirse específicamente a las mujeres, genera una cuestión crucial no resuelta, como es la de la posibilidad de construir una audiencia femenina, dada la dependencia del cine hacia el voyerismo y el fetichismo (Doane, 2002: 284). En efecto, este cine obsesivamente centra y re-centra a la protagonista femenina en una posición de agencia, creando una representación que abre la posibilidad de su ‘objetificación’ como espectáculo. Sin embargo, al mismo tiempo, reduce la naturaleza ‘espectacularizable’ del cuerpo femenino, por lo que la identificación narcisista es problematizada (Doane, 2002: 296). Más concretamente, la autora señala que la mujer protagonista es construida ‘masoquistamente’, pues está sujeta a algún tipo de investigación patriarcal que somete el cuerpo femenino a una vigilancia constante, no definida por la contemplación erótica; el retrato indicado sitúa a la espectadora femenina en una posición precaria, pues al ‘desexualizar’ el cuerpo femenino problematiza la identificación femenina narcisista (Doane, 1987: 19).

7.3 El *thriller*

7.3.1 El *thriller* y el *film noir*

En contraste con la amplia literatura existente sobre géneros fílmicos como el melodrama, el *film noir* o el género de terror, el *thriller* –presente junto con el género del melodrama en *Solo mía* y *Te doy mis ojos*– como tal no ha merecido una exploración en profundidad en los estudios realizados hasta la fecha. En este sentido, resulta de utilidad referirnos a los planteamientos de Derry (1988), los cuales, según Neale afirma a finales de la década de 1990, constituyen una excepción dentro de la literatura publicada hasta entonces, la cual, además de haber dedicado una escasa atención al *thriller* de suspense, es imprecisa y ha tendido a aunar bajo la categoría del género fílmico referido películas demasiado

diversas entre sí (Neale, 1999).

Este autor define el *thriller* de suspense como una obra sobre crimen, la cual gira en torno a algún tipo de antagonismo que generalmente concluye en asesinato, y en la que el personaje protagonista termina convirtiéndose en víctima inocente o en criminal no profesional; además, su trama se inserta en una estructura en la que –significativamente– la figura tradicional del detective está ausente (Derry, 1988, en Neale, 1999: 179). Dentro de las formulaciones de Derry sobre este género, una de las cuestiones enfocadas es la de los *thrills*, de los cuales parte para proponer el suspense como recurso dependiente de la expectativa de que una acción específica pueda tener lugar; más concretamente, su planteamiento es que la creación de suspense requiere que una cierta cantidad de información sea revelada al espectador o a la espectadora, de tal forma que éste/a pueda anticipar lo que pueda pasar. Así pues, la interacción entre las expectativas y el desarrollo de la narrativa aparece como suspendida en el tiempo, generando un estado de ansiedad en la audiencia por tener sus anticipaciones cubiertas (Derry, 1988; Neale, 1999). La centralidad de los *thrills* como recurso característico del género fílmico al que nos estamos refiriendo es destacada por otro autores como Hayward, quien indica que aunque la noción de *thriller* en sí misma no es fácil de definir, es posible afirmar que en la mayoría de los casos los *thrillers* buscan producir ansiedad, aprensión y miedo en el/la espectador/a, en parte intentando explotar nuestras fantasías sexuales (Hayward, 1996: 111).

Por otro lado, resulta también preciso mencionar el estudio de Jordan y Morgan Tamosunas (1998), en cuya exploración del cine español y las principales tendencias que éste presenta en el período democrático, señalan que en este contexto el término *thriller* opera como un macro-género que incluye entre sus subgéneros lo que normalmente se conoce como cine policíaco o cine negro, así como cine de suspense y cine de misterio.

Añaden, además, que el cine negro es el que probablemente más se ajusta al *thriller* tal y como el género se desarrolla mayoritariamente en España (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998: 86-89). Siguiendo las observaciones de estos autores, pasaremos pues a recoger algunas de las características más definitorias del *film noir*, siguiendo para ello los planteamientos de Park (2013), cuyo estudio constituye probablemente uno de los más completos y recientes.

Tal y como apunta Park, existe acuerdo entre los críticos que entre las películas esenciales que configuran el género destacan *Double Indemnity* (1944) y *Out of the Past* (1947), e igualmente hay coincidencia respecto al hecho de que dicho género empieza a principios de 1941 con *The Maltese Falcon* (1941), concluyendo en 1958 con *Touch of evil* (1958) (Park, 2013). Sin embargo, aún no se ha convenido respecto a la definición exacta de *film noir*, y, más concretamente, a si se trata de un género o un estilo. Así, por ejemplo, Elsaesser considera esta categoría como un ‘agujero negro conceptual’ (Elsaesser, 2000, citado en Park, 2013: 2) y Neale niega incluso que haya existido (Neale, 2000, citado en Park, 2013: 2). La propuesta de Park es que constituye tanto un género fílmico como un estilo, señalando que mientras “el género depende más de la situación y las acciones del protagonista, el estilo consiste en ciudades oscuras, club nocturnos, detectives, mujeres fatales, cámara expresionista y claroscuro” (Park, 2013: 6-7).³⁴ Más concretamente, afirma que el *film noir* puede ser definido como un tema, un escenario y un personaje. Su tema es el crimen, casi siempre un asesinato; su escenario es el mundo contemporáneo, normalmente una ciudad en la noche; su personaje es un hombre o una mujer inseguro/a o herido/a (Park, 2013: 25).

Según Park, la prueba más firme de que el *film noir* no constituye únicamente un

³⁴ The genre depends more on the situation and actions of the protagonist, while the style consists of dark cities, night clubs, detectives, femme fatales, expressionist camera work and chiaroscuro (traducción propia).

estilo característico de un período –fijado en las décadas de 1940 y 1950–, sino un género fílmico, es su reemergencia en la década de 1970, adoptando la forma de lo que los críticos han denominado *neo-noir* (Park, 2013: 27). En efecto, el género persiste, pero no el estilo. Así, por ejemplo, visualmente los *neo-noirs* difieren del *film noir* en que son realizados en color y favorecen el brillo sobre el claroscuro. Y, lo que es más importante, la principal diferencia radica en la profundidad del mal que retratan; en palabras del autor,

En retrospectiva, el *film noir*, que parecía de alguna manera impactante en su momento, parece anodino hoy, o incluso exagerado. Entonces el sexo podía conducir al asesinato. Pero ahora toma la forma de violación, abuso de mujeres, e incesto [...] Así pues, el género persiste, pero el estilo y algunas de sus convenciones han cambiado, ya que un nuevo período emerge (Park, 2013: 28).³⁵

7.3.2 Entre el *thriller* y el melodrama: el ‘cine gótico de paranoia’

Partiendo de la observación de que el modo en que, en concreto, *Te doy mis ojos*, funde convenciones del melodrama y del *thriller* o cine negro –además de rasgos del cine de mujeres–, para configurar un género fílmico híbrido, consideramos que una aportación clave para el tratamiento de tales convenciones serán las formulaciones de Doane sobre el ‘cine gótico de paranoia’ –uno de los subgéneros que la autora encuadra dentro del cine de mujeres, tal y como introdujimos previamente.

Dentro de este subgénero, ella engloba específicamente un ciclo de películas de un período histórico determinado, iniciado por *Rebecca* (1940) y que concluye a finales de la década de 1940 con la película *Caught* (1949) (Doane, 1987). En su exploración de

³⁵ In retrospect, film noir, which seemed somewhat shocking at the time, seems relatively tame today or even camp. Then sex could lead to murder. But now it takes the form of rape, abuse of women and incest [...] So the genre persists, but the style and some of its conventions have changed as a new period has emerged (traducción propia).

estos filmes, uno de los rasgos que la autora destaca es que la paranoia es representada a través de la fórmula de repetición de un escenario, en que la mujer teme llegar a ser asesinada por su marido, presentando así la institución del matrimonio como amenazada por tal acto criminal (Doane, 1987: 123-4). Indica, por otro lado, que estas películas transgreden los límites de los géneros, pues en ellas se infiltran convenciones del *film noir* y del cine de terror (Doane, 1987: 124).³⁶ En efecto, constituye una tipología que se sitúa dentro de los límites del marco del cine de suspense, y que estructura sus narrativas a través de un una especie de juego donde lo conocido se va intercalando con lo desconocido (Doane, 1987: 134). Además, se apropia de convenciones del género de terror, a través de las que se intensifica el afecto o miedo del personaje femenino, que es quien mira en último lugar, y descubre al monstruo que incita el terror (Doane, 1987: 140-1). Finalmente, es preciso recordar que –como subgénero del cine de mujeres– intenta construirse como opuesto al cine dominante, presentando una clara determinación por situar a la protagonista femenina y su agencia en el centro, la cual puede derivar en su objetificación como espectáculo –implicaciones mencionadas anteriormente. En el ciclo particular de películas góticas, el proceso de la mirada está investido de miedo, ansiedad, horror, debido a que carece de objeto. Esta agresividad es transformada en una paranoia narrativizada (Doane, 1987: 129).

³⁶ En este punto resulta de interés señalar que otros autores como Neale, indican que no existe distinción entre el *film noir* y el cine gótico de mujeres, pues el *film noir* ‘confunde’ no menos de cuatro géneros: el cine de detectives duros (*The Maltese Falcon*, 1941), el melodrama psicológico (*Possessed*, 1947), el cine de problema social de postguerra (*Crossfire*, 1947) y el *rogué cop* o cine de policías corruptos (*Touch of Evil*, 1958). Por otro lado, autores como Park argumentan que dicha confusión resulta de la creencia que una película pertenece a un solo género, argumentando que, aunque la mayoría del cine de mujeres gótico realizado durante las décadas de 1940 y 1950 se caracterizan por su estilo *noir*, éstas permanecen –a su vez, y fundamentalmente– dentro del subgénero gótico (Park, 2013: 41-42).

7.4 La docuficción

Por último, abordaremos el género fílmico de la docuficción, también presente entre las películas seleccionadas y analizadas en mayor detalle en esta tesis, específicamente, en *Ella(s)* (2010). Teniendo en cuenta lo reciente de la incorporación del término docuficción y, como consecuencia de ello, la escasez de literatura académica que teorice sobre este género fílmico, tomaremos como referencia los siguientes aspectos: por un lado, los planteamientos sobre el género docuficción de Martínez (2014), autor que lo desarrolla en sentido amplio, incluyendo dentro del mismo desde obras literarias a imágenes fotográficas; por otro, las formulaciones de Nichols (2010) sobre el género fílmico documental. Ambas constituyen algunas de las aportaciones más elaboradas sobre uno y otro género y la combinación de ambas nos aportará algunas herramientas útiles para el análisis del género fílmico de la docuficción.

Entre los planteamientos de Nichols sobre el documental destaca su idea de que éste, más que exponer un mundo imaginado por el director, enfoca el mundo en que vivimos, difiriendo en ese particular de otros géneros de ficción; este género, además, promueve diferentes tipos de expectativas en la audiencia (Nichols, 2010: 21). Más concretamente, el autor señala que la tradición del documental se sustenta fuertemente en la capacidad de crear una impresión de autenticidad. Este hecho, junto con la particularidad de valerse del movimiento de actores sociales –es decir, personas que no actúan para la cámara, pues no desempeñan ningún papel en la película de ficción– y el uso de convenciones documentales específicas –la voz en off el rodaje en el lugar, la representación de los actores en el contexto de sus vidas diarias como gente corriente, y la exploración de cuestiones sociales o de justicia social– puede tener un gran impacto. El autor añade que cuando creemos que lo que vemos da cuenta del modo en que el mundo es, esto puede constituir la base del modo en que orientamos nuestra acción dentro del

mundo (Nichols, 2010: 41, 59).

Los planteamientos expuestos pueden ser aplicados, en algunos apartados, al género fílmico de la docuficción, pues, a diferencia de los géneros fílmicos puramente ficcionales, aborda no solo el mundo imaginado por el director sino también el mundo en que vivimos. En relación con este punto, la docuficción comparte con el documental su propósito de crear una impresión de autenticidad, y, de esta forma, de promover unas determinadas expectativas en la audiencia –diferentes a las de los géneros de ficción. Sin embargo, dichos argumentos requieren ser reformulados para poder emplearlos en el análisis del género fílmico de la docuficción.

Adaptando algunas de las ideas de Martínez a nuestro objetivo, es posible afirmar que la docuficción presenta una estrategia narrativa referencial –caso del género documental– y, al mismo tiempo, ficcional –caso de los géneros de ficción–, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral (Martínez, 2014: 29). Así pues, aunque la docuficción pueda compartir el propósito de crear una impresión de autenticidad, a su vez, emplea la ficción para incidir, y cuestionar, o repensar precisamente la realidad y la verdad de los hechos. Tal y como señala Martínez respecto a la ambigüedad –término utilizado por el autor para referirse al rasgo clave que define las estrategias características de la docuficción–, ésta implica un trabajo de distorsión estética; operación imprecisa que, por otro lado, no da como resultado una manipulación ética, sino, al contrario, la implicación ética (Martínez, 2014: 34). Partiendo de este planteamiento, es posible enfocar el componente de ficción utilizado en la docuficción como un recurso que no solo no impide la responsabilidad de contar, sino que, por el contrario, potencia el sentido y la intención del director. Así pues, “la docuficción [...] se presenta así, en general, como un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales” (Tscgilschke y

Schmelzer, 2010: 20, en Martínez, 2014).

Asumiendo las reflexiones de Martínez sobre la naturaleza específica de la docuficción respecto a otros géneros, volvemos a los planteamientos de Nichols sobre el documental, para hacer referencia esta vez a la categorización que hace el autor sobre los diferentes modos que éste último presenta –explicativo, poético, observacional, participativo, reflexivo y performativo.³⁷ Aludiremos, concretamente, a su definición del modo reflexivo, pues sus recursos son los que más se ajustan a los empleados en la docuficción objeto de nuestro análisis –como abordaremos en detalle en el capítulo correspondiente dedicado al mismo. Se reúnen varios rasgos significativos en el modo mencionado. En primer lugar, el foco de atención se sitúa en la implicación del director con la audiencia, es decir, ésta queda expuesta no solo al mundo histórico representado en el documental, sino también a los problemas que dicha representación implica; de este modo, la audiencia es incitada a ver el documental por lo que es: un constructo o representación (Nichols, 2010: 2152). Por otro lado, reta a las implicaciones derivadas del uso del realismo como estilo, el cual –recurriendo a técnicas como el montaje continuo, el desarrollo de los personajes y la estructura narrativa– parece proveer un acceso no problemático al mundo (Nichols, 2010: 2167). En su lugar, deconstruye la impresión de acceso impedido a la realidad, e invita a la audiencia a reflexionar sobre el proceso mediante el cual esta impresión –a través del montaje– es creada, constituyendo el modo más auto-consciente y auto-crítico de representación. Por último, es preciso añadir que los documentales pueden ser reflexivos tanto desde una perspectiva formal como desde una perspectiva política: en el plano formal, la reflexividad dirige la atención de la audiencia hacia las asunciones y expectativas referidas a la forma documental en sí

³⁷ ‘Expository’, ‘poetic’, ‘observational’, ‘participative’, ‘reflexive’ y ‘performative’ (traducción propia).

misma (Nichols, 2010: 2201); en el plano político, la reflexividad se centra en las asunciones y expectativas de la audiencia sobre el mundo histórico, más que sobre la dimensión formal del documental (Nichols, 2010: 2189).

8. Del marco teórico a las categorías de análisis

En este apartado, pasamos a recoger los conceptos y formulaciones más relevantes del marco teórico expuesto, las cuales definen las categorías analíticas que aplicamos en el análisis fílmico de los capítulos posteriores.

Como hemos visto, el primer pilar que compone nuestro marco teórico está integrado por los fundamentos de la teoría fílmica feminista. De este extraemos los siguientes conceptos y/o aportaciones que nos servirán para desentrañar los diferentes agentes, características y relaciones que aparecen en la representación de la violencia de género en el corpus objeto de nuestro estudio:

a) La crítica al paradigma de la diferencia sexual sobre el que se construye la teoría de la mirada masculina de Mulvey –proveniente de los estudios de lesbianismo y el feminismo postcolonialista: Estos planteamientos nos interesan sobre todo porque, al señalar que dicho paradigma ignora aquellas identidades de género como la lesbiana, y/o razas como la negra, que se sitúan fuera de dicha diferencia sexual (tanto en las cuestiones de representación fílmica como de posicionamiento y de gratificación espectral), contribuyen a poner en evidencia el carácter cultural e histórico de la representación binaria basada en la dicotomía mujer-hombre y las categorías que la configuran. La perspectiva que tales estudios aportan es, pues, necesaria en nuestro análisis fílmico, para cuestionar el patrón mujer víctima-hombre agresor y abordar críticamente el retrato de dichas figuras, atendiendo, por otro lado, a aquellos personajes a través de los que las narrativas intentan vehicular la construcción de nuevas identidades femeninas y masculinas.³⁸ Estos últimos, junto con las relaciones entre valores pasados y presentes

³⁸ A estas nuevas identidades nos referiremos en nuestro análisis como «nuevos modelos de feminidad y masculinidad», expresión que no deriva de la teoría existente sobre las identidades de género, sino que empleamos para referirnos al modo en que las identidades referidas son construidas en las películas

que articulan nos permitirán al mismo tiempo analizar los roles de género supuestamente tradicionales y «nuevos» y el entramado de discursos socio-políticos con los que dichos roles dialogan. Desde esta perspectiva, realizamos, pues, el análisis fílmico de los modelos de feminidad y masculinidad construidos por las películas seleccionadas en estrecha conexión con el marco socio-histórico en que los mismos se imbrican. Para ello será necesario explorar, no solo el contexto socio-político más inmediato, o los aspectos más evidentes del mismo como su visibilización y la consecuente politización de la violencia de género en España, sino también la cuestión de la persistencia del legado franquista arraigado en tal contexto.

b) Los dilemas en torno a la figura de la espectadora, su mirada y su placer: Del debate y la teoría sobre la mirada femenina nos servimos para analizar la construcción de la feminidad y la masculinidad, y las posibilidades de negociación identitaria que ofrecen los personajes que las narrativas construyen. De entre estos planteamientos destacamos, por ejemplo, la propuesta de Doane, según la cual la mirada femenina se expone al masoquismo de la sobreidentificación o al narcisismo de transformarse en el propio objeto de deseo de una misma (Doane, 2000: 433). Esta formulación es utilizada en nuestro análisis para abordar críticamente aquellos modos de representación de la víctima cuyo énfasis en los efectos del abuso físico y/o psicológico dificulta o complica el retrato de la mujer víctima como sujeto agente y, en última instancia, el placer/la gratificación de la espectadora, promoviendo en este sentido un posicionamiento ‘masoquista’ en la audiencia femenina.

analizadas.

El segundo pilar de nuestro marco teórico se compone fundamentalmente de aportaciones de la teoría feminista relativas a la construcción de marcos de inteligibilidad y la violencia inscrita en el propio proceso performativo. En concreto nos interesa capitalizar en nuestros análisis sobre los siguientes aspectos:

a) ‘Marcos de reconocimiento’ y ‘tecnologías de género’: Desde el concepto de marcos de reconocimiento –que concentra la formulación elaborada por Butler en su teoría de marcos– y el concepto de ‘tecnologías de género’ de De Lauretis, se abordan las representaciones de violencia de género en el cine español como uno de los cauces a través de los cuales las normas dominantes sobre el género y el abuso en la pareja son validadas, es decir, como tecnologías o estrategias discursivas a través de las cuales la violencia de género es construida, dotada de sentido y legitimada. Para ello, atenderemos a los tipos de violencia abordados en las películas analizadas, entre los que destacan, fundamentalmente los siguientes: psicológica, física, sexual, e institucional.

b) Violencia de la representación y ‘trauma mediatizado’: Desde esta perspectiva, ahondamos en los modos utilizados en la representación fílmica de la violencia de género a través de la noción de violencia del lenguaje de Butler. El propósito es explorar críticamente la representación explícita del abuso, y el énfasis en la dicotomía víctima-agresor aparejado a tal representación, presente en las películas analizadas y la violencia simbólica que dicho modo reproduce en un nivel representacional, a pesar de las buenas intenciones de intentar denunciarla. Recurrimos también a la teoría del ‘trauma mediatizado’ para explorar la posibilidad de mecanismos narrativos alternativos que eviten reproducir la violencia inscrita en el mero acto de representar la violencia (o, en los términos de esta teoría, el ‘trauma mediatizado’) y promover, en su lugar, un abordaje ético del relato y, por ende, una posición espectral ética.

El tercer pilar lo compone el análisis del género fílmico, el cual, partiendo de la

teoría del enmarcamiento de Butler y la formulación foucaultiana acerca de la verdad, se aborda en última instancia como tecnología, es decir, como modo de representar la realidad que constituye un discurso verosímil, y que valida, por tanto, a través de estrategias narrativas propias del género narrativo en cuestión, un determinado marco de inteligibilidad respecto a la configuración de la violencia de género. Se asume, pues, que los géneros narrativos y convenciones fílmicas tienen un papel clave en la configuración del discurso sobre la violencia de género que cada una de las películas construye y, por ende, en las implicaciones ético-políticas que se derivan del mismo. Partiendo de estos supuestos, exploraremos el papel que juegan las convenciones narrativas de cada género utilizado (*thriller*, melodrama y docuficción) en la construcción de un relato verosímil respecto al tema de la violencia de género.

En el desarrollo del marco teórico hemos comenzado por los fundamentos de la teoría fílmica feminista, y concluido con el desarrollo de las convenciones de cada género fílmico. Sin embargo, por cuestiones metodológicas, en el análisis de cada una de las películas seleccionadas comenzaremos atendiendo aquellos aspectos más cercanos a la materialidad del texto audiovisual (convenciones del género narrativo), para a continuación abordar el marco que la película construye sobre la violencia, y, finalmente, los diferentes agentes en relación al contexto histórico.

9. Preliminares: La producción fílmica española sobre violencia de género: panorama y justificación de la selección del corpus de estudio

En este apartado, haremos un recorrido por las películas españolas más significativas estrenadas entre 1997 y 2011 que han retratado el tema de la violencia de género, con el propósito de exponer algunas de las tendencias más destacadas que presenta el conjunto de dicha producción, justificar la elección de los tres títulos en que centraremos nuestro análisis: *Solo mía* (2001), *Te doy mis ojos* (2003) y *Ella(s)* (2010), y ubicar el mismo en su contexto cinematográfico. Para ello, partiendo de las categorías analíticas expuestas en el capítulo anterior, atenderemos fundamentalmente al género fílmico, la representación de la violencia, los retratos de la víctima y del agresor, y la vinculación del contexto histórico con los modelos de feminidad y masculinidad que las películas presentan –en el sentido que se ha indicado previamente en esta tesis.

En relación al género fílmico característico de los filmes sobre violencia de género estrenados durante este período, un rasgo destacable es el de que en la mayoría predominan convenciones dramáticas o melodramáticas y/o características del *thriller*. Entre la muestra de películas visionadas sobre el tema, los dramas y melodramas que encontramos son: *La buena estrella* (1997), *Cascabel* (2000), *Madre amadísima* (2009), los telefilmes *María la Portuguesa* (2002), y *No estás sola, Sara* (2009), y el cortometraje *Amores que matan* (2000) (también categorizado por parte de la crítica como ‘documental de ficción’). Por otro lado, dentro de los *thrillers* sobresalen, *Palabras encadenadas* (2003), y *La promesa* (2004), y el telefilme *Sara* (2003). De igual manera, es posible encontrar filmes que, en diferente grado y de diversa forma, combinan convenciones de ambos géneros; dentro de estos casos se sitúan los largometrajes *El crimen del cine Oriente* (1997), *Solo mía* (2001) *Acosada* (2003), y *Te doy mis ojos* (2003), y el telefilme

¿*Dónde está?* (2002). Únicamente ciertos filmes como *Carícies* (1998), caracterizado por emplear un género fílmico experimental, y *Ella(s)* (2010), que utiliza el género narrativo de la docuficción, escapan a la tendencia mayoritaria.

Ahora bien, en lo relativo al género fílmico, y dentro de aquellos filmes en los que la violencia de género constituye el tema central o uno de los temas centrales, nos interesa especialmente analizar *Solo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003), además de por su estricta focalización en el tema referido porque, aunque aúnan convenciones de los géneros narrativos dominantes en las películas objeto de estudio –y constituyen, en este sentido, casos representativos–, utilizan y combinan dichas convenciones de un modo único, como ampliaremos a lo largo de sus respectivos análisis; en *Solo mía*, son empleadas separadamente en las dos tramas que atraviesan la narrativa, y, en *Te doy mis ojos*, de forma estrechamente entrelazada a lo largo de toda la narración. Igualmente, hemos seleccionado *Ella(s)* (2010), pues al emplear la docuficción, rompe con la tendencia dominante indicada, generando así –como posteriormente se analizará– un retrato de la violencia de género distintivo en varios aspectos.

Entre los principales elementos que sobresalen en la representación de la violencia en el cine del período estudiado, se encuentra su retrato explícito de la violencia física y/o sexual, y/o de la violencia verbal y/o psicológica, constituyendo una constante a la que solo escapa la película *Ella(s)*. Dentro de las películas que retratan la violencia física y/o las huellas físicas de dicha violencia se sitúan *La buena estrella* (1997), *Cascabel* (2000), *Carícies* (1998), *Solo mía* (2001), *Te doy mis ojos* (2003), y *Madre amadísima* (2009), los telefilmes *María la Portuguesa* (2002), *Sara* (2003) y *No estás sola, Sara* (2009), y el cortometraje *Amores que matan* (2000). En algunos casos, dicho retrato se extiende a la representación explícita o implícita de la violencia sexual, como, por ejemplo, en *Solo mía* (2001), *Acosada* (2003), *El juego del ahorcado* (2008), y el telefilme *No estás sola*,

Sara (2009). En otros, la violencia física concluye en, o toma directamente la forma de, asesinato o feminicidio, ubicándose dentro de esta tendencia películas como *Palabras encadenadas* (2003), y los telefilmes *¿Dónde está?* (2002) y *Sara* (2003). Dentro de estos últimos, se incluye también *Un buen hombre* (2009), cuya trama se inicia con la escena un feminicidio; sin embargo, su narrativa no gira en torno a la violencia de género.

En relación a la representación de la violencia física debe añadirse que, en el caso de varias producciones, dicho abuso es o llega a ser respondido con violencia por parte de la mujer víctima, como sucede en *Carícies* (1998), y en *Solo mía* (2001). De hecho, en ciertas producciones, no es la víctima la que muere asesinada a manos de su marido, sino que ocurre al revés, el agresor pierde la vida a manos de la víctima, como es el caso de *El crimen del Cine Oriente* (1997) y *La promesa* (2004), o el telefilme *María la Portuguesa* (2002).

Respecto a la violencia psicológica, es preciso señalar que la representación del abuso verbal/psicológico (o la manipulación psicológica) se incluye en películas como *Carícies* (1998), *Solas* (1999), *Solo mía* (2001), *Acosada* (2003), *Palabras encadenadas* (2003), *Te doy mis ojos* (2003), *La promesa* (2004), *El juego del ahorcado* (2008), y *El cuento de Duna* (2011), y en telefilmes como *María la Portuguesa* (2002) y *Sara* (2003), así como en el cortometraje *Amores que matan* (2000). De hecho, en el caso de *Solas*, esta dimensión de la violencia de género recibe total atención, quedando omitidas la violencia física y otras dimensiones del abuso. Por otro lado, en los filmes *Amores que matan* (2000) y *Te doy mis ojos* (2003), el tratamiento de la vertiente psicológica de la violencia de género se extiende a la exploración de las causas psicológicas que están detrás de la conducta abusiva –aspecto sobre el que volveremos al abordar el retrato del agresor en la película seleccionada para nuestro estudio.

Por último, dentro de la representación de la violencia, es relevante mencionar que la violencia institucional (utilizando el término en sentido amplio para referirnos, en última instancia, a la violencia y/o desprotección de que son objeto las víctimas a manos de aparatos como la justicia y la policía y su ineficiente gestión de los mecanismos existentes para protegerlas), es mucho más infrecuente en el cine objeto de estudio que las otras formas de violencia comentadas, formando solo parte tangencial de la trama de varias películas. Así, por ejemplo, sucede en el telefilme *María la Portuguesa* (2002) y el telefilme *No estás sola, Sara* (2009), donde el agresor es denunciado por la protagonista, a pesar de lo cual no se produce penalización alguna por parte de la justicia. Por otra parte, películas como *Solo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003) van más allá del tipo de representación señalado para pasar a retratar algunos de los obstáculos con que la víctima se encuentra en el mismo proceso de denuncia. En las películas mencionadas, la violencia institucional no constituye, sin embargo, un aspecto prioritario en su tratamiento de la violencia de género, cosa que solo sucede en *Ella(s)* (2010), donde dicha dimensión del abuso se sitúa justamente en el centro de la trama.

Así pues, en lo relativo al retrato de la violencia, de nuevo, nos centramos en *Solo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003), porque ambas abordan la violencia de género en varias de sus dimensiones, presentando, en este sentido, un retrato más amplio del fenómeno que el que caracteriza al resto de las producciones y que aglutina, por tanto, las diferentes vertientes del abuso abordadas en las mismas. Al mismo tiempo, estas películas difieren entre sí respecto a la dimensión de la violencia que priorizan, permitiéndonos explorar, a su vez, los subtipos que ambas representan en este sentido. Así, mientras *Solo mía* destaca la dimensión física, presentando, por ejemplo, varias escenas explícitas de violencia a lo largo de la narrativa, *Te doy mis ojos* focaliza su atención en la vertiente psicológica y emocional, concentrando la representación física de la violencia

fundamentalmente en una escena. Por otro lado, nos interesa explorar *Ella(s)* (2010), pues es la única película en la que tanto la representación del abuso físico como del psicológico se suprimen; en su lugar, se hace más hincapié en la violencia institucional, que ocupa el centro de la narración, como ya indicamos más arriba.

En línea con los rasgos que comentábamos sobre el retrato de la violencia, dentro de las tendencias predominantes en el retrato de la víctima, destaca el hecho de que en la mayoría de las películas que revisamos para nuestra investigación, los efectos físicos y/o psicológicos del abuso experimentado por la misma –y que incluye en algunos casos el miedo ante la mera posibilidad de la aparición del marido y la violencia que pueda ejercer– se sitúan en el núcleo de la trama y en la caracterización de su personaje. Dentro de esta tendencia destacan especialmente los filmes *Solas* (1999) y *Solo mía* (2001) y *El cuento de Duna* (2011), los telefilmes *María la Portuguesa* (2002) y *No estás sola, Sara* (2009), y el cortometraje *El orden de las cosas* (2010), y, situándose por encima de todas ellas, el filme *Te doy mis ojos* (2003). En esta última, el tipo de retrato señalado atraviesa el filme desde el inicio de la trama, y es donde se encuentra más desarrollado, por lo que esta película es la más representativa de la tendencia indicada, y, al mismo tiempo, un punto de inflexión, debido a la mayor complejidad que su tratamiento de la víctima presenta.

Sin embargo, hay películas que rompen con esta tendencia y que, en lugar de focalizar –o de focalizar únicamente– su atención en los efectos psicológicos y/o emocionales, y situar a la protagonista en el lugar de víctima/objeto de la violencia, pasan a retratarla/connotarla como «mujer violenta» –que es capaz de enfrentarse físicamente al hombre, o incluso de asesinarlo– para construir una narrativa en las que las posiciones mujer víctima-hombre agresor quedan invertidas, y con el propósito, en último término, de construir un retrato empoderado de la mujer víctima. Este es el caso de filmes como

Solo mía (2001) y *La promesa* (2004). Y aquí nos interesa especialmente la primera, pues presenta el distintivo de que aún, dentro de una misma trama, un retrato de la víctima centrado en los efectos físicos y psicológicos del abuso del que está siendo víctima, y, por otro lado, tal retrato focaliza, por el contrario, en rasgos que la connotan como «mujer violenta» en el sentido que se ha señalado.

Ella(s) (2010), a su vez, supone una ruptura respecto a las tendencias que atraviesan el resto de los filmes ya mencionados, siendo la única película en la que los efectos físicos y/o psicológicos del abuso no constituyen un elemento central en el retrato de la víctima. Esta producción, además, no solo no construye su trama en torno al personaje principal de una única víctima, sino que –haciendo uso de las estrategias que le aporta el género fílmico que emplea– integra elementos nuevos en su retrato como, por ejemplo, testimonios de víctimas de violencia de género reales. Por otro lado, más que dirigir su atención a los efectos físicos y/o psicológicos del abuso tal y como estos son experimentados por la víctima, y en definitiva, al sufrimiento de la misma, presenta a las víctimas como supervivientes, que ya han superado esta situación, y más ampliamente, como mujeres con un papel activo en sus vidas.

Entre los aspectos principales que caracterizan el retrato del agresor en la mayoría de las películas objeto de nuestro estudio, sobresale el hecho de que este personaje tiende a estar bastante menos desarrollado que el de la víctima. Además, los rasgos que estos filmes priorizan en la representación del mismo tienen que ver predominantemente con su agresividad y/o contribuyen significativamente a definirlo como agresor. En *Solas* (1999), por ejemplo, esta figura –representada, fundamentalmente, a través del personaje del padre de la protagonista–, aparece en un número limitado de escenas, mientras la narración opta por centrarse en los personajes femeninos principales. Por otro lado, en *Solo mía* (2001), el telefilme *María la Portuguesa* (2002) y *Acosada* (2003), donde el

personaje del agresor tiene una presencia destacada en la narrativa, tras presentarse un positivo retrato inicial del mismo, la atención pasa a focalizarse en una serie de atributos que contribuyen a enfatizar su conducta violenta y configurarlo como perpetrador. En otras películas, por el contrario, este personaje es asociado desde el principio a una conducta violenta extrema; tal es el caso de *Palabras encadenadas* (2003), donde, desde el inicio de la trama, el agresor y protagonista es presentado/sugerido como un psicópata asesino (de hecho terminará asesinando a la protagonista). Dentro de esta tendencia se ubica también el telefilme *¿Dónde está?* (2002), cuya trama comienza con un feminicidio. De todos ellos, nos interesa profundizar en *Solo mía*, pues además de ser sintomático de una tendencia, en un momento dado de su narrativa, el maltratador pasa a ocupar el lugar de víctima de la violencia, aspecto distintivo de su representación que señalamos junto a los ya expuestos como uno de los criterios seguidos para su elección.

Te doy mis ojos (2003) rompe en varios sentidos con las tendencias que acaban de señalarse, siendo este el filme donde la figura del agresor recibe mayor atención y cuyo retrato es más complejo. En concreto, esta película utiliza el retrato del perpetrador para ahondar en las causas psicológicas del abuso, huyendo de retratos unidimensionales sobre el mismo o en los que dicha figura queda encasillada como un asesino o un psicópata. Se trata de un discurso ya iniciado anteriormente por la misma directora, Iciar Bollaín, concretamente en su trabajo *Amores que matan* (2000), donde ya se interesaba por profundizar en la figura del agresor, por explorar las causas de su conducta violenta, lo que llega a constituir el foco central de este trabajo en concreto.

Por su parte, *Ella(s)*, supone un punto de inflexión en lo referido al retrato del agresor, incluso respecto a *Te doy mis ojos*. En contraste con el resto de las películas del período estudiado, la representación visual del perpetrador está casi ausente, siendo su

figura abordada fundamentalmente a partir de las intervenciones de varios especialistas, como veremos en el análisis de dicha película.

Por último, pasamos a considerar las películas del período analizado en relación a la alusión que varias de ellas hacen al contexto histórico y la conceptualización de los roles de género, para contrastar modelos de feminidad y masculinidad tradicionales y «nuevos» como recurso para construir su retrato crítico sobre la violencia de género.

Entre estos filmes es posible ubicar, por ejemplo, *Cascabel* (2000), donde la violencia, aunque representada fundamentalmente a través del retrato del agresor, es también retratada en las actitudes agresivas y abusivas de otros personajes masculinos que viven en la localidad rural donde inicialmente reside la protagonista, señalando dichas actitudes como asociadas al ámbito rural, que presenta como cerrado y aislado, para connotar el carácter desfasado de las mismas. Por otro lado, en el telefilme *María la portuguesa* (2010), el retrato de la violencia se organiza igualmente alrededor del personaje del agresor, y se extiende también en la representación de los comentarios sexistas de otros personajes masculinos que viven en la localidad costera donde se desarrolla la trama.

En *Solo mía* (2001), sin embargo, el rasgo más destacable es el de que tanto los valores patriarcales, como la concepción tradicional sobre los roles de género, son un componente importante en el retrato del personaje del agresor. Se trata de valores coincidentes con el modelo de mujer promovido por el franquismo, y son asociados únicamente al protagonista, y no a otros personajes masculinos. Una alusión similar a tales valores y su asociación al personaje del agresor se encuentra en películas como *Solas* (1999), donde el agresor queda representado fundamentalmente a través del padre de la protagonista (por lo que tales rasgos pueden ser leídos como alusión a ciertos rasgos

bastante arraigados en gran parte de la generación que creció en el contexto franquista), y en *Madre amadísima* (2009), donde el maltrato del que fue víctima el protagonista –y que sufrió también su madre– a manos de su padre en el pasado tiene lugar durante el período de la dictadura franquista, y queda asociado a los valores de dicho contexto. Sin embargo, el personaje del agresor en dichas películas ocupa un lugar bastante más reducido que en *Solo mía*; en esta última, además, la combinación de la vinculación de una concepción rígida de los roles de género al personaje del agresor y la alusión a «nuevos» modelos de masculinidad a través de varios personajes secundarios masculinos, y en concreto su reprobación del abuso ejercido por el agresor, constituyen rasgos distintivos de este filme, que se añaden a los que ya hemos indicado para justificar la selección del mismo.

