



CUESTIÓN DE GÉNERO:
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN
LA HISTORIA DEL THRILLER ESPAÑOL

Laura Pacheco Jiménez

Dirigida por:
Virginia Guarinos

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Línea en Comunicación Audiovisual



Cuestión de género:

La representación de la mujer en la Historia del thriller español

Laura Pacheco Jiménez

Tesis doctoral dirigida por Virginia Guarinos

Sevilla, 2021.

A Ana, por enseñarme a buscar mi camino.

A Virginia, por guiarme a cada paso.

A Toñi, por no dejarme caminar sola.

A Paqui, por impregnar de luz cada rincón.

A todas las mujeres que habitan aquí.

Agradecimientos

Para una persona extraordinariamente introvertida esta es, sin duda, una de las páginas más difíciles de escribir. No se trata ya de luchar porque las mujeres tengamos un mundo mejor, igualitario, un mundo en el que no se nos quiten oportunidades solo por el hecho de ser mujer; se trata de abrirse a cualquier persona que lea estas páginas, dar a conocer un poco de ti, de tu mundo.

Cuando reflexionas sobre quién es parte real de ese mundo que has construido en los últimos años, de quién te ha acompañado realmente en el camino, te das cuenta de que no necesitas a tantos, pero sí que los que estén lo hagan de verdad, que se queden cuando vengan situaciones de agobio, pero también cuando no sepas dónde va esa maldita coma que no te deja dormir. Por ello, doy las gracias a los signos ortográficos de mi vida.

Toñi, aquello que empezamos como un punto y aparte -muy muy aparte- resultaron ser tres puntos suspensivos que no sabremos adónde nos llevarán, pero tampoco nos importa. Gracias por hacerme mejor, por mostrarme mi mejor versión para que pueda creer de lo que es capaz la persona que ves cuando me miras.

Ana, a quién siempre consideré un punto y seguido, porque, pase lo que pase, siempre habrá otro párrafo en nuestra historia. Me enseñaste todo y aprendí lo que pude, pero sobre todo me enseñaste a intentarlo. No puede expresarse en un par de líneas el agradecimiento que siento, pero eso también lo intento.

A Paloma, el acento, el énfasis de una amistad a la que, por más que se han empeñado -y por más que nos hemos empeñado-, no hemos podido ponerle punto final porque, sencillamente, eso no es una posibilidad. Gracias por las frustraciones, por las peleas de globos, por cantar “Niña” en un tugurio de Nantes, por ser lo menos yo que se puede ser. Gracias por la vida.

A María, que pareció un paréntesis salmantino y, como de la nada, surgiste en el momento concreto, revelándote como una exclamación. Gracias por las risas, pero, sobre todo, gracias por ser el descubrimiento que me tenía preparado el 2021.

Al grupo de investigación AdMIRA y, especialmente, a Virginia Guarinos, las almohadillas. Este signo se utiliza en música para indicar que una nota es sostenida, es decir, medio tono más alta. Trabajar con vosotros hace que mis capacidades investigadoras vayan a más, mi nombre debería ir siempre con una almohadilla morada delante. Gracias por sostenerme, por acomodarme. Gracias por vuestra música.

A Antonia, José Manuel, Ana y Pepe, por no verme como una interrogación. Gracias por ir un paso más allá, por ver lo que era, pero también lo que podía ser y nadie veía, ni siquiera yo. Gracias por las oportunidades, por las charlas, por las tardes en cualquier patio. Gracias por la sabiduría.

A Loli, un asterisco enorme y de neón en una calle oscura. Gracias por cegarme, por hacerme ver que tenía que acostumbrarme a los destellos y por atenuarte cuando lo necesitaba.

A Paqui, mi abuela, porque si yo fuera una “u” muda -y lo fui-, tú serías mi diéresis -y lo fuiste-. Gracias por el respeto, por el orgullo, por el amor. Gracias por enseñarme que no hace falta comprender a alguien para apoyarlo y que no hace falta que alguien esté aquí para que esté contigo.

No es necesario ser más que una misma.