Por su parte, *Te doy mis ojos* (2003), aglutina varios de los aspectos que encontramos en las diferentes películas que hemos ido mencionando, pues en este filme la alusión a los valores patriarcales y la concepción tradicional sobre los roles de género asociada a la figura del agresor, así como su conducta violenta, está desarrollada a través de un detallado retrato de la localización geográfica, la inclusión de otros maltratadores en la trama, y la connotación de los valores mencionados a través de la figura materna, entre otros aspectos. Así pues, esta película aúna las tendencias indicadas más arriba, constituyendo un caso representativo, a la vez que más complejo y que nos sirve para profundizar en diferentes elementos político-culturales, como veremos en el análisis respectivo.

Por último, *Ella(s)* (2010) hace también referencia al pasado, en este caso a un pasado distinto, anterior al del régimen franquista, concretamente el de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y, a través de una figura feminista histórica y su batalla por el derecho al divorcio. Esto configura un distintivo abordaje de la violencia de género que

vincula la actual lucha por los derechos de las víctimas de violencia de género al más amplio marco de la lucha histórica por los derechos de las mujeres.

Una vez revisados los criterios que sustentan y justifican la elección de nuestro corpus de estudio pasamos a la realización del análisis fílmico en profundidad.

10. Solo mía (Javier Balaguer, 2001)

Solo mía (2001) centra su trama en torno a la historia de una pareja, Ángela (Paz Vega) y Joaquín (Sergi López), y las diferentes fases que atraviesa, desde el momento en que se conocen, y se casan, hasta el del nacimiento de su hija, y, finalmente, el de su separación definitiva. Desarrollando un género fílmico que aúna convenciones melodramáticas y del *thriller*, *Solo mía*, tras presentar el feliz inicio de una relación amorosa, pasa rápidamente a dirigir su atención a la violencia de género de la que la protagonista será víctima a manos de su pareja. Por otro lado, recurriendo a un montaje paralelo y a una serie de escenas *flashforward* que se insertan a lo largo de la narrativa, la película va introduciendo gradualmente el final de la historia. A través de estos y otros recursos, *Solo mía* aborda la violencia de género como tema central, creando un discurso cuyos modos e implicaciones serán abordados en este capítulo.

10.1 Género fílmico, cinematografía y montaje

El uso de un montaje paralelo, y la combinación de convenciones melodramáticas y del *thriller*, son rasgos claves del género fílmico, la cinematografía y la puesta en escena de *Solo mía*. Igualmente, son elementos fundamentales del discurso visual sobre violencia de género que crea la película, como se irá analizando. *Solo mía* comienza con la sección final de la trama, que continuará presentando en forma de varias escenas *flashforward* insertadas a lo largo de la narrativa, y prosigue con el inicio y desenlace de la misma, que serán expuestos en orden cronológico; mientras en las secuencias *flashforward* predomina el uso de convenciones características del *thriller*, el inicio y desenlace de la trama adoptan forma de melodrama.

Solo mía comienza con un fundido en negro y las voces de una mujer y un hombre discutiendo acerca de su matrimonio, hasta que el sonido de un disparo conduce a una escena en un hospital adonde alguien es rápidamente transportado en una camilla por un grupo de médicos. Tras esta rápida secuencia de planos iniciales, *Solo mía* inserta la primera escena *flashforward*. La secuencia, en blanco y negro, se desarrolla en el interior de un apartamento, iluminado en clave baja, y se caracteriza por el movimiento inestable de la cámara. Además, una respiración ansiosa domina el sonido hasta que la protagonista femenina, enfocada por primera vez, se acerca cada vez más a la cámara mientras habla y se dirige a ella de modo amenazante. Los elementos mencionados producen inquietud en el espectador desde los primeros instantes, y dan pistas a la audiencia sobre el enfrentamiento físico que se desencadenará en la pareja y la violencia que Ángela terminará ejerciendo sobre Joaquín al final de la trama.

Dicho enfrentamiento irá mostrándose gradualmente a lo largo de los tres *flashforward* siguientes, que mantendrán los mismos elementos cinematográficos y de puesta en escena que presentaba el primero, y que serán insertados a lo largo de la película en puntos clave de la narrativa, concretamente después de cada uno de los episodios en los que Joaquín ejerce violencia contra Ángela. Solo en el quinto y a su vez último *flashforward*, situado en la sección final de la trama, se mostrará con detalles todo lo que de forma gradual han ido presentando los *flashforward* anteriores. En esta escena, Andrea, amiga del matrimonio, se adentra en el apartamento con una pistola en sus manos, y encuentra a Ángela atada y a Joaquín con un cuchillo en la mano. Ángela intenta detener a Andrea y evitar así que dispare, pero en ese instante Joaquín se dirige también hacia ella y, como la escena sugiere –pues aunque capta el sonido, omite su representación visual– se produce un disparo de forma accidental. Es ese disparo el que dejará a Joaquín tetrapléjico, tal y como la escena posterior y final de la película mostrará.

Tras la secuencia *flashforward* inicial, *Solo mía* comienza a retratar la historia de la pareja, concretamente a partir del momento de celebración de su boda. Esta escena introduce lo que denominaré la «narrativa lineal» de la película, con la que me referiré a aquella sección de la historia que es presentada mayoritariamente en orden cronológico. Contrariamente al arranque señalado, en ésta dominan los colores vivos, una iluminación en clave alta, y el sonido del vals y el bullicio de los invitados. Tales elementos enfatizan el feliz comienzo de la pareja y son representativos de la cinematografía y puesta en escena que caracterizan el desarrollo de la historia de la pareja en orden cronológico.

El contraste entre ambas narrativas –la «narrativa lineal» y la narrativa compuesta por los *flashforward*, o lo que denominaré «narrativa disruptiva»–, y las respectivas técnicas fílmicas que dominan en una y en otra, es especialmente significativo. En concreto, el color y la luz son recursos clave que se utilizan aquí para crear dicha diferenciación entre ambas, desempeñando una importante función simbólica. Mientras los colores vivos de la trama lineal sugieren la felicidad inicial del matrimonio, el blanco y el negro –ambos situados fuera del espectro del color– contribuyen a crear una atmósfera amenazante, sugiriendo el inesperado final de la historia. Igualmente, la dureza de los gestos corporales y faciales de la protagonista en los *flashforward* contrasta con la delicadeza que muestra el personaje en la «narrativa lineal». Luego, más que seguir la demanda de verosimilitud que implica la representación de los conflictos de género de modo realista, o de recurrir a complejas ideas, la película crea una puesta en escena dicotómica, que es crucial en el modo en que ésta articula visualmente el conflicto existente en la pareja y el desenlace del mismo en la trama.

Así pues, las emociones reprimidas de Ángela –características de la narrativa lineal– emergen en momentos de alta tensión, manifestándose en la actitud amenazante

y agresiva que ésta adopta en la «narrativa disruptiva», e, igualmente, en la atmósfera inquietante creada a través de la puesta en escena a la que se ha hecho referencia previamente.

Al mismo tiempo, sin embargo, hay que señalar que el uso de la «narrativa disruptiva», y la ruptura del modo lineal que ésta implica, constituye una de las estrategias claves a través de las cuales la película promueve el posicionamiento de la audiencia con la víctima, y construye su discurso de denuncia sobre la violencia de género, cuyas implicaciones serán abordadas posteriormente.

10.2 Representaciones de violencia de género

10.2.1 Violencia psicológica

Entre las diversas dimensiones del abuso que son abordadas en *Solo mía* se encuentra la de la violencia psicológica, la cual es representada a través de las continuas recriminaciones, juicios, y conducta controladora de Joaquín hacia Ángela.³⁹ Estos atributos son sugeridos en la película desde el inicio de la trama, y recorren la narrativa a través de varias secuencias, dentro de las cuales las que pasaremos a comentar son especialmente representativas.

En la escena en que –tras haber compartido un almuerzo con la madre de Ángela, la pareja regresa a su apartamento–, Joaquín reprocha Ángela su actitud irresponsable de

³⁹ Aunque la concepción tradicional de los roles de género y las actitudes patriarcales de Joaquín son aspectos que aparecen estrechamente ligados a su ejercicio de violencia psicológica –y también física– en *Solo mía*, estas dimensiones del retrato del agresor y de su conducta agresiva se corresponden en nuestro análisis con el más amplio eje del pasado como elemento narrativo, por lo que serán explorados posteriormente.

no haber dejado de trabajar durante el embarazo, además de otras recriminaciones que veremos más abajo. A pesar de que Ángela expresa que se encuentra perfectamente, y que el trabajo es positivo para ella, Joaquín continúa con su reproche. De esta forma, la película comienza a sugerir la actitud controladora de Joaquín, atribuyéndole uno de los rasgos característicos del perfil de hombre agresor (Crawford y Unger, 1992; Hirigoyen, 2006) desde el principio de la trama. Al mismo tiempo, al presentar el personaje de Joaquín como agresor desde el inicio, la película contribuye a configurar el personaje de Ángela como víctima, promoviendo un posicionamiento femenino en la audiencia.

Dentro de la representación de los atributos, cabe destacar también la escena en que el marido abre y lee, sin permiso de Ángela, una carta que iba destinada a ella, y en la que se confirma su admisión en los estudios universitarios para los que había solicitado plaza. La escena consecutiva, que transcurre en la cocina, y en la que Joaquín, enfadado y exaltado, muestra su firme oposición frente a la decisión de Ángela de continuar estudiando –y en la cual, como veremos posteriormente, él terminará agrediéndola– es igualmente significativa. A través de estas dos escenas, la película subraya el ejercicio de control reiterado de Joaquín hacia Ángela, y la invasión de la privacidad y la coerción de la libertad de la protagonista, que dicho ejercicio acarrearán, como elementos definidores de la violencia psicológica ejercida por el protagonista masculino.

Por último, debe añadirse que, en concreto, las recriminaciones y la conducta controladora de Joaquín hacia Ángela seguirán siendo enfatizados a lo largo de la trama, pues, de hecho, dichos rasgos irán en aumento a medida que Ángela vaya actuando de forma más independiente, desembocando en recurrentes episodios de abuso psicológico, la mayoría de los cuales, dan lugar, a su vez, a abuso físico, que examinaremos a continuación. Este rasgo forma también parte del retrato del agresor de películas posteriores como *Te doy mis ojos*, en la cual la búsqueda de la superación profesional y

de independencia económica por parte de la protagonista es igualmente percibida como amenaza por parte del agresor, y dicha amenaza presentada como factor desencadenante de su violencia psicológica y física.

10.2.2 Violencia física

Uno de los rasgos característicos de *Solo mía* es su explícita representación de la violencia física contra la protagonista, tal y como varias escenas muestran de principio a fin de la trama, y cuyo análisis presentaremos a continuación.

La primera escena de agresión física de la que Ángela es víctima transcurre cuando la protagonista ya está embarazada, y tiene lugar en el salón del apartamento donde reside el matrimonio. Tras Joaquín descubrir la cajetilla de cigarrillos que Ángela ha escondido en el sofá, la abofetea. Primeramente, la cámara se centra en Ángela cayendo al asiento y en su reacción. A continuación, dirige su atención hacia Joaquín, a quien, por el contrario, enfoca en un primer plano de perfil; éste es un plano más despersonalizado, que produce distancia respecto al personaje masculino en la audiencia y que contribuye a enfatizar su conducta agresiva. Seguidamente, la cámara capta a Joaquín persiguiendo a Ángela, hasta que ella finalmente consigue encerrarse en la habitación situada al final del pasillo. Este plano lo enfoca de espaldas al espectador y en un espacio muy reducido, y está dominado por el sonido de su profunda respiración, elementos que provocan ansiedad y un efecto claustrofóbico en la audiencia, intensificando la tensión de la escena. De esta forma, la película explota convenciones que pueden considerarse como típicas del *thriller* para retratar la violencia de género, y, más concretamente, generar un estado de inquietud en la audiencia que promueva su posicionamiento con la víctima.

Los elementos de la puesta en escena que son captados al inicio de la secuencia mencionada, entre ellos la obra de Chopin que se escucha de fondo, los libros de arte, los cuadros y las esculturas que la pareja tiene en su apartamento, son también relevantes. Todos ellos sugieren el estatus medio-alto del matrimonio y contribuyen a representar la violencia de género como un fenómeno asociado a este estrato social. En este sentido, *Solo mía* cuestiona el mito erróneo que asocia el fenómeno de la violencia de género exclusivamente con los estratos socio-económicos bajos. En este punto, es de interés señalar que tal mito erróneo ha sido precisamente uno de los estereotipos que han contribuido negativamente al desenfoco del problema de la violencia de género por parte de los medios (Varela, 2003). En relación al aspecto indicado, *Solo mía* se diferencia de otras películas como *Solas* (1999) y *Te doy mis ojos*, pues en estas últimas el abuso se desarrolla en una pareja de estatus socioeconómico bajo y de estatus medio-bajo, respectivamente.

Hay una segunda escena en la cual la violencia física que Joaquín ejerce sobre Ángela se presenta de forma aún más explícita; y en ella el abuso es también más grave. Dicho episodio tiene lugar en la cocina y se desencadena tras la lectura, por parte de él, de una carta a nombre de ella (a la que aludíamos anteriormente). En sus intentos por disuadirla de su decisión de estudiar, Joaquín señala su falta de tiempo debido a sus responsabilidades como madre y ama de casa. Ángela no cede, y entonces él la agrede intensa y repetidamente. Esta escena coincide con la secuencia de violencia física más extrema de la película, constituyendo, un recurso clave que ésta utiliza para producir rechazo en la audiencia hacia el maltrato del que Ángela es víctima y hacia la figura del maltratador que el personaje de Joaquín representa.

A pesar de que el retrato del abuso físico en *Solo mía* pretende problematizar la violencia de género, y articular un discurso de denuncia, su representación gráfica

contribuye, paradójicamente, a la existencia de abuso físico y a la ‘objetificación’ de las mujeres víctimas en el nivel representacional.

Haciendo uso de la formulación de Butler referida al poder hiriente del lenguaje, a partir del cual la autora argumenta que el efecto de la violencia va más allá de su representación y constituye en sí misma violencia (Butler, 1997: 5-6), nuestro argumento aquí se centra en que el retrato gráfico del abuso en la película produce en sí mismo violencia a un nivel representacional. Reformulando los términos mulveyanos en la línea propuesta por Zecchi, es posible indicar que, en escenas como las referidas, la víctima no es objeto de la mirada sádico-voyerista, pero sí víctima de todos modos del sadismo del agresor (Zecchi, 2006: 110).

Por último, a través de secuencias como la mencionada, la película se alinea con los modos hegemónicos de representación del abuso en los medios en España, acarreado el efecto de victimización que dichos modos conllevan.⁴⁰ Se alinea, igualmente, con los modos dominantes de abordar la violencia de género en el cine español, en los cuales la violencia física y/o los efectos psicológicos sobre la protagonista se sitúan en el centro de la trama, reproduciendo ‘objetificación’ y/o victimización.

Un tercer episodio de violencia física tiene lugar en el momento en que, tras la separación del matrimonio, Joaquín lleva de vuelta a su hija al piso donde la niña vive con su madre. En esta ocasión, la película capta los gritos de la protagonista para representar el abuso verbal y físico que está sufriendo y decide omitir la representación explícita del mismo. Esta escena contrasta con las otras dos exploradas previamente, pues

⁴⁰ Como se ha indicado anteriormente, varios informes y expertos han señalado que los modos de representación hegemónicos han tendido a centrarse en los aspectos más trágicos y particulares de la violencia de género, y han subrayado los efectos negativos de dicho tratamiento, destacando, por ejemplo, el retrato sensacionalista y la conmiseración de la víctima que tales modos acarrear (Fernández Romero, 2008; IORTVE e Instituto de la Mujer, 2002; López Díez, 2006).

no somete a la audiencia a la violencia gráfica contenida en aquellas. Sin embargo, es posible indicar que la película, al haber expuesto al espectador a dichas escenas anteriormente, inevitablemente remite a las mismas, contribuyendo a la violencia de la representación y la victimización de la víctima en el sentido argumentado.

10.2.3 Violencia sexual marital

La violencia sexual constituye otra de las formas violencia de género retratadas en *Solo mía*. Tras la pareja haber estado celebrando su aniversario de boda con familiares y amigos, regresa a su apartamento, y, una vez en el dormitorio, Joaquín sigue insistentemente a Ángela con el propósito de tener un encuentro íntimo con ella. A pesar de que Ángela no cede, Joaquín persiste y la sigue hasta el cuarto de aseo; en ese momento, él reacciona agresivamente, rompiendo el espejo y arrojando objetos al suelo, mientras le reprocha que lo humille y no lo quiera. Acto seguido, la empuja hacia la bañera y, en ese instante, sin mostrarlo de forma explícita, se sugiere el abuso sexual que él está ejerciendo hacia ella.

Esta secuencia es relevante en el retrato de la violencia de género en *Solo mía*, pues constituye un tipo de abuso diferente al representado en las anteriores escenas, añadiendo complejidad al retrato del maltrato en la película. Más importante, aborda un tipo de abuso que está presente en la mayoría de los casos de violencia de género en el ámbito de la pareja, pero que sin embargo solo algunas películas españolas –como, por ejemplo, *El juego del ahorcado* (2008) y *No estás sola, Sara* (2009)– abordan.⁴¹ Debe

⁴¹ Es de interés señalar también que, a pesar de que este tipo de abuso es habitual en la mayoría de los casos de violencia de género en el ámbito de la pareja, tal y como, por ejemplo, Ana María Pérez Campo ha señalado, su tratamiento mediático es también escaso (Medina, 2010).

añadirse que otra escena significativa en relación a este tipo de abuso es aquella en la que Ángela comunica a Andrea su segundo embarazo, y cómo esta le recomienda que no tenga el niño. La película plantea, así, la cuestión del embarazo forzado como consecuencia del abuso sexual, cubriendo de esta forma una dimensión más del problema de la violencia de género y añadiendo complejidad a su retrato del mismo.

En relación al análisis de la representación de la violencia sexual en la película es relevante mencionar la escena *flashforward* en la que Ángela, como parte de las estrategias que utilizará para amenazar a Joaquín al final de la trama, hace ademán de agredirlo sexualmente. Esta escena se encuentra insertada en la trama justamente tras la secuencia en la cual Ángela es agredida sexualmente y pretende ofrecer un retrato empoderador de la víctima, puesto que esta última pasa a ocupar la posición de poder del agresor, y el agresor, por el contrario, la posición de víctima. Dicho retrato, utilizando los términos de Doane (1987), sitúa, pues, al agresor en una posición masoquista, invirtiendo el discurso característico del cine dominante y del cine de mujeres, y recurriendo a dicha inversión como recurso para «penalizar» al agresor y generar rechazo hacia el mismo en la audiencia. Sin embargo, según nuestro análisis, al invertir y subvertir la dicotomía hombre agresor-mujer víctima del modo expuesto, la película contribuye a espectacularizar la violencia física, a enfatizar la dicotomía agresor-víctima características de los modos hegemónicos y, lo que es más problemático, a sugerir no solo un mero intercambio de roles como estrategia de transformación de la violencia sino que dicho intercambio es resultado lógico y fácilmente asumible por parte de la víctima. Volveremos sobre este aspecto al profundizar en la construcción de los personajes en el

Por otro lado, la penalización de la violencia sexual marital es relativamente reciente, teniendo en cuenta que ésta pasará a ser considerada como delito por la ley en fecha tan tardía como 1989 (Regan and Kelly, 2003: 17, en Wheeler, 2012: 465).

apartado correspondiente.

10.2.4 Violencia institucional

Otra de las dimensiones del retrato de la violencia de género que aborda *Solo mía* es la violencia institucional. Este aspecto es tratado en varios puntos a lo largo de la trama, de entre los que destacaremos especialmente los siguientes: la solicitud de separación de Joaquín por parte de Ángela y, posteriormente, sus intentos de denunciarlo por acoso. En relación al primer aspecto mencionado, la escena en que Ángela acude a un abogado para iniciar su proceso de separación de Joaquín es especialmente relevante. En esta escena, ella expone que quisiera que el maltrato ejercido por Joaquín no constara en acta pues su hija es muy pequeña y no le gustaría que creciera sabiendo que su padre es un maltratador. Ante esto, el abogado le indica que, a pesar de la sensibilidad que muestra dicha decisión, no resulta práctica, siendo probable que le dificulte ganar el juicio. Posteriormente, una nueva escena muestra el propio juicio y, más concretamente, las alegaciones presentadas por la abogada de Joaquín, en las cuales se exponen los efectos negativos que la separación tendría para la hija del matrimonio, con el propósito de impedir que la misma se lleve a cabo –aunque la separación le será finalmente concedida a Ángela. Esta escena es significativa al indicar las barreras con las que se encuentra la protagonista en sus intentos por separarse y por salir de la situación de abuso en que se encuentra. En este punto, es de interés recordar que la ley del divorcio fue aprobada en España en 1981, tras haber sido abolida –al igual que otras leyes civiles como el matrimonio civil, el uso de anticonceptivos y el aborto– bajo el régimen franquista.

La película expone, por otro lado, los obstáculos con que se encuentra Ángela cuando intenta denunciar a Joaquín –en ese momento, ex marido– por acoso. Esto es

mostrado fundamentalmente a través de una escena, en la cual Ángela vuelve a recurrir al mismo abogado al que acudió para efectuar el proceso de separación de su marido. La protagonista da su testimonio del acoso del que está siendo víctima, y le muestra, además, una cinta magnetofónica que lo prueba. A continuación, el abogado le pregunta que si Joaquín la ha agredido físicamente, a lo cual Ángela responde negativamente. Tras escuchar su respuesta, el abogado pasa a indicarle que si ella denunciara a su marido por acoso, éste, debido a la falta de pruebas visibles, sería obligado únicamente a pagar una multa, y termina aconsejando a la protagonista que ‘si Joaquín le hace algo’ recurra a la policía. Esto, junto con la falta de importancia que el abogado concede a su caso, y el final de la secuencia, que muestra a Ángela sola en la sala, enfatizan la desprotección de la protagonista ante la justicia, aludiendo así a las deficiencias del sistema judicial en el ámbito de la protección de las víctimas de violencia de género.

En efecto, en primer lugar, la pregunta centrada en la posible existencia de una agresión por parte de Joaquín es indicativa de una extendida idea que restringe la violencia de género a su dimensión física, y descuida su dimensión emocional o psicológica.⁴² Así pues, la película sugiere la reducida e incorrecta noción de violencia de género de la que parte el cuerpo judicial en su decisión de lo que considera como pruebas visibles y válidas. En segundo lugar, al subrayar este aspecto, la película hace alusión a lo que, tal y como señala el Informe Sombra 2008-2013, continúa siendo uno de los problemas más graves en la gestión de la violencia de género en España: la falta de debida diligencia en la investigación de las denuncias (Naciones Unidas, 2014: 22-23). El

⁴² En este punto, es de interés recordar que –como se recogía en el capítulo 4– es solo a partir de las reformas incluidas en el Código Penal de 1999 cuando se incluye la violencia psicológica en la expresión violencia de género (Faraldo, 2006: 78), fecha relativamente reciente en relación a la de estreno de la película. Otras medidas, como los servicios implementados por las Fuerzas de Seguridad del Estado para asistir a mujeres víctimas de violencia de género, comenzarían a incrementarse sobre todo a partir de 1998, fecha también reciente respecto a la fecha de estreno de la película.

informe subraya entre otros aspectos que, a pesar del hecho de que la responsabilidad de la investigación por violencia de género debe recaer en los juzgados, resulta preocupante constatar que si las víctimas no aportan las pruebas necesarias para acreditar mínimamente los hechos, el caso es sobreseído sin apenas investigación de oficio (Naciones Unidas, 2014: 22-23).

El retrato crítico de *Solo mía* sobre la gestión institucional de los casos de violencia de género es un aspecto de gran interés en el análisis de la película, pues va más allá del retrato de la pareja protagonista (y del tratamiento del problema en términos puramente individuales) que una narrativa exclusivamente centrada en dicho retrato conllevaría, tocando la dimensión política del problema, y utilizando dicho recurso en su discurso crítico sobre la violencia de género.

10.3 Caracterización de los personajes

10.3.1 Retrato de la víctima

Autores como Cruz, en su análisis del personaje de Ángela y de la figura de la víctima que ésta representa, apuntan críticamente que la protagonista no es retratada como una figura que evolucione a lo largo de la narrativa. La autora menciona, concretamente, que aunque la película muestra los esfuerzos de la protagonista por conseguir separarse y liberarse de su situación de abuso, no llega a reflejar si finalmente consigue llevar a cabo su decisión de seguir estudiando. Por otro lado, para enfatizar sus argumentos, compara el retrato de Ángela con el de la protagonista de *Te doy mis ojos*, afirmando que en esta última sí que hay una progresiva y profunda transformación, un proceso de crecimiento interior (Cruz, 2004: 30).

En contraste con los argumentos señalados, en nuestro análisis señalamos que sí

que es posible observar una cierta evolución del personaje de Ángela en los aspectos que la autora menciona e igualmente en lo referente a la figura de la víctima que ésta representa. Mientras en un primer momento *Solo mía* destaca la ilusión inocente de Ángela en su matrimonio, y su intento de perdonar las actitudes egoístas y/o controladoras de su marido, dichos rasgos van dando paso a una cada vez mayor actitud crítica y resistencia por parte de la protagonista hacia el abuso. Dicha actitud crítica es sugerida desde la sección inicial de la trama a través, por ejemplo, de la escena en el apartamento de la madre, en la cual Joaquín se presenta en la vivienda para pedir perdón a Ángela después del primer episodio de agresión física. En esta escena, tras Joaquín regalarle rosas y pedirle perdón, ella lo acaricia, y este gesto muestra en apariencia que lo ha perdonado. Sin embargo, la expresión pensativa de Ángela, y los planos invertidos que dominan la escena sugieren la tensión que aún experimenta la protagonista; dicha tensión será confirmada a través de la escena *flashforward* que interrumpe dicha secuencia, donde un primer plano mostrará el rostro ensangrentado del marido, lo que da pistas a la audiencia sobre el enfrentamiento físico que Ángela terminará desplegando hacia Joaquín al final de la trama.

En segundo lugar, como comentábamos, la evolución del personaje de la víctima se presenta también en su búsqueda de una cada vez mayor autonomía. En concreto, el objetivo de la protagonista de estudiar en la universidad y su determinación de seguir adelante con los estudios proyectados, a pesar de la violencia ejercida por Joaquín tras dicha decisión, es indicativa de ello. En este sentido, Ángela se resiste a limitarse a los roles de esposa y madre que le corresponden según la concepción tradicional de Joaquín (ecos asimismo del modelo de mujer establecido por el franquismo, como analizaremos posteriormente).

Por último, la decisión de la protagonista de separarse de Joaquín y, tras dicha separación, de intentar denunciarlo por acoso, completan, junto con las escenas *flashforward* o sección final de la trama, el retrato de la evolución de la protagonista. Un análisis completo del personaje de la protagonista requiere, sin embargo, explorar también la representación de la misma como «mujer violenta» que crea la película a través de la «narrativa disruptiva», aspecto en el cual nos centraremos a continuación.

10.3.1.1 La figura de la «mujer violenta»

Como introducíamos anteriormente, en las escenas *flashforward*, *Solo mía* retrata la resistencia o enfrentamiento que terminará ejerciendo Ángela hacia Joaquín al final de la trama en respuesta al abuso del que ella misma ha sido víctima. Más concretamente, a través de unas específicas técnica cinematográfica y puesta en escena (exploradas previamente, en el apartado dedicado al género fílmico), la película enfatiza la actitud amenazante y agresiva que termina adoptando la protagonista, valiéndose de estos recursos para representar el desplazamiento de la misma desde la posición de víctima a la de agresor/a.

Es posible señalar que, aunque la obra fílmica pretende valerse de este recurso para realizar un retrato empoderador de la víctima y posicionar a la audiencia con ella, la representación de la víctima como mujer violenta, desde la perspectiva de la teoría fílmica feminista, acarrea ciertas implicaciones problemáticas, relacionadas con los siguientes aspectos:

a) Masculinización y desfamiliarización de la iconografía tradicional: En su análisis de la película, varios autores han señalado este aspecto como una de las consecuencias más problemáticas del retrato de Ángela como mujer violenta. Zecchi, por

ejemplo, atendiendo a la inversión de papeles que posiciona a la mujer como sujeto del acto brutal, clasifica *Solo mía* dentro del grupo de películas españolas que ‘travisten la violencia’, entre las que la autora sitúa también, por ejemplo, *La promesa* (2004) (Zecchi, 2006: 118). Según la autora, en este grupo de películas, la mujer, para salir de una situación de violencia– se transforma en victimizadora, consiguiendo ganar físicamente al hombre y transformarse en sujeto de la persecución. En efecto, la mujer toma la venganza en sus manos y, al pasar de víctima a verdugo, adquiere una posición masculina, mientras, paralelamente, el hombre pasa a adquirir una posición femenina (Zecchi, 2006: 118). Zecchi realiza un análisis crítico de dicha estrategia de representación, afirmando que, aunque estos personajes femeninos encarnan una obvia amenaza al sistema patriarcal, las inversiones de papeles mencionadas constituyen un intento de enmascaramiento, consistente en la ‘desexuación’ de la violencia y la falacia de que el hombre es tan víctima de los malos tratos como la mujer. Así pues, estos relatos disfrazan no tanto, o no sólo, a la mujer, sino a la violencia misma en base al género (Zecchi, 2006: 120).

Otros autores han realizado una lectura crítica similar de la masculinización de la protagonista. En concreto, Cruz (2004), señala que Ángela es casi únicamente retratada como sujeto cuando ejerce violencia contra el marido. Por otro lado, la misma autora añade que dicha representación resulta problemática, pues no refleja el modo en que las mujeres maltratadas se comportan, sino que construye un sujeto masculinizado. Se trata de un retrato inverosímil, pues contribuye a reforzar el argumento de que las mujeres ejercen violencia de género en igual medida que los hombres (Cruz, 2004: 30). Por su parte, Wheeler se muestra igualmente crítico con estas estrategias, señalando que el planteamiento del empoderamiento de las mujeres en términos de la autodefensa de los hombres, característico de la ideología liberal norteamericana, tiene un doble filo

(Wheeler, 2012: 467). Como los planteamientos del autor sugieren, dicha ideología está presente en algunos *thrillers* estadounidenses sobre violencia de género como, por ejemplo, *Enough* (2002) y *Sleeping with the enemy* (1991) (Wheeler, 2012).

A los argumentos expuestos es posible añadir que el retrato de la agresividad de la protagonista, y la masculinización que dicho tratamiento conlleva, contribuye, además, a reproducir las mismas implicaciones que se derivan de la representación hegemónica del abuso masculino en el cine español y en los medios, pues continúa capitalizando sobre la espectacularización de la violencia física en el nivel representacional, y enfatizando la dicotomía víctima-agresor. Además, la violencia de Ángela, al ser retratada como respuesta al abuso del que ha sido víctima, es abordada como reacción frente a la victimización, encajando en este sentido, y en último término, con la imagen tradicional de feminidad que si ejerce violencia solo es porque es llevada a casos extremos.

b) Final «victorioso»: El final de la trama de *Solo mía* se concentra en la última escena de la película, la cual muestra a una sonriente y victoriosa Ángela con los dos hijos de la pareja visitando a Joaquín, quien, tal y como la película muestra por primera vez, ha quedado tetrapléjico tras el disparo ocurrido en la última escena *flashforward*. Dicha escena última sugiere, pues, la pérdida de poder y de identidad del agresor, quien ha quedado en una situación de total dependencia, y la recuperación del control y del poder por parte de la víctima. Es posible añadir que, en este sentido, se configura un retrato de la víctima que toma rasgos propios de la figura de la *female avenger*, tal y como esta es caracterizada en el subgénero fílmico de las *rape-revenge films* (Heller-Nicholas, 2011), y del tipo de narrativa y de discurso que se derivan de la misma. Sin embargo, la reinscripción de dicha figura se realiza de modo simplista, ajeno al contexto histórico-político y a una crítica a la violencia estructural, por lo que la posible crítica anti-patriarcal que dicha figura encierra en la tradición cinematográfica queda reducida a una mera

inversión de roles.

Varios/as autores/as se muestran críticos con este final. Zecchi, por ejemplo, indica que *Solo mía* presenta a la víctima como victoriosa en la escena final únicamente con el propósito de construir un discurso cerrado en el que el agresor es finalmente castigado y la violencia de la víctima queda legitimada, configurando de esta forma un enfoque almibarado de la violencia de género. Wheeler, por su parte, manifiesta su reprobación a la inserción de la venganza por parte de la protagonista en la trama, señalando que ésta rompe con la unidad moral de la película, restando credibilidad a la misma y su posible efecto comunicador en la audiencia (Wheeler, 2012: 469). Por último, Rico-Albero, destaca que dicho retrato contiene aspectos inverosímiles, pues en los casos de violencia de género reales, muchas mujeres terminan siendo asesinadas por sus parejas, y muy raramente los agresores se convierten en objeto de venganza seria por parte de la víctima (Rico-Albero, 2008: 63).

c) Crisis o ruptura de los roles género: Algunas autoras, como Boyle, han señalado que, aunque las películas que lidian con el tema de la violencia contra las mujeres reflejan las ansiedades existentes en torno a los roles de género, la mayoría de ellas no se centran en la violencia de las mujeres. En relación a las películas que retratan la violencia de género ejercida por las mujeres, la autora afirma que

No solo la amenaza a la armonía de la familia planteada por una mujer en *noir* y *neo-noir*, sino que frecuentemente la violenta restauración de la unidad familiar es también llevada a cabo por una mujer. En este contexto, la violencia de las mujeres es justificada y celebrada como parte de su rol familiar. La yuxtaposición de la mujer fatal y de la mujer buena justifica el despliegue de la violencia por parte de la mujer buena en defensa de la familia, de la casa y de sí misma (Boyle,

2005:157).

El análisis de Boyle sobre esta yuxtaposición puede ser aplicado a *Solo mía* respecto a la inserción del enfrentamiento violento de Ángela hacia Joaquín en la «narrativa lineal» a través de varias escenas *flashforward* que se insertan de principio a fin. Dichas escenas pueden ser leídas como recursos clave de los que se sirve *Solo mía* para legitimar la agresividad de la protagonista, y presentarla como victoriosa. Así pues, siguiendo la línea de Boyle, es posible afirmar que el retrato de «mujer violenta» en la película, puede ser leído como indicativo –en relación al contexto español– de la ansiedad provocada por la ruptura de los roles de género tradicionales que se ha producido durante el período democrático.

En este punto resulta de interés citar los planteamientos de Neroni sobre la figura de la mujer violenta en el cine, pues la autora, además de vincular su emergencia a momentos de crisis ideológica y de ruptura de los roles de género, señala que la presencia de una heroína violenta, en su desestabilización de la asociación de la masculinidad a la violencia que predomina en el imaginario cultural, pretende funcionar como una afirmación política, resultado del movimiento feminista del momento (Neroni, 2005: 18-19). Haciendo uso de esta idea en nuestro análisis del retrato de Ángela como «mujer violenta», señalamos que, a pesar de que el mismo pretende sugerir una imagen empoderada de la protagonista y funcionar, en ese sentido, como afirmación política, dicho retrato comporta derivas problemáticas desde la óptica de la teoría fílmica feminista, pues, como hemos observado, contribuye no solo a capitalizar sobre la violencia a nivel representacional si no que refuerza la dicotomía víctima-agresor.

10.3.2 Retrato del agresor

Uno de los rasgos que la literatura académica ha subrayado sobre el personaje del agresor en *Solo mía* es el retrato excesivamente simplista del mismo. Como señala críticamente Cruz, la obra fílmica –al no incluir a otros maltratadores en la trama– aborda la violencia de género como un fenómeno individual (Cruz, 2004: 31). Wheeler realiza un análisis similar, indicando que la película, al retratar al agresor únicamente en contraposición con otros personajes masculinos, y representar el abuso solamente a través del protagonista masculino, descuida la dimensión social de la violencia de género (Wheeler, 2012: 467). El autor afirma, además, que *Solo mía* realiza un retrato unidimensional del perpetrador, pues ofrece escasa información sobre su historia personal.

Además de los aspectos indicados, es preciso señalar, en concreto, un rasgo con el que la película caracteriza al personaje de Joaquín a lo largo de la trama, y que es significativo en relación al tratamiento de la violencia de género: su fuerte ambición profesional y la prioridad que tal aspecto tiene sobre otros ámbitos en su vida, como, por ejemplo, sus responsabilidades familiares. Este rasgo comienza a ser sugerido a través de los comentarios que, en un tono humorístico, Andrea hace a Ángela sobre sus respectivos maridos y la importancia, infantil desde su punto de vista, que éstos dan al prestigio profesional, cuando ambas se conocen en la fiesta de celebración del premio que acaban de conceder al equipo de creativos publicitarios en el que trabajan ambos hombres.

La prioridad que Joaquín da a su trabajo sobre sus responsabilidades familiares irá mostrándose en la película de forma cada vez más evidente, a través, por ejemplo, de su ausencia en la sesión de clases pre-natales, donde él es el único padre ausente, y en su retraso al ir a buscar a Ángela al finalizar la sesión, todo ello debido a reuniones de trabajo. Se vuelve a incidir en este rasgo del personaje masculino en la escena en que la

protagonista está a punto de dar a luz y Joaquín, en vez de acompañarla y servirle de soporte, se ausenta repetidamente para atender unas llamadas de teléfono que tienen que ver con un posible ascenso laboral. Así pues, los rasgos personales del agresor del protagonista masculino se muestran como negativos, lo cual contribuye a establecer e un retrato crítico del mismo y constituye un recurso más para promover un posicionamiento de rechazo hacia el mismo. Esto se ve reforzado con escenas que subrayan su lejanía del papel de co-responsable en la crianza de la hija.

Así pues, retomando la crítica del retrato del agresor realizada por autores como Cruz y Wheeler, es posible afirmar que *Solo mía*, más que ahondar en aspectos como su historia personal, decide omitirla y centrar su atención en rasgos más específicos, como la ambición profesional a la que nos hemos referido. Se vale, pues, de un retrato simplificado del maltratador, para degradarlo, desarrollando un discurso maniqueo que enfatiza la polaridad existente entre las figuras de la víctima y el agresor, culpabilizando a este último, y sugiriendo como legítimas tanto las acciones desplegadas por la protagonista al final de la trama como el propio final de la película.

10.4 El pasado como elemento narrativo

Entre los rasgos destacables sobre el tratamiento de la violencia de género y la construcción de la feminidad y masculinidad en dicho marco en *Solo mía* debe señalarse también la asociación que sugiere la película entre unos determinados valores e identidades y una contextualización histórico-política concreta. Nos referimos en particular a la vinculación de una concepción tradicional sobre los roles de género (coincidente con el modelo de mujer promovido por el régimen franquista y que Joaquín reproduce) y la violencia de género. En este sentido, es posible señalar que la película

utiliza el eje del pasado como elemento narrativo para construir un discurso crítico sobre el abuso en el presente. Esto se articula a través de tres aspectos que analizaremos a continuación: la figura de la madre; actitudes patriarcales representadas fundamentalmente a través del personaje de Joaquín; la violencia en relación a nuevos modelos de feminidad y masculinidad.

10.4.1 La figura materna: superando el legado patriarcal del régimen franquista

En el inicio de la trama, la película sugiere un retrato del personaje de la madre de la protagonista que, por su concepción tradicional del matrimonio y el rol de la mujer dentro del mismo, y su edad aproximada, puede interpretarse como alusión a la generación de mujeres que vivió bajo el régimen franquista y el rol femenino tradicional que el sistema patriarcal creado por entonces les impuso. Asumiendo esta idea, es posible indicar también que la película asocia dichos valores al personaje de la madre, recurriendo en este sentido al pasado como estrategia narrativa para construir su discurso crítico sobre la violencia de género.

Esta figura hace su primera aparición en la escena de celebración de la boda de la pareja protagonista. En dicha escena, el entusiasmo que muestra y los comentarios que hace indican la importancia que concede al matrimonio; más extensamente, sugieren su concepción tradicional acerca de los roles de la esposa y el marido. Tales valores seguirán siendo enfatizados en varias secuencias a lo largo de la trama. El momento en que la protagonista femenina, tras ser víctima del primer episodio de abuso físico por parte de su marido, acude al apartamento de su madre constituye un ejemplo representativo de este retrato. En esta escena, su madre le aconseja lo siguiente: “Lo sé, tesoro. Sé que estás confundida, pero lo importante en un matrimonio es saber perdonar”. La puesta en escena, en la cual puede destacarse el estilo tradicional de los muebles y el exceso de decoración, abunda en la vinculación de la madre con valores tradicionales. Sus palabras sugieren la escasa importancia que ella parece dar al episodio de abuso del que ha sido víctima su hija y lo relevante que le resulta que su hija continúe adelante con su matrimonio. Connotan, igualmente, la actitud de resignación y de sumisión que el régimen franquista promovió y la concepción de subordinación en que se insertaba el rol de la mujer en el matrimonio.

Recordemos que dicho rol está recogido, por ejemplo, en la ley que regía el matrimonio,⁴³ y se perpetuaba por parte de la Sección Femenina a través de una educación diferenciada en función del sexo.⁴⁴ Así pues, la concepción tradicional de la madre a la que hemos aludido podría leerse como indicativa de la persistencia del legado franquista en el contexto democrático.

Sin embargo, es preciso indicar que el retrato inicial de la madre evoluciona a lo largo de la narrativa; así, rasgos como el alto valor que la madre concede al matrimonio, o la actitud de perdón y/o de sumisión que inicialmente ella misma aconseja a Ángela ante las agresiones por parte de Joaquín, darán paso a un posicionamiento crítico y de rechazo hacia el comportamiento egoísta y abusivo de su yerno. La evolución referida comienza, concretamente, a raíz del comportamiento de este último en los momentos previos al alumbramiento de Ángela, cuando, como comentábamos anteriormente, él se ausenta para atender llamadas telefónicas. Tras una de estas ausencias, Joaquín regresa a la habitación dónde se encontraba su esposa, y encuentra solo a la madre, quien le informa de que se la han llevado; e, inmediatamente, ella recrimina a Joaquín “¡Si hubieras estado dónde tenías que estar!”. Con esta frase, la madre responsabiliza a Joaquín de la crisis nerviosa que ha sufrido Ángela; además, su expresión facial muestra la indignación que siente ante la conducta de Joaquín. Una expresión facial similar volverá a aparecer en su rostro ante las intervenciones chistosas de Joaquín, en el momento en que, tras nacer la niña, toda la familia se encuentra reunida en el hospital, volviendo a sugerir su

⁴³ Como recogíamos en el capítulo 4, en concreto, el artículo 57 del Código Civil napoleónico de 1898 determinaba que “el marido debe proteger a la mujer y ésta obedecer al marido” (norma determinante de la pérdida de derechos que las mujeres experimentaron durante el período referido, entre los que sobresale la desprotección frente a la violencia de género).

⁴⁴ Como veíamos también en el capítulo 4, este modelo de educación estaba basado en el principio de que el destino de la mujer es la maternidad y la vida en el hogar, el marido y la familia, y se articularía, por ejemplo, a través de asignaturas exclusivamente dirigidas a las mujeres, como, por ejemplo, Economía Doméstica o Labores, entre las materias correspondientes al nivel de la enseñanza secundaria.

reprobación.

Posteriormente, el apoyo de la madre hacia Ángela, y su rechazo hacia el abuso ejercido por Joaquín, será especialmente importante en la escena en que la protagonista femenina se encuentra reunida con su familia, y su cuñada está leyendo en voz alta la sentencia de separación de Ángela. En esta escena, los comentarios que la madre dirige a su hija indican el apoyo emocional que le ofrece; por otro lado, su propio comentario en relación a Joaquín tras escuchar la sentencia (“Ahora se va a enterar de lo que vale un peine...”), contrasta notablemente con el consejo que daba a Ángela inicialmente en la trama (“Lo importante en un matrimonio es saber perdonar”), indicando todo ello la evolución de su personaje en el sentido que hemos estado exponiendo.

De esta forma, es posible entender la evolución de la figura de la madre como una superación del rol tradicional femenino en que la generación de mujeres que vivió bajo el franquismo fue socializada, pues es finalmente capaz de ver/reconocer el abuso de Joaquín cuando lo tiene ante sí, y de expresar su rechazo ante el mismo. Incluso es posible añadir que dicha evolución es sugerida a través de la elección de la película de un contexto urbano, de gran ciudad, en la trama de la película, que puede ser leído como recurso a través del cual se alude a un ambiente cosmopolita como equivalente a mentalidades más «modernas», y donde los cambios sociales se producen a un ritmo más rápido que en otros contextos más aislados. En cualquier caso, reproduce un mito recurrente que asocia urbanidad a desarrollo pero que impide un abordaje más complejo de la violencia.

Para terminar, es de interés añadir que el retrato de la figura de la madre en *Solo mía* difiere del retrato de la madre en otras películas como *Te doy mis ojos*, pues, como veremos, en esta última, dicha figura apenas presenta evolución alguna en relación al legado franquista en el sentido aquí abordado.

10.4.2 Actitudes patriarcales

Como señalábamos, uno de los rasgos que *Solo mía* introduce en su tratamiento del agresor es la concepción tradicional sobre el rol de la mujer y las actitudes patriarcales y abusivas derivadas de la misma que están detrás de su violencia. Dicha caracterización es significativa en nuestro análisis, pues es posible considerarla como alusión a una serie de valores patriarcales que concuerdan con los promovidos y establecidos por el régimen franquista.

Los valores mencionados son retratados en diferentes puntos de la trama, como ya apuntamos, cuando Joaquín recrimina a Ángela que ella quiera seguir trabajando a pesar de estar embarazada y que quiera realizar unos estudios en la universidad. Recordemos que en el primer caso, la acusa de irresponsable, pues sus prioridades, según él, han de ser su hijo, su marido, y su familia; en el segundo, intenta disuadirla de su decisión de estudiar, insistiendo en su falta de tiempo debido a sus responsabilidades como madre y ama de casa. Las «prioridades» que Joaquín atribuye a Ángela, coinciden con el modelo de mujer promovido e impuesto durante el régimen franquista definido en torno a los roles de ama de casa, esposa y madre y que a la audiencia de la democracia le pueden (y deben) resultar obsoletos. Entre las medidas creadas por el régimen para establecer dicho modelo recordemos que la mayoría de las Reglamentaciones de Trabajo creadas desde 1942, establecía, entre otras medidas, que la mujer trabajadora, al contraer matrimonio, debía abandonar su puesto laboral a cambio de una dote estipulada previamente (Ruíz Franco, 2007: 45).

Ahora bien, con la reacción violenta que la búsqueda de autonomía por parte de Ángela produce en Joaquín, la película alude a la desestabilización del orden tradicional y de crisis en los roles de género que los discursos feministas sobre la emancipación y

derechos de las mujeres en democracia conllevan, tal y como indica Brooksbank-Jones (1995). Con la caracterización negativa de lo que el protagonista masculino simboliza, se contribuye, pues, a resaltar la concepción tradicional de Joaquín como desfasada y constituye un elemento clave en el marco que la narrativa configura en su discurso sobre la violencia de género. En definitiva, se presenta un retrato del agresor que puede ser leído como persistencia del legado franquista. Ahora bien, esta perspectiva resulta problemática ya que asume que un hombre con valores democráticos (léase, no herederos del franquismo), no sería un agresor, lo cual simplifica el carácter multidimensional de la violencia. Abordaremos este aspecto en el siguiente apartado.

10.4.3 La violencia en relación a modelos identitarios de género

10.4.3.1 «Nuevos» modelos de feminidad

El personaje de Andrea, amiga de Ángela, y esposa de Alejandro (compañero de trabajo y amigo de Joaquín), aparte de constituir un apoyo emocional fundamental para la protagonista y una ayuda esencial para la superación de la situación de abuso en que se encuentra, puede ser analizado como recurso a través del cual la película alude a un «nuevo» modelo de feminidad. Su personaje resulta un elemento crítico respecto a la violencia de género.

En primer lugar, es Andrea quien primero sabrá del abuso. Ella se acerca a ver a la protagonista tras una llamada telefónica de esta por la agresión física de la que acaba de ser víctima. Un primer plano capta a Andrea retirándole las gafas a Ángela y descubriendo los hematomas que la agresión ha dejado en su rostro. De esta forma, su personaje constituye uno de los recursos de los que se sirve la película para crear cierta distancia hacia el personaje principal en la audiencia y promover su posicionamiento

crítico.

En segundo lugar, es Andrea quien se enfrenta más frontalmente a Joaquín a lo largo de la narrativa: después de conocer el episodio de agresión del que ha sido víctima Ángela Andrea interrumpe una reunión de trabajo de Joaquín y delante de todos sus compañeros lo abofetea. Por otro lado, en la secuencia que se desarrolla en el apartamento de Joaquín en la sección final de la trama, Andrea termina enfrentándose a él con una pistola para defender a Ángela. Finalmente, es importante advertir que es también ella quien presta apoyo a la protagonista a través de otras muchas vías, como, por ejemplo, la de su propia contratación laboral tras la separación del matrimonio en la gran tienda de ropa de la que Andrea es propietaria. Esto ofrece a Ángela la independencia económica que necesita para mantener su autonomía respecto a Joaquín.

Esta combinación de rasgos que la película resalta en su retrato de Andrea –su total apoyo a Ángela, su rechazo frontal del abuso ejercido por Joaquín, su asertividad, su estatus socio-profesional– puede ser analizada como recurso a través del cual se alude a un nuevo modelo de feminidad emergente en el contexto democrático y respecto de la violencia de género. En efecto, las características mencionadas sugieren un nuevo modelo de mujer que, en lo referido concretamente a la violencia de género, no solo no se calla ante el abuso del que es testigo ni teme al agresor, sino que se enfrena frontalmente a él –tanto verbal como incluso físicamente–, denunciando rotundamente el maltrato y exponiéndose ella misma, cuando sea necesario, para defender a su amiga. Todo ello acentúa su agencia y promover una imagen empoderada de la mujer, estrategia a través de la cual busca promover un posicionamiento femenino por parte de la audiencia.

Este modelo de feminidad contrasta con el modelo más tradicional de mujer al que la película alude, al menos inicialmente, a través del personaje de Ángela (de la que

al principio destaca rasgos como su inocencia e ilusión en su matrimonio, y su actitud de perdón hacia la actitud controladora y egoísta de Joaquín, como ya vimos) y del de su madre. El contraste entre ambos modelos de feminidad es acentuado, más ampliamente, a través de los diferentes atributos en lo referido a la edad, la situación profesional, los rasgos faciales y la fisonomía, etc. con los que la película caracteriza a los personajes de Ángela y de Andrea respectivamente.

Ahora bien, aunque los atributos y actitudes del personaje de Andrea sugieren un modelo de mujer que va más allá de la victimización, es preciso indicar que del retrato de Andrea se derivan –al mismo tiempo– ciertas implicaciones problemáticas, pues asigna un carácter empoderador y una experiencia femenina exenta de violencia a un personaje de mujer independiente profesionalmente, haciendo pensar a la audiencia que alguien como Ángela, por dedicarse a una vida más «doméstica», es más susceptible de sufrir violencia. En este sentido, a través del personaje de Andrea, la película construye un discurso sobre la violencia de género que asocia autonomía y alto estatus profesional a no violencia, y «vida doméstica» a violencia. Este aspecto resulta problemático pues difiere de lo que sucede en los casos reales de violencia de género, como ya hemos puesto de manifiesto anteriormente a través de la literatura especializada referenciada en este trabajo.

10.4.3.2 «Nuevos» modelos de masculinidad

Alejandro, compañero de trabajo y amigo, de Joaquín (también creativo de publicidad y pareja de Andrea) y el hermano de Ángela son igualmente relevantes en nuestro análisis, pues el rechazo y enfrentamiento que éstos manifiestan hacia la actitud abusiva de Joaquín pueden ser leídos como alusión a un «nuevo» modelo de masculinidad. El modelo que

dichos personajes, y fundamentalmente Alejandro (quien es el que más peso tiene en la trama) sugieren, constituye un recurso del que la película se vale para crear un posicionamiento de rechazo hacia el abuso en la audiencia masculina.

La escena en la que se encuentran Joaquín y Alejandro en la videoteca de la oficina es especialmente significativa. Transcurre tras el primer episodio de abuso físico del que es víctima Ángela. El compañero muestra a Joaquín su desaprobación ante el abuso del que ha tenido noticia a través de Andrea. Tras los intentos de justificación por parte del marido de Ángela, Alejandro responde con rotundidad y le recomienda que acuda a un especialista. En esta secuencia, los planos cada vez más próximos y la estrechez de la habitación acentúan la tensión de la situación, y –junto con la reprobación que expresa el rostro del compañero– contribuyen a enfatizar el firme rechazo de este último hacia la agresión ejercida por Joaquín.

El rechazo hacia el maltrato mostrado por Alejandro, e igualmente, el modo pacífico y sutil en que éste lo manifiesta, sin recurrir en ningún momento a la agresividad física y/o verbal, pueden ser analizados como alusión a un nuevo modelo de masculinidad. A través de este personaje la película sugiere el retrato de un nuevo hombre, que rechaza el maltrato y se enfrenta al agresor evitando ejercer violencia. Éste es un aspecto relevante pues al asignar atributos como el diálogo y la no-violencia, la película busca establecer un contraste entre dos tipos de masculinidad y generar rechazo en la audiencia hacia lo que caracteriza como una masculinidad obsoleta.

En relación al contraste que sugiere la película entre estos dos personajes y las contrapuestas masculinidades que ambos simbolizan, dicho retrato queda enfatizado a través de otras escenas, como, por ejemplo, aquella que transcurre en la vivienda de Alejandro y Andrea. En esta secuencia, Joaquín y su amigo están viendo un partido de

fútbol y, de repente, Andrea y Ángela, que acaban de llegar a la casa tras haber ido de compras, aparecen a modo de broma ataviadas con los nuevos trajes de baño y pareos que han comprado y comienzan a bailar en el salón. Mientras Alejandro en seguida se une a la diversión y baila con ellas, Joaquín –molesto por el hecho de que hayan interrumpido el partido– reacciona con enfado y agresivamente. Esta escena, pues, añade un rasgo estereotípico más al personaje de Joaquín, contribuyendo a asociarlo a una masculinidad tradicional y rígida y a contrastarlo con Alejandro, quien queda fuera de esa masculinidad anticuada.

Dentro de los personajes masculinos secundarios, encontramos también al hermano de Ángela. Joaquín, tras haber recibido la solicitud de divorcio por parte de Ángela, se acerca a la casa de su hermano (donde ella se encuentra) pero este le niega la entrada e incluso se enfrenta físicamente a Joaquín. Aunque el papel de este personaje es más breve que el de Alejandro, sirve para afianzar la idea de que la reprobación masculina ante la violencia de género es una actitud que empieza a ser cada vez más frecuente y forma parte de la emergencia de un nuevo tipo de masculinidad. En este punto, la película va más allá de los modos hegemónicos de representación de la violencia en los medios en el momento en que se estrenó; así, por ejemplo, la reprobación masculina del maltratador solo empieza a introducirse en las campañas televisivas contra la violencia de género a partir de 2008.⁴⁵

⁴⁵ Como ya recogíamos en el capítulo 4, de entre estas campañas, destaca, por ejemplo, la campaña realizada en 2008, cuyo eslogan es “Ante el maltratador, tolerancia cero”, y cuya novedad radica, entre otros aspectos, en buscar la connivencia de los hombres en el rechazo contra la violencia de género y especialmente contra los maltratadores. Este punto queda reflejado, especialmente, en el spot orientado a los hombres, en elementos como su eslogan: “Cada vez que maltratas a una mujer, dejas de ser un hombre” (Camarero y Marcos, 2012: 21).

10.5 Recapitulación: De la narratividad al marco de reconocimiento

A continuación, en este apartado, pasamos a recapitular sucintamente los primeros resultados que arroja nuestro análisis de *Solo mía* centrando nuestra atención en el modo en que la película interconecta los principales elementos que hemos ido abordando (género fílmico, representación de la violencia, personajes, etc) para construir su discurso sobre la violencia de género. Incidiremos, especialmente, en el papel que las específicas convenciones del género narrativo utilizado tienen en el modo en que la película retrata la violencia, y las figuras de la víctima y el agresor, para trazar, en última instancia, el marco de reconocimiento que dicho retrato establece.

Como hemos analizado, *Solo mía* se compone de dos narrativas: una «narrativa disruptiva», conformada por una serie de secuencias *flashforward* que van siendo insertadas a lo largo de la trama, y en las que predominan convenciones típicas del *thriller*, y una narrativa lineal, coincidente con aquella sección de la trama que sigue mayoritariamente un orden cronológico y que adopta forma de melodrama. El contraste entre ambas narrativas –creado, fundamentalmente, a través de una puesta en escena dicotómica– constituye el principal recurso narrativo sobre el que capitaliza la película.

En la narrativa lineal, la película, adoptando convenciones melodramáticas, sitúa a la protagonista, el abuso del que está siendo víctima, y sus intentos por salir del mismo, en el centro de la trama. Igualmente, haciendo uso del ‘exceso’ como estrategia melodramática –empleando el término en el sentido desarrollado por Nowell-Smith (1987) y Elsaesser (1972), para referirnos a la relevancia que, en este género, cobra la puesta en escena en la representación de las emociones contenidas de los personajes– representa explícitamente y enfatiza el abuso físico que ejerce el marido hacia la protagonista en varias escenas, priorizando la violencia física sobre otros tipos de abuso

en su tratamiento de la violencia de género. Dichas escenas constituyen, por otro lado, un recurso clave del modo en que la película construye al personaje del agresor, en cuya representación omite aspectos como su historia personal, para incidir casi exclusivamente en una serie de rasgos que contribuyen a enfatizar su agresividad y su perfil como maltratador. Así, por ejemplo, los valores patriarcales, y la concepción tradicional sobre los roles de género (coincidente con el modelo de mujer promovido por el franquismo) a los que el filme alude, se concentran fundamentalmente en el retrato del personaje del agresor, no siendo atribuidos a ningún otro personaje masculino.

Así, el melodrama se utiliza para generar un retrato que posiciona a la audiencia con la figura de la víctima, y en contra del agresor. Sin embargo, la inclusión y priorización de la representación gráfica del abuso contribuye, por otro lado, a focalizar sobre el drama que sufre la protagonista, a ‘objetivizarla’ y victimizarla, además de reproducir un marco de reconocimiento estructurado en torno a la dicotomía víctima-agresor. En este sentido, *Solo mía* sigue la pauta de los modos hegemónicos de abordar la violencia de género en los medios de comunicación, y de la configuración social del problema en el momento en que la película se estrena –y aún hoy–, en que tales medios focalizan su atención en los efectos físicos del abuso. Recordemos, además, que en las primeras campañas contra la violencia de género emitidas en televisión a finales de los noventa, la imagen dominante era la de una mujer con las huellas materiales de la violencia, la Ley Orgánica 1/2004 está aún por implantarse, y la introducción de la dimensión psicológica del abuso en la legislación española es reciente.

Dentro de la narrativa lineal, hemos de destacar también el tratamiento que se hace, en este caso, de la violencia institucional, a través, por ejemplo, de la escena en que la protagonista intenta denunciar a su ya ex marido por acoso. Se presentan los obstáculos con que se encuentra por parte del sistema judicial, derivados de la restringida noción de

la violencia de género con que opera en su gestión de la protección de las víctimas, que limita el abuso a su dimensión física, y, de esta forma, restringe lo que se considera como pruebas visibles y válidas. A pesar de señalar, en este punto, la falta de debida diligencia en la investigación de las denuncias (uno de los problemas reales más graves en la gestión institucional de los casos de violencia de género, aún hoy), construyendo un discurso crítico que sustenta sobre una verosimilitud reconocible, este aspecto de la violencia es tangencial al foco sobre la violencia física que la narrativa construye.

En la narrativa disruptiva, la película enfatiza la actitud amenazante y agresiva que terminará adoptando la protagonista, para representar el desplazamiento de la misma desde la posición de víctima a la de agresor/a. Estas escenas, especialmente en la que la protagonista hace ademán de agredir sexualmente a su ex marido, insertada justamente tras la secuencia en la que ella misma es el objeto de la agresión sexual, pretenden ofrecer un retrato empoderador de la víctima, y castigar al agresor.

Al invertir los roles mencionados, el filme pretende subvertir la estructura de la representación construida en torno a la figura del hombre agresor y de la mujer como víctima que se desarrolla en la narrativa lineal (y en el imaginario social imperante). Sin embargo, es posible señalar que tanto en la trama lineal como en las escenas *flashforward* se termina construyendo una narrativa ‘sádica’, –empleando los términos de De Lauretis (1984: 121) en su análisis de las estructuras edípicas que subyacen a la narrativa del cine dominante–, y constreñida dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual. Por otro lado, tal representación insinúa que dicho intercambio es un resultado fácilmente asumible por parte de la víctima; sin embargo, se trata de un retrato inverosímil, pues viene a sugerir el argumento de que las mujeres ejercen violencia de género en igual medida que los hombres.

En relación con los puntos que acabamos de comentar, volvemos a la narrativa lineal para añadir que el retrato empoderador de la víctima que la película pretende construir a través de recursos como la figura de la «mujer violenta» se completa con la escena que cierra la trama, que muestra a una victoriosa protagonista (con los dos hijos de la pareja) visitando a su marido –que quedó tetrapléjico, tras el disparo recibido en la escena previa. Es posible señalar que con dicho final, la película pretende reforzar una narrativa en la que el agresor es finalmente castigado, y, la víctima, sale victoriosa y liberada. De hecho, dicha caracterización de la víctima adopta, como señalábamos, atributos característicos de la figura de la *female avenger* y el modo en que ésta es retratada en el subgénero fílmico de las *rape-revenge films*; sin embargo, dicha configuración de la protagonista no consigue articular la crítica patriarcal que tal figura suele encerrar en el subgénero mencionado.

En este sentido, contribuye a reproducir el marco de reconocimiento que empieza a consolidarse en España a finales de la década de los noventa, y que –en consonancia con el incremento de los servicios de las fuerzas de seguridad para asistir a las víctimas, y la cada vez mayor importancia que va cobrando la denuncia del agresor–, enfatiza la dimensión penal del abuso y la criminalización del agresor. Así pues, en último término, el filme, a partir de las representaciones abordadas, reproduce el mandato moral que subyace en la institucionalización de la violencia de género, que –orientado a que la víctima denuncie para, a partir de ese punto, pasar a transformarse en mujer empoderada, capaz de reconstruir una vida normal– obvia la naturaleza estructural y sistémica de la violencia de género, que no puede ser reducida a las agresiones que se producen en el seno de la pareja (Casado-Neira y Martínez, 2016: 891).

11. *Te doy mis ojos* (Icía Bollaín, 2003)

Te doy mis ojos (2003) aborda como tema central la violencia de género, a través de la historia de la relación de Pilar (Laia Marull) y Antonio (Luis Tosar), un matrimonio con un hijo y que reside en la ciudad de Toledo. La trama comienza con la salida precipitada de Pilar y su hijo de la vivienda familiar hacia el apartamento de Ana la hermana de Pilar, donde ambos se instalarán por un tiempo. Ana consigue trabajo a Pilar en la Iglesia de Santo Tomé, que le facilitará independizarse económicamente y también desarrollarse profesionalmente, obteniendo una autonomía que le permitirá salir de la relación abusiva de la que es víctima. A lo largo de la trama, Antonio intenta reconquistar a Pilar con una serie de regalos, e, igualmente, aprender a controlar su agresividad a través de la terapia para maltratadores a la que asiste. Pilar reinicia la convivencia con Antonio, pero él continuará ejerciendo maltrato sobre ella, hasta que, finalmente, la protagonista decidirá separarse definitivamente de su marido.

11.1 Género fílmico y cinematografía

Uno de los aspectos que se han destacado en la literatura académica existente sobre *Te doy mis ojos*, y, específicamente, en relación a su género fílmico y/o cinematografía, es su pertenencia a la categoría de «cine social» o «cine de denuncia social» (Rico-Albero, 2008; Rutherford, 2010; Thibadeau, 2008). En concreto, Thibadeau (2008) explora el uso de determinados elementos hispánicos como el patrimonio artístico-cultural, los valores religiosos y familiares, un modelo tradicional de relaciones hombre-mujer, y la sombra de un pasado dictatorial para presentar la violencia de género como fenómeno nacional, ahondando en la función que cumplen estos recursos en la construcción de su discurso de denuncia social. Por su parte, Rutherford señala que el uso de un modo de representación

caracterizado por su compromiso social, combinado con otros recursos como el de una construcción emotiva de la caracterización de los personajes, o el romance, es una de las estrategias claves de las que se vale *Te doy mis ojos* para ofrecer un retrato equilibrado de la violencia de género (Rutherford, 2010: 149).

Otro rasgo que tanto la crítica como la literatura académica han resaltado es la autenticidad y verosimilitud de su representación de la violencia de género y de las figuras de la víctima y del agresor. Así pues, se han señalado especialmente el complejo retrato del agresor y la no conmisericordia de la víctima como puntos fuertes de la película. A modo de ejemplo, Silió (2003), en un artículo dedicado a *Te doy mis ojos*, en el periódico *El País*, introducía la película afirmando que “La directora Icíar Bollaín (Madrid, 1967) quiere reflexionar sobre la violencia doméstica sin limitarse al retrato de una bestia”, recogiendo las siguientes palabras de ésta: “Me gustaría que se entendiese el problema. Que no es todo blanco o negro. Hay gente con la idea reduccionista de que ellas son tontas por aguantar”. Por otro lado, un artículo en *El Mundo* (2003) afirmaba lo siguiente:

Icíar Bollaín [...] acerca de tal manera al personaje, que el espectador siente el miedo en el cuerpo, al igual que la mujer, que cada noche se pregunta con ansiedad de qué humor volverá su marido. Pero la cineasta elige sugerir y no mostrar y sólo deja ver una escena en la que estalla la violencia, dejando que la tensión domine el film.

Igualmente, buena parte de la literatura académica han subrayado como rasgos positivos el hecho de que la cinta omita escenas explícitas de violencia y que emplee en su lugar recursos como el suspense y la tensión o que evite la representación de la violencia como espectáculo (Cruz, 2005; Rutherford, 2010; Thibadeau, 2008). Así, Cruz, por ejemplo, ha indicado que *Te doy mis ojos* presenta de forma muy verosímil la dinámica de los malos tratos, ya que refleja las etapas y muchos de los mecanismos

habituales que es posible observar en los casos reales de violencia de género (Cruz, 2005: 69).

A pesar de que los aspectos que se han destacado de *Te doy mis ojos* tanto en la crítica fílmica como en la literatura académica están estrechamente vinculados con las cuestiones del género fílmico y la cinematografía, éstos no han sido lo suficientemente abordados en ninguno de los dos ámbitos. De hecho, solo algunos/as autores/as insertan estos elementos en el centro de su análisis (Ituarte y De Miguel, 2012; Rico-Albero, 2008; Rutherford, 2010; Wheeler, 2012; Zecchi, 2006).

Por citar algunos ejemplos, Rutherford (2010), además de analizar la película a partir de la categoría de cine social, explora su uso del modo melodramático, situando ambos elementos en el centro de su argumentación. Por su parte, Ituarte y De Miguel (2012), tomando como referencia la definición del subgénero de ‘cine gótico de paranoia’⁴⁶ o, según su traducción, ‘subgénero gótico femenino clásico’ o ‘romance gótico’ (Doane, 1987), centran su estudio en las convenciones genéricas que la película comparte con el género mencionado. En este apartado se atenderá al planteamiento de que el uso de convenciones del melodrama y del *thriller* constituye un aspecto fundamental de *Te doy mis ojos*, y profundizaremos en las implicaciones que se derivan de dicho uso para la representación de la violencia de género.

En relación al predominio de convenciones melodramáticas en *Te doy mis ojos*, es preciso indicar primeramente que, tal y como recuerda Elsaesser (1972), el melodrama es una narrativa dramática en la cual el acompañamiento musical marca los efectos emocionales (Elsaesser, 1972: 50), y constituye, además, un género fílmico que, considerado como un código expresivo, puede ser descrito como una forma particular de puesta en escena (Elsaesser, 1972: 51). Sus formulaciones son de gran utilidad para

⁴⁶ Traducción propia

explorar los rasgos melodramáticos de la película, entre los que pueden destacarse, por ejemplo, recursos como el acompañamiento musical y la expresividad del rostro de la protagonista.

En el caso de la música, ésta acompaña al personaje de Pilar en numerosas escenas, y constituye uno de los vehículos principales a través de los cuales se retratan las emociones que la misma experimenta, especialmente su miedo. Refiriéndonos a ejemplos concretos, los graves y definidos tonos instrumentales que acompañan la secuencia inicial, los cuales van precipitándose y combinándose con tonos agudos a medida que avanza la secuencia, sugieren suspense e inquietud, y enfatizan la ansiedad experimentada por la protagonista en su huida. Tonos similares son empleados también en las escenas que preceden a la secuencia de violencia gráfica localizada en la sección final de la película, para continuar acentuando el desasosiego de Pilar, y, además, alertar a la audiencia del episodio de agresión que a continuación se producirá. En contraste, una melodía lenta, delicada, melancólica y envolvente es introducida en aquellas secuencias en que la pareja se reencuentra, como la escena del cumpleaños en el apartamento de la madre. En esta escena en particular, la música, insertada justamente en el momento en que aparece Antonio y Pilar lo observa, detenida frente a él, viene a representar el amor que desde la melancolía y el dolor aún siente la protagonista. Además, los más graves y definidos tonos a los que dicha melodía da paso cuando, avanzada la secuencia, él se acerca físicamente a ella, connotan la amenaza que aún siente la protagonista ante la presencia de Antonio como consecuencia de la agresión de la que ha sido víctima. Así pues, los cambios en la música pueden ser interpretados como una estrategia de la que se vale la película para indicar los diversos estados de ánimo y emociones que experimenta la protagonista, como consecuencia de la complejidad de la situación de violencia de la que está siendo víctima.

Respecto al recurso de la expresividad del rostro de Pilar, debe destacarse que es en su expresión facial de ansiedad y de pánico donde se concentran numerosas escenas y donde se deposita gran parte de la carga emocional de la trama. Más concretamente, los ojos extremadamente abiertos de la protagonista, su boca entreabierta, la rigidez del conjunto de su expresión, así como el temblor de su mandíbula en los momentos en que intenta expresar verbalmente la violencia de la que es víctima, son rasgos presentes desde la secuencia inicial para expresar visualmente todas las emociones contenidas.

Tomando como referencia en este punto la definición de melodrama de Nowell-Smith (1987), es posible añadir que la alta carga emocional de la narrativa en *Te doy mis ojos*, hace que ésta no pueda ser articulada a través de la acción, sino a través de elementos de la puesta en escena como los mencionados. Así, podríamos señalar que el uso del acompañamiento musical y la expresión facial, entre otros recursos, no son empleados simplemente para acentuar la dimensión emocional de la acción, sino que en cierta manera, la sustituyen (Nowell-Smith, 1987: 73). Es fundamentalmente a través de la puesta en escena cómo la película retrata a la protagonista y el efecto emocional devastador de la violencia de que está siendo víctima, lo cual, a su vez, implica emocionalmente a la audiencia.

Una escena representativa de la centralidad de la puesta en escena y del modo melodramático empleado en *Te doy mis ojos* es aquella en la que Pilar y su hijo, tras haber huido de su vivienda al inicio de la trama, llegan al apartamento de Ana y esperan a que ésta les abra la puerta. En esta secuencia, el sonido de la respiración de Pilar y la expresión de ansiedad de la protagonista mientras esperan, junto con la luz nocturna que domina la escena y la oscuridad del plano que enfoca su rostro, se combinan para retratar el estado de agitación y de miedo de la protagonista. A continuación, la respuesta que da Pilar a Ana de ‘que se ha venido en zapatillas’, cuando esta última le pregunta que qué ha pasado,

su estallido en lágrimas, y su dificultad para articular palabra, enfatizan su estado de desasosiego y la gravedad e intensidad emocional de la situación que está atravesando. En concreto, el sonido del llanto de Pilar enlaza esta escena con el plano en que se despliega el título de la película, por lo que los elementos melodramáticos se combinan para situar desde el principio las emociones de la protagonista en el centro de la trama.

Entre las numerosas escenas en que predomina el uso del modo melodramático a lo largo de la producción, destaca también, por ejemplo, el principio de la secuencia en que Ana entra en el apartamento de Pilar. El sonido de los cristales que pisa al entrar, y la imagen que ella misma observa de manchas de comida en las paredes y en el suelo de la cocina, además de los trozos de vajilla rota desperdigados por suelo, vienen a representar la agresividad de Antonio, introduciendo el retrato de la violencia de género en la película.

Las estrategias melodramáticas exploradas se combinan en *Te doy mis ojos* con convenciones típicas del *thriller*. Estas últimas son utilizadas desde el inicio de la película, donde elementos como la imagen del bloque de edificios en la oscuridad, los graves tonos de la melodía que dominan la secuencia, y el plano que muestra a Pilar y a su hijo abandonando su domicilio en medio de la noche, son utilizados para introducir el tono de suspense, tensión y ansiedad que permea la trama. El uso de recursos característicos del *thriller* abunda, igualmente, en todas aquellas escenas que sugieren la agresividad de Antonio o la amenaza de su posible aparición a través del miedo y la ansiedad de la protagonista. Un ejemplo de los rasgos señalados puede observarse en la escena que se inicia con la salida de Pilar del apartamento de Ana para llamar a Antonio desde una cabina telefónica. La angustia de la protagonista cuando descubre a Antonio acechándola, su expresión de terror durante la conversación que ambos mantienen a través de la puerta, y la oscuridad que domina la secuencia, se combinan para enfatizar la amenaza que

experimenta la protagonista y trasladarla a la audiencia.