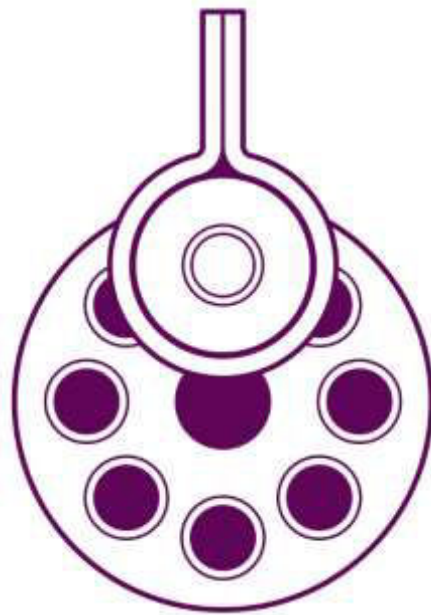
Virginia Woolf.

Índice

Q 1. Introducción	11
1.1. Resumen	11
1.2. Introducción	12
1.3. Objeto de estudio: La representación femenina a examen	13
1.4. Justificación: Mujeres sin referentes	14
1.5. Estado de la cuestión: El proceso del cambio	16
1.6. Objetivos e hipótesis: Referentes sin mujeres	19
1.7. Preguntas de investigación: El lugar del personaje femenino	20
1.8. Corpus: La necesidad de una muestra amplia	21
1.8.1. Muestra y criterios de selección	21
1.8.1.1. Grupo A (1941-1994)	22
1.8.1.2. Grupo B (1995-2017)	24
1.9. Problemas y limitaciones: Recolección de películas	29
Q 2. Fundamentos teóricos	34
2.1. Fundamentación teórica: Estudios Culturales, Teoría Fílmica Feminista y representación	34
2.2. Marco teórico: cuestión de género	40
2.2.1. Principales estudios de género y cine en España	40
2.2.2. El thriller como (meta)género cinematográfico	51
2.2.2.1. Consideraciones previas	51
<i>a. Delimitación terminológica</i>	<i>51</i>
<i>b. El thriller</i>	<i>53</i>
2.2.2.2. Revisión histórica del thriller	56
<i>a. El thriller euroestadounidense</i>	<i>56</i>
<i>b. El thriller español</i>	<i>69</i>
2.2.2.3. Tópicos del thriller como metagénero cinematográfico	80
<i>a. Nuevas tendencias</i>	<i>80</i>
<i>b. Estereotipos masculinos: policías y delincuentes</i>	<i>83</i>
<i>c. Estereotipo femenino: la femme fatale como mujer por antonomasia</i>	<i>87</i>

Q 3. Marco metodológico	90
3.1. Metodología de investigación y análisis	90
3.2. Personaje y narrativa	92
3.2.1. El análisis de personajes	93
3.2.1.1. El personaje como actante	94
3.2.1.2. El personaje como persona	95
3.2.1.3. El personaje como rol	96
3.3. Estereotipia femenina	97
3.4. Violencias ejercidas contra las mujeres	99
3.4.1. El cuerpo femenino expuesto	99
3.4.2. Definición, ámbitos y tipos de violencias ejercidas contra las mujeres	100
3.5. Otros ítems de análisis	104
3.5.1. El protagonismo de las cintas: Infrarrepresentación femenina	104
3.5.2. El sexo de las profesiones representadas	106
3.5.3. Perfil criminal	111
3.6. Modelo de análisis	112
Q 4. Resultados	115
4.1. Análisis de personajes femeninos	115
4.1.1. Personajes femeninos como actantes	115
4.1.1.1. Destinadoras	117
4.1.1.2. Destinatarias	119
4.1.1.3. Sujetos	119
4.1.1.4. Objetos	120
4.1.1.5. Ayudantes	121
4.1.1.6. Oponentes	122
4.1.2. Personajes femeninos como persona	123
4.1.2.1. Planas o redondas	123
4.1.2.2. Lineales o contrastadas	124
4.1.2.3. Estáticas o dinámicas	125
4.1.3. Personajes femeninos como rol	126
4.1.3.1. Activas o pasivas	126
4.2. Análisis de estereotipia femenina	127
4.3. Desnudos y violencias ejercidas contra las mujeres	131
4.3.1. Desnudos	131