Precisamente el modo en que se entrelazan el género melodramático y ciertas convenciones del *thriller* en *Te doy mis ojos* es uno de los aspectos que hacen posible analizar la película a partir de la expresión ‘cine de mujeres’, y dentro de éste, del ‘cine gótico de paranoia’, tal y como ha sido formulado por Doane (1987: 123-4).⁴⁷ Es posible señalar que, de modo similar al ‘cine gótico de paranoia’, *Te doy mis ojos* transgrede los límites de los géneros; utiliza convenciones del cine de suspense e incluso del cine de terror como recursos para intensificar la inquietud y el miedo de la protagonista. Así, recordemos que un rasgo característico del subgénero mencionado es su representación de la paranoia a través de la fórmula de repetición de un escenario donde la mujer teme que su marido la asesine, presentando la institución del matrimonio como amenazada por el asesinato (Doane, 1987: 123-4). En *Te doy mis ojos* se observa el uso de una estrategia similar, concretamente en el inicio de la trama, que muestra a la protagonista huyendo con su hijo del domicilio familiar, y en todas aquellas escenas insertadas a lo largo de la trama donde se representa la amenaza de la posible aparición de Antonio y de que éste ejerza violencia sobre Pilar.

Por otro lado, la subcategoría del ‘cine gótico de paranoia’ y, más ampliamente, la categoría de cine de mujeres dentro de la que ésta se ubica, permite ahondar en la cuestión del reconocimiento de la subjetividad de la protagonista-víctima. Más concretamente, permite profundizar en los modos de representación utilizados para priorizar su punto de vista, sus emociones, y promover la identificación con la misma; éste es uno de los aspectos que desde el marco de la teoría fílmica feminista que guía

⁴⁷ Dentro de este subgénero, Doane engloba un ciclo de películas realizadas en un período histórico determinado, el cual se inicia con *Rebecca* (Hitchcock, 1940) y finaliza a finales de la década de 1940 con la película *Caught* (1939) (Doane, 1987: 123-154).

nuestro análisis fílmico exploraremos en el análisis del discurso sobre violencia de género que despliega *Te doy mis ojos*.

11.2 Representaciones de violencia de género

11.2.1 Aspectos psicológicos de la violencia

Entre las dimensiones que destaca la película en su representación de la violencia de género, hay que destacar los aspectos psicológicos. Dentro de éstos, las sesiones de terapia para maltratadores a las que acude Antonio son especialmente importantes. Estas escenas se encuentran insertadas a lo largo de la trama y constituyen uno de los recursos principales de los que se sirve la película para explorar fundamentalmente las causas psicológicas que están detrás de la violencia ejercida por el agresor.

Uno de los rasgos psicológicos de Antonio y, por lo tanto, de la figura del agresor que éste representa, y al que varias sesiones de terapia aluden como factor desencadenante de su violencia, es su inmadurez emocional. El momento en que el terapeuta pregunta a Antonio qué es lo que específicamente echa de menos de Pilar, y también si le ha pedido disculpas alguna vez, y en el que es incapaz de responder, es indicativo de lo señalado. Por otro lado, la escena en que el terapeuta pide a Antonio que anote en el cuaderno todas aquellas emociones que éste experimenta en relación a su agresividad y en la que se le enfoca sentado frente al escritorio mientras sigue las indicaciones del terapeuta, es también significativa, pues produce un efecto de infantilización de Antonio. Hay que añadir que la propia figura del terapeuta es un elemento de por sí relevante, pues la autoridad que dicha figura representa y la legitimidad de su discurso científico-profesional contribuyen por contraste a resaltar las carencias del agresor. Estas se vuelven a enmarcar desde la perspectiva de la infantilización en el momento en que, en el salón de la vivienda de la pareja, Antonio coge su cuaderno de la terapia, ocupa el asiento en

que su hijo ha estado haciendo los deberes, y se dirige a Pilar diciéndole: “Yo también tengo que hacer los deberes”.

De entre los rasgos psicológicos que se sugieren como factores desencadenantes de la violencia a lo largo de las escenas de terapia, sobresale, por otro lado, el de la dificultad del agresor para exteriorizar sus emociones y sentimientos. Dicho problema es mostrado, concretamente, en la segunda escena de terapia grupal donde todos los participantes interrogados responden a las preguntas del terapeuta, excepto Antonio, y volverá a ser retratado, más adelante, a través de los impedimentos que éste manifiesta para expresar sus emociones por escrito. Al mismo tiempo en esta escena, la película incide en otros rasgos psicológicos del personaje, como su inseguridad y/o baja autoestima, los cuales serán enfatizados en varias sesiones posteriores, y, se sugieren como factores psicológicos desencadenantes de la violencia de género. La sesión de terapia individual en la que Antonio reconoce sus celos y admite su sospecha de que Pilar está con otro hombre, señalando que ‘cómo va a quedarse con un tipo como él’, constituye un ejemplo de ello.

En relación a la incidencia que la película hace sobre los rasgos psicológicos indicados, Smith (2014) apunta que *Te doy mis ojos* pone el énfasis en el componente sociocultural de la violencia, contribuyendo a abordar la agresión física ejercida por los hombres como un comportamiento que es producto de conceptos culturales represivos de la masculinidad. La autora desarrolla su argumento a partir del concepto de violencia de los hombres, que conceptualiza

[...] como una manifestación de la violencia infligida en ellos por un sistema polarizado de sexo-género que hace que los hombres repriman sus emociones, sobre todo el miedo y la inseguridad, para intentar alcanzar un ideal inaccesible de hombría, muchas veces llamado *masculinidad hegemónica* (Smith, 2014: 217).

Otros autores, como Begin, hacen una anotación similar, señalando que el retrato del agresor en *Te doy mis ojos*, al revelar el modo en que la violencia, aparte de ser promovida socioculturalmente, es impulsada por el miedo y la inseguridad, subvierte la idea del dominio masculino como algo positivo (Begin, 2009: 36, en Smith, 2014: 240). Desde otra perspectiva, Ituarte y De Miguel subrayan que la representación de la figura del agresor subvierte las convenciones del ‘cine gótico de paranoia’ (o según su traducción–‘romance gótico’). Indican concretamente que –de forma paralela a la progresiva transformación de Pilar en objeto de contemplación erótica a ojos de Antonio, la película dirige su mirada al miedo del que éste es víctima, de tal forma que la paranoia aparece también codificada como masculina (Ituarte y De Miguel, 2012: 1255).

A los argumentos comentados es posible añadir que la película toca, al mismo tiempo, su componente sociocultural, a través de las escenas de terapia grupal. En primer lugar, en estas escenas, todos los maltratadores que intervienen, justifican de uno u otro modo el maltrato físico que ejercen sobre sus parejas, por lo que la película alude, de esta forma, a los valores patriarcales que están detrás de la violencia de género, y se vale de este recurso (junto con otros como la localización, que abordaremos posteriormente) para presentar la violencia como fenómeno arraigado en el contexto socio-cultural en que se enmarca la trama. En segundo lugar, mostrar a un grupo de maltratadores y darles voz permite abordar el maltrato más allá de la relación entre Pilar y Antonio, y a presentarlo como un fenómeno social.

La inclusión de la terapia para maltratadores contribuye, pues, a incidir en los aspectos psicológicos del abuso y a priorizarlos sobre la representación gráfica de la violencia. De hecho, esta última se ciñe, como abordaremos más adelante, fundamentalmente a una sola escena en la trama. Por otro lado, la intervención de otro de los maltratadores asistentes, que relata brevemente al resto del grupo cómo tras comenzar

a agredir físicamente a su mujer terminó asesinandola, remite a la violencia de género en su grado más extremo o feminicidio⁴⁸ aunque recurriendo para ello al relato del agresor, y sin incluir ninguna representación explícita. Además, con su alusión del feminicidio, la película hace referencia no solo a la violencia de género sino, más específicamente, al elevado número de casos de este tipo de abuso que terminan en muerte, lo cual ha constituido y sigue constituyendo uno de los problemas sociales más graves en España en la actualidad.⁴⁹ Respecto a los aspectos mencionados, es preciso añadir que de los mismos se derivan implicaciones problemáticas en relación al tratamiento de la violencia de género de la película, pues el foco puesto en los aspectos psicológicos al que nos hemos referido, supone asociar violencia a rasgos psicológicos que aunque compartidos entran dentro de la caracterización identitaria de un sujeto en concreto, olvidando las causas estructurales del problema.

11.2.2 Violencia física

Te doy mis ojos concentra la representación de la violencia directa que Antonio ejerce sobre Pilar fundamentalmente en una escena, situada en la sección final de la trama. En ese punto de la narrativa, la protagonista está a punto de salir del piso para asistir a una prueba que le permitirá trabajar como guía de exposiciones en Madrid. A través de planos invertidos, la cámara capta a Antonio impidiendo la salida a Pilar, empujándola hacia el interior del salón, y arrancando las páginas de su libro de arte al mismo tiempo que la

⁴⁸ Tal y como aparece definido en el diccionario de la RAE, el término *feminicidio* como todo “asesinato de una mujer por razón de su sexo”. Es de interés recordar que el feminicidio forma parte de la trama de varias películas españolas que abordan la violencia de género, entre las que se incluyen *Sara*, *Palabras encadenadas* y *Un buen hombre*.

⁴⁹ Véanse las estadísticas, encuestas, estudios e investigaciones publicadas en la web del Observatorio Estatal de Violencia de Género: <http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/>

intimida con comentarios agresivos. Rápidamente, la acción se vuelve más intensa y la violencia más explícita. Antonio agita bruscamente a Pilar, desgarrando su ropa hasta dejarla semidesnuda, y la empuja hacia el balcón mientras continúa amedrentándola con sus comentarios. A continuación, la sujeta violentamente y la arrastra hacia el interior de la vivienda, presionando fuertemente su cuello. En ese instante, la cámara desvela la incontinencia urinaria, que a consecuencia del *shock* sufre la protagonista. Finalmente, Antonio abandona la habitación, y en ese momento, ella abatida cae al suelo, concluyéndose la escena.

Varios componentes de esta escena son importantes para nuestro análisis. En primer lugar, la secuencia pone en evidencia el abuso físico y emocional que Antonio ha estado ejerciendo sobre Pilar. En segundo lugar, mediante el uso de luz natural y la ausencia de acompañamiento musical, junto con el de los rápidos movimientos de cámara y los planos extremos de sus rostros, la secuencia concentra la atención en la representación visual de la violencia. Estos elementos contrastan con los recursos dominantes en escenas previas, donde el retrato de la violencia se limita a la actitud agresiva de Antonio y/o la amenaza experimentada por parte de Pilar, y cuya puesta en escena se caracteriza por rasgos como el acompañamiento musical y la luz nocturna. De este modo, la representación de la violencia física y los cambios en la puesta en escena mencionados, junto con el hecho de que se encuentre insertada en la sección final de la trama, se combinan con el propósito de producir un fuerte impacto y generar rechazo en la audiencia. Tal y como apunta Zecchi, es evidente en Bollaín el intento de deserotizar el desnudo femenino, pues la escena en el balcón no conlleva la complicidad del espectador; no tiene la intención de agradar o de excitar al público en la sala, sino de provocarlo y de producir conmoción por este acto de violencia (Zecchi, 2006: 125-6). Por su parte, Rico-Albero, lleva su análisis más allá e incidiendo en el significativo papel de

ciertos elementos de la puesta en escena, como la manipulación de la luz, afirma que cuando Antonio empuja a Pilar, semidesnuda, hacia el balcón, ‘la abundancia de luz y el lugar en que sucede la humillación a la cual Pilar es sometida, convierten lo que es normalmente, e inevitablemente, un evento extremadamente privado en una cuestión mucho más pública’ (Rico-Albero, 2008: 59-60).⁵⁰

A pesar de que la representación explícita de la violencia física pretende provocar rechazo en el espectador y funcionar como comentario crítico sobre la violencia de género, consideramos que dicho abordaje acarrea varias implicaciones problemáticas. En primer lugar, haciendo uso de la noción de violencia de la representación, es posible señalar que, al igual que en *Solo mía*, el efecto de la violencia representada en la escena explorada va más allá del retrato de la misma, constituyendo en sí mismo violencia (Butler, 1997; De Lauretis, 1987; Zecchi, 2006). A pesar de que el propósito de la película es problematizar la violencia de género y construir un discurso crítico de denuncia, retratar el abuso de forma explícita contribuye a la existencia del abuso físico en el nivel representacional. Ahora bien, en segundo lugar, se emplean mecanismos opuestos a los que dominaban el cine clásico, pues, como hemos visto, en vez de retratar a la mujer como objeto de deseo y espectáculo con el objetivo de atraer la mirada masculina, se la presenta como objeto desvalido ante la brutalidad de su pareja para producir rechazo en la audiencia.

11.2.3 Violencia institucional

La cuestión de la gestión institucional de la protección de las víctimas de violencia de género, y, más exactamente, de las deficiencias que ésta presenta, constituye otra de las

⁵⁰ [...] the abundance of light and the location in which the humiliation to which Pilar is subjected turns what is usually, and necessarily, a highly private event into a far more public issue (traducción propia).

dimensiones de la violencia de género que aborda la película, concretamente a través de la escena en que Pilar acude a la comisaría de policía con el propósito de denunciar a Antonio. El policía realiza un interrogatorio a Pilar incluyendo preguntas referidas, por ejemplo, a si dispone de un parte médico que certifique el abuso, y en qué partes de su cuerpo ha sido agredida. El policía tiene dificultad para entender a Pilar, y ella, a su vez, para articular palabra y dar respuestas que encajen dentro del interrogatorio al que está siendo sometida, por lo que finalmente acaba por marcharse, con lo que el proceso de denuncia no sigue adelante.

Varios rasgos de la escena mencionada son indicativos del comentario crítico de la película sobre la ineffectividad de la gestión policial. En primer lugar, las preguntas que dirige el policía a Pilar están guiadas por el único objetivo de la obtención de pruebas y de una descripción «objetiva» de los hechos, y, por lo tanto, elaboradas desde de una noción reduccionista sobre la violencia de género. Así, por ejemplo, la referida a en qué partes de su cuerpo ha sido agredida es indicativa de una noción que restringe la violencia de género a su dimensión física, y descuida su dimensión emocional o psicológica.⁵¹ Los aspectos señalados hacen que algunas respuestas de Pilar sean incomprendidas, e, igualmente, que el estado de extrema turbación en que ésta se encuentra, precisamente como consecuencia del abuso del que ha sido víctima, no sea considerado adecuadamente. El final de esta escena, en que Pilar abandona la comisaría para no seguir adelante con la denuncia, enfatiza las deficiencias del procedimiento policial.

⁵¹ En este punto, es de interés recordar que, como se recoge en el capítulo 4, es solo a partir de las reformas incluidas en el Código Penal de 1999 cuando se incluye la violencia psicológica en el concepto violencia de género (Faraldo, 2006: 78), fecha relativamente reciente en relación a la de estreno de la película. Otras medidas, como los servicios implementados por las Fuerzas de Seguridad del Estado para asistir a mujeres víctimas de violencia de género, comenzarían a incrementarse sobre todo a partir de 1998, fecha también reciente respecto a la de estreno de la película.

Esta escena resulta sintomática de lo que continúa siendo un problema relevante en la gestión de la violencia de género en España aún en la actualidad, como es la falta de formación especializada de la policía. Dicha cuestión ha sido objeto de atención en los medios, e, igualmente, analizada en varios informes realizados en los últimos años. Por ejemplo, la Memoria anual de quejas y sugerencias del año 2011⁵² (citado en Velasco, 2012) indica que las reclamaciones en las denuncias de violencia de género tienen un denominador común: la víctima no ha sido atendida adecuadamente por los agentes, se disuade a la mujer de presentar la denuncia, o no se completan las gestiones para su protección. Este informe recomienda que es imprescindible formar a los agentes en aquellas unidades donde se registre un mayor número de denuncias.⁵³ Por otro lado, Casado-Neira y Martínez (2016: 889-891) señalan, en este sentido, una dificultad añadida como consecuencia de dicha falla institucional: las víctimas han de ajustar el relato de su experiencia a un guión pre-establecido para ser tenidas en cuenta; las mujeres dan testimonio de procesos que ellas han articulado en su experiencia cotidiana para sobrevivir a la violencia y es por ello que, aunque hayan sufrido violencia, su auto-percepción no coincide con la figura de la víctima pasiva y desprovista de agencia que se supone han de encarnar.

Finalmente, las deficiencias señaladas guardan relación con un aspecto destacado por el Informe Sombra 2008-13, y que constituye uno de los problemas más

⁵² Informe de uso interno, y al que ha tenido acceso la Cadena SER, que recoge las reclamaciones de los ciudadanos cuando acuden a la Policía y la Guardia Civil. En el año 2011 hubo cerca de 7.000 quejas.

⁵³ A estos datos se añaden los ofrecidos por otros estudios como el último informe sobre víctimas mortales de la violencia de género y doméstica del Observatorio de Violencia Doméstica y de Género del Consejo General del Poder Judicial (2014), que recoge, entre otras cifras, que 14 de las 15 mujeres que fueron asesinadas durante ese año, a pesar de haber denunciado a su agresor por violencia machista, recibió una valoración policial de riesgo 'no apreciado' o 'bajo' (Álvarez, 2014).

graves en la gestión de la violencia de género en España: la falta de la debida diligencia en la investigación de las denuncias. En el informe se explica que persisten en ámbitos tradicionalmente conservadores como el judicial y el militar, donde se perpetúan estereotipos de género asociados a la violencia que se ejerce contra mujeres y niñas; su consecuencia más extrema es la falta de prevención, protección e investigación de hechos delictivos, incumpléndose así el principio de «debida diligencia». Destaca que a pesar del hecho de que la responsabilidad de la investigación por violencia de género debe recaer en los juzgados, resulta preocupante constatar que si las víctimas no aportan las pruebas necesarias para acreditar mínimamente los hechos, el caso es sobreseído sin apenas investigación de oficio (Naciones Unidas, 2014: 22-23). Especialmente este último punto queda indicado en la escena mencionada, donde Pilar ha de responder a un interrogatorio que parece más orientado a la búsqueda de pruebas que a proveer el soporte judicial que como víctima de violencia de género necesita, y en medio del cual decide abandonar, de modo que su denuncia no llega a efectuarse.

Aunque el comentario crítico de *Te doy mis ojos* sobre las insuficiencias de la gestión institucional de las denuncias por violencia de género se limita a la escena referida, constituye un elemento de interés teniendo en cuenta el momento en que ésta se estrenó: en un contexto previo a la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección integral contra la Violencia de Género, e, igualmente, dada la relevancia que sigue teniendo esta dimensión del problema en la actualidad.

11.3 Caracterización de los personajes

11.3.1 Retrato de la víctima

En su retrato del personaje de Pilar, *Te doy mis ojos* aborda las complejas emociones que siente la protagonista a lo largo de las diferentes fases que atraviesa su relación de pareja

desde el momento en que se separa temporalmente, hasta que decide que lo sea definitivamente.⁵⁴ Nos centramos en dos recursos claves en el modo en que la película construye la figura de la víctima: por un lado, el uso que hace la película del suspense para focalizar su atención en el miedo que ésta experimenta como consecuencia del maltrato; por otro lado, el proceso de desarrollo profesional y personal que paralelamente Pilar lleva a cabo, y, dentro de dicha representación, la utilización de las obras pictóricas como recurso intertextual para hablar sobre la violencia.

11.3.1.1 Suspense, miedo y trauma

Como introdujimos, desde las secuencias iniciales, la película incluye la tensión que domina la narrativa y enfatiza la turbación y estado de agitación de la protagonista. Recurriendo fundamentalmente a la puesta en escena, y, dentro de ésta, a elementos ya explorados como los graves tonos musicales o a la rígida expresión facial e incapacidad para articular palabra de la protagonista, *Te doy mis ojos* sitúa el miedo que ésta última experimenta en el foco de la trama. El énfasis que se pone en las referidas emociones de la protagonista, se observa igualmente en otros puntos de la trama, como, por ejemplo, en las escenas en que Pilar está en el bar con sus compañeras de trabajo o aquellas otras en la iglesia de Santo Tomé, donde recibe regalos enviados por Antonio; todas ellas retratan a la protagonista ansiosa por la posibilidad de que su marido se encuentre en las inmediaciones acechándola.

⁵⁴Aunque este aspecto no es abordado en detalle en nuestro análisis, es de interés indicar que se corresponden con las fases características del ciclo de la violencia en la pareja (Walker, 1979). La inclusión de dicho ciclo en *Te doy mis ojos* ha sido señalada por varios autores como uno de los rasgos claves del retrato verosímil de la película, entre ellos, Cruz (2005: 69).

Estos rasgos de la víctima se encuentran ligados al modo gradual en que el abuso es presentado en la trama, al retraso de su representación gráfica hasta el final de la misma, y, más ampliamente, a su priorización de la dimensión psicológica y emocional.

Ahora bien, es preciso indicar que la focalización sobre el efecto emocional de la violencia de género acarrea interpretaciones problemáticas para la construcción del personaje femenino y el tipo de posicionamiento implícito en dicha construcción. Aplicando las formulaciones de Doane (1987) sobre el cine de mujeres a nuestro análisis, podemos decir que la película construye una narrativa en la que el personaje de la víctima es creado de manera masoquista, lo que se consigue al incidir en la amenaza y la opresión de que es víctima la protagonista, mostrándola como objeto de la persecución del agresor. Más concretamente, el énfasis de la película en los efectos que el abuso tiene para la víctima, a través del suspense y otras estrategias reminiscentes del cine gótico de paranoia, genera dilemas en la audiencia femenina al promover el posicionamiento masoquista de la sobre-identificación (Doane, 2000: 433).

Como se avanzaba, los elementos explorados en relación al personaje de la víctima en *Te doy mis ojos* se completan con otros aspectos también relevantes en su retrato, entre los que destaca la evolución profesional y personal de la protagonista y el recurso intertextual del arte, cuestión ésta última en la cual nos centraremos en el siguiente subapartado.

11.3.1.2 El legado representacional como subtexto

A partir del trabajo que Pilar consigue en la iglesia de Santo Tomé, inicialmente vendiendo entradas y, posteriormente como guía, explicando los cuadros de su colección a los visitantes, la protagonista consigue independencia económica y comienza a desarrollarse profesional y personalmente. Este crecimiento profesional es clave, pues se

presenta como el elemento que le proporciona la autonomía personal que la ayudará a salir de la situación de abuso de la que es víctima, enfatizado simbólicamente, por otro lado, como analiza Rico-Albero, a través del cambio que se observa en el estilo de la vestimenta de la protagonista cuando esta comienza a trabajar (Rico-Albero, 2008: 58). La evolución profesional y personal referida constituye un recurso significativo en el retrato de la figura de la víctima, ya que contribuye a representarla como sujeto agente, que es finalmente capaz de romper con la situación de maltrato. En este sentido, la película explora momentos más allá de la victimización, sugiriendo que las mujeres no permanecen en la posición de víctimas, sino que evolucionan y crecen, acercándose así a las mujeres víctimas de violencia desde un marco de resistencia (Faulkner y MacDonald, 2009: 10, 13).

Paralelamente a la representación de la emancipación de Pilar, la película utiliza las representaciones de las pinturas que ella misma observa, o que explica en su trabajo, como recurso intertextual para evocar los valores patriarcales que han permeado la cultura y sostenido el poder masculino durante siglos, situando, de este modo, la relación abusiva de Pilar y de Antonio dentro del más amplio marco socio-cultural e histórico que dichos valores representan. Así, por ejemplo, en el interior de la catedral, una larga secuencia captará a la protagonista observando los retratos de varios cardenales colgados en las paredes. A través de estas obras, la película sugiere la dominación simbólica del poder masculino de la que ha sido partícipe la institución religiosa (Beltrán Brotons, 2007; Martínez, 2007; Thibadeau, 2008).

Dentro del análisis del arte como subtexto, una escena particularmente significativa es aquella donde Pilar es enfocada delante del cuadro *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano, mientras lo explica a un grupo de estudiantes. Tal y como señala Beltrán, la película construye conscientemente una analogía entre la narración de una

historia de amor intradiegetica y las narraciones vigentes en un mundo mitológico de tradición pictórica greco-cristiana, donde las relaciones amorosas se basan en el mecanismo de poder ejercido y controlado por el hombre (Beltrán Brotons, 2007: 325-326). De esta forma, la autora indica que dicha secuencia sugiere un paralelismo entre lo que simboliza la pintura de tema mitológico⁵⁵ y la situación opresiva y de violencia de que Pilar es víctima en su matrimonio (Beltrán Brotons, 2007: 332).

Es preciso señalar, por otro lado, que la alusión de la escena a la opresión que experimenta Pilar en su relación se extrae, igualmente, de la mención a la historia del propio cuadro, el cual, como Pilar señala durante su exposición, fue encerrado bajo llave durante siglos. Además, el final de la semblanza de la obra que, tal y como narra Pilar, tras haber sido encerrado durante siglos, consigue finalmente salir a la luz, hace referencia no solo a la opresión de que es víctima la protagonista, sino también al proceso de emancipación y de liberación que ésta finalmente inicia. Por último, cabe añadirse que la superposición de las imágenes de Dánae y de Pilar crea una correspondencia a nivel estético y de composición que evoca visualmente la analogía entre ambas figuras, reforzando los rasgos del retrato de Pilar y de la figura de la víctima que éste representa (Beltrán Brotons, 2007).

El recurso a la utilización del cuadro de Tiziano continúa en la escena que se desarrolla en el apartamento de Ana y en la cual tiene lugar el encuentro íntimo entre Pilar y Antonio. Elementos como el modo en que el rostro y el cuerpo de Pilar son retratados en la secuencia de planos en que la pareja yace en la cama, y la luz natural que ilumina a

⁵⁵ Tal y como Pilar menciona a lo largo de su explicación, en el mito que el cuadro retrata, el padre de Danae –tras saber por un oráculo que su nieto lo matará– decide encerrar a Dánae en una torre para que ningún varón pueda acercarse a ella. Entonces Júpiter –que está enamorado de ella– decide entrar en la torre y lo hace en forma de polvo de oro para poseerla.

la protagonista, evocan a Dánae en el tratamiento del mito según Tiziano. De esta forma, a través del paralelismo indicado, la película vuelve a recurrir al mito de Dánae y la historia del cuadro de Tiziano para incidir en la opresión de la que es víctima Pilar. Más ampliamente, a través del mito representado en el cuadro y la historia del propio cuadro, *Te doy mis ojos* vuelve a aludir al dominio de los valores patriarcales en la historia que elabora.

11.3.2 Retrato del agresor

Rutherford, por ejemplo, indica que *Te doy mis ojos* no sigue el patrón familiar de representar el abuso doméstico en el cine dominante, dentro del cual sobresalen películas como *Una casa en las afueras* (1995) o *Solo mía*. En su análisis de *Te doy mis ojos*, destaca que el retrato de Antonio evita las caracterizaciones convencionales del hombre agresor como un psicópata unidimensional carente de rasgos positivos, y crea en su lugar un retrato mucho más complejo para interrogar y tratar de comprender las posibles causas de su conducta (Rutherford, 2010: 146-7). Otros/as autores/as, en su acercamiento a la figura del protagonista inciden en aspectos similares. Thibadeau, por ejemplo, señala que la película “no cae en maniqueísmo al presentar a un Antonio humano y débil, víctima también de un sistema patriarcal arraigado del que no consigue liberarse” (2008: 248). Begin, por su parte, insiste en el mismo punto, afirmando que “el abordaje equilibrado que hace Bollaín del agresor constituye uno de los puntos fuertes de la película” (Begin, 2009: 32).

En efecto, uno de los aspectos que sobresalen es el espacio dedicado a la caracterización del agresor y sus emociones. El tratamiento del personaje del agresor no se centra en la representación gráfica del abuso que ejerce éste, sino que focaliza su atención en su actitud agresiva, sus emociones y sus rasgos psicológicos. Sin incluir las

secuencias de terapia (elemento ya abordado), es posible señalar que hay varias escenas representativas de los elementos indicados.

Tras haber pasado el día ayudando al hermano de Antonio a construir su nueva casa, la familia al completo vuelve a casa en la furgoneta. De repente, el protagonista, enfurecido por la ventajosa situación que disfruta su hermano (y a la que no es ajena la propia ayuda que él le presta en la construcción de su nueva casa, o el préstamo que le procura su padre), empieza a acelerar la furgoneta y a gritar. Acto seguido, detiene el vehículo, empieza a golpearlo, y pregunta a Pilar ‘si cree que él es una mierda’. La película retrata así la actitud agresiva con la que Antonio descarga su frustración, y la presenta como el resultado de su baja autoestima y de sus propias inseguridades personales.

En otras ocasiones, Antonio, desde su lugar de trabajo, intenta localizar a Pilar a través del teléfono móvil. Tras comprobar que Pilar no se encuentra disponible, reacciona violentamente y golpea repetidamente el teléfono contra la encimera de la cocina. En este caso, la película lo enfoca únicamente a él, dejando a Pilar fuera del encuadre; de este modo, concentra la atención de la audiencia en su ira, subrayando su posesividad, e, igualmente, advirtiendo de la agresividad en que dicha posesividad puede desembocar. Más adelante, otra escena en la que la pareja se encuentra en la cocina de su vivienda muestra a Antonio enfurecido por el hecho de que Pilar no respondiera a sus llamadas y no hubiera podido contactar con ella. En este punto, comienza a hablarle a ella en mal tono, la intimida, y, hace ademán de golpearla; en ese instante, la cámara focaliza su atención en la expresión de pánico en el rostro de Pilar, hasta que él, finalmente, se detiene. A través de estas escenas, la película ahonda en la posesividad e inseguridades personales como causas de su agresividad, creando un retrato complejo del agresor.

11.4 El pasado como elemento narrativo

11.4.1 Toledo: la violencia de género como fenómeno sociocultural y nacional heredado

El retrato de la ciudad de Toledo y la fuerte presencia que tienen algunos de sus edificios más representativos en *Te doy mis ojos*, es uno de los elementos que configura la distintiva representación de la violencia de género en la película. Este es un recurso clave del que se sirve la obra fílmica para explorar las causas del abuso en la pareja y para abordarlo como un fenómeno sociocultural y nacional.

Toledo es una ciudad de origen medieval que cuenta con una importante presencia de arquitectura árabe y judía, sinagogas e iglesias y otros monumentos católicos, los cuales han modelado la fisonomía de la ciudad a través de los siglos. Algunos de los elementos arquitectónicos y edificios más emblemáticos de la ciudad tienen una visibilidad notoria en la película, y son empleados como recursos metonímicos para subrayar el peso de la historia y de la transmisión de un modelo de masculinidad tradicional, que permean el contexto social en el que se enmarca la historia de Pilar y Antonio. Desde los primeros minutos, concretamente desde el momento en que Pilar y su hijo viajan en el autobús hacia el apartamento de Ana y se aproximan al casco histórico, aparecen las antiguas murallas de Toledo. Posteriormente, varios edificios históricos irán mostrándose a lo largo de la trama, entre los que destaca la catedral donde Ana trabaja, la Iglesia de Santo Tomé donde Pilar empieza a trabajar, y también el Alcázar.

En concreto, el Alcázar aparece en varios momentos, entre los que destacan el primer plano tras la aparición del título en pantalla, y el plano panorámico del casco antiguo en la escena en el apartamento de Ana donde Pilar y Antonio mantienen el primer encuentro íntimo tras su separación. El papel simbólico de este edificio en la película ha sido analizado por autores como Thibadeau (2008: 240), quien señala que su presencia

en la trama contribuye a recalcar el pasado de Toledo en su vertiente militar, imperial y religiosa, intolerante y depositaria de una tradición de dominación. El autor destaca, por otro lado, que existe un vínculo entre el edificio y el franquismo como estructura de opresión patriarcal, por lo que éste cumple una función indudable en la construcción de la ciudad de Toledo como símbolo de una tradición patriarcal y de un pasado violento que encierra a los personajes (Thibadeau, 2008: 240).

En relación al papel del Alcázar en *Te doy mis ojos* es de interés añadir que este edificio cuenta con una rica historia como fortaleza, cárcel, palacio, academia militar o museo, y constituye sobre todo el símbolo y mito franquista por excelencia (Reig, 1998).⁵⁶ Más concretamente, la importancia simbólica del edificio en la película radica fundamentalmente en su alusión al franquismo y, de esta forma, a un determinado modelo de masculinidad, vinculado a los valores de la guerra, a unos valores épicos y a la heroicidad que a través del mismo quiso exaltarse.⁵⁷ En relación a la importancia simbólica del edificio en la película, es de interés recoger esta reflexión de Reig sobre la persistencia de los valores del franquismo en el contexto actual, pues, aunque no referida al análisis de *Te doy mis ojos*, es aplicable al modo en que dicho legado queda representado en la película:

⁵⁶ Dicho mito se construyó en torno al episodio ocurrido a comienzos de la Guerra Civil, y que difundió una visión heroica hoy desmentida del General Moscardó, así como una supuesta llamada telefónica de las fuerzas republicanas que no existió instándole a rendir el Alcázar bajo pena de fusilar a su hijo. Véase R. P. B. (2 de noviembre de 2015).

⁵⁷ En efecto, el franquismo se sirvió de una gran cantidad de imágenes y estereotipos de carácter mítico en su voluntad de autojustificación (Reig, 1998: 102), comportamiento que en este sentido estuvo en la línea de otros regímenes autoritarios en la Europa de la época (nazismo, fascismo, estalinismo). De esta forma, como ocurriera en la Alemania, Italia o la Unión Soviética de entonces, la elección preferente de un modelo clasicista en los edificios representativos se repetiría, y que junto a su dimensión puramente estética el clasicismo implica unos valores morales políticos. Tal es el papel que cumple, en este caso, el edificio toledano.

Si bien el franquismo político es hoy inexistente, es imperceptible o está hibernado, el franquismo sociológico es una realidad manifiesta por la sencilla razón de que las mentalidades son muchísimo más renuentes a la “reconversión” que las tan volubles y deletéreas ideologías y adscripciones políticas, tan mudables e intercambiables de por sí, y cuarenta años de forzada despolitización democrática y adoctrinamiento político autoritario no pasan en balde (Reig, 1998: 102).

Del retrato de la ciudad de Toledo en *Te doy mis ojos* se derivan varias implicaciones relevantes. En primer lugar, la película sugiere la violencia de género como fenómeno que no se limita a la relación de Pilar y de Antonio, sino que emerge en un contexto socio-histórico nacional específico y más amplio, donde una serie valores tradicionales y patriarcales han ido transmitiéndose de generación en generación durante siglos.⁵⁸ Sin embargo, al aludir a un contexto socio-histórico nacional, se contribuye a retratar la violencia de género como un problema nacional y, este aspecto es problemático pues la experiencia de la violencia de género no se circunscribe a un contexto geográfico concreto.

11.4.2 La figura de la madre: el legado patriarcal del franquismo

El personaje de la madre de Pilar es también un elemento relevante dentro de la mirada crítica hacia el pasado. De los comentarios y consejos que la madre dirige a sus hijas a lo largo de la película, emana de nuevo (como ocurre inicialmente con *Solo mía*) una visión tradicional sobre el matrimonio y los roles de género, de tal modo que su personaje puede

⁵⁸ En efecto, Toledo ha sido escogido como escenario para evocar los valores tradicionales y/o patriarcales representados por la Iglesia y el control que ésta ha ejercido sobre la conducta social en varias películas, entre ellas, *El buen amor* (1963), *Tristana* (1970), y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001).

ser analizado también como representativo del papel femenino impuesto por el régimen franquista. Por otra parte, a través del rechazo de las hijas, la película presenta críticamente el legado patriarcal. Se abunda haciendo mención al padre de Pilar fallecido y a su actitud machista y el maltrato que éste ejerció sobre la madre de Pilar en el pasado.

Una de las escenas representativas del retrato de la madre es la que transcurre en el cementerio al principio de la trama. En ella, la madre pregunta a John, el novio escocés de su hija Ana, de qué modo se casarán él y Ana, si por lo civil o por la Iglesia. En primer lugar, la localización en el cementerio, junto con las preguntas que la madre dirige a John, pueden ser interpretados como elementos de los que la película se vale para subrayar los valores católicos y tradicionales que la madre representa. Por otro lado, el hecho de que John responda calmadamente y sin darle mayor importancia a la pregunta referida al tipo de boda que elegirán, contribuye a destacar el contraste entre los valores liberales de Ana y John, y los tradicionales de la madre.⁵⁹

Los valores que la película condensa en la figura de la madre aparecen también y especialmente retratados en la escena en que Pilar, su madre y su hermana Ana se encuentran en la azotea del edificio donde vive esta última, y en la cual la madre saca su tradicional vestido de novia con el propósito de que Ana, del mismo modo que antes hicieron ella y Pilar, lo lleve el día de su boda, posibilidad que aquella descarta. En la misma secuencia, la madre aconseja a Pilar: “Tú lo que tendrías que hacer es arreglarte con Antonio y volver a tu casa”, a lo que Ana responde: “Una mierda, lo que tiene que hacer es separarse y pedir una orden de alejamiento”. Poco después, la madre añade: “Una mujer nunca está mejor sola”. En ese punto, Ana hace referencia al parte de urgencias de Pilar para enfrentarse a su madre y que tome conciencia de la extrema gravedad de la

⁵⁹ En este punto es de interés recordar que el matrimonio civil fue una de las leyes civiles que se introdujeron durante II República (1931-1939) y que serían posteriormente abolidas bajo el régimen franquista.

violencia de la que Pilar está siendo víctima. Ante todo ello, la madre mostrará en apariencia una actitud de indiferencia. Finalmente, en medio de la discusión, Pilar estalla, y termina arrojando el vestido de boda de su madre por la azotea.

Varios aspectos de esta escena son relevantes. En primer lugar, la importancia que concede al traje de boda, junto con los consejos que dirige a Pilar, y su aparente indiferencia hacia el maltrato físico del que está siendo víctima su hija, son indicativos del alto valor que la madre otorga al matrimonio, y sintomatiza su visión tradicional y patriarcal sobre el papel que la mujer debe tener en el mismo.⁶⁰ A ello hay que añadir que la imagen del vestido de novia y de los edificios del casco antiguo de Toledo enmarcados en la escena contribuye a enfatizar su presencia como símbolo de un discurso pasado. En segundo lugar, la respuesta de Ana, y, concretamente, su mención al parte de urgencias y a la orden de alejamiento, hace referencia a las medidas existentes para proteger a las víctimas de violencia de género en el contexto democrático actual. Contribuye, de este modo, a contraponer el retrato de la madre, marcado por los valores patriarcales del pasado franquista, con los de la democracia.

Así pues, aplicando las formulaciones de Gámez Fuentes sobre la figura materna en la literatura y en el cine de la democracia a nuestro análisis, es posible afirmar que la figura de la madre en *Te doy mis ojos*,

[...] constituye una de las fisuras por las que retornan los conflictos no resueltos entre el presente democrático y el pasado franquista. Constituye un recurso a través del cual se abordan las tensiones entre el legado franquista y los cambios democráticos en la construcción de identidades cívicas, predominantemente

⁶⁰ La asociación de los valores citados a la figura de la madre que realiza esta escena es reforzada a lo largo de la trama a través de otros recursos como, por ejemplo, el comentario crítico de la madre sobre la foto de boda de Ana, que muestra a la joven vistiendo pantalones, aunque portando el tradicional velo, en contraste con el tradicional vestido que llevó Pilar en su propia boda –tal y como muestran ambas fotos de la ceremonia de la boda, unidas dentro del mismo marco.

femeninas (Gámez Fuentes, 2004: 27).

Tomando como punto de partida la argumentación de Gámez Fuentes (2004), y trasladándola a nuestro análisis, es preciso señalar que de la asociación de la figura materna al régimen franquista en *Te doy mis ojos* se derivan varias interpretaciones problemáticas. En primer lugar, el hecho de que la alusión al legado patriarcal de la generación anterior se haga mayoritariamente a través de la figura de la madre ofrece un retrato reduccionista de los complejos posicionamientos y negociaciones de las mujeres en el contexto del régimen franquista. Por otro lado, es posible añadir que asociar la figura materna al franquismo obstaculiza la recuperación de un pasado materno también empoderador y de su posible legado en las actuales generaciones.

11.4.3 Actitudes patriarcales

Los valores patriarcales son retratados en diferentes puntos de la trama, como, por ejemplo, la escena en la cual la pareja se reúne en el río donde Pilar comenta a Antonio que la han llamado para una entrevista de trabajo en Madrid. Él reacciona enfurecido, y comienza a recriminarle ‘si es que ella se aburre con él’, e, igualmente, acerca de sus supuestas intenciones de ‘dejarlo tirado’, puesto que ‘de qué puede trabajar él en Madrid’. A través de esta reacción, la película vuelve a subrayar las inseguridades personales del protagonista. Más concretamente, sugiere la amenaza que Antonio percibe en la búsqueda de autonomía profesional por parte de Pilar, debido a la consecuente entrada en la esfera pública, y, específicamente, la pérdida de control sobre ella, que a sus ojos dicha autonomía implica. Este último punto queda indicado, por otro lado, en varias de las escenas que retratan las sesiones de terapia individual, donde el propio Antonio menciona la complicación que la autonomía profesional de Pilar supone para él, debido a la posibilidad de que ella en su lugar de trabajo ‘pueda conocer a otro hombre e irse con él’.

Así pues, la película no solo incide en rasgos como las inseguridades personales, y los celos y la posesividad de Antonio respecto a Pilar, sugiriendo dichos rasgos como causas de la conducta abusiva del mismo, sino que alude más ampliamente a la concepción tradicional sobre el rol de la mujer en el matrimonio y las actitudes patriarcales como factores importantes que están detrás de la conducta abusiva del agresor. En cualquier caso, tanto la posesividad personal como la concepción tradicional sobre el rol de la mujer en el matrimonio (heredera supuestamente de antiguos valores) pueden ser leídas como alusión a un modelo de masculinidad desfasado y machista, que la película contrapone a la masculinidad más avanzada y cosmopolita que representa John, cuyo retrato será analizado posteriormente.

11.4.4 La violencia en relación a modelos identitarios de género

11.4.4.1 «Nuevos» modelos de feminidad

El personaje de Ana, la hermana de Pilar, constituye un personaje secundario clave, no solo por el apoyo emocional que supone para Pilar –y el papel esencial que su ayuda tiene en la superación de la situación de abuso por parte de la protagonista–, sino también porque puede ser leído como recurso a través del cual la película alude a un «nuevo» modelo de feminidad.

En primer lugar, es a través de Ana, cuando ésta acude al domicilio de Pilar y encuentra un parte de urgencias referido a su hermana, y de su mirada, simulada a través de un plano subjetivo que muestra el parte a la audiencia, cómo la película presenta una de las primeras claves sobre el abuso del que es víctima Pilar. Así pues, constituye uno de los recursos utilizados por la película para crear cierta distancia hacia el personaje principal y promover el posicionamiento crítico por parte de la audiencia.

En segundo lugar, es a ella a quien Pilar primero acude en busca de ayuda, y quien le ofrece el soporte que le permitirá salir de la situación de violencia. Ana ofrece a la protagonista instalarse en su apartamento durante el tiempo que necesite, le consigue un trabajo en la Iglesia de Santo Tomé, y, además, hace lo posible para que tome conciencia de la gravedad de lo que está sufriendo y, consecuentemente, para alejarla de Antonio. Así pues el apoyo que Ana supone contribuye a representar la figura de la víctima más allá de la victimización.

En tercer lugar, es ella quien más abiertamente expresa su rechazo hacia la violencia que sufre la víctima. Dicho rechazo es mostrado, por ejemplo, en la escena en que el protagonista aparece en el apartamento de la madre de Pilar y Ana donde se encuentran todos reunidos con motivo de la celebración del cumpleaños de su hijo, y ella le niega el saludo, e, igualmente, a través de la expresión de indignación que ella misma muestra en la secuencia de la celebración de su boda, al percatarse de que su hermana ha venido acompañada de Antonio. Dentro de esta última secuencia, cabe destacar también el desacuerdo que muestra Ana respecto a la decisión de su hermana de reiniciar la relación con su marido y la tristeza que tal decisión le produce, lo cual se muestra a través de un primer plano de su rostro y de sus lágrimas. A través de estos elementos la película refuerza el alineamiento con el personaje de Ana en la audiencia y así promover el rechazo hacia el agresor y un posicionamiento crítico respecto a la violencia.

Al igual que ocurría con *Solo mía*, los rasgos que la película resalta en su retrato de Ana (su total apoyo a Pilar, su rechazo frontal del abuso ejercido por Antonio, su asertividad, su estatus socio-profesional y su independencia económica) pueden ser abordados como recursos a través de los cuales se alude a un nuevo modelo de feminidad emergente en el contexto democrático y de visibilización de la violencia de género. En efecto, las características mencionadas sugieren un nuevo modelo de mujer que, en lo

referido concretamente a la violencia de género, no solo no se calla ante el abuso del que es testigo ni teme al agresor, sino que expresa abierta y rotundamente su oposición al mismo, exponiéndose incluso ella misma, cuando sea necesario, para proteger a la víctima.

En este punto, debe mencionarse también el papel que desempeñan las compañeras de trabajo de Pilar. Ellas, además de constituir una fuente de estímulo y de apoyo profesional, e, igualmente, de apoyo emocional para Pilar, presentan varios rasgos que pueden igualmente ser leídos como paradigmáticos de un nuevo modelo de feminidad. Entre estos rasgos destacan no solo su estatus socio-profesional de mujeres trabajadoras e independientes económicamente, y su asertividad, sino también su actitud crítica e irónica hacia conductas masculinas extendidas, como la de no colaborar en las tareas domésticas. Esto se muestra a través de varios de los comentarios que en conversaciones grupales (a las que nos referiremos posteriormente) hacen. La película acentúa así su agencia y su actitud crítica o escéptica ante ciertos comportamientos masculinos, lo cual contrasta con la actitud más sumisa o de resignación que caracteriza el modelo tradicional de mujer.

Por otra parte, es posible añadir que el nuevo modelo de feminidad que el personaje de Ana representa, es contrastado en la película, con el modelo más tradicional de mujer simbolizado en el propio personaje de Pilar. Además de los diferentes atributos que la película asigna a una y a otra, en lo que se refiere, por ejemplo, al estatus socio-profesional, la película enfatiza el contraste entre los diferentes papeles que una y otra adoptan en sus respectivos matrimonios. Es posible destacar, en este sentido, la imagen del vestido de boda usado por Pilar y, previamente, por su madre, en sus respectivas bodas en la escena de la azotea analizada anteriormente y el rechazo que Ana en ese mismo momento manifiesta a usarlo. Se abunda también en ello por medio de la imagen de las

contrastadas fotos de bodas de ambas hermanas colocadas dentro de un mismo marco a la que aludíamos más arriba.

Ahora bien, frente a este aparente nuevo tipo de feminidad, emancipada económicamente y ajena (aparentemente) a la experiencia de la violencia, la película construye la violencia de género vinculada a un personaje cuya vida está asociada al ámbito doméstico y a un modelo tradicional de feminidad. Al realizar dicha vinculación, equipara, pues, valores pasados con violencia frente a actualidad democrática con no violencia; además aúna «vida doméstica» con violencia frente a independencia profesional con no violencia, lo cual contrasta con la realidad de los casos de violencia de género.

Por otro lado, sin embargo, con su focalización en el papel central que tiene el apoyo emocional de Ana y también de las compañeras de trabajo, la película contribuye a subrayar, más allá del apoyo institucional, la relevancia de una red de apoyo en la superación de la violencia y el trauma.

11.4.4.2 «Nuevos» modelos de masculinidad

Más allá del personaje de Antonio, otros personajes masculinos resultan igualmente importantes en nuestro análisis, pues sugieren modelos de masculinidad alternativos al tradicional y contribuyen a enfatizar el retrato de este último como agresor. En concreto, el personaje de John, la pareja de Ana, a pesar de no ser desarrollado en profundidad como personaje, funciona como una figura útil del «otro», a través de la cual se representa un modelo alternativo de masculinidad liberal, o nuevo modelo de masculinidad, asociado al Norte de Europa (Rutherford, 2010: 171).

Así, por ejemplo, la escena en que aparecen Ana y John lavando los platos tras la cena en la cocina del apartamento de Ana, indica la convivencia armónica y el reparto de

las tareas del hogar que caracterizan su relación. Dicha escena contrasta con las que tienen lugar en la vivienda de la pareja protagonista en las cuales, fundamentalmente, se retrata la agresividad y la violencia ejercidas por Antonio. En concreto, la participación de John en las tareas domésticas será un aspecto mencionado positivamente más adelante en la trama, específicamente en la escena donde Pilar y sus compañeras se encuentran en el bar cercano a la Iglesia de Santo Tomé donde trabajan. En ese momento, Pilar se refiere a John como ‘un escocés maravilloso’, expresión que utiliza para aludir a la larga lista de tareas domésticas que éste lleva a cabo, entre las que incluye poner la mesa, recoger, y hacer la compra. A la observación que hace Pilar, sus colegas responden haciendo comentarios humorísticos como el de que John debe ser una especie de ‘extraterrestre’. A través de las intervenciones señaladas, la película contribuye a subrayar la «otredad» de John en sentido positivo, destacando la igualitaria relación que mantiene con su pareja, y a señalar críticamente lo poco frecuente que resulta que los hombres (locales) desempeñen estas tareas.

El contraste entre el modelo de masculinidad tradicional y el nuevo modelo de masculinidad a los que Antonio y John, respectivamente, remiten es realzado a través del enlace entre el final de la secuencia de la escena del encuentro íntimo de Pilar y Antonio con el inicio de la escena de la boda de Ana y John. El sonido de las palabras del magistrado sirven para engarzar ambas secuencias: “Los esposos están obligados a vivir juntos, guardarse fidelidad y socorrerse mutuamente. El marido y la mujer son iguales en derechos y deberes”. Al enlazar ambas escenas, la película contribuye a poner en evidencia la conducta patriarcal y violenta de Antonio, señalándola como un comportamiento contrario a los principios morales y legales que definen el matrimonio y contrastándola con la nueva masculinidad representada por el personaje de John. Más ampliamente, el enlace de escenas, completa el discurso crítico de la película sobre la

violencia, el matrimonio, y el supuesto principio de igualdad entre los cónyuges en que se basa dicha institución dentro del contexto democrático actual.

Por último, al recurrir al personaje de John para hacer referencia al modelo de masculinidad liberal y a las actitudes igualitarias que acaban de mencionarse, la película construye un discurso que señala el contraste entre ‘el escocés’ y ‘los locales’, dejando la violencia de género como un problema nacional que afecta solo a estos últimos. Es posible añadir que, a través del personaje de John, se hace uso del mito de Europa, con el que presenta a Europa como avanzada y civilizada, y a España como atrasada y violenta, lo cual se contradice con los informes sobre violencia de género en Europa. Así, por ejemplo, en relación, concretamente, al abuso dentro de la pareja, es preciso destacar que –como ya hemos señalado previamente– una de cada cinco mujeres (22%) en la UE que ha mantenido una relación de pareja –tras cumplir los 15 años de edad–, ha sido víctima de violencia física y/o sexual por parte de su compañero íntimo. Igualmente, es de interés señalar también que el tipo de abuso señalado es bastante superior en Reino Unido (29%) que en España (13%); a su vez, en países como Dinamarca (32%), Letonia (32%) y Finlandia (30%), es más elevado que en Reino Unido (FRA, 2014: 27).⁶¹

11.5 Recapitulación: De la narratividad al marco de reconocimiento

En este apartado expondremos las primeras conclusiones que se extraen de nuestro análisis de *Te doy mis ojos*, atendiendo a la forma en que la película entrelaza los principales elementos analizados (género fílmico, representación de la violencia,

⁶¹ El informe, basado en entrevistas realizadas a 42,000 mujeres en los 28 estados miembros de la UE, muestra que la violencia ejercida contra las mujeres es una violación ampliamente extendida en toda Europa, y que sistemáticamente no es denunciada a las autoridades. Dicho informe presenta los resultados de la encuesta más completa sobre violencia contra las mujeres realizada hasta la fecha en el ámbito de la UE y en el mundo.

personajes, etc) para elaborar su discurso sobre la violencia de género. Prestaremos especial atención al papel que las específicas convenciones del género narrativo utilizado tienen en el modo en que el filme representa la violencia y las figuras de la víctima y el agresor, para señalar, en última instancia, el marco de reconocimiento que dicho retrato configura.

Como hemos visto, el uso de convenciones del melodrama y del *thriller*, constituye, al igual que en *Solo mía*, un componente clave de *Te doy mis ojos*, sin embargo, la manera en que ambos se interconectan y retroalimentan en esta última se desvía del modo disruptivo en que se combinan en la primera. La forma en que ambos géneros se entrelazan en la película de Icíar Bollaín permite abordar esta como ‘cine gótico de paranoia’ (Doane, 1987), uno de cuyos rasgos característicos es la representación de la paranoia a través de la fórmula de repetición de un escenario donde la mujer teme que su marido la asesine.

Entre los rasgos melodramáticos del filme, coadyuvantes a la construcción de ese género híbrido, hemos destacado el uso del acompañamiento musical, vinculado al personaje de la protagonista en numerosas escenas, y la expresividad de su rostro, en el que frecuentemente se detiene la cámara. Ambos constituyen vehículos a través de los cuales se retratan las emociones que ella experimenta, particularmente su ansiedad y su miedo. A esas estrategias se le unen convenciones que pueden considerarse típicas del *thriller*, como, por ejemplo, el uso de la oscuridad y de graves tonos instrumentales, tanto al inicio de la trama –para marcar el tono de suspense, tensión e inquietud que permeará la narrativa–, como, posteriormente, para sugerir la agresividad del marido o la amenaza de su posible aparición y de la violencia que pueda ejercer.

Los recursos melodramáticos y del *thriller*, y/o del ‘cine gótico de paranoia’ indicados definen, especialmente, el retrato de la víctima, cuyas emociones, y fundamentalmente el desasosiego y el pánico que la apresan como consecuencia del abuso del que está siendo víctima, así como también la amenaza de que su marido aparezca y/o la agrede, son el foco de la narrativa. Estos elementos constituyen, a su vez, algunos de los cauces que utiliza la película para, implicando emocionalmente a la audiencia, promover su identificación con el personaje de la víctima, al tiempo que generar rechazo hacia el abuso.

Con su énfasis en la dimensión psicológica del abuso para abordar el personaje de la víctima, el filme realiza un complejo retrato de la misma, haciéndose eco de la cada vez más completa definición del fenómeno que va estableciéndose en la ley y en la esfera política en España en el momento en que la película se estrenó –dicha dimensión ya había sido incluida en la legislación española y la Ley Orgánica 1/2004 estaba a punto de ser establecida. Sin embargo, la centralidad de los efectos emocionales del abuso y del trauma experimentado por la víctima, resulta, en último término, en la construcción de una narrativa en la que el personaje de la víctima es creado de manera ‘masoquista’.

El énfasis en la vertiente psicológica del abuso que hemos indicado en relación al retrato de la víctima, se extiende también a la representación de la violencia y del agresor, fundamentalmente a través de las sesiones de terapia para maltratadores a las que acude el protagonista. Haciendo uso de este recurso, se ahonda en las causas psicológicas que están detrás de la violencia ejercida por el agresor/los agresores. Además, al presentarse a otros agresores –con sus correspondientes argumentos justificativos respecto al abuso que ejercen hacia sus parejas–, se señala el componente sociocultural de la violencia de género. Sirviéndose de elementos como los indicados, el filme produce un retrato complejo y verosímil de dicha figura. Sin embargo, la centralidad de las sesiones de

terapia en la trama contribuye a asociar la violencia a rasgos psicológicos y, en último término, a focalizar su atención en la caracterización de un sujeto en concreto, descuidando las causas estructurales del problema.

Dentro de la representación de la violencia en *Te doy mis ojos*, hemos de mencionar también su inclusión de la violencia física y de la violencia institucional. La violencia física se ciñe fundamentalmente a una escena, situada en la sección final de la trama. Sin embargo, aunque busca producir un fuerte impacto y generar rechazo hacia el agresor, en la línea de lo ya argumentado previamente en relación a la violencia de la representación (Butler, 1997), creemos que dicho enfoque contribuye re-victimizar a la víctima dificultando, de esta forma, su representación como sujeto agente.

En cuanto a la violencia institucional, la crítica emerge a través de la escena en que la protagonista acude a la comisaría de policía con el propósito de denunciar a su marido. Se materializa mostrando los obstáculos con que se encuentran las víctimas en el momento de iniciar el proceso de denuncia, derivados de la restringida noción de la violencia de género desde la que está elaborado el interrogatorio pre-establecido al que han de responder. Esto pone de manifiesto la desprotección de las víctimas ante las instituciones y la victimización secundaria que sufren.

Por último, dentro de las estrategias narrativas utilizadas en *Te doy mis ojos*, debe destacarse la vinculación de una concepción tradicional sobre los roles de género y la violencia de género. A diferencia de *Solo mía*, donde los valores tradicionales señalados se concentran fundamentalmente en el personaje del agresor, constituyendo uno de los recursos utilizados para enfatizar su perfil como tal, en *Te doy mis ojos* estos valores son connotados, además, a través elementos el retrato de la ciudad de Toledo —y más concretamente, la notoria presencia de ciertos edificios emblemáticos y su alusión al franquismo, la figura de la madre, los otros agresores, y el personaje escocés (pareja de

la hermana de la protagonista, y que remite a un modelo de masculinidad liberal e igualitaria), que contribuyen a retratar la violencia de género como un problema nacional.

12. *Ella(s)* (David Baute, 2010)

The film *Ella(s)* (2010) deals with the subject of gender violence focusing on the Spanish writer Mercedes Pinto (La Laguna, Tenerife, 1883 - Mexico City, 1976) and her defence of women's rights through her controversial lecture *Divorce as a Hygienic Measure* (Universidad Central de Madrid, 1923).⁶² Following a circular narrative, which starts and ends with the lecture mentioned, *Ella(s)* is a docufiction film in which the boundaries between fictional characters and real testimonies appear blurred. Regarding the fictional characters, it is through the interconnected stories of three women that the film covers the major stages of Pinto's life. The first character is a PhD student (Paola Bontempi) from La Laguna in the Canary Islands, who starts researching on Mercedes Pinto as part of her thesis on gender violence. The second is a journalist (Silvia Munt) who lives in Madrid, and discovers the writer when researching about the «express divorce».⁶³ The third is Marta Aura, who is the real Mercedes Pinto's daughter-in-law and plays herself as well as the fictional role of an actress and writer who lives in Mexico and writes a play based on Mercedes Pinto. In parallel, *Ella(s)* introduces a number of real interviews with an expert researcher in the Spanish writer, two victims of gender violence, several representatives of institutions handling gender violence in Spain, and various relatives of the writer. Using these characters and interviews, the film brings the historical figure of Mercedes Pinto and her battle for women rights to the present and connects it with the issue of gender violence in contemporary Spain.

⁶² *El divorcio como medida higiénica.*

⁶³ It is through her research about «express divorce» that the character of the journalist finds out about the historical figure of Mercedes Pinto and her important role in the fight for the right to divorce in Spain within the context of Primo de Rivera dictatorship. The «express divorce» is a new mode of divorce, which was implemented in Spain in 2005; this measure makes the dissolution of marriage easier by shortening the length of time of the judicial sentence. It is used in *Ella(s)* as a resource to stress the importance of this right nowadays and its connection with the issue of gender violence and victims' rights.

12.1 Film genre and editing: docufiction and the displacement of thriller and melodrama genres

There are two elements related to the genre employed in *Ella(s)* that play a key role in how the film builds its discourse on gender violence within the framework of women's rights: a) the employment of a docufiction genre, and the mode in which fiction and non-fiction are interconnected; b) the use of discontinuous editing and a reflexive mode (Nichols, 2010).

a) Docufiction genre: The employment of this genre in *Ella(s)* is relevant for the analysis of the ethical implications of the film in various ways. Firstly, through the interconnection of a fictional story with real interviews, the documentary brings the historic figure of Mercedes Pinto and her battle for the right to divorce to the present, enhancing the strength of her lecture *Divorce as a Hygienic Measure* still nowadays. Equally important, it allows connecting her fight for the right to divorce during Primo de Rivera dictatorship (1923-1930) with matters of gender violence and victims' prerogatives at present in a fluid way, through the treatment of other issues such as the «express divorce». All these topics are interconnected to frame gender violence within the context of the defence of women's rights in Spain through the decades.

Secondly, regarding the historical context from which this film departs to approach the subject of gender violence, the period of Primo de Rivera dictatorship is significant regarding women's rights, as we shall explore in more detail.

Thirdly, the employment of a docufiction allows to subtly connecting the portrayal of Mercedes Pinto, her battle for the right to divorce and her personal story, with the stories of the other real and fictional victims of gender violence in the film. In doing so, it encourages identification in the audience and portrays her figure as a political role model for women at present. Furthermore, the way in which the portrayal of Mercedes

Pinto is blended into the present can be read as an invitation to specifically the female audience to connect with her strength and determination and, as a result, to show resistance and become «survivors» (not victims), and to speak and reclaim agency. Also in choosing to focus on a historical figure, the film enhances her as a matrilineal myth, creating a suggestive and compelling portrayal.

Lastly, the use of docufiction in *Ella(s)* is key for the analysis of the film's discourse on gender violence regarding its ethical implications. Let us remember that, in relation to the documentary genre, Nichols points out that the audience is captivated when it observes the lives of others who seem to belong to the same historical world (Nichols, 2010: XII). In particular, the use of resources such as location shooting, non-actors, and the exploration of social issues, produces a plausible representation of the world that can be very powerful (Nichols, 2010: XIV). The author adds that when we believe that what we see reflects the way the world is, this can have a great influence in how we act in the world (Nichols, 2010: XV). Applying the author's ideas to the analysis of *Ella(s)*, it is possible to indicate that the distinct fascination created by the use of documentary conventions in *Ella(s)*, and more particularly the inclusion of real testimonies, has a significant effect in the creation of a sympathetic and ethical spectatorial position.

However, Nichols' arguments should be complemented with formulations that approach the docufiction genre specifically, such as Martínez's arguments, as this will allow us develop a more accurate analysis of *Ella(s)*. As the author points out, the docufiction genre contains not just a referential narrative strategy characteristic of the documentary genre but a fictional one typical of the fictional genres—, and they are both used and combined in a symbiotic manner (Martínez, 2014: 29). Regarding the fictional narrative resource, let us remember that this is used in order to question reality and the validity of the facts; more specifically, the strategy mentioned is employed to

strengthening the sense and purpose aimed at by the film director and, in the last instance, its ethical commitment (Martínez, 2014: 34). Therefore, applying Martínez's ideas to our analysis of *Ella(s)*, it is possible to indicate that the docufiction genre not only shares the purpose of creating an impression of authenticity, but also of questioning reality and developing a critical discourse from an ethical perspective. Actually, in *Ella(s)*, the boundaries between fictional characters, and real testimonies and interviews, appear blurred, and this ambiguity or 'operation of aesthetic distortion' (using Martínez's terms) constitutes a key resource to build its distinctive and critical discourse of gender violence as we explore throughout this chapter.

Ella(s), therefore, goes against a tradition represented in the previous chapters where most Spanish films dealing with intimate partner violence employ melodramatic and/or thriller conventions to portray the victim's experience of the violence, presenting explicit images of violence and developing a narrative that stresses the victim-aggressor dichotomy.

b) Discontinuous editing and reflexive mode: Using a discontinuous editing, *Ella(s)* presents its story linking fiction and non-fiction, fictional characters and real interviews. In particular, it allows to present the interviews with victims in fragments, interconnected with other resources. Although there is no voice-over commentary, the film offers a clear argument as it speaks to the audience through this juxtaposition. Thus, it affirms or undercuts what is said in a critical spirit (Nichols, 2010), creating also a state of alert in the viewer that encourages him/her to follow the aforementioned connections.

The use of this discontinuous editing makes apparent the film's dominant reflexive mode. This mode speaks not only about the historical world but the problems and issues of representing it, and asks the audience to see documentary for what it is: a construct of representation. Moreover, it tackles issues posed by realism as a style, which

as Nichols points out takes form through techniques of continuity editing, character development, and narrative structure (Nichols, 2010: 2172). Applying strategies such as the use of a discontinuous editing, *Ella(s)* encourages the audience to reflect on the process by which impression is constructed. It creates a heightened awareness, developing both a formal reflexivity that makes the audience conscious of formal assumptions, and a political reflexivity that refers to a given social structure. Thus, for example, specific fragments of the interviews with victims, and of the interviews with Spanish authorities supporting victims of gender violence, are inserted into the fictional narrative in a very specific way and order. This strategy contributes to both create a state of vigilance in the audience and build a critical argument about gender violence that stresses the institutional dimension of the problem, and encourages an ethical response in the audience, as we shall see.

12.2 The representation of gender violence: unveiling institutional violence

In the first interview presented in *Ella(s)*, the director of the *Attention, Rehabilitation and Reintegration Centre for Abused Women* states that many women victims of gender violence who decide to report their partners are subjected to “institutional abuse”. Other obstacles are pointed out too through the film: in the narration of the second victim, she points out how the regulation leaves the aggressor unpunished if he does not have a criminal record. Thus *Ella(s)* challenges the hegemonic modes of visibilisation of gender violence in Spain, of which “in particular [...] the judicialization as a mediatizing strategy does not only deactivate the possibilities of transforming it but reproduces the frames of recognition in which women are not active subjects” (Gámez Fuentes 2012: 185).⁶⁴

⁶⁴ [...] en particular respecto a la judicialización [...] como estrategia mediatizadora, no solo desactiva las posibilidades de transformarla sino que reproduce marcos de reconocimiento donde las mujeres no son sujetos agentes (my translation).

The film also includes interviews with the President of the *National Federation of Separated and Divorced Women*⁶⁵ and the General State Prosecutor for Gender Violence.⁶⁶ Thus, it gives visibility and voice to key national organisations providing support to and fighting for the rights of female victims of gender violence in Spain. Their interventions and discourses are all crucial in giving ethical account in various ways. They are established organisations, so their discourses are presented as politically and socially influential. They all unveil the institutional violence which the victims are subjected to. As the Director of the *Recovery Centre for Abused Women* states, the testimonies from many victims of gender violence are consistently put into question by the judges. The agents interviewed also inform the audience about the structural barriers faced by women when they report their aggressors and they stress the sexist views that underlay the judges' degrading attitudes towards victims.

Furthermore, the information given during the interview with the General State Prosecutor for Gender Violence, regarding the number of male aggressors reported and of cases discontinued or sentences suspended, makes the spectator aware of the exact dimension of the matter in Spain and the inefficiency of the institutional system to handle it. This coincides with the detailed analysis of these issues presented in the *Shadow Report 2008-2013* (United Nations, 2014), which points out the following trends in Spain: there has been an increase of women who refuse to continue the judiciary process after denouncing the aggressions, an increment in the number of reports due to gender violence that have been filed by the judges, and an increase in the rate of protective orders requested which are rejected by the magistrates' courts.⁶⁷ Also, the report, as we have

⁶⁵ Presidenta de la Federación Nacional de Asociaciones de Mujeres Separadas y Divorciadas.

⁶⁶ Fiscal General del Estado en Violencia de Género.

⁶⁷ Despite the alarming figures, the measures implemented through the Organic Act 1/2004 *Framework Law on Integrated Protection Measures against Gender Violence* (Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre

mentioned in previous chapters, points to the extreme consequences of gender stereotypes in the judiciary system: when women victims of gender violence do not present enough proof of the gender violence suffered, their case is discontinued.⁶⁸

In the last instance, in critically presenting a detailed picture from organisations and the very justice system, the film not only unveils institutional violence, but it implicitly questions the efficiency of the hegemonic approach to the subject of gender violence which permeates the media, and, more specifically, existing prevention campaigns. These campaigns, with their focus on the necessity of the victim to report her aggressor, ignore the obstacles resulting from gender stereotypes faced by women victims who go through the judicial process, as implicitly pointed in the film.⁶⁹

de 2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género) have not been evaluated in depth and neither with the participation of the survivors and women's organisations (United Nations 2014). One of the factors which explain the concerning trends mentioned, as the report analyses, is that the prosecutors in charge of cases of gender violence in Spain do not require any previous training on the subject. In the case of the judges, they have only been required to receive specialised training from 2010, and this is far from adequate as the causes and consequences of gender violence are not covered in depth.

⁶⁸ Between 2005-2012, there was a 158 per cent increase in the number of discontinued cases, in 2012 more than 50 per cent of the cases were filed, and since 2008 there has been a decrease in the number of aggressors reported. On the contrary, the number of counter reports by male aggressors against their own victims has increased.

⁶⁹ Although beyond the boundaries of the time period on which this PhD thesis focuses, it is relevant to note that the insistence on reporting becomes even more questionable considering that, from the beginning of the economic crisis, and especially since 2011, the integral attention to women victims of gender violence has been at risk. A norm that guarantees the minimum standards of accessibility and quality does not exist, and there has been a decrease in the quantity and quality of the services provided in Spain during the period mentioned (United Nations, 2014). In particular, the severe consequences of the cutbacks implemented by the Government of PP for the protection of women victims of gender violence and sexist violence were highlighted by a number of women's organisations and institutions. The President of the Observatory against Gender Violence (Observatorio contra la Violencia de Género) by then, Inmaculada Montalbán, warned that the cutbacks on the budget for gender violence issues implemented by the Government would have a severe impact on the matter. She also stressed the necessity of continuing to invest on crucial measures to prevent gender violence, such as TV campaigns, on which a 70 per cent reduction had been applied by the Government of PP (Sahuquillo 2012). The Vice-president of PSOE, Elena Valenciano, was also critical with the cutbacks carried out by the Government of PP in a number of areas such as health, education, dependence, etc. The Vice-president critically pointed out that, with these measures, what is expected is that women take over them, resulting in their loss of autonomy. She has even made a connection between the loss of autonomy for women resulting from the policies mentioned and the increment of gender violence (Gutiérrez, 2012).

Ella(s) also presents an interview with the President of the Spanish conservative and ultra-catholic organisation *Family Forum*.⁷⁰ In contrast with the other institutions mentioned, this organisation does not handle or provide support to victims of gender violence. Its discourse stresses the crucial role of the family unit in society based on the argument that this is what guarantees children to be born. The mode in which this scene is represented differs from the scenes of the other interviews. This is dominated by static profile shots of both the interviewer and the interviewed, with the camera focusing on the sign with the name of the organisation in the background. These elements work to stress the rigidity of the discourse stemming from this organisation, pointing out the ideological barrier that certain organisations pretending to «protect» women entail for the victims of gender violence.

The issue of the inefficiency of the justice system in relation to victims has been approached also in previous chapters. However, it does not constitute the main focus of their narratives and is not inserted in, or connected with, the wider discourse regarding institutional violence as it is the case in *Ella(s)*. In unveiling institutional violence, and more specifically, the widespread sexist attitudes of the judges, the film addresses gender violence beyond the aggressor-victim dichotomy as hegemonic representations do. Also it questions its judicialization, which has been the main vehicle used to address the matter and the exclusive solution presented to the problem. As stated before, the stress on this measure does not attend to issues such as the lack of training of the judges and other professionals; neither it tackles nor removes the roots of the problem, which is the structural and cultural violence that permeates society at large. In its dismantling of institutional violence through the real victims' testimonies and a wide range of key

⁷⁰ Foro Español de la Familia

professionals and institutions with responsibility on the matter, *Ella(s)* suggests the idea of collective responsibility as a key factor for approaching the transformation of gender violence.

12.3 Portrayal of the characters

12.3.1 Portrayal of the victims

One of the strengths of *Ella(s)* is that it presents victims of gender violence as active agents with the capacity to transform their contexts. In particular, the film develops this approach drawing on various testimonies through which women express themselves with their own voices, such as the two in-depth interviews with real victims. In these interviews, both women recount important stages in their relationships, since they started to date or got married until they separated, reported their partners, and resorted to a women's rehabilitation centre. Using the strategy just mentioned and also other resources such as the character of the student and the portrayal of Pinto developed across the film, *Ella(s)* attempts to fissure the hegemonic configuration of the issue in various ways:

a) The victims and the abuse are not portrayed in a too intelligible and recognisable way, that is, they do not follow the dominating modes of address in Spanish films and the media. As we observed previously, most Spanish films dealing with gender violence focus on the physical and/or psychological process that the victim goes through as a consequence of her partner's abuse, and several of them use explicit images of violence to shock the spectator. *Ella(s)* breaks from this film legacy and from other hegemonic representational trends by avoiding altogether the explicit representation of gender violence and, instead, it uses women's testimonies as the main vehicle to build its discourse on the subject.

b) Focus on the victims' speech: The stress is on how violence is narrated and reflected on by the victims. By focusing on their testimonies, *Ella(s)* approaches the victims as active agents, and takes their subjectivity as a point of departure, contributing to promote a sympathetic response and an ethical positioning in the audience. Close-ups of her face dominate the scenes where the first casualty, a middle-aged school teacher and mother, is being interviewed. These shots emphasise the effect of first-person narration, working to position the viewer in line with the victim and to focus all attention on her story. The scenes where the second casualty, a journalist in her twenties, narrates her story are initially dominated by profile medium shots, which create distance between the spectator and the victim. However, the camera gets closer as she starts narrating how the intimate abuse began, focusing the audience's attention on the issue of how it started to manifest. The close-up shots work also to stress the privacy of the victims' narrations and to create intimacy with the viewer by bringing him/her close to their personal stories and feelings. In using this technique, the film presents their suffering and vulnerability without stressing their role in the victim-aggressor dichotomy; it encourages empathy in the viewer by first highlighting the victims' isolation, their humanity, their feelings as individuals and not just as female victims of their male ex-partners' aggression.

Furthermore, the interviews with the two aforementioned casualties are placed in juxtaposition with other resources through the film, such as the interviews with the directors of several national organisations standing up for or providing some kind of support to victims of gender violence. In this way, the interviews are not presented as a whole to the spectator or de-contextualised, but connected to wider issues, such as institutional violence. Thus, the representation explored avoids the effect of 'empty empathy' resulting from images of suffering provided without any context or background information, not showing their cases as unique but as representative of other cases

(Kaplan, 2005).

c) Portrayal of victims as survivors and active agents: As survivors of the abuse, the two women interviewed in *Ella(s)* narrate the stages they went through from reporting their partners to asking for support in women's rehabilitation centres to the present. The film highlights their role as active agents who were perfectly aware of the process experienced, were able to overcome the cycle of abuse, and ultimately decided to speak out about their personal experiences in order to make them «political». Rather than focusing on the victims' feelings and insights exclusively, what is stressed is their reflection about the various phases through which violence was manifested in their relationship, as well as the measures taken to tackle and overcome the situation.