4.3.2. Tipos de violencias ejercidas contra las mujeres	132
4.3.2.1. Falsos testimonios	133
4.4. Otros ítems de análisis	136
4.4.1. Relación entre películas protagonizadas por mujeres, por hombres y con protagonismo compartido	136
4.4.2. El sexo de las profesiones representadas	139
4.4.2.1. Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado	139
4.4.2.2. Personal sanitario	140
4.4.2.3. Políticos y personal de justicia	141
4.4.2.4. Medios de comunicación	143
4.4.2.5. Servicio	144
4.4.2.6. Transporte y automoción	145
4.4.2.7. Empresa y banca	146
4.4.2.8. Otras profesiones	146
4.4.3. El sexo de los criminales representados	147
Q 5. Discusión y conclusiones	151
Q 6. Futuras líneas de investigación	162
Q 7. Referencias bibliográficas y filmográficas	165
7.1. Bibliografía	165
7.2. Filmografía analizada	180
7.3. Filmografía referenciada	188
Q 8. Anexos	194
8.1. Fichas técnicas de películas analizadas	194
8.2. Índices de tablas y gráficos	219
8.2.1. Índice de tablas	219
8.2.2. Índice de gráficos	219



INTRODUCCIÓN

Q 1. Introducción

1.1. Resumen

Que la representación de la mujer en el cine español es deficitaria y no se adecua a la realidad es algo que se denuncia cada año desde organizaciones como CIMA (Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales), que puso en marcha la campaña #MásMujeres para denunciar esta infrarrepresentación, además de la situación de las mujeres tras las cámaras. Se da la casuística de que uno de los géneros que goza de mayor reconocimiento para crítica y público en los últimos años es el thriller¹, donde la presencia de mujeres cae a índices ínfimos comparados con otros géneros cinematográficos. Sin embargo, no solo importa la cantidad, sino que la calidad de los personajes femeninos es relevante, especialmente cuando se dirige a un público de masas. La presente investigación pretende hacer un mapa de cómo son las mujeres representadas en el thriller y comprobar si han sufrido cambios a lo largo de los años. Por ello, se analizan 120 películas que abarcan toda la historia del metagénero, desde 1941 hasta 2017, con una metodología híbrida, cuantitativa y cualitativa, basada en el análisis de personaje, los estudios de género y los Estudios

¹ Si bien el término «thriller» aparece en el Diccionario de la Real Academia Española como voz inglesa, por lo que recomienda su uso en tipografía cursiva, se elude este empleo en la presente tesis doctoral en tanto se usa como género o metagénero cinematográfico cuya literatura científica permite ambas grafías.

Culturales. Así, se reconstruye la imagen de la mujer a lo largo de la historia del thriller español.

Palabras clave: cine español, thriller, estudios de género, personajes femeninos, análisis fílmico.



1.2. Introducción

Dijo Emilia Pardo Bazán que “la educación de la mujer no puede llamarse tal educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión” (Castro, p. 179), y estas palabras resuenan con fuerza e impregnan de significado la presente tesis doctoral. Más aún cuando, el pasado mes de mayo, la Real Academia Española pedía disculpas a la escritora, con cien años de retraso, por no haber atendido su solicitud de entrar en la Institución y le otorgó de forma póstuma, simbólica y honorífica el sillón número 47 de la RAE (SER, 2021, 13 de mayo).

Este intento de devolver a la figura de Pardo Bazán lo que se le negó en su momento coincide con un contexto convulso en la propia sede de la Institución a raíz del uso del lenguaje inclusivo, y es que se sigue abogando de forma “oficial” por el uso del masculino genérico aun cuando se den situaciones en las que el argumento de la economía del lenguaje quede invalidado, aun cuando en una sala haya mayoría de mujeres o aun cuando sea, simplemente, una norma ortográfica que no incluye a la mitad de la población española. Esto sin mencionar a otro tipo de identidades de género no estudiadas en este trabajo, pero no por ello menos importantes.