In the representation of victims as survivors (not only «victims») and active subjects the portrayal of Mercedes Pinto plays an important role. *Ella(s)* emphasises the writer's strength and vitality as her main features. These characteristics of Pinto are highlighted by the writer's granddaughters in an interview with a journalist in Uruguay, where Pinto migrated after being expelled from Spain due to her lecture on divorce in Madrid. They are further reflected in the fragments of her literary works, read by the voice-over of the actress Marta Aura through the film. They are also evoked in the last scene, with the voice-over of the main female characters pronouncing one of Pinto's poems, a hymn to life and love. Through these resources the film enhances the optimism and strength as key features of the writer, battling victimhood and approaching gender violence from an empowering perspective.

Finally, the main female characters, in particular the PhD student and the subtle way in which her personal story is unfolded, are also key in resisting victimhood and presenting the victims as resilient. *Ella(s)* introduces this character and her doctoral thesis

on gender violence early on. Her reflections are a recurring element throughout the film. However, it is only at the end of *Ella(s)* when the student recounts that her mother was killed by her father when she was a child, which constitutes the most extreme case of violence in the film. Rather than focusing on the student's personal experience, the film focuses on her academic work in gender violence and Mercedes Pinto, and her thoughts in the research process; at the same time, these thoughts narrate significant moments in the writer's life. Thus, the student appears to reject being victimised as she concentrates on researching and writing about the subject. It is through activism that women become more resilient; the intellectual activity articulated through her thesis acts in this way.

As we have seen, using the strategies mentioned (real testimonies, the portrayal of Pinto and the character of the student), *Ella(s)* explores moments beyond victimisation, approaching women victims of gender violence from a framework of resistance (Faulkner and MacDonald, 2009: 10). By showing how women do not stay crushed and broken, but move on, build and grow, it highlights that victims do not stay «victims» (Faulkner and MacDonald, 2009: 13). In its presentation of the two real victims and their respective stories, the film brings to light the victimisation that women experience without losing sight of their capacities for agency and resistance, recognising and inspiring women's agency (Stringer, 2009: 20-24). Also these two women are presented along with several fictional victims of gender violence, and Mercedes Pinto as an influential feminist figure. All their stories can be read as stories of how they resisted male domination, contributing to create a consciousness raising discourse that claims the rights of victims of gender violence to be considered as political subjects.

12.3.2. Portrayal of the aggressor

One of the most significant aspects regarding the portrayal of the aggressor in *Ella(s)* is the almost visual absence of this figure. This feature mentioned, together with the fact that the binary victim-perpetrator is not reproduced, is key in relation to the film's critical discourse on gender violence. Thus, for example, the female student's father, despite of having committed the most extreme case of gender violence in the film, only appears in a scene at the end when she goes to confront him in prison. Furthermore, he is not given the opportunity to speak; as soon as she sees him, she leaves, deciding not to talk or to listen to him. This scene is very significant regarding the film's portrayal of the aggressor, as it is probably the only Spanish fictional film on gender violence in which the aggressor is graphically presented in prison as well as voiceless.

In relation to the figure of the aggressor, it is also relevant to point out that the film gives voice through interviews to specialised professionals with the authority to speak and give assessment about the topic. Their discourses work to break cultural myths about gender violence, encouraging the audience to analyse the complexity of the problem from a critically informed point of view. For instance, a psychiatrist deconstructs the widespread myth that the perpetrator is a mentally ill individual, arguing that mental illness and abusive behaviour are two totally different issues. Their interventions contribute to displace melodrama or explicit images of abuse and strengthen the film's focus on the analysis and understanding of the issue. Thus, the film creates a critical spectatorial position that, implicitly, invites the audience to engage in a political manner.

However, *Ella(s)* does approach the figure of the aggressor and the dichotomy victim-aggressor through an intertextual reference to Luis Buñuel's film *Él* (1953). *Ella(s)* starts initially with the title *Él* on the screen; then there is a deliberate pause before the remaining letters complete the title to display *Ella(s)*. With these visual play on words,

the film makes an early intertextual reference to *Él*, which is actually based on a novel written by Mercedes Pinto. Buñuel's film focuses on the character of a male aggressor, and it recounts the story of abuse in which the wife is the victim. This intertextual reference will continue through the film, where several fragments of *Él* are included (specifically in those scenes where the PhD student is watching it as part of her research) and placed in juxtaposition with segments from the interviews with the two victims of gender violence and other interviews.

The use of *Él* in *Ella(s)*, therefore, allows addressing the aggressor in an indirect way and with reduced violence of representation, so as not to fall on the likelihood of creating violence through the very rhetoric of representation (Butler, 1997). It also avoids the use of strategies that portray the female character as the object of the perpetrator's sadism (Zecchi, 2006). By using the resource of *Él*, *Ella(s)* chooses, instead, to create distance between the aggressor and the spectator, discouraging identification and promoting critical analysis.

Finally, it is possible to indicate that in choosing an old film as the main resource to allude to the aggressor, *Ella(s)* signals the persistence of aggression against women through the decades; more generally, by inserting fragments of *Él* throughout the narrative, *Ella(s)* uses film memory as a strategy to build its critical discourse on gender violence as we will explore in more detail below.

12.4 The past as a narrative strategy

12.4.1 Historical memory

12.4.1.1 Looking back, looking forward: from the right to divorce to the rights of women victims of gender violence

Through the portrayal of Mercedes Pinto and by focusing on her controversial lecture *Divorce as a Hygienic Measure* (1923), *Ella(s)* makes a reference to the historical period of Primo de Rivera dictatorship (1923-1930). It comments also on the socio-political context of Uruguay during those years, to where Pinto started a new life after being expelled from Spain as a consequence of her lecture. Finally, it brings the portrayal of the writer to the present and connects it with the issue of gender violence. Therefore, *Ella(s)* frames gender violence in a wide historical context.

By presenting Pinto's expulsion from Spain as a consequence her lecture, the film not only comments on the event mentioned but addresses the inexistence of the right to divorce under Primo de Rivera dictatorship, pointing out the issue of the restrictive rights enjoyed by women in Spain during that time. The duration of the dictatorship also meant years of fighting for women's rights, and of change. In fact, although in 1924 the women's administrative vote was established, this vote was restrictive as it only allowed female heads of households the right to vote and to be elected, and it did not have an impact as it happened in a non-democratic context. Also, as Cases critically poses, it constituted only a moderate change that was implemented in order to preserve the existing structure without transforming the traditional gender roles. The work carried out by women within the public space of the local councils was defined as an extension of the traditional female role performed by women in the private space the family (Cases, 2010: 142, 156).

However, as Díez Fernández indicates, the administrative vote allowed women's participation in political public institutions and events, and such participation would lead

later on to the establishment of women's right to vote. The new vote would grant women the same electoral rights that men were entitled to and would be part of the Spanish Constitution of 1931 approved during the Second Spanish Republic (1931-1936) (Díez Fernández, 2005: 189-90). Thus, despite the administrative vote being established in a context of very limited political and social rights, the dictatorship allowed the participation of women in politics for the first time and would give strength to the feminist movement during the 1930s (Cases, 2010: 156).

In placing Pinto's lecture at the centre of the narrative and mentioning the socio-political context where the intellectual presented it, *Ella(s)* highlights the political role and the historical relevance of the feminist. By making a reference to Primo de Rivera dictatorship and Pinto's expulsion, the film points out how restrictive women's rights were in that context and enhances the writer's importance as a historical feminist figure. In addition, the film's look into the past, alludes to the idea of the fight through the decades for the right to divorce, which, after being established under the Second Republic, it would be abolished under the Francoist regime, and only re-established in 1981 within the democratic context (Bosch Fiol and Ferrer Pérez, 2000).

Through the character of the journalist and the interviews that she carries out in Uruguay as part of her research on Pinto, *Ella(s)* also takes the viewer to the country where the writer started a new life. This trip is used in the film not only as a resource to present the influence of the historical figure in the region still today but to allude to the socio-political context of Uruguay during the years the writer lived there.

As highlighted in the film through the interviews mentioned, contrary to Spain during the years of Primo de Rivera dictatorship, Uruguay was a very advanced country

regarding women's rights.⁷¹

By focusing on the writer's lecture on divorce and mentioning the progressive context of Uruguay at that time, *Ella(s)* highlights the fact that the writer's demands had only been accomplished in very progressive countries such as Uruguay. In this way, it stresses the advanced ideas of Pinto regarding women's rights. Indeed, the intellectual was ahead of her time; she went beyond the first-wave feminists' demand for women's suffrage and embraced the second-wave feminists' claims, which focused on a broader range of issues, including the right to divorce and the rights of women victims of gender violence.

Finally, the portrayal of the figure of Mercedes Pinto and her fight for the right to divorce in *Ella(s)*, with its references to the socio-political contexts explored, is brought to the present through the current issue of «express divorce».

Thus, the film provides a broad historical context and it contributes to stress gender violence as a women's rights issue, encouraging, in turn, a spectatorial positioning which opens the text to wider social and political meanings (Kaplan, 2005: 124).

⁷¹ In 1913, under the Government of Batlle and Ordóñez, the divorce law was approved. The new law allowed the unilateral divorce for women, that is, it was based on the woman's decision, giving equal conditions to both women and men. As Cabella highlights, Uruguay became the first Latin American country in establishing the right to divorce based on this clause, and it created one of the most liberal legislations in the world (1998: 8). In 1907 a previous law on divorce was established, allowing the possibility of ending marriage for causal or mutual agreement. However, the right provided to women was still restrictive; the law reproduced the double moral standard, defining and recognising as masculine adultery only the act committed by the husband with concubine or leading to public scandal (Giordano, 2012: 116). More political reforms would continue under the second Government of Batlle and Ordóñez (1911-15) and subsequent governments. Significant initiatives to widen the civil and political rights of women were proposed by Baltasar Brum (1921), and a project to establish female suffrage, which still not included all women but widened the rights of married women, would be passed in 1932 (Giordano, 2012: 117).

12.4.1.2 Interviews with Mercedes Pinto's descendants: gender violence as an intergenerational issue

By presenting the journalist's trip to Uruguay, and the interviews and meetings that her, her daughter-in-law Marta Aura, or the student have with several of Mercedes Pinto's relatives through the film, *Ella(s)* highlights the influence that the writer's progressive ideas have had in her descendants over several generations. In consequence, it contributes not just to enhance the historical figure but to frame her fight for the rights of women as an intergenerational issue.

As observed previously, Marta Aura plays both herself and one of the three female protagonists. Several aspects of Aura's persona and character presented in *Ella(s)* are significant in relation to the film's portrayal of Pinto within the family. To begin with, in the first scene where Aura appears with her son, he comments on her excessively protective attitude towards him and compares it with Pinto's attitude towards her son. Thus, from the start, the film suggests the similarity between the two women's. Also it introduces aspects of Pinto's intimate side, bringing the figure close to the viewer. Secondly, in inserting the fictional Aura writing a play based on Pinto's life and her thoughts of admiration towards the latter for being able to start a new life, *Ella(s)* stresses further the aforementioned link between the two women. Ultimately, through the persona and character of Aura, the film makes the figure of Pinto tangible to the audience.

Aura's meeting with Gustavo Rojo, Mercedes Pinto's son, and later on, with Pinto's granddaughter Liz Wallace and grandson Robert Wallace, are also significant. Rojo highlights the virtues of Pinto both as a mother, and as a writer and intellectual by emphasising both her dedication to her children and her social relevance due to her advanced feminist ideas and the various intellectual activities that she developed. His account further contributes to the film's portrayal of all dimensions of Pinto's persona and

life by creating a humane and intimate representation of the historical figure. Furthermore, Liz Wallace's note about the profound sorrow expressed by Pinto through her poems, and the various photographs of Pinto and her family, create closeness and empathy towards the writer's figure regarding the engagement of the audience.

The observations made by other relatives of Pinto such as Mercedes' granddaughter Alejandra Rojo and great-granddaughter Darya Von Berner, interviewed by the character of the student, are also relevant. They underline the positive spirit of the writer, and in particular Von Berner mentions the necessity of addressing women by focusing not just on their suffering, but on the contrary, on models who have looked for a new life away from abusive men. The film thus suggests that Pinto's view and fighting attitude have been inherited by her female descendants, and it stresses, more largely, the strong influence of her persona and the relevance of her ideas still today as an intergenerational issue.

12.4.2 Commemorating Mercedes Pinto: re-writing history

The analysis of the film's commemoration of Pinto and how this representation works to re-write history will focus on the following elements: a) The film's attention to an unknown historical figure; b) the role of three female characters and their respective research projects and common interest on the writer; c) the portrayal of women and female characters in the film.

a) Unknown historical figure: In several moments through the film, *Ella(s)* suggests Pinto as a still undiscovered figure, and at the same time, it visibilises her historical relevance. Firstly, in the scene in Uruguay where the journalist is asking for the street with Pinto's name and nobody seems to know her; secondly, the comments by Pinto's relative J. Armas Marcelo on the greatness of Pinto's lecture still today and his

disconcert about the fact that this document is not circulated by feminists at present; also, the psychiatrist's note on Pinto as one of the first Spanish feminist personalities of the same significance of female politicians of the Second Spanish Republic (1931-36) such as Victoria Kent.

By focusing on an unknown historical personality of the relevance of Pinto, the film contributes to commemorate her, and as a result, to re-write history. At the same time, this element plays a role in enhancing her as a myth and her key place in the feminist movement, creating an evocative and powerful effect in the viewer.

b) Role of the three main female characters: The three main female characters and their research on Pinto are key in commemorating the historical figure. Firstly, they lead the storyline and it is through their research that significant aspects of the writer's battle for the right to divorce and, more generally, her profession and life, are recounted and presented to the spectator. Secondly, by portraying the characters' thoughts about Pinto during their research process the film promotes identification with both the characters and Pinto, and consequently, it encourages the viewer to reflect on the historical figure. Thirdly, the different profile of the three women regarding age, profession and status, offers the female audience a wide range of options to identify with. Finally, the gathering of the three main characters for the presentation of Pinto's lecture by the journalist in Madrid at the end of *Ella(s)*, and the voice-over of the three main female characters uttering one of Pinto's poems are key too in the film's tribute to her role in the history of women's rights. Additionally, the oral reproduction of Pinto's poem evokes the vigour and vitality of the writer contributing to present the battle against gender violence within a message of hope.

c) Portrayal of women and female characters: By focusing on women, and connecting most women and female characters who appear in the film with Pinto through

the fictional narrative and the real interviews carried out by the female protagonists, the film promotes identification with the feminist figure in the female viewers and portrays her as a political role model for women at present. *Ella(s)* also does this explicitly at specific points in the film, as for example when the Director of the Recovery Centre in the film says:

We (women) are all Mercedes Pinto, one hundred years have not gone by, or fifty years, not even two days [...] the degree of torture, savagery and immense suffering has not decreased [...] It's still a very valid speech, a speech that I could have heard yesterday perfectly.⁷²

In addition, all female characters are portrayed as active subjects with an energetic attitude and a role in the fight for the rights of victims of gender violence, in their private lives and/or in the public sphere through the professions they perform; significantly, as we explained before, even those who have been victims of gender violence are portrayed as survivors.

All the key aspects analysed regarding the commemoration of Pinto, mainly the stress on Pinto's political relevance, and the fact that the narrative is led by female characters who are connected by their research on Pinto, work to promote a visual discourse which frames gender violence as a political issue.

With its focus on Pinto's political role, *Ella(s)* refuses to reproduce the common configuration of the woman victim or to explicitly represent violence; the same strategy is applied to the portrayal of women and female victims of gender violence in the film. Therefore, *Ella(s)*'s resists the violence of representation (Butler, 1997; De Lauretis, 1987; Zecchi, 2006) that graphic scenes of abuse employed in most Spanish films produce

⁷² Mercedes Pinto somos todas nosotras. No han pasado cien años, no han pasado ni cincuenta, no han pasado ni dos días [...] No ha disminuido el grado de tortura, de salvajismo, de sufrimiento inmenso. [...] Es muy vigente, es un discurso que podría haber oído ayer perfectamente (my translation).

on a representational level. Thus, it avoids a ‘masochistic’ construction of the female victim (Doane, 1987).

12.4.3 Film memory: *Él* (1953)

By inserting fragments of *Él*, *Ella(s)* uses film memory as a strategy to build its discourse. There are several significant aspects in the use of this resource in relation to our analysis:

a) Old film: The fact that *Él* is an old film helps to emphasise that gender violence is an intergenerational issue and a persistent problem which has not evolved for decades. Specifically, in the interview of the student with the psychologist Serxio Gómez, who is an expert in gender violence, he indicates that although the male protagonist represents an extreme case of aggressive behaviour, the film constitutes a good document still today. It reflects the real fact that gender violence continues to exist, that it has existed from the beginning of the history of humanity and has barely evolved from the time when Buñuel’s film was released.

b) Overlooked film: The use of *Él* in *Ella(s)* is also significant as Buñuel’s film has received very little attention in the existing academic literature. As Cummings (2004: 75, 78) notes, *Él* is one of the most overlooked Hispanic novels by critics and scholars and there are very few studies on the novel and the film, mentioning Paulo Antonio Paranaguá’s text *Él: Luis Buñuel* (2001) as the most complete one. In this sense, *Ella(s)* produces film memory.

c) *Él*’s ending: *Él*’s ending is key in the film’s critical discourse on gender violence and, specifically, the figures of the female victim and the male aggressor. While the female victim remarriages and rebuilds her life, the male aggressor ends up converted into a monk in a Franciscan monastery. As Rodríguez-Hage points out (2002), the film’s ending suggests the protagonist’s delirium, especially through the scene in which the

protagonist hallucinates with the parishioners ridiculing him, and where he tries to strangle the priest. By representing the protagonist staggering around in the last scene, the film alludes to his state of crisis, and thus, it creates a remarkable epilogue that destroys the apparent happy ending.

The film's disconcerting ending can be read as a critique of the social institution of marriage, the patriarchal positions of domination-submission which reproduces for the respective gender roles, and the resulting oppressive situation of women and of intimate partner violence. By portraying the female protagonist in an active position of control and freedom and addressing the male protagonist as imprisoned and controlled by his state of crisis, the film reformulates melodrama conventions to reverse the traditional gender roles. In this respect, Buñuel's film can be considered a critical visual discourse on gender violence not just in relation to the Spanish films released during those years, but in relation to the dominating modes of representation in Spain at present.

12.5 Recapitulation: From the narrativity to the frame of recognition

In this section we summarise the main results drawn from our analysis of *Ella(s)*, focusing on the mode in which the film interconnects the main elements explored (film genre, representation of violence, characters, etc) to build its discourse on gender violence. We give special attention to the role that the specific conventions from the narrative genre employed have on the film's approach to violence, the victim and the aggressor, in order to identify, in the last instance, the frame of recognition that this portrayal articulates.

As we have explored earlier, *Ella(s)*, as a docufiction film, contains two types of narrative strategies: a referential narrative strategy (characteristic of the documentary genre), and a fictional narrative strategy (typical of the fictional genres). In consequence, the film shares purposes derivative from both, such as the following: on the one hand, the

creation of an impression of authenticity –associated to the documentary conventions (Nichols, 2010), for which it uses resources such as the inclusion of real testimonies through the narrative; and on the other, the questioning of the validity of the facts, in order to build a critical discourse from an ethical perspective –linked to the fictional genres (Martínez, 2014). This criticism is constructed through elements such as the three main fictional characters that lead the storyline. However, what is more central to this film genre is that it uses and combines both narrative strategies in a symbiotic manner. Thus, in *Ella(s)*, as a result of this combination, the boundaries between real testimonies and interviews, and fictional characters, appear blurred. Precisely this ambiguity or ‘operation of aesthetic distortion’ –using Martínez’s terms (2014)– constitutes a key resource to build its distinctive discourse on gender violence.

Therefore, in the first instance, we encounter various testimonies from victims of gender violence in which real women, survivors of abuse, express with their own voices (through two in-depth interviews), the stages they went through from reporting their partners to the present. By focusing on these women’s narrations, the film avoids the dominating modes of representing the female victim in Spanish cinema which focus on the violence and drama of the physical and/or psychological effects of the abuse. Instead, *Ella(s)* takes the victim’ subjectivity as a point of departure, presenting their feelings as individuals and not just as female victims of their male ex-partners’ aggression. Also what is stressed is their reflection as well as the measures they took to tackle and overcome the situation, thus highlighting their role as active agents with the capacity to transform their contexts.

In the representation of the victims also the portrayal of Mercedes Pinto plays an important role. Firstly, *Ella(s)* places Pinto’s lecture *Divorce as a Hygienic Measure* (Universidad Central de Madrid, 1923) at the centre of the narrative. Thus, instead of

focusing on the story of abuse suffered by the writer, it highlights her battle for the right to divorce, and, more widely, her political role and historical relevance as a feminist. Secondly, the film, through various resources such as the interviews with Pinto's descendants, emphasises the writer's strength, optimism and vitality as her main features, contributing with such portrayal to enhance an empowering perspective before the dominant victimising matrix of intelligibility. Thirdly, by connecting most women and female characters who appear in the narrative with Pinto –through the fictional narrative and the real interviews–, it contributes to the configuration of a matrilineal perspective in the depiction of the problem.

Regarding the portrayal of the aggressor, one of the most significant aspects is the almost visual absence of this figure. The perpetrator is mostly approached through the interviews with specialised professionals such as a psychiatrist and a psychologist, whose analytical discourses encourage the audience to analyse the complexity of the problem from an informed point of view. It is also addressed through an intertextual reference to Luis Buñuel's film *Él* (1953), by introducing brief fragments of the old film into the narrative. Through this strategy, it addresses the perpetrator in an indirect way and with reduced violence of representation (Butler, 1997), creating distance between the aggressor and the spectator, discouraging identification, and promoting critical analysis.

In sum, in line with the main features that are prioritised in the portrayals of the figures of the victim and the aggressor in *Ella(s)*, the film avoids both focusing on the physical and/or psychological dimensions of gender violence and representing the abuse. It rather concentrates on institutional violence, placing this component of the phenomenon at the centre of the narrative. The film approaches institutional violence through the interviews with the real victims and with representatives of key national organisations providing support to and fighting for the rights of female victims of gender

violence in Spain. In particular, they highlight the structural barriers faced by women when they report their aggressors and stress the sexist views that underlay the judges' degrading attitudes towards victims as big obstacle. The high number of male aggressors reported and of cases discontinued or sentences suspended is also pointed out. Thus, their interventions highlight the inefficiency of the institutional system to handle the provision of legal support to victims of gender violence, and also make the spectator aware of the exact dimension of the matter. By prioritising institutional violence, *Ella(s)* questions the judicialization, which has been the main vehicle used to address the matter and the exclusive solution presented to the problem in Spain, and, in turn, the hegemonic frame of recognition. Instead, it suggests the idea of collective responsibility as a key factor for approaching the transformation of gender violence.

CONCLUSIONES

A continuación, pasamos a exponer los resultados que se extraen del análisis comparativo de las tres películas que hemos analizado en profundidad en la presente investigación. Para ello, dirigiremos nuestra atención, fundamentalmente, al papel que los géneros narrativos utilizados, tienen, en los modos de retratar la violencia, y las figuras de la víctima y del agresor en las películas referidas, y, en último término, en los diferenciados marcos de reconocimiento que tales modos configuran, así como las implicaciones ético-políticas que se derivan de los mismos.

Recordemos, primero, los principales rasgos del marco de reconocimiento sobre la violencia de género que va configurándose en el contexto en que las películas analizadas emergen, a partir fundamentalmente del proceso de «politización» y de visibilización mediática de la misma que comienza a desarrollarse en la década de 1980. Como veíamos, tras la violencia de género ser introducida en la agenda política en la década de 1980, desde finales de la década de 1990 van implementándose cada vez más medidas legales para gestionarla, comenzando por la introducción del abuso regular como un tipo de ofensa específico, y concluyendo con la aprobación de la Ley Orgánica 1/2004. Esta serie de medidas y reformas dan cuenta, pues, de la importancia que la denuncia del agresor y la protección inmediata de la víctima han ido cobrando en el ámbito legal y en la agenda política. Por otro lado, tras la inserción, de forma cada vez más regular, de los casos de violencia de género en los medios a partir de la década de los 1980, dichos casos empiezan a ser difundidos a finales de 1990 en los informativos televisivos de forma frecuente, y, además, a ser enfocados como un grave problema social. Es también en este momento cuando empiezan a aparecer una serie de informes críticos sobre el tratamiento mediático del mismo, que coinciden en señalar que las representaciones hegemónicas, – con su focalización en el drama de la violencia, y, por otro lado, en el caso de las

campañas institucionales sobre violencia de género, en animar a las víctimas a que denuncien contribuyen a configurar un retrato victimizador de la víctima que dificulta su empoderamiento. De esta forma, va configurándose un marco de reconocimiento focalizado en el carácter judicial y asistencial del problema, siendo ésta la perspectiva dominante que guía la gestión institucional de la violencia de género y, también, en buena medida, su tratamiento mediático.

Recojamos, en segundo lugar, la conceptualización de De Lauretis (1987) sobre las tecnologías de género, desde la cual abordamos el cine objeto de nuestro estudio. Partiendo de este concepto, hemos explorado las películas seleccionadas como una tecnología social, que conforma, además, una tecnología de género. Constituye, pues, un dispositivo productor de discursos sobre el género, la violencia y la violencia de género que se cruza con otras tecnologías sociales, como las medidas políticas, las leyes y los medios de comunicación, que acabamos de mencionar arriba. Como parte de este supuesto, haciéndonos eco de la teoría del enmarcamiento de Butler (2009) y la formulación foucaultiana acerca de la verdad en vinculación con la cuestión de la verosimilitud de los géneros narrativos (Foucault, 1980), hemos observado, además, que el género fílmico, en tanto que tecnología, conforma un discurso verosímil respecto de la realidad. Así pues, desde estos ejes, hemos planteado que los géneros narrativos y convenciones fílmicas de las películas objeto de estudio tienen un papel clave en cómo se construye el marco de inteligibilidad sobre la violencia de género, en las posibilidades de transformación de dicho marco y, en última instancia, en las implicaciones ético-políticas que se derivan.

Pasamos a abordar, a continuación, el modo en que las tecnologías del melodrama y del *thriller*, articuladas en *Solo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003), y la tecnología de la docuficción, articulada en *Ella(s)*(2010), definen los retratos de la víctima

y el agresor, y de la propia violencia, así como el marco de reconocimiento que, en último término, dichas representaciones construyen.

Como hemos visto en relación al melodrama y el *thriller*, estos se despliegan tanto en *Solo mía* como en *Te doy mis ojos*, pero por otro lado, dichas convenciones aparecen articuladas de un modo diferenciado en cada una de ellas. De esta forma, en *Solo mía*, son empleadas separadamente en las dos narrativas que atraviesan la trama, predominando el uso de estrategias típicas del *thriller* en la «narrativa disruptiva», y del melodrama en la «narrativa lineal». Precisamente el contraste entre ambas narrativas constituye el recurso sobre el que capitaliza la película. Por el contrario, en *Te doy mis ojos*, las convenciones del melodrama y del *thriller* son entrelazadas a lo largo de toda la narración, resultando en un género híbrido que, como vimos, toma, en varios aspectos, la forma del subgénero del ‘cine gótico de paranoia’ (Doane, 1987), y que conforma una estrategia narrativa clave en este filme.

En relación al modo en que las tecnologías indicadas definen el retrato de la víctima, en el caso de *Solo mía*, las convenciones melodramáticas se despliegan en la narrativa lineal para situar a la protagonista, el abuso del que está siendo víctima, y también sus intentos por salir del mismo, en el núcleo de la trama. Al mismo tiempo, las convenciones del *thriller* son articuladas en la narrativa disruptiva para incidir en la actitud amenazante de la protagonista y, posteriormente, en su agresividad, y, de esta forma, representar su desplazamiento desde la posición de víctima a la de agresora. En contraste, en *Te doy mis ojos*, los recursos melodramáticos y del *thriller* y/o las convenciones del ‘cine gótico de paranoia’ son utilizados para, además de situar el abuso del que la protagonista está siendo víctima y sus intentos por salir del mismo, en el centro de la narrativa (como hacen las convenciones narrativas en el caso de *Solo mía*), incidir

en el desasosiego y el pánico que la atenazan como consecuencia de dicho abuso –así como también de la amenaza de que su marido aparezca y/o la agreda.

Las correspondientes estrategias fílmicas y narrativas mencionadas, son utilizadas con el propósito de posicionar a la audiencia con el personaje de la víctima, y construir un retrato empoderado y/o complejo de la misma. En *Solo mía*, sobresalen la narrativa disruptiva y la figura de la «mujer violenta», estrategias que subvierten la estructura de la representación construida en torno a la figura del hombre agresor y de la mujer víctima que se desarrolla en la narrativa lineal (que corresponde, por otro lado, y más ampliamente, al tipo de retrato predominante en el cine español de nuestro período de estudio). Sin embargo, tanto la trama lineal como las escenas *flashforward* terminan construyendo una narrativa ‘sádica’ –empleando los términos de De Lauretis (1984)–, que polariza a ambos personajes y que queda constreñida dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual. Esto resulta reforzado tanto por el inicial retrato del agresor como sujeto abyecto o criminal, en el sentido expuesto, como por la escena final (y desenlace de la trama), que muestra a una victoriosa protagonista y a un marido tetrapléjico para sugerir tanto la pérdida de poder del agresor como y la toma del poder por parte de la víctima. Más concretamente, esta escena, junto con el retrato de la víctima configurado a través de la narrativa disruptiva, contribuye a sugerir el erróneo argumento de que las mujeres ejercen violencia de género en igual medida que los hombres, y de que el empoderamiento de las mismas puede establecerse en términos de autodefensa de los hombres. Así pues, conduce, en última instancia, a enfocar el problema y la solución del mismo en términos individuales y dicotómicos, ignorando así la naturaleza estructural de la violencia de género. Por otro lado, contribuye, a través de la figura de la «mujer violenta» y de su «venganza» (que nos trae ecos de la *female avenger* y el subgénero fílmico de las *rape-revenge films*), a incidir en el castigo del agresor, llevando de esta

forma al exceso el marco judicializador hegemónico. En cualquier caso, se justifica dicho exceso y, por ende, el marco sancionador del que se alimenta, a través de la caracterización reduccionista del agresor como un sujeto abyecto y criminal en el sentido expuesto.

En contraste, en *Te doy mis ojos*, el uso de convenciones características del ‘cine gótico de paranoia’ implica la incidencia en el miedo y la amenaza que atenazan a la protagonista, a través de la fórmula de repetición de un escenario en que esta teme ser agredida por su marido, presentando, así, la institución del matrimonio como amenazada por la violencia, y arrojando, más ampliamente, una crítica a los peligros existentes en el marco de las relaciones de pareja heteronormativas. Sin embargo, al mismo tiempo, acarrea la construcción de una narrativa en la que el personaje de la víctima es configurado de manera ‘masoquista’ (Doane, 1987). Más ampliamente, podemos afirmar que el predominio del melodrama, con su énfasis en el trauma de la protagonista, y de esta forma, en la construcción masoquista de la misma (recursos y rasgos que se encuentran también, por otra parte, en *Solo mía*, pero focalizados en el abuso físico), contribuye a reforzar y a legitimar el marco asistencial hegemónico, que necesita de una víctima dispuesta a ser acogida desde la tutela y protección del sistema. Se reproduce, en este sentido, la victimización y el desempoderamiento que se derivan de dicho marco. Por otro lado, aunque, en la exposición de los intentos de la protagonista por salir de su situación abusiva, se incide en su desarrollo profesional y emancipación económica, y se utiliza este recurso para crear un retrato empoderado de la misma, dicho tratamiento contribuye a asociar la superación de la violencia con la independencia económica. Este es un planteamiento que enfoca la solución de la violencia, de nuevo, en términos individuales, esta vez asociados al desarrollo educativo, social y económico, tan

asociados a la mentalidad del estado del bienestar, descuidando la dimensión sistémica del problema.

Es posible afirmar que las dimensiones que el melodrama y/o el *thriller*, y/o la combinación de ambos, enfatizan en el retrato de la víctima se extienden, a su vez, a las representaciones de la violencia y del agresor. Empezando por *Solo mía*, el uso de convenciones melodramáticas va ligado a la priorización de la dimensión física del abuso. Dicha violencia constituye, al mismo tiempo, un recurso que define el personaje del agresor, en cuya caracterización se utilizan, además de dicha agresividad y violencia físicas, una serie de rasgos que contribuyen casi exclusivamente a enfatizar su perfil como maltratador, como por ejemplo, unos valores patriarcales, y una concepción tradicional sobre los roles de género, coincidente con el modelo de mujer promovido por el franquismo, que el filme, por otro lado, enfatiza, a partir de la reprobación que otros personajes masculinos manifiestan hacia la conducta violenta del protagonista.

Por otra parte, el uso del ‘cine gótico de paranoia’ en *Te doy mis ojos*, y más concretamente, el componente melodramático de dicho género, que conduce a un énfasis en la vertiente psicológica del abuso para caracterizar a la víctima, se extiende también a la representación de la violencia y del agresor, lo cual se realiza fundamentalmente a través de las sesiones de terapia para maltratadores a las que acude el protagonista, y de las que se sirve para ahondar en las causas psicológicas que están detrás de la violencia ejercida por el agresor/los agresores. Hay que destacar, por otro lado, la atribución de unos valores patriarcales, y una concepción tradicional sobre los roles de género – coincidente, de nuevo, con los valores promovidos por el franquismo– a esta figura, valores en este caso también connotados –a diferencia de lo que ocurre en *Solo mía*– a través de otros recursos, entre ellos un detallado retrato de la localización geográfica, la figura de la madre y la inclusión de otros maltratadores en la trama.

Los diversos recursos narrativos señalados se articulan con el propósito, en último término, de promover rechazo hacia el agresor y su conducta violenta. En el caso de *Solo mía*, la utilización de convenciones melodramáticas para caracterizar al personaje del agresor inciden en su concepción tradicional de los roles de género, subrayando así su conducta violenta como desfasada. Por otro lado, el hecho de que la conducta violenta quede connotada como obsoleta, y en este sentido, vinculada al pasado, obstaculiza el abordaje de la complejidad que alcanza en sociedades democráticas y presenta una perspectiva reduccionista del problema.

La utilización del melodrama para retratar al agresor en *Te doy mis ojos* conduce a un retrato más desarrollado y complejo de dicha figura –ahondando en la personalidad individual del personaje principal que la encarna, e incluyendo a otros maltratadores en la trama, para señalar el componente sociocultural de la violencia de género. Sin embargo, la centralidad de las sesiones de terapia contribuye a asociar la violencia a rasgos psicológicos específicos, y, en último término, a descuidar una vez más las causas estructurales del problema. En este sentido, es posible afirmar que dicho retrato contribuye, pues, a reforzar el marco asistencial hegemónico, que construye al agresor como sujeto necesitado de asistencia por parte de las instituciones para modificar su conducta. Por otro lado, en *Te doy mis ojos*, aunque la dimensión sociocultural e histórica de la violencia de género sí es atendida, su retrato connota la violencia como un fenómeno nacional al vincularlo con el importante papel que juega en la puesta en escena la localización en la ciudad de Toledo y contraponer la masculinidad del protagonista a la del personaje del cuñado escocés.

La utilización del melodrama en *Solo mía* y *Te doy mis ojos*, y el énfasis que esta estrategia narrativa hace en la víctima y en sus intentos por salir de la situación, e igualmente, en las barreras que esta encuentra a lo largo de dicho proceso, va ligada,

también, en este sentido, al modo en que se retrata la dimensión institucional de la violencia. En *Solo mía* dicha violencia queda retratada, fundamentalmente, a través de la escena en que la protagonista intenta denunciar a su ya ex marido por acoso; en ella, se señalan los obstáculos con que se encuentra la víctima por parte del sistema judicial como consecuencia de la restringida noción de lo que se considera como pruebas visibles y válidas. Por otro lado, en *Te doy mis ojos*, esta faceta del abuso es abordada en una escena en la que, aunque también se indican los obstáculos con que se encuentran las víctimas en el proceso de iniciar la denuncia, es a la policía a quien la protagonista acude, de tal manera que las barreras con las que se encuentra son asociadas al restringido modelo de interrogatorio al que las víctimas se ven sujetas. Esta escena subraya una dificultad añadida respecto a la de *Solo mía* que comentábamos, y refleja una práctica existente aún en la actualidad en la gestión institucional de los casos de violencia de género, como es que las víctimas hayan de ajustar el relato de su experiencia a un guion pre-establecido para ser tenidas en cuenta. En cualquier caso, a pesar de que ambas películas, a través de los recursos indicados, señalan la dimensión política de la violencia de género, este aspecto no es prioritario en sus respectivos tratamientos del tema.

Respecto a la caracterización de la figura de la víctima hemos visto que, más allá de los lugares comunes de reproducción de la mujer en la posición de víctima desvalida ante la violencia, *Solo mía* utiliza la venganza a través de la figura de la mujer vengadora (*female avenger*) como uno de sus principales ejes de construcción de la resistencia. Por su parte, *Te doy mis ojos*, complejiza dicha resistencia mostrando la responsabilidad que la comunidad tienen en el proceso de reparación y superación de la víctima. Ambas, de todos modos, inciden también en la educación y la independencia profesional como parte de ese proceso.

En relación a la tecnología de la docuficción, el primer rasgo destacable es el de que este género fílmico se construye a partir de dos tipos de estrategias narrativas, una referencial (característica del género fílmico documental), y una ficcional (característica de los géneros de ficción), siendo el modo simbiótico en que ambas se combinan –y la imprecisión de los límites que las separan–, lo que constituye el rasgo central de los recursos narrativos de los que se sirve para construir su discurso sobre la violencia de género.

El uso de la docuficción en *Ella(s)* implica una ruptura con los modos en que el melodrama y el *thriller* (y/o la combinación de ambos) configuran, en primer lugar, la representación de la víctima en *Solo mía* y *Te doy mis ojos*. Así, ni los efectos físicos y/o psicológicos del abuso ni su reverso de la figura de la «mujer violenta» son incluidos en su configuración de la víctima. Por el contrario, la tecnología de la docuficción articulada en *Ella(s)*, integra elementos referenciales, como lo son los testimonios reales de dos víctimas de violencia de género, en cuyo retrato incide en presentarlas como supervivientes que ya han superado la situación de abuso; y recursos ficcionales, como el tratamiento de una figura feminista histórica, en cuyo retrato opta por no focalizar la atención en la historia de abuso de la que dicha figura fue víctima, sino en su fuerza vital y su relevante rol político e histórico.

Las correspondientes estrategias fílmicas y narrativas mencionadas se despliegan con el propósito de posicionar a la audiencia con las víctimas, y construir un retrato empoderado y/o complejo de las mismas. Así, el empoderador retrato de una figura histórica se conecta con las experiencias del resto de mujeres y personajes femeninos que configuran la narrativa –y que se presentan como supervivientes y/o como mujeres con un papel activo en sus vidas, implicadas de alguna forma en la lucha por los derechos de las mujeres–, yendo, pues, más allá de la victimización, y acercándose a las mujeres

víctimas de violencia desde un marco de resistencia (Faulkner y MacDonald, 2009) y que las conecta desde una perspectiva matrilineal. Esta perspectiva queda reforzada en la sección final del filme, en que tiene lugar la lectura pública del discurso sobre el divorcio, elaborado y expuesto públicamente en su día por Mercedes Pinto.

Todo ello contribuye a romper con la matriz de inteligibilidad victimizadora dominante, ofreciendo, además, un enfoque matrilineal en el abordaje del problema y favoreciendo la creación de una posición espectral ética. Sin embargo, es preciso señalar que la mayoría de las mujeres y personajes femeninos incluidos en la narrativa (si no todos), a pesar de la pluralidad de voces que representan, pertenecen a una clase social media o alta (como puede extraerse de las profesiones o estudios que realizan); de esta forma, se construye un marco de reconocimiento de la víctima/superviviente que adolece de una mirada interseccional que vaya más allá de la mujer blanca heterosexual de clase media.

Las estrategias referenciales y ficcionales, y su simbiosis, utilizadas en *Ella(s)* van ligadas, por otro lado, a un desvío del foco de atención de las dimensiones física y psicológica de la violencia; en consonancia, uno de los aspectos destacables del retrato del agresor que dichas estrategias configuran es la casi ausencia visual de esta figura, abordada predominantemente a través de las observaciones analíticas que varios profesionales especializados (entrevistados por los personajes ficcionales) hacen sobre el agresor y su conducta violenta.

A diferencia de lo que sucede con los modos en que el melodrama y/o el *thriller* configuran al agresor en *Solo mía* y en *Te doy mis ojos*, el uso de la docuficción en *Ella(s)* va ligado a una considerablemente menor presencia de esta figura, y a un tratamiento del mismo que promueve un análisis informado y crítico en la audiencia sobre su conducta.

Esto conduce a un desvío de la atención sobre las dimensiones física y psicológica para concentrarse en la violencia institucional. Así pues, se presentan una serie de entrevistas con víctimas reales y representantes de organizaciones nacionales claves en el ámbito de la protección a las víctimas de violencia de género en España y/o de los derechos de las mismas, que inciden en las actitudes sexistas y despectivas de los jueces hacia las víctimas como una muestra de las grandes barreras estructurales con las que se encuentran las víctimas en el proceso de denuncia. Este recurso (referencial en lo referido a los entrevistados, y ficcional en lo relativo a las entrevistadoras, ambas personajes principales en la trama) es articulado para cuestionar el mismo proceso de judicialización —que ha sido el principal vehículo para abordar el problema en España—, y, en último término, el marco de reconocimiento establecido, proponiendo la responsabilidad colectiva como factor crucial para transformar la violencia de género. Sin embargo, la mayoría de las entrevistas a las que acabamos de referirnos son realizadas a mujeres, exceptuando la realizada al representante del Foro Español de la Familia, justamente la única organización, entre las entrevistadas, que no contribuye a la gestión y/o lucha en relación a los derechos de las víctimas de violencia de género. Así pues, la figura del hombre queda omitida no solo como agresor sino como sujeto implicado en la transformación del problema, justamente uno de los aspectos en los que las campañas institucionales sobre la violencia de género han ido incidiendo más.

Las estrategias narrativas de la docuficción van asociadas, por último, en *Ella(s)*, al modo en que se hace referencia al pasado, en este caso el de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), a través de una figura feminista histórica y su batalla por el derecho al divorcio. Ambos aspectos están articulados, fundamentalmente, a través de los principales personajes femeninos y su investigación sobre la escritora (que incluye, entre otros, las entrevistas a varios de sus familiares, a partir de las cuales, junto con otros

recursos, se construye el retrato de la feminista a lo largo del filme) para connotar, de esta manera, la actual lucha por los derechos de las víctimas de violencia de género en el más amplio marco de la lucha histórica por los derechos de las mujeres.

El despliegue de los recursos característicos de la docuficción a los que acabamos de referirnos en *Ella(s)* va ligado a la interconexión de testimonios reales con personajes ficticios, lo cual, en último término, resulta en la asociación de la lucha por el derecho al divorcio de Mercedes Pinto durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) con la cuestión de los derechos de las víctimas de violencia de género en el presente. De esta forma, el uso de las estrategias narrativas referidas implica el abordaje de la violencia de género en el amplio marco del contexto de la defensa de los derechos de las mujeres en España a través de varias décadas, tratamiento que encaja con la definición que establece la legislación nacional e internacional, donde es explícitamente conceptualizada como violación de los derechos humanos y enmarcada en un contexto de desigualdad estructural que hay que transformar.

En definitiva, lo que nos hemos preguntado a lo largo de esta tesis es qué implica que se priorice el género del melodrama, o del *thriller*, o de la docuficción, respecto al imaginario cultural sobre la violencia, y qué acarrea que se construya una mirada masoquista, o sádica, o qué consecuencias se derivan de la difuminación de los límites entre realidad y ficción. En el caso de nuestro análisis ha quedado demostrado, que en *Solo* las estrategias melodramáticas utilizadas para promover la identificación de las mujeres y de la audiencia, legitiman un marco hegemónico que se sustenta, entre otros elementos, sobre un marco asistencial que necesita de una víctima dispuesta a ser acogida desde la tutela y protección del sistema. Ahora bien, esta mirada masoquista se complica en el caso de *Te doy mis ojos*, donde se emplea el género de cine gótico de paranoia para construir un discurso crítico sobre los peligros existentes en el marco de la relaciones

heteronormativas; al mismo tiempo, el género del cine de mujeres posibilita la construcción de la resistencia a través de la comunidad de mujeres que rodean a la protagonista. Por otro lado, el despliegue de convenciones del *thriller* valida la construcción del agresor como criminal que requiere ser controlado por los servicios judiciales y/o, también en su caso, asistenciales (léase, psicológicos). Sin embargo, el desarrollo de dicho género como co-protagonizado por una mujer en el rol de *female avenger* produce una serie de rupturas que, aunque cuestionables si atendemos a los casos de violencia de género reales, desde el punto de vista representacional introducen posibilidades narrativas –en lo relativo a la figura de la “vengadora”– poco exploradas en el cine español. Esta última es quizá la razón por la cual en el caso de *Solo mía* dicha figura quede configurada como fruto de una mera (y, aparentemente, fácilmente asumible) inversión de roles y no como una más amplia crítica a la violencia estructural, que deja pocas salidas posibles (léase no violentas en el caso de *Solo mía*) a la mujer.

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que la articulación de los géneros del *thriller* y del melodrama configura una caracterización de los personajes, y en concreto, de la víctima y del agresor, que valida el marco de reconocimiento establecido o del discurso socio-político dominante (léase criminalización del agresor y víctima necesitada de tutela). Al mismo tiempo, dicha caracterización cuestiona las relaciones heteronormativas (a través del género gótico de paranoia) y desmonta el retrato dominante de la mujer víctima como sujeto sumiso (a pesar de las implicaciones problemáticas derivadas de la sobre-simplificación de la misma en la figura de la mujer vengadora, o de la concentración de la solución del problema en el desarrollo profesional/independencia económica). Por otro lado, dichos géneros fílmicos, con su asociación de la violencia a valores pasados, contribuyen a reforzar el discurso feminista institucionalizado, donde la lucha contra la violencia de género se enmarca desde los logros del feminismo en

democracia, los cuales son enfocados como alejados de todo lo que significó la dictadura. Sin embargo, tal aproximación no abre el texto a una consideración del carácter multidimensional de la violencia, todavía existente en las sociedades consideradas más democráticas.

Por su parte, la docuficción, gracias a su particular hibridación de ficción y realidad, conlleva un cuestionamiento del marco representacional, e incide en un enfoque estructural y matrilineal del problema, que sitúa la violencia de género dentro del más amplia perspectiva de los derechos de las mujeres. A pesar de ello, como hemos visto, dicha aproximación dificulta la articulación de una mirada interseccional, afianzando, de nuevo, en este sentido, el abordaje institucionalizado fruto de la lucha feminista en España.

En cualquier caso, no podemos concluir esta investigación sin volver a señalar la complejidad que entraña el objeto de estudio abordado y su aproximación desde el análisis del discurso, debido a la indirecta y compleja relación existente entre representación y discurso, aspecto al que se une la alta complejidad de los problemas sociales y el enfoque multidisciplinar que el estudio riguroso de los mismos requiere. Recordando estas premisas fundamentales de las que partimos en este trabajo, proponemos que el análisis del cine español de violencia de género que hemos realizado podría ser expandido y complejizado atendiendo (o atendiendo en mayor medida) a las siguientes líneas de investigación:

- a) La teoría del género fílmico: indicamos que puesto que la teoría existente sobre algunos géneros fílmicos como el *thriller* y la docuficción es aún escasa, esto podría hacerse, por citar un ejemplo, referido concretamente al *thriller*, atendiendo a subgéneros como el de la *female avenger* y las *rape revenge films*.

- b) Estudios de audiencia que exploren los posibles efectos traumáticos indirectos de la representación fílmica del trauma, y/o de estudios procedentes de otros campos que atiendan de algún modo a la cuestión de la representación mediática del trauma y su efecto sobre el/la espectador/a.

- c) El análisis contrastado del cine español de violencia de género con otros cines nacionales, y/o con otros cines de trauma.

- d) La teorización sobre las relaciones de género, la violencia de género, y las identidades de género, también cuestión esencial para abordar el objeto de estudio en toda su complejidad.

CONCLUSIONS

In this last section, we present the main results drawn from the comparative analysis of the three films explored in depth in this PhD thesis. We focus on the role that the specific conventions from the narrative genres employed have in the films' contrasted modes of portraying violence, the figures of the female victim and the male aggressor, and in the differentiated modes of recognition that these portrayals configure, as well as the ethical-political implications resulting from them.

Firstly, let us remember the main features of the frame of recognition of gender violence as this has been configured in the context where the films analysed emerge, by the process of «politicisation» and the media visibility of the subject that began in the 1980s. As we have seen, in the 1980s gender violence was introduced in the political agenda, and from the end of the following decade more and more legal measures started to be implemented, from establishing regular abuse as a specific type of offence, to the approval of the Ley Orgánica 1/2004. These measures and reforms indicate the increasing importance of both reporting the aggressor and the immediate protection of the victims in the legal sphere and the political agenda. Also cases of gender violence started to appear more frequently in the media, and by the end of the 1990s they became regular focus of attention in TV news as well as started to be approached as a serious social problem. From this time a number of critical reports on the media treatment of the subject are published; these reports agree that hegemonic representations –with their focus on the dramatic consequences of violence, and, in the case of institutional campaigns about gender violence, by encouraging the victims to report their aggressor–, contribute to create a victimising and disempowering portrayal of the victim.

In this way, a frame of recognition focused on the judiciary and the assistance facet of the problem begins to be created, and becomes the dominant perspective from which gender violence is institutionally managed and, to a large extent, the mode in which gender violence is predominantly approached by the media.

Secondly, let us remember De Lauretis' conceptualisation of technologies of gender, from which we approach the films analysed in this PhD thesis. Departing from this concept, we have explored the films selected as a social technology, which in turn comprises a technology of gender; they constitute discursive strategies about gender, violence and gender violence that intertwine with other social technologies, such as the political measures and laws, as well as the media. Also, departing from Butler's theory of frames and the Foucauldian formulation of the truth (Foucault, 1980), in relation to the issue of verisimilitude of the narrative genres, we have observed that the film genre, as a technology, constitutes a plausible discourse of reality. In this way, we have argued that narrative genres and film conventions in the films explored play a key role in how the frame of intelligibility of gender violence is created, as well as the possibilities of transformation of that frame and its ethical-political implications. From these assumptions, and based on the in-depth analysis of the three films selected, we conclude that the possibilities of transformation of the frame of recognition built by these films in relation to the hegemonic discourse on gender violence, are linked to the mechanisms of the film genres employed.

From this point, we explore the mode in which the technologies of melodrama and thriller, articulated in *Solo mía* (2001) and *Te doy mis ojos* (2003), and the technology of the docufiction, employed in *Ella(s)* (2010), define the portrayals of the victim, the aggressor, and the violence, as well as the frame of recognition that, ultimately, these representations build.

As we have previously seen, melodrama and thriller genres are both employed in *Solo mía* and *Te doy mis ojos*, and at the same time each film articulates and combines these conventions in a particular manner. In this way, in *Solo mía*, these genres are applied separately in the two narratives that configure the plot; conventions characteristic of the *thriller* prevail in the «disruptive narrative», and strategies typical of the melodrama are predominant in the «lineal narrative». The contrast between both narratives constitutes a key resource used by the film to build its discourse on gender violence. On the contrary, in *Te doy mis ojos*, melodramatic and *thriller* conventions are interweaved through the narrative, resulting in a hybrid genre that, as we saw previously, takes in various aspects the form of the ‘paranoid woman’s films’ subgenre (Doane, 1987), which comprises a significant narrative strategy in this film.

Regarding the role of the technologies mentioned above in defining the portrayal of the victim, one of the salient features in *Solo mía* is that melodramatic conventions are employed in the lineal narrative to place the protagonist, the abuse that she is experiencing, as well as her attempts to overcome it, at the centre of the plot. In parallel, thriller conventions are articulated in the disruptive narrative to stress the threatening – and subsequently– aggressive attitude of the protagonist in order to ultimately reverse their roles and place the female victim as the perpetrator. In contrast, in *Te doy mis ojos*, melodramatic and thriller conventions of the ‘paranoid woman’s films’ are used not only to place the abuse and the protagonist’s attempts to overcome it at the centre of the narrative (as the narrative conventions do in the case of *Solo mía*) but to stress her fear and the feeling of unease and the threat of her husband’s sudden appearance and aggression towards her.

The corresponding film strategies and narratives are employed in order to position the audience in line with the character of the victim and build an empowering and

complex portrayal of this figure. In *Solo mía*, the disruptive narrative and the figure of the «violent woman» are significant features used to subvert the structure of representation that revolves around the figures of the aggressive male and the female victim –that it is developed in the lineal narrative and corresponds to the predominant type of portrayal in the Spanish cinema that constitutes the object of our analysis. However, both the linear plot and the *flashforward* scenes end up building a ‘sadistic’ narrative –employing De Lauretis’ terms (1984)–, that polarises both characters and it is constrained by the two positions of the sexual difference. This is reinforced in the initial scene of the aggressor as an abject or criminal subject in the sense pointed as much as in the last scene that shows a victorious protagonist gaining power over the tetraplegic husband. This scene, together with the portrayal of the victim configured through the disruptive narrative, contributes to suggest the mistaken argument that all women execute violence in equal measure to men, and that their empowerment can be established in terms of self-defence. Therefore, the problem and its solution are ultimately approached in individual and dichotomous terms, ignoring the structural nature of gender violence. Through the figure of the «violent woman» and her «revenge» (that evoke, in this sense, the figure of the *female avenger* and the *rape-revenge films* subgenre), contribute to stress the aggressor’s punishment, reproducing the hegemonic judiciary frame in an excessive manner. In any case, excess is justified and, therefore, the sanctioning frame that it validates, through a reductionist portrayal of the aggressor as an abject and criminal subject.

In contrast, in *Te doy mis ojos*, the use of ‘paranoid woman’s films’ conventions involves an emphasis on the fear and threat that grip the protagonist, through the formulaic repetition of a scenario in which she fears to be abused by her husband; in this way, it presents the institution of marriage as threatened by violence, and makes a critical

comment on the existing dangers within the frame of the heteronormative relationships. However, it creates a narrative where the victim is articulated in a ‘masoquistic’ manner (Doane, 1987). More widely, it is possible to indicate that the predominant use of melodrama, with its emphasis on the protagonist’s trauma and on its masoquistic construction (resources and features that we observe also in *Solo mía*, but in this case focused in the physical abuse), contributes to reinforce and legitimate the hegemonic frame of assistance, which requires a victim willing to be protected by the system. In this way, the film reproduces the victimisation and disempowerment resulting from that frame. In parallel, the film highlights the protagonist’s professional progression and economic independence in order to create an empowering portrayal of the victim. However, this representation contributes to associate the overcoming of the abuse to economic independence, implying an argument that approaches the solution to the problem, again, in individual terms; on this occasion, in highlighting the educational, social and economic progression, associated to values of the welfare estate, it neglects the systemic dimension of the problem.

The features that the use of melodrama and/or *thriller* highlight in the portrayal of the victim extend to the representations of violence and the aggressor. In the case of *Solo mía*, the employment of melodramatic conventions is linked to the prioritisation of the physical dimension of the abuse. This violence constitutes also a resource that defines the portrayal of the aggressor; in his characterisation, apart from this physical aggressiveness and violence, a number of features which contribute to emphasise his profile as aggressor, are used. For example, certain patriarchal values, and a traditional view on gender roles (coinciding with the model of femininity promoted by Francoism) are attributed to this character, whose aggressiveness is highlighted by other male characters and their rejection towards the protagonist’s violent behaviour.

The use of ‘paranoid woman’s films’ conventions in *Te doy mis ojos*, and more specifically, the melodramatic component of this genre, that leads to an emphasis on the psychological facet of the abuse in its characterisation of the victim, extends as well to the representation of violence and the aggressor, which is mostly done through the therapy sessions for aggressors that the protagonist attends; these therapies constitute a resource employed by the film to explore the psychological factors driving the aggressor/s violence. In this film, as in *Solo mía*, certain patriarchal values and a traditional view on gender roles –coinciding, again, with the values promoted by Francoism– are also associated to the male protagonist. However, in this case those values are also suggested through other resources, such as a detailed portrayal of the geographic location, the figure of the mother and the inclusion of other male aggressors in the plot.

The diverse narrative resources mentioned above are articulated with the ultimate purpose of provoking rejection towards the aggressor and his violent behaviour. In the case of *Solo mía*, the use of melodramatic conventions to characterise the aggressor, by attributing to him, for example, a traditional conception of gender roles, it highlights his violent behaviour as obsolete. However, the fact that the aggressor’s violent behaviour is suggested as out of date (and, in this sense, linked to the past) hinders the exploration of its complexity in democratic contexts, presenting a simplistic view of the problem.

The employment of melodrama to portray the aggressor in *Te doy mis ojos* leads to a more developed and complex portrayal of this figure –which explores the individual personality of the main male character and also other aggressors in the plot to point out the sociocultural component of gender violence. However, the centrality of the therapy sessions contributes to associate violence to specific psychological features, and, in the end, to neglect once again the structural causes of the problem. In this sense, it is possible to say that this portrayal contributes to reinforce the hegemonic frame of assistance, as it

addresses the aggressor as a subject needed of institutional assistance in order to be able to transform his behaviour. On the other side, although the sociocultural and historical dimension of gender violence is considered in *Te doy mis ojos*, the film, by using resources such as the key role that the portrayal of the city of Toledo plays in the *mise-en-scene* and the opposition of the protagonist and the Scottish brother-in-law masculinities, builds a portrayal that connotes violence as a national phenomenon.

The employment of melodrama in *Solo mía* and *Te doy mis ojos*, and the emphasis of this narrative strategy on the victim and her attempts for overcoming the situation, as well as the barriers that she finds through the process, is associated to the mode in which institutional violence is represented. In *Solo mía* this violence is portrayed, mostly, in the scene where the protagonist attempts to report her ex-husband for harassment. This scene highlights the obstacles faced by the victim as a consequence of the judiciary system's restrictive notion of valid evidence. Although this scene –as in *Solo mía*– indicates the obstacles faced by the victims when they initiate the reporting procedure, the barriers are linked in this case to the restrictive model of questionnaire that the victims are subjected to by the police. This scene stresses a difficulty added in relation to the sequence in *Solo mía*, as it points out these existing practices still today in the institutional management of cases of gender violence, consisting on the fact that the victims have to adjust their narration to a pre-established questionnaire in order for them to be taken into account. In any case, despite the fact that both films point out the political dimension of gender violence, this is not a priority issue in their respective treatments of the subject.

Regarding the characterisation of the victim, we have seen that beyond the common places of reproducing the woman in the position of the victim as unprotected against violence, *Solo mía* uses revenge as its one of its main axes to portraying resistance through the figure of the female avenger. *Te doy mis ojos* complicates that resistance by

showing the community's responsibility in the process of overcoming violence by the victim. Both, in any case, highlight education and professional independence as part of this process.

In relation to the technology of docufiction, the first remarkable feature is that this film genre is built from two different types of narrative strategies, a referential strategy (characteristic of the documentary film genre), and a fictional one (characteristic of the fictional genres). The symbiotic way in which they are combined constitutes a central feature of the narrative resources that it employs to build its discourse on gender violence.

The use of the docufiction genre in *Ella(s)* involves a rupture from the modes in which melodrama and *thriller* conventions (and/or the combination of both) configure the representation of the victim in *Solo mía* and *Te doy mis ojos*. Thus, neither the physical and/or psychological effects of the abuse, nor its reverse incarnated in the figure of the «violent woman» are included in its articulation of the victim. On the contrary, the technology of the docufiction articulated in *Ella(s)*, integrates referential elements, such as the two real testimonies of victims, whose portrayal addresses them as survivals that have been able to overcome the abusive situation; and fictional resources, such as the portrayal of a historical feminist figure, whose portrayal diverts from focusing on the story of abuse that she suffered to highlighting her strength and relevant political and historical role.

The corresponding film and narrative strategies are employed with the purpose of positioning the audience with the victims and build an empowering and complex portrayal. Thus, the empowering portrayal of a historical figure is connected to the experiences of most women and female characters that configure the narrative –and that are presented as survivals and/or women with an active role in their lives in the battle for

women's rights –going, thus, beyond victimisation, and approaching women victims from a frame of resistance (Faulkner y MacDonald, 2009). This perspective is reinforced in the last section of the film, where the public presentation of the speech about divorce, written and presented publicly by Mercedes Pinto in her day, takes place.

These features contribute to break with the victimising matrix of intelligibility, offering a matrilineal approach to the problem and favouring the creation of an ethical spectatorial position. However, it is necessary to argue that most women and female characters included in the narrative (if not all of them), despite the plurality of voices that they represent, belong to a middle or high class (as it can be deduced from their professions or studies that they do); in this way, the film builds a frame of recognition of the victim which lacks an intersectional perspective/gaze that goes beyond the white and heterosexual middle-class woman.

The referential and fictional strategies, and their symbiosis, used in *Ella(s)* are linked, on the other hand, to the avoidance of attention to the physical and psychological dimensions of violence; in consonance, one of the remarkable aspects of the portrayal of the aggressor that these strategies configure is the almost visual absence of this figure, approached predominantly through the analytical observations about the aggressor's violent behaviour by various expert professionals (interviewed by the fictional characters).

As opposed to the modes in which the aggressor is configured through melodramatic and/or thriller conventions –characteristic of *Solo mía* and *Te doy mis ojos*– the use of the docufiction in *Ella(s)* is linked to an almost absence of this figure, and whose portrayal pursues to promote an informed and critical analysis about his behaviour in the audience. This type of portrayal leads to the films diversion from the physical and

psychological dimensions in order to concentrate on institutional violence. A number of interviews with real victims and representatives of key national organisations dealing with the protection of victims of gender violence in Spain are used to stress the judges' sexist and diminishing attitudes as an example of the major structural barriers faced by victims when reporting their aggressor. This resource (referential in relation to the interviewed, and fictional regarding the interviewers, both main characters in the plot) is articulated to questioning the very process of judicialization –that has been the main vehicle to approach the problem in Spain–, and the frame of recognition established, proposing the collective responsibility as a crucial factor for the transformation of gender violence. However, most of the individuals interviewed in the interviews mentioned above are women, with the exception of the representative of the Spanish Family Forum; this is precisely the only organisation that does not deal with matters of victims of gender violence. Therefore, the male figure is suppressed or almost suppressed not only as aggressor but as a subject involved in the transformation of the problem, precisely one of the aspects that it has been increasingly highlighted in institutional campaigns on gender violence.

The narrative strategies of the docufiction are ultimately linked in *Ella(s)* to the mode in which the films alludes to the past, in this case the years of Primo de Rivera dictatorship (1923-1930), through a feminist historical figure and her battle for the right to divorce. Both aspects are articulated, mostly, through the main female characters and their research on the writer (their research includes, for example, interviews to various relatives, from which, together with other resources, the portrayal of the feminist is created in the film) to suggest the current battle for the rights of victims of gender violence in the wider frame of the historical battle for women's rights.

The employment of docufiction conventions in *Ella(s)*, involves the interconnection of real testimonies and fictional characters, which, in the last instance, results in the association of the battle for the right to divorce by Mercedes Pinto during Primo de Rivera dictatorship (1923-1930) with the issue of the rights of women victims of gender violence at present. In this way, the use of these narrative strategies leads to addressing gender violence within the wide frame of the defence of women's rights in Spain through the decades, articulating a mode of approaching the subject that meets the definition established in the national and international legislation, where this is explicitly conceptualised as a violation of human rights and framed in a context of inequality that needs to be transformed.

In summary, what we have aimed to explore through this PhD thesis is the implications resulting from the use of melodrama, thriller, and docufiction conventions in relation to the cultural imaginary of violence, that is, the implications arising from the articulation of a masochistic or a sadistic gaze, or from the blurring of the boundaries between reality and fiction. In our analysis, the use of melodramatic strategies in *Solo mía* to promote the identification of women and the audience legitimises a hegemonic discourse that it is based on a frame of assistance that requires a victim in need of protection from the institutional system. However, this masochistic gaze is complicated in *Te doy mis ojos*, where paranoid gothic films conventions are employed to build a critical comment on the dangers that threaten the frame of heteronormative relationships; at the same time, the woman's cinema genre enables portraying resistance through the community of women that surrounds the protagonist. On the other hand, the application of thriller conventions validates the construction of the aggressor as a criminal who requires to be controlled by the judiciary services and/or psychological assistance. Nevertheless, the deployment of thriller strategies to create a subplot led by a woman

playing the role of the *female avenger* produces ruptures that, although questionable if we observe real cases of gender violence, from a representational point of view it introduces narrative possibilities still not widely explored in Spanish cinema. This might constitute the reason why, in the particular case of *Solo mía*, this figure appears as the result of a simple (and, apparently, easily interchangeable) role reversal, and not as a wider critical comment on the structural violence that leaves few solutions (read non-violent in the case of *Solo mía*) to women.

In conclusion, it can be stated that the employment of thriller and melodrama to portray the characters and, in particular, the victim and the aggressor, legitimates the established frame of recognition or the dominant socio-political discourse (criminalisation of the aggressor and configuration of the victim as needed of institutional protection). However, at the same time, it questions the heteronormative relationships (through paranoid films conventions) and dismantles the dominant portrayal of the female victim as a submissive subject (despite the problematic implications resulting from her over-simplification through the figure of the female avenger, or from approaching the solution to the problem in terms of professional progression/economic independence). In addition, these narrative genres, by associating violence to old values, contribute to reproduce the discourse of the institutional feminism, where the battle against gender violence is framed within the achievements of feminism in democracy, and these achievements are approached as distanced from the dictatorship principles; however, this approach does not open the text to a consideration of the multidimensional nature of violence.

In contrast, the docufiction genre, due to its distinctive hybridisation of fiction and reality, involves questioning the representational frame, and articulates a structural and matrilineal approach to the problem, portraying gender violence within the wider

context of women's rights. Despite this, its approach complicates the articulation of an intersectional perspective, contributing to reproduce the institutional discourse resulting from the feminist movement in Spain.

In any case, we cannot conclude this research project without pointing out, as we did in the introduction, to the complexity that the object of study explored involves, due to the indirect and complex relation between representation and discourse, as well as the complexity of social problems and the multidisciplinary perspective that their study requires. From these essential premises, we propose that the analysis of the Spanish cinema on gender violence as explored in this work could be broadened by looking into these research areas:

- a) Film genre theory: due to the fact that existing theory on certain film genres as thriller and docufiction is still scarce, a more complex analysis of these genres could be developed, for example, in the case of the thriller, by focusing on subgenres such as the female avenger and the rape revenge films.
- b) Audience studies that explore the possible traumatic effects resulting from film representations of trauma, and/or studies developed in other fields that approach the issue of the media representation of trauma and its effect on the spectator.
- c) Comparative analysis of Spanish films on gender violence and other national cinemas and/or other trauma cinemas.
- d) Theories of gender violence, and gender identities, are also a key to analyse the object of study in its complexity.

BIBLIOGRAFÍA

Alberdi, Inés y Matas, Natalia (2002). *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Madrid: Fundación La Caixa.

Álvarez, Ángeles (2005). Reflexiones sobre las terapias a maltratadores en España, *Observatorio de la Violencia de Género*, Recuperado de bbpp.observatorioviolencia.org/upload_images/File/alicante%20maltratadores.pdf.

Álvarez, Rafael J. (9 de diciembre de 2014). Las asesinadas que denunciaron se valoraron como “riesgo bajo o nulo”, *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/espana/2014/12/09/54861553ca4741734b8b457e.html>

Amnistía Internacional (2008). *Obstinada realidad, derechos pendientes. Tres años de la ley de medidas de protección integral contra la violencia de género*. Recuperado de <https://doc.es.amnesty.org/cgi-bin/ai/BRSCGI.exe/OBSTINADA%20REALIDAD,%20DERECHOS%20PENDIENTES%20TRES%20A%C3%91OS%20DE%20LA%20LEY%20DE%20MEDIDAS%20DE%20PROTECCI%C3%93N%20INTEGRAL%20CONTRA%20LA%20VIOLENCIA%20DE%20G%C3%89NERO?CMD=VEROBJ&MLKOB=26649310606>

Amnistía Internacional (s.f.). Las mujeres sufren discriminación, ya sea institucionalizada por ley o en la práctica, incluso en países con leyes que garantizan la igualdad. Recuperado de <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/temas/mujeres/>

Armstrong, Aurelia (s. f.). Michel Foucault: Feminism. *Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic*. Recuperado de <http://www.iep.utm.edu/foucfem/>

- Balaguer, María L. (2005). *Mujer y constitución. La construcción jurídica del género*. Madrid: Editorial Cátedra. Colección Feminismos.
- Becker, Edith et al. (1981). Lesbians and Film. *Jump Cut* (24-25), March, pp. 17-21.
- Begin, Paul (2009). Regarding the Pain of Others: The art of realism in Icíar Bollaín's *Te doy mis ojos*, *Studies in Hispanic Cinemas*, 6(1), December, pp. 31-44.
- Beltrán Brotons, María J. (2007). Universos pictóricos y el arte cinematográfico de Icíar Bollaín en *Te doy mis ojos* (2003). En Burkhard, Pohl y Türschmann, Jörg (eds). *Miradas globales: Cine español en el cambio de milenio* (pp. 323-336). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Bentley, Bernard P.E. (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- Berganza Conde, María R. (2003). El caso de Ana Orantes: El desencadenante de un nuevo enfoque informativo. *Communication & Society*. Recuperado de https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=97#C01
- Berger, Verena (2008). La soledad a través de la cámara: *Solas* (1999) de Benito Zambrano. En Feenstra, Pietsie y Hermans, Hub (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español 1990-2005* (pp. 165-178). Foro Hispánico 32. Amsterdam: Editions Rodopi, B.V.
- Bernárdez Rodal, Asunción, García Rubio, Irene y González Guerrero, Soraya (2008). *Violencia de género en el cine español. Análisis de los años 1998-2002 y guía didáctica*. Recuperado de http://eprints.ucm.es/10474/1/Libro_violencia_y_cine.pdf
- Bobo, Jacqueline (1988). The Color Purple: Black Women as Cultural Readers. En Pribram, E. Deidre (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (pp. 90-109). London and New York: Verso.

- (1989). *Camera Obscura*, (2-3, 20-21), May/September, pp. 100-103.
- (1993). Reading Through the Text: The Black Woman as Audience. En Diawara, Manthia (ed.), *Black American Cinema* (pp. 272-286). London and New York: Routledge.
- (1995). *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press.
- Boix Piqué, Montserrat. (2001). El tratamiento de la violencia hacia las mujeres en los medios de comunicación, I Congreso Nacional sobre Violencia contra la Mujer, Gijón 11-13 de octubre, Recuperado de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article314>
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2008). *Film Art: An Introduction* (8th edition). New York: McGraw-Hill.
- Bosch Fiol, Esperanza y Ferrer Pérez, Victoria A. (2000). La violencia de género: De cuestión privada a problema social. *Intervención Psicosocial*, 9(1), pp. 7-19.
- (2006). El papel del movimiento feminista en la consideración social de la violencia contra las mujeres: el caso de España, *Revista de Estudios Feministas Labrys* 10, *Dossier España* (junio-diciembre). Recuperado de <http://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?article881>
- (2012). Nuevo mapa de los mitos sobre la violencia de género en el siglo XXI. *Psicothema*, 24 (4), pp. 548-554.
- Boyle, Karen (2005). *Media and Violence: Gendering the Debates*. London: Sage.
- Brauerhoch, Annette (1995). Mixed emotions: "Mommie Dearest". Between Melodrama and Horror, *Cinema Journal Fall*, pp. 53-64.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

- Brooksbank-Jones, Anny (1995). *Work, Women and the Family: A Critical Perspective*. En Graham, Helen y Jo Labanyi (eds.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity* (pp. 386-392). Oxford: Oxford University Press.
- Bueno Abad, José R. (1996). Estudio longitudinal de la presencia de la mujer en los medios de comunicación de prensa escrita, *Alternativas: Cuadernos de investigación de psicología comunitaria*, 4, Valencia: Nau Llibres.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*: New York and London: Routledge.
- (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?* London and New York: Verso.
- Camarero Calandria, Emma y Marcos Ramos, María (2012). Campañas en televisión contra la violencia de género del Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad (2008-2011). Análisis de contenidos previo al estudio de recepción, *Revista de Comunicación Vivat Academia*, Diciembre, XIV(121), pp.17-30.
- Carballido González Paula C. (2010). *El proceso de construcción de la violencia contra las mujeres: medios de comunicación y movimiento feminista. Una aproximación desde la teoría del framing*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I de Castelló, Castelló. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/21779/carbadillo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Casado-Neira, David y María Martínez (2016). La víctima simulada. Identidades forzadas en la violencia de género, *Política y Sociedad*, 53(3), pp.879-896.

- Cases Sola, Adriana (2010). Del “Ángel del Hogar” al “Ángel del Ayuntamiento”.
Mujeres e Imagen del Poder en Alicante (1923-1931). *Feminismo/s*, 16, diciembre
2010, pp. 139-158. Doi: 10.14198/fem.2010.16.07.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists*. Laura Mulvey, Kaja Silverman,
Teresa de Lauretis, Barbara Creed. USA & Canada: Routledge (Taylor & Francis
e-Library).
- Circene, Ingrida (2010a). *Promoting the most favourable gender equality laws in Europe*.
European Union, Parliamentary Assembly (22nd October). Doc. 12427.
Recuperado de
<http://assembly.coe.int/Documents/WorkingDocs/Doc10/EDOC12427.pdf>
- (2010b). *Promoting the most favourable gender equality laws in Europe*. European
Union, Parliamentary Assembly (25^t October). Doc. 12427. Recuperado de
<http://assembly.coe.int/Documents/WorkingDocs/Doc10/EDOC12427.pdf>
- Comisiones Obreras (CCOO). (25/01/2016). *Informe sobre violencia de género*.
Recuperado de <http://www.fsc.ccoo.es/cms/g/public/o/0/o162043.pdf>
- Connell, Raewyn W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Consejo General del Poder Judicial (2011). *Informe del grupo de expertos y expertas en
violencia doméstica y de género del Consejo General del Poder Judicial acerca
de los problemas técnicos detectados en la aplicación de la Ley Orgánica 1/2004*
(1 de febrero). Recuperado de
<http://www.observatorioviolencia.org/documentos.php?id=275>
- Cook, Pam (1983). Melodrama and the Women’s Picture. En Aspinall, Sue y Murphy,
Robert (eds), *Gainsborough Melodrama*. *BFI Dossier 18* (pp. 14-28). London:
British Film Institute.