Debido en parte a esta supuesta “corrección” tardía de la situación de Emilia Pardo Bazán que, evidentemente no arregla nada debido al siglo que ha pasado entre la injusticia y la solución, se pone en tela de juicio aquí si realmente el cine español no debe las mismas disculpas a las mujeres representadas que la RAE a la escritora.

Cuando se realiza un estudio histórico es importante entender la coyuntura sociocultural y política del momento en el que ocurre el acontecimiento, y esto es innegable. Sin embargo, hasta una institución canónica ha tenido que mirar atrás y dejar de justificar lo injustificable pues, si bien se entiende que por su contexto Emilia Pardo Bazán debía hacer más méritos que sus homónimos masculinos por acceder a la misma silla, se reconoce ahora que los hizo de sobra como para ostentar tal puesto. Así que no es posible dejar de cuestionar si el cine ha mirado hacia atrás en algún momento, en un puro ejercicio autorreflexivo, para tomar consciencia de en qué lugar ha dejado a la mujer a lo largo de su historia. O, en caso de no echar la vista atrás, ¿la ha virado hacia adelante? ¿Representa el cine español la posición que ocupan las mujeres en la sociedad?

Cuando una investigadora como la que escribe estas líneas se para a observar detenidamente lo que el cine -y, en particular, el thriller- le está diciendo que es su posición, cómo debe actuar o le muestra qué modelos ha de seguir, se asombra. Se sorprende y recuerda a aquella escritora nacida en 1851, que a finales de siglo advertía de que la educación de la mujer era un mecanismo de sumisión, un yugo que volvía a todo un género pasivo, dócil. Y cuya redención llegó cien años tarde.

¿No es acaso el mismo mecanismo con otro dispositivo? ¿No debiera tener el cine la responsabilidad de mostrar nuevos referentes? Aquí se dan cabida más de cien películas procedentes de casi cien años de Historia, en un ejercicio analítico cuyo objetivo es mostrar una situación que, muy probablemente, debería haber corregido el cine y, de hecho, se espera que lo haga porque, francamente, a la luz de los acontecimientos parece que sí hay mal que cien años dure.

1.3. Objeto de estudio: La representación femenina a examen

La presente tesis doctoral surge tras la observación continuada de thrillers en los que las mujeres son la comparsa del hombre, acompañantes en sus aventuras, en el mejor de los casos; en otros, apenas obstáculos entre el sujeto masculino y su objeto de deseo, sin ser siquiera la figura oponente real de la trama; en otros tantos, los personajes femeninos son el propio objeto de deseo del masculino, un valor a poseer.

El análisis que se realiza sobre los personajes femeninos se hace en varios niveles: actancial, de estereotipia, de violencias ejercidas contra las mujeres, de protagonismo, de profesiones ejercidas y, por último, un perfil criminal con el que se observa si ese lado de la ley está reservado de forma exclusiva para los varones.

En definitiva, esta investigación quiere poner el foco en esos personajes femeninos, convertirlas en objeto de estudio, protagonistas aquí, para elaborar un mapa de lo que ha sido la representación femenina en toda la historia del thriller español, concretamente desde 1941, año en el que Ignacio F. Iquino estrena *Los ladrones somos gente honrada*, hasta 2017, año en el que se inicia este estudio para conocer cómo ha sido esta representación históricamente, pero también cómo se lleva a cabo en la actualidad.

1.4. Justificación: Mujeres sin referentes

El creciente interés por los estudios de género y representación aplicados al cine provoca en los últimos años la redacción de informes desde organizaciones como AISGE (Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual) que realiza el *Estudio de la presencia de la mujer en las producciones españolas de ficción difundidas en televisión y salas de cine de España durante el periodo 2014-2016* (Giménez Marchante, 2017) o los diversos informes de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) que lleva realizando desde 2007, cuya investigación de este periodo determina que las mujeres solo representan el 29% del cine español (Cuenca Suárez, 2018).