----- (1988). Approaching the work of Dorothy Arzner. En Penley, Constance (ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 46-56). London and New York: Routledge, (obra original publicada en 1975).

----- (1990). The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh. En Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 19-27). Bloomington: Indiana University Press, (obra original publicada en 1974).

Cook, Pam. y Bernink, Mieke (1999). *The Cinema Book* (2ª ed). London: BFI.

Cortes Generales. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. Pleno y Diputación Permanente, Sesión Plenaria núm. 131 de 18/02/1998. Orden del día. Interpelaciones urgentes: “Del Grupo Parlamentario Federal de Izquierda Unida, acerca de la política a llevar a cabo para erradicar la violencia de la que son víctimas las mujeres”. Recuperado de [http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/PopUpCGI?CMD=VERLS&T&BASE=puw6&DOCS=1-1&QUERY=\(CDP199802180136.CODI.\)](http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/PopUpCGI?CMD=VERLS&T&BASE=puw6&DOCS=1-1&QUERY=(CDP199802180136.CODI.))

Cowie, Elizabeth (1984). *Fantasia*, *m/f* 9: pp. 71-105.

Crawford, Mary y Unger, Rhoda (1992/2004). *Women and Gender. A Feminist Psychology* (4th ed.). New York: McGraw-Hill.

Creed, Barbara (1977). The Position of Women in Hollywood Melodramas, *Australian Journal of Screen Theory*, 4, pp. 27-31.

Cruz, Jacqueline (2004). *Solo mía y Te doy mis ojos*: dos miradas cinematográficas sobre la violencia de género. En Mercedes Arriaga-Flores (coord.), *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder* (pp. 29-43). Sevilla: Arcibel Editores.

- Cuenca Gómez, Patricia (2008). Mujer y Constitución: los derechos de la mujer antes y después de la Constitución española de 1978, *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 8(8 de julio), pp. 73-103. Recuperado de <http://universitas.idhbc.es/n08/08-05.pdf>
- Cummings, Gerardo (2004). Él: De Mercedes Pinto a Buñuel. *Filología y Lingüística*, XXX (1), pp. 75-91. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/4455/4272>
- Dapena, Gerard (2002). *Solas: Andalusian Mothers in a Global Context*, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, 21(2), pp. 26-37. Recuperado de <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/94061526.html>
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2010). *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Decreto de 23 de diciembre de 1944 por el que se aprueba y promulga el «Código Penal, texto refundido de 1944», según la autorización otorgada por la Ley de 19 de julio de 1944. *Boletín Oficial del Estado*, 13 de enero de 1945, 13, pp.427-429. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1945/013/A00427-00472.pdf>
- Del Pino, José M. (Spring 2003). Ausencia de Sevilla: Identidad y Cultura Andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano, *España contemporánea: Revista de literatura*

y cultura, 16(1), pp. 7-24.

Díaz Silva, Elena (2009). El Año Internacional de la Mujer en España: 1975, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 31, pp. 319-339. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/viewFile/CHCO0909110319A/6713>

Díez Fernández, Paloma (2005). La Dictadura de Primo de Rivera. Una Oportunidad para la Mujer, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 5, 175-190.. Recuperado de <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-7BF14B0E-2B0E-D915-2531-D21212313295&dsID=Documento.pdf>

Doane, Mary A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. London: MacMillan.

----- (1989). Untitled Contribution to «The Spectatrix» (special issue), *Camera Obscura*, 20/21: pp. 142-43.

----- (2000). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. En Kaplan, E. Ann, *Feminism & Film* (pp. 418-436). Great Britain: Oxford University Press (obra original publicada en 1982).

----- (2002). The Woman's Film: Possession and Address. En Gledhill, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 283-298), London: BFI. (obra original publicada en 1984).

Elsaesser, Thomas (2002). Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama. En Gledhill, Christine (ed.). *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 43-69), London: BFI. (obra original publicada en 1972).

Eriksson, Marianne (1997). *Report on the Need to Establish a European Union wide Campaign for Zero Tolerance of Violence against Women*. Committee on Women's Rights (16 de Julio). Recuperado de <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+REPORT+A4-1997-0250+0+DOC+PDF+V0//EN>

European Union Agency for Fundamental Rights (FRA) (2014). *Violence against women: an EU-wide survey*. Recuperado de http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-main-results-apr14_en.pdf

Faraldo Cabana, Patricia (2006). Razones para la introducción de la perspectiva de género en el Derecho Penal a través de la Ley Orgánica, de 28 de diciembre, sobre Medidas de Protección integral contra la Violencia de Género, *Revista Penal*, 17, pp. 72-94.

Farré, Susanna. (2006). *Sólo mía* (2001) de Javier Balaguer. En Hilario J. Rodríguez-Gil. *Miradas para un Nuevo Milenio: Fragmentos para una Historia Futura del Cine Español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 351-352.

Faulkner, Ellen and Gayle MacDonald (2009). *Victim no More. Women's Resistance to Law, Culture and Power*. Canada: Fernwood Publishing.

Fernández Arribas, Javier y Noblejas, Myriam (2010). *Cómo informar sobre violencia contra la mujer en las relaciones de pareja*. Centro Reina Sofía para el Estudio de la Violencia. Recuperado de https://igualdade.xunta.gal/sites/default/files/files/documentos/como_informar_violencia_parella.pdf

Fernández Romero, Diana (2008). Gramáticas de publicidad sobre la violencia: la ausencia del empoderamiento tras el ojo morado y la sonrisa serena, *Feminismo/s*,

11, pp. 15-39

Ferrer Pérez y Bosch Fiol (s.f.). El papel del movimiento feminista en la consideración social de la violencia contra las mujeres: el caso de España.

Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*. (1980). *Selected Interviews & Other Writings 1972-1977* by Michel Foucault. Colin Gordon (ed.). New York: Pantheon Books. Recuperado de https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf

----- (1990). *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley, New York: Vintage Books. (obra original publicada en 1976 como *La Volante de savoir*).

----- (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. A. Sheridan, London. Second Vintage Books Edition. (obra original publicada en 1975). Recuperado de https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf

Freud, Sigmund (2003). *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. John Reddick. New York and London: Penguin Books (obra original publicada en 1920).

Gaines, Jane (2000). White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. En Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism and Film* (pp. 336-355). Oxford: Oxford University Press (obra original publicada en 1988).

Gámez Fuentes, María J. (2003). Género, Representación y Medios: Una Revisión Crítica, *Asparkía. Investigació Feminista*, 14, pp. 59-70.

- (2004). *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castelló de la Plana: Ellago Ediciones S.L. y Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2007). Algunos apuntes sobre la representación de la violencia de género en el cine. En Javier Marzal Felici y Francisco J. Gómez Tarín (eds.): *Metodologías para el análisis de la imagen fílmica* (pp. 241-250). Madrid: Edipo.
- (2012). Sobre los modos de visibilización mediático-política de la violencia de género en España: consideraciones críticas para su reformulación, *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 7(2), pp. 185-213.
- (2013). La vida secreta de las palabras: De mujeres, narrativas y violencias, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 15, pp. 99-105.
- Gamman, Lorraine y Marshment, Margaret (1988). *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. London: The Women's Press Ltd.
- García, Jorge (26 de julio de 2009). Censura y manchas de sangre, *Público*. Recuperado de <http://www.publico.es/actualidad/censura-y-manchas-sangre.html>
- García Selgas, Fernando y Romero Bachiller, Carmen (eds). (2006). *El doble filo de la navaja: violencia y representación*. Madrid: Editorial Trotta.
- Giordano, Verónica (2012). *Ciudadanas Incapaces. La construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.
- Gledhill, Christine (1978). Recent Developments in Feminist Criticism, *Quarterly Review of Film Studies*, 13(4), 457-93.
- (1986). Stella Dallas and Feminist Film Theory, *Cinema Journal*, 25, pp. 4, 44-48.
- (ed.) (2002). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute.

----- (1988). Pleasurable Negotiations. In E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (pp. 64-89). London and New York: Verso.

----- (1999). Melodrama, en Cook (1999). *The Cinema Book* (2nd ed) (pp. 157-164). London: BFI.

Gobierno de España, Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad. *Campaña de sensibilización “- es +”*. Recuperado de http://www.migualdad.es/ss/Satellite?c=MIGU_Campania_FA&cid=1244647376166&pageid=1193049831625&pagename=MinisterioIgualdad%2FMIGU_Campania_FA%2FMIGU_campaniaGenerica

Goss, Brian M. (2008). *Te doy mis ojos* (2003) and *Hable con ella* (2002): Gender in Context in Two Recent Spanish Films, *Studies in European Cinema*, 5(1), pp. 31-44.

Graham, Helen and Labanyi, Jo (1995). Gender and the State: Women in the 1940s. En Graham, Helen and Labanyi, Jo (eds.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. (pp. 182-195). Oxford: Oxford University Press.

Gramsci, Antonio (1971). *Selection from the Prison Notebooks*. New York: International Publisher.

Gutiérrez Calvo, Vera (15 de mayo de 2012). El PSOE afirma que los recortes del PP quieren arrinconar a las mujeres en casa, *El País*. Recuperado de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/05/15/actualidad/1337083155_607318.html

Gutiérrez López, Purificación (1990). *Violencia doméstica. Respuesta legal e institucional*. Madrid: Pablo Iglesias.

Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Chicago University Press (2nd rev. edition).

- Hayward, Susan. (2000). *Cinema Studies: the key concepts*. London and New York: Routledge.
- Heller-Nicholas, A. (2011). *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Hirigoyen, Marie F. (2006). *Mujeres maltratadas. Los mecanismos de la violencia en la pareja*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Hjort, Mette y McKenzie, Scott (2000). *Cinema and Nation*, Oxon: Routledge.
- Hollinger, Karen (2012). *Feminist Film Studies*. USA and Canada: Routledge.
- hooks, Bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. London: Turnaround.
- (1993). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In Diawara, Manthia (ed.), *Black American Cinema* (pp. 288-302). London and New York: Routledge.
- Hopewell, John (1986). *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. London: British Film Institute.
- Horeck, Tanya (2004). *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film*. London: Routledge.
- Instituto de la Mujer (1994). *La mujer en cifras (Una década 1982-1992)*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- (1997). *Las mujeres en cifras*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- (1999). *Plan de acción contra la violencia doméstica 1998-2000*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- (2000). *La violencia contra las mujeres. Resultados de la macroencuesta*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- (2002). *Informe de ejecución del plan de acción contra la violencia doméstica 1998-2000*. Madrid: Instituto de la Mujer.

----- (2002). *II Plan integral contra la violencia doméstica 2001-2004*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. *Estadísticas. Víctimas mortales por violencia de género*. Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10>

Instituto Oficial de Radio Televisión Española (IORTVE) y el Instituto de la Mujer (2006). Representación de la violencia de género en los informativos de TVE. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

----- (2007). *Manual de urgencia sobre el tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres, 2002. Comunicación y Pluralismo*, 3, pp. 226-227. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2515689>

Ituarte Pérez, Leire y De Miguel Martínez, Casilda (2012). La mirada especular femenina en *Te doy mis ojos* (apuntes sobre 'cine de mujeres'). En Suárez Villegas, Juan Carlos, Liberia Vayá, Irene H. y Zurbano-Berenguer, Belén, I Congreso Internacional de Comunicación y Género (pp.1245-1258). Universidad de Sevilla, Sevilla.

Jacobs, Lea. (1981). *Now, Voyager: Some problems of enunciation and sexual difference*, *Camera Obscura*, 7, pp. 89-109.

----- (1991). *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Cycle: 1928-1942*. Madison: University of Wisconsin Press.

Johnston, Claire (1973). Introduction. In Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema* (pp. 2-4). London: Society for Education in Film and Television.

----- (ed.) (1975). *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Film Criticism*.

London: BFI.

------(2000a). Women's Cinema as Counter Cinema. In E. Ann Kaplan (ed.). *Feminism and Film* (pp. 22-33). Oxford: Oxford University Press, (original work published in 1973).

------(2000b). Dorothy Arzner: Critical Strategies. En Kaplan, E. Ann (ed.). *Feminism and Film* (pp. 139-148). Oxford: Oxford University Press, (original work published in 1975).

Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki. (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Kaplan, E. Ann (1977). Harlan County, USA: the documentary form. *Jump Cut*, 15, pp. 11–12.

------(1983). *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Great Britain: Routledge.

------(1985). Ann Kaplan Replies to Linda Williams's work «Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the maternal melodrama», *Cinema Journal*, 24(2), pp. 40–43.

------(1990). The Case of the Missing Mother: maternal issues in Vidor's Stella Dallas. En Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 126-136). Bloomington: Indiana University Press (obra original publicada en 1983).

------(1997). *Looking for the Other*. New York and London: Routledge.

------(2000a). *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

------(2000b). Is the Gaze Male? In E. Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism and Film* pp. 119-138). Oxford: Oxford University Press (original work published in 1983).

------(2005). *Trauma Culture: The Politics of Loss and Terror in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

------(2008). A History of Gender Theory in Cinema Studies. En Gibbard, Krin y Luhr,

- William (eds). *Screening Genders* (pp. 15-28). New Brunswick: Rutgers University Press.
- (2013). Trauma Studies Moving Forward: Interdisciplinary Perspectives. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 27(2), Spring, pp. 53-65.
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Kleinhans, Chuck (1978). Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism, *Film Reader*, 3, pp. 40-47.
- Kuhn, Annette (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London and New York: Verso (obra original publicada en 1982).
- (2000). Women's Genres. In E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism & Film*. Great Britain: Oxford University Press (obra original publicada en 1984).
- (2004). The State of Film and Media Feminism, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30(1), pp. 1221-1228.
- Kuhn, Annette y Street, Sarah (2004). *Researching Film*. Hodder Education.
- Lacan, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. Trans. A. Sheridan. London: Tavistock Publications.
- Lazar, Michelle. 2007. Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis, *Critical Discourse Studies*, 4(2), pp.141-164.
- Leonard, Candyce (2004). *Solas* and the Unbearable Condition of Loneliness in the Late 1990s. En Lázaro-Reboll, Antonio and Willis, Andrew (eds), *Spanish Popular Cinema* (pp. 222-236). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Ley 27/2003, de 31 de julio, reguladora de la Orden de protección de las víctimas de la

- violencia doméstica. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de agosto de 2003, 183, pp. 29881-29883.
- Ley Orgánica 3/1989, de 21 de junio, de actualización del Código Penal. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de junio de 1989, 148, pp. 19351-19358.
- Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de noviembre de 1995, 281, pp. 33987-34058.
- Ley Orgánica 14/1999, de 9 de junio, de modificación del Código Penal de 1995, en materia de protección a las víctimas de malos tratos y de la Ley de Enjuiciamiento Criminal. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de junio de 1999, 138, pp. 22251-22253.
- Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, *Boletín Oficial del Estado*, 29 de diciembre de 2004, 313, pp. 42166-42197.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, *Boletín Oficial del Estado*, 22 de marzo de 2007, 71, pp. 12611-12645.
- López Díez, Pilar (Dir.) (2006). *Representación de la violencia de género en los informativos de TVE*. Madrid: IORTVE e Instituto de la Mujer.
- López Díez, Pilar (2008). Los medios y la representación de género: algunas propuestas para avanzar. *Feminismo/s*, 11, pp. 95-108.
- Loscertales Abril, Felicidad, Fernández Jiménez, Eduardo e Higazi Rodríguez, Zulaima (2009). Violencia contra las mujeres en los medios de comunicación. Un estudio en los informativos de TVE. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 34(enero), pp.121-134.
- Luzón, Virginia. (2002). Film genre and its vicissitudes: the case of the psychothriller, *Atlantis*, 24(2), pp. 163-172.

- Llarena Rosales, Alicia (2003). *Yo soy la Novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria; Instituto Canario de la Mujer. Recuperado de <http://www.aliciallarena.com/00000098fc05fc709/00000098fc075c35f/index.html>
- (2009). Prólogo. En *Él, de Mercedes Pinto*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- Maqueda Abreu, María L. (2006). La violencia de género. Entre el *concepto jurídico y la realidad social*, *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, 8/2, pp.1-13. Recuperado de <http://criminet.ugr.es/recpc/08/recpc08-02.pdf>
- Marín, F., Armentia, J. I. y Caminos, J. (2011). El tratamiento informativo de las víctimas de violencia de género en Euskadi: *Deia, El Correo, El País y Gara* (2002-2009). *Comunicación y Sociedad*, 24(2), pp. 435-466.
- Martínez Carazo, Cristina (2007): *Te doy mis ojos: La Pintura como Subtexto*. En Martínez Carazo, Cristina y Herrera, Javier, *Hispanismo y Cine* (pp. 397-406), Iberoamericana, Madrid: Iberoamericana.
- Martínez González, Belarmina. PSOE. Diputada del Parlamento español (1996-2000), en entrevista personal el 20 de julio de 2011, Santa Cruz de Tenerife, España.
- Martínez Rubio, José (2014). Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua. *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 26-38.
- Marugán Pintos, Begoña y Vega Solís, Cristina (2000). Acción feminista y gubernamentalidad. La emergencia pública de la violencia contra las mujeres, *Formas de conceptualizar la violencia», en Jornadas Feministas Feminismo es... y será*. Recuperado de

http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/gubernamentalidad.htm.

- Maseda, Rebeca (2014). Mood, silence and ghostly words: female trauma in Isabel's Coixet *The Secret Life of Words*, *Studies in European Cinema*, 11(1), pp. 48-63.
- Matud, María P. (2009). *Violencia de género*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Mayne, Judith (1990). *Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1993). *Cinema and Spectatorship*. London and New York: Routledge.
- (2000). Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship. In E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism & Film*. Great Britain: Oxford University Press (original work published in 1991).
- McCabe, Janet (2004). *Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema* [e-book]. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Medina, Violeta (Periodista) (27 de septiembre de 2010). Coloquio entre la feminista Ana María Pérez, la actriz española Paola Bontempi, el director español David Baute, y la periodista chilena Violeta Medina. *Ella(s), La Charla*. Recuperado de <http://www.casamerica.es/cine/ellas-la-charla>
- Menéndez Menéndez, María I. (2010). *Representación mediática de la violencia de género. Análisis de la prensa balear (2004-2008)*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- Mercer, John y Shingler, Martin (2004). *Melodrama. Genre Style and Sensibility*. London and New York: Columbia University Press.
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Gobierno de España (2002). *Mujer, violencia*

y medios de comunicación. *Dossier de prensa*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.

Ministerio de Sanidad, Política e Igualdad, Gobierno de España (2009). *Evaluación de la aplicación de la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección contra la Violencia de Género*. Recuperado de https://www.msssi.gob.es/en/ssi/violenciaGenero/Documentacion/seguimientoEvaluacion/DOC/Informe_Ejecutivo_Evaluacion_aplicacion_tres_anos_Ley_Organica_1_2004_28_diciembre.pdf

Montalbán Huertas, Inmaculada (2006). *Malos tratos, violencia doméstica y violencia de género desde el punto de vista jurídico*, II Congreso sobre Violencia Doméstica y de Género, Granada, 23-24 Febrero. Recuperado de: [02.3ponencia_montalban_1.0.0.pdf](#)

Montañés, José Á. (3 de febrero de 2009). Homenaje al semanario *El Caso* como fuente de inspiración de novela negra, *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2009/02/03/actualidad/1233615609_850215.html

Morillas Cueva, Lorenzo (2002). Valoración de la Violencia de Género desde la Perspectiva del Derecho Penal, *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología* (14 de mayo) Recuperado de http://criminet.ugr.es/recpc/recpc_04-09.pdf

Morley, David (1980). Texts, Readers, Subjects. En Hall, Stuart, Hobson, Dooty, Lowe, Andrew y Willis, Paul (eds), *Culture, Media, Language* (pp.163-173). London: Hutchinson.

Mulvey, Laura (1987). Notes on Sirk and Melodrama. En Gledhill, Christine (ed.). *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 75-79).

- London: BFI Publishing (obra original publicada en 1977/1978).
- (2000). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Great Britain: Oxford University Press (obra original publicada en 1975).
- (2009). Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures (2nd edition)*. Great Britain: Palgrave MacMillan (obra original publicada en 1981).
- (2009). *Visual and Other Pleasures (2nd ed.)*. Palgrave. Great Britain: Palgrave MacMillan (obra original publicada en 1989).
- Naciones Unidas (2014). *Informe Sombra 2008-2013 sobre la aplicación en España de la convención para la eliminación de toda forma de discriminación contra las mujeres (CEDAW)*, 61^a Sesión del Comité CEDAW-Naciones Unidas. Recuperado de http://www.rednosotrasenelmundo.org/IMG/pdf/InformeSombra_Actualizado_23Sep_2014.pdf
- Neale, Stephen (1980). *Genre*. London: British Film Institute.
- (2000). *Genre and Hollywood*. London and New Kork: Routledge.
- Neroni, Hilary (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary (2nd ed.)* [e-book]. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey. (1977). Minelli and Melodrama, *Screen*, 18(2), pp. 113-119.
- (1987). Minelli and Melodrama. En Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 70-74). London: BFI.
- Ofer, Inbal (2006). La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando

- distancias entre la política de élite y las masas, *Historia y Política*, 15 (enero/junio), pp. 219-240.
- (2009). *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Organización Mundial de la Salud (OMS) (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington D. C. Recuperado de http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/summary_es.pdf
- Pajczkowska, Claire and Young, Lola (2000). Racism, Representation and Psychoanalysis. En Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Great Britain: Oxford University Press (obra original publicada en 1992).
- Pérez Moreno, Heliodoro M. (2008). La Sección Femenina de la España de Franco (1939-1975) y sus contradicciones entre el perfil de mujer y los medios educativos, *Cadernos de História da Educação*, 7, pp. 77-92.
- Pérez Riego, Nieves (1998). *Él*, de Mercedes Pinto: Vanguardia y Paranoia. *Quaderni Ibero-Americani: Attualita Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, 83-84, pp. 69-79.
- R. P. B. (2 de noviembre de 2015). Desmontando el mito del Alcázar, *Diario de Burgos*. Recuperado de <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZB7DF2841-017D-CF20-40053548341746A9/20151102/desmontando/mito/alcazar>
- Ramírez Alvarado, María M. (ed.) (2003). *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres*. Junta de Andalucía, Instituto de la Mujer.
- Real Academia Española (RAE) (2004). *Informe de la Real Academia Española sobre la expresión «violencia de género»*. Recuperado de <http://www.uv.es/~ivorra/documentos/Genero.htm>

- Regan, Linda y Kelly, Liz (2003). *Rape: Still a Forgotten Issue. Briefing Document for Strengthening the Linkages: Consolidating the European Network Project*. London: Child and Woman Abuse Studies Unit, London Metropolitan University. Recuperado de <http://nokjoga.hu/sites/default/files/filefield/rape-still-a-forgotten-issue-2003.pdf>
- Reig Tapia, Alberto (1998). El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del franquismo. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 101, pp. 101-129.
- Rico-Albero, Agustín (2008) (tesis doctoral). *Representations of Violence in Contemporary Spanish Cinema*. University of Leicester, Leicester.
- Rodríguez Cárcela, Rosa (2008). Del crimen pasional a la violencia de género: evolución y su tratamiento periodístico, *Ámbitos*, 17, pp. 171-188.
- Rodríguez Hague, Teresa (2002) Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bunuel-pinto-y-las-fuentes-de-film-el—0/html/ffa6367c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1
- Rorty, Richard (1967). *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Rubiales Torrejón, Amparo (2003). Evolución de la situación jurídica de la mujer en España (conferencia) (31 octubre). Recuperado de <http://www.ciudadanas.org/documentos/textoCONFERENCIA.pdf>
- Ruiz Franco, Rosario 2007. *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rutherford, Jennifer (2010). *Sites of Struggle: Representations of Family in Spanish Film*

- (1996-2004) (tesis doctoral). University of St Andrews, St Andrews.
- Ryall, Tom. (1975/6). Teaching through Genre, *Screen Education*, 17, pp. 27-33.
- Sahuquillo, María R. (2012). El Observatorio de la violencia de género critica los recortes en prevención, *El País*, 12 Abril, <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/04/12/actualidad/1334237391654238.html>
- Sánchez Vidal, Agustín (1987). Florián Rey y las dos versiones de *La aldea maldita*, *Artigrama*, 4, pp. 309-324. Recuperado de <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/04/2articulos/16.pdf>
- Santander, Pedro. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis del Discurso, *Cinta moebio*, 41 Santiago, pp. 207-224.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sección Femenina de la Falange Español Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) (1952). *La Sección Femenina. Historia y organización*. Madrid.
- (1965). *Economía Doméstica. Quinto y Sexto Curso*. Madrid: Artes Gráficas Ibarra.
- Smelik, Anneke (1995). What meets the eye, *Women Studies and Culture: A Feminist Introduction* (pp. 66-81). London: Zed Books Ltd.
- (1998). *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*. New York: Palgrave.
- (2008). *Feminist Film Theory* (3rd edition). In Cook, Pam (ed.), *The Cinema Book* (pp. 491-504). London: BFI.
- Smith, Jennifer (2014). Violence and Hegemonic Masculinity in *Historias del Kronen*, *El*

- Bola*, and *Te doy mis ojos*, *Prisma Social*, 13, diciembre 2014-mayo 2015, pp. 217-256. Recuperado de http://www.academia.edu/9712646/Smith_Jennifer_Violence_and_Hegemonic_Masculinity_in_Historias_del_Kronen_El_Bola_and_Te_doy_mis_ojos
- Stacey, Jackie (2000). *Desperately Seeking Difference*. In Kaplan, E. Ann, *Feminist Film Theory*. Great Britain: Oxford University Press (original work published in 1987).
- Staiger, Janet (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York/London: New York University.
- Thibaudeau, Pascale (2008). El cine de denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollain' En Feenstra, Pietsie y Hermans, Hub. *Miradas sobre Pasado y Presente en el cine español (1990-2005)* (pp. 231-249). Foro Hispánico, 32. Amsterdam: Editions Rodopi, B.V.
- Triana Toribio, Nuria (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- Tudor, Andrew (1974). *Theories of Film*. London: Secker and Warburg.
- (1986). Genre. En Grant, Barry K. (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- United Nations (1993). *Declaration on the Elimination of Violence against Women*. General Assembly. A/RES/48/104 85th plenary meeting (20th December). Recuperado de <http://www.un.org/documents/ga/res/48/a48r104.htm>.
- (1995). *Fourth World Conference on Women* (Beijing, September). Recuperado de <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/fwcwn.html>
- (1996) Report by the Department of Public Information DPI/1772/HR (February) Recuperado de <http://www.un.org/rights/dpi1772e.htm>
- (2008). *Good Practices in Legislation on Violence against Women* (Vienna)

Recuperado de
<http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/violence/UN%20Guidelines%20on%20legislation.pdf>

Usó, Imma (2005). *La violencia de género en los medios: propuesta para una revisión de las representaciones*, *Jornades de Foment de la Investigació. Universitat Jaume I*. Recuperado de
http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78866/forum_2005_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y

van Dijk, Teun. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 4(2), pp. 249-283.

----(1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos (Barcelona)*, 186, septiembre-octubre, pp. 23-36.

----(2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social, *Athenea Digital*, 1, primavera, pp.1-7.

Varela, N. (2003). Medios de comunicación y violencia de género: un mundo fuera de foco'. En M.M. Ramírez (coord.), *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp.45-52.

Vega Solís, Cristina (2005). Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el Estado español, en Sichel, Berta y Villaplana Ruíz, Virginia (eds.) *Cárcel de amor: relatos culturales sobre violencia de género* (pp. 25-37). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Velasco, Pilar (5 de mayo de 2012). Las víctimas de violencia de género se quejan del trato policial, *Cadena Ser*. Recuperado de

Vernon, Kathleen M. (1993). Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's "What Have I Done to Deserve This?", *Film Quart*, 46 (3) (Spring), pp.28-40.

Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Walker, Lenore E. (1979). *The Battered Woman*. New York: Harper & Row Publishers.

Wheeler, Duncan (2012). The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema, *The Modern Language Review*, 107(2) (April), pp. 438-500.

Williams, Linda (1984). When the Woman Looks. En Doane, Mary A., Mellencamp, Patricia y Williams, Linda (eds), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (pp. 83-99). Frederick: American Film Institute/University Publications of America.

----- (1991). Film Bodies: Gender, Genre and Excess, *Film Quarterly* 44(4), pp. 2-13.
Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1212758>

----- (2002). Something Else Besides a Mother, Stella Dallas and the Maternal Melodrama, 299-325 (obra originariamente publicada en 1984).

Wittgenstein, Ludwig (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans D.F. Piers and B.F. McGuiness. London and New York: Routledge (1ª edición en inglés publicada en 1922).

Young, Lola (1996) *Fear of the Dark: «Race, Gender and Sexuality in the Cinema»*. London and New York: Routledge.

Zanzana, Habib (2010). Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema. A Porfolio View of Behavioral Dynamics, *Hispania*, 93(3),

September.

Zecchi, Barbara (2006). Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer. En Romero Bachiller, Carmen y García Seigas, Fernando J. (eds.). *El doble filo de la navaja: violencia y representación* (pp. 107-128). Madrid: Editorial Trotta.

Zurera Álvarez, Francisco J. (2012). *Una Mirada al Mundo Femenino durante la Dictadura de Primo de Rivera a través de las Páginas del Diario Provincial de Córdoba La Voz*, IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres. Recuperado de http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iv_congreso_mujeres/comunicaciones/FRANCISCOZURERA.pdf

Zurián Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz (2014): Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), Número monográfico *Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual*. Recuperado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

FILMOGRAFÍA

FILMOGRAFÍA DE PRODUCCIÓN ESPAÑOLA

Alexander, Juan (Productor) y Balaguer, Javier (Director) (2001). *Solo mía* [película].

España: Star Line Productions.

Álvarez, J. K. (Productor/ Guionista/Director) (2011). *El cuento de Duna* [película].

España: CSO Pictures.

Amigo, Ana (Productora) y Gómez Pereira, Manuel (Director) (2008). *El juego del ahorcado* [película.]. España-Irlanda: Subotica Entertainment, El amigo de Lenon,

Ovideo TV S. A.

Aranda, Vicente (Director) (1999). *Celos* [película]. España: Sogetel.

Baute, David (Director) (2010). *Ella(s)* [película]. España-México-Uruguay.

Buñuel, Luis (Productor/Director), Torres Larrode, Manuel (Productor) y Dorfman

Robert (Productor) (1970). *Tristana* [película]. España-Francia-Italia: Época Films, Talía Films, Les Films Corona, Selenia Cinematográfica.

Calleja, José M., Matji, Manolo (Productores) y Cebrián, Daniel (Director). *Cascabel* (2000) [película]. España: Alma Ata International Pictures.

Camus, Mario (Director) (1963). *Los farsantes* [película]. España: I. F. I. España S. A.

Cerezo, Enrique (Productor) y Franco, Ricardo (Director) y Franco, Ricardo (Director) (1997). *La buena estrella* [película]. España: Eurimages, GA&A Productions.

Cerezo, Enrique, Vasallo Carlos (Productores.) y Costa Pedro (Productor/Director) (1995). *Una casa en las afueras* [película]. España: Atrium Productions, Canal+ España y Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A.

Costa, Pedro (Productor/Director) (1997). *El crimen del cine Oriente* [película]. España: Canal+ España, Nanitta Inversiones, S. A. y Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A.

Costa Musté, Pedro, Cerezo, Enrique, Vasallo, Carlos (Productores) y Aranda, Vicente (Director) (1993). *Intruso* [película]. España: Atrium Productions, Antena 3 Televisión, Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A, y Promociones Audiovisuales Reunidas.

Crespo, Xavier, Linares, José J. (Productores) y Claver, Juan C. (Director). (2002) *¿Dónde está?* España: Dacsa Productions, Kines Producciones.

Esteban Alenda, César y Esteban Alenda, José (Guionistas Directores) (2010). *El orden de las cosas* [corto]. España: Flux Film y Solita Films.

Fernández, Julio, Martínez de Oregón, Manuel (Productores) y Mañá, Laura (Directora) (2003). *Palabras encadenadas* [película]. España: Filmax.

Fernández-Cid, Jaime (Productor) y Aranda, Vicente (Director) (1972). *La novia ensangrentada* [película]. España: Morgana Films.

García Berlanga, Luis (Director) (1963). *El verdugo* [película]. España-Italia: Zebra Films, Interlagar Films, Naga Films.

García de Leániz, Santiago (Productor) y Bollaín, Iciar (Directora) (2003). *Te doy mis ojos* [película]. España: Alta Producción y Producciones La Iguana S. L.

González, Arturo, Maldonado, J. M. (Productores) e Ibáñez Serrador, Narciso (Director) (1969). *La residencia* [película]. España: José Frade.

Gutiérrez, Pizca (Productora) y Bollaín, Iciar (Directora) (2000). *Amores que matan* [corto]. España: Canal+ España y Producciones La Iguana S.L.

Hachuel Hervé (Productor) y Almodóvar, Pedro (Guionista/Director) (1984) *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [película]. España: Tesauro.

Hernández, Daniel, Usón, Pablo (Productores) y Quer, Silvia (Directora) (2003). *Sara* [película]. España: Ignacio Benedetti Cinema, Televisión de Galicia TVG S.A. Alea TV.

Herrero, Gerardo, López Blanco, Javier (Productores) y Martínez Moreno, Juan (Director) (2009). *Un buen hombre* [película]. España: Milú Films, Castafiore Films, Tornasol Films, TVE, TV Galicia.

Matas, Alfredo (Productor) y Regueiro, Francisco (Guionista/Director) (1963). *El buen amor* [película]. España.

Morón, Carmen (Productora) y Costa, Pedro (Director) (2003). *Acosada* [película]. España.

Nieves Conde, José A. (Director) (1951). *Surcos* [película]. España: Atenea Films.

Pérez, Antonio P. (Productor) y Zambrano, Benito (Guionista/Director) (1999). *Solas* [película]. España: Fireworks Pictures, Maestranza Films, Vía Digital, Canal Sur Televisión, Canwest Entertainment.

Pérez de Guzmán, Dácil (Directora) (2002). *María la portuguesa* [película]. España: Canal Sur, ETB (Euskal Telebista), Pausoka, Radiotelevisió Valenciana (RTW), Telemadrid, Televisión de Galicia (TVG).

Pons, Ventura (Productor/Director) (1998). *Carícies* [película]. España.

Regueiro, Francisco (Director) (1966). *Amador* [película]. España-Francia: Jet Films, Champs Elysées Productions.

Rey, Florián (Guionista/Director) (1942). *La aldea maldita* [película]. España: P. B. Films.

Rey, Florián (Productor/Guionista/Director) y Larrañaga, Pedro (Productor (1930)). *La aldea maldita* [película]. España: Florián Rey, Pedro Larrañaga.

Ríos Borbón, Guillermo (Director) (2006). *Nasija* [corto]. España: Ríos TV S. L.

Santana, Eduardo (Productor) y Carré, Héctor (Guionista/Director) (2004). *La promesa* [película]. España: Tesela P. C.

Távora, Pilar (Productora/Directora) (1999). *Madre amadísima* [película]. España: Artimagen.

Villalba, Tedy (Productor) y Sedes, Carlos (Director) (2009). *No estás sola, Sara* [película]. España: Ficciona Media y TVE.

OTRAS FILMOGRAFÍAS

Dancigers, Oscar (prod.) y Buñuel, Luis (Director) (1953). *Él* [película]. México: Ultramar Films.

De Silva, Buddy G., Siström, Joseph (Productores) y Wilder, Billy (Director) (1944). *Double Indemnity* [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Duff, Warren (Productor) y Tourneur, Jacques (Director) (1947). *Out of the Past* [película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Goldwyn, Samuel (Productor) y Vidor, King (Director) (1936). *Stella Dallas* [película]. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Productions.

Hunter, Ross (Productor) y Sirk, Douglas (Director) (1955). *All That Heaven Allows* [película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Reinhardt, Wolfgang (Productor) y Ophüls, Max (Director) (1949). *Caught* [película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Enterprise Productions.

Selznick, David O. (Productor) y Hitchcock, Alfred (Director) (1940). *Rebecca* [película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.

Wald, Jerry (Productor) y Curtis, Bernhardt (Director) (1947). *Possessed* [película]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.

Wallis, Hal B. (Productor) y Houston, John (Director) (1941). *The Maltese Falcon* [película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Wallis, Hal B. (Productor) y Rapper, Irving (Director) (1942). *Now, Voyager* [película].

Estados Unidos: Warner Bros.

Zugsmith, Albert (Productor) y Welles, Orson (Director) (1958). *Touch of evil* [película].

Estados Unidos: Universal Studios.