El cine, como contenido dirigido a las masas, tiene de forma implícita la capacidad de crear modelos de comportamiento a base de repetirlos en pantalla. Y esta competencia puede ser utilizada de forma positiva y enriquecedora para la sociedad, o bien como mecanismo de alienación de cientos, miles y, a veces, millones de personas que miran de forma pasiva una pantalla asumiendo los mensajes lanzados de forma subconsciente. Es en este contexto en el que el presente trabajo se pregunta qué hace el cine español por la imagen de la mujer y, muy concretamente, qué hace el thriller. En un pequeño estudio de casos procedente del informe ya mencionado de AISGE,

ya se apunta que en películas como *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o *El niño* (Daniel Monzón, 2014), las mujeres se encuentran en una abultada situación de infrarrepresentación con respecto a los hombres, que tienen más secuencias como personajes protagonistas -mujeres no hay- y, como secundarios, tienen más secuencias que sus homónimas femeninas. Esta situación, si bien no se revierte en otros géneros como la comedia, es menos frecuente y las cifras intergénero están más parejas al compararlas con filmes como *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2013) o *Perdiendo el norte* (Ignacio García Velilla, 2015).

La televisión ha demostrado en los últimos años tener cierta preocupación por incluir a mujeres fuertes en tramas de acción, como son los casos de *Hierro* (Pepe y Jorge Coira, 2019), *Antidisturbios* (Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña, 2020) o, la más reciente, *Sky rojo* (Álex Pina y Esther Martínez Lobato, 2021), tres series cuyos personajes femeninos representan la justicia, la lucha contra la corrupción y la venganza de unas mujeres víctimas de trata sexual contra sus explotadores, respectivamente.

En el contexto social, en los últimos años, no han sido pocos los casos que han saltado a la palestra. Las investigaciones del proceso de Juana Rivas cuyo eco se tradujo en la calle en el recordado “Juana está en mi casa”, el sumario del grupo de jóvenes conocidos como “la manada”² o, compartiendo terreno social y televisivo, el -aún supuesto- abuso sexual sufrido por Carlota Prado en 2017, cuando era concursante del *reality show* de Telecinco *Gran Hermano Revolution*, cuyo proceso de investigación explica Berto Molina (2021, 17 de junio). La misma cadena estrena en 2021 con grandes cuotas de audiencia la serie documental *Rocío: contar la verdad para seguir viva* (Adrián Madrid y Óscar Cornejo, 2021), sobre la puesta en escena televisiva en el caso de Rocío Carrasco, de cuya situación de malos tratos y posteriores secuelas habla la superviviente casi diez años después en una serie de entrevistas en formato documental para la pequeña pantalla.

² En este caso se han producido modificaciones recientes pues, el principal acusado, José Ángel Prenda, conocido socialmente como “el Prenda” ha reconocido los hechos por primera vez tras negarlos durante el juicio, pidiendo perdón a la víctima en una carta dirigida a la Audiencia de Navarra, en una estrategia por conseguir el tercer grado (Graguera, 2021, 7 de octubre).

La respuesta y los modelos positivos femeninos en el thriller español se dan de forma aislada y esporádica, algunas son *Adiós* (Paco Cabezas, 2019) o el caso de la trilogía del Baztán, compuesta por *El guardián invisible* (2016), *Legado en los huesos* (2019) y *Ofrenda a la tormenta* (2019), todas ellas dirigidas por Fernando González Molina. No obstante, hay que destacar, se basan en las novelas homónimas de Dolores Redondo. Cuando se analiza la representación femenina en el thriller español, es difícil encontrar estos modelos positivos de forma continuada, especialmente cuando la trama de las cintas se sitúa al margen de la legalidad, lugar reservado para los hombres.

Esta falta de modelos constantes en el cine de mujeres fuertes, valientes y que actúan con independencia se une a la proliferación de thrillers en España en los últimos años. Películas como las ya mencionada *La isla mínima* o *El niño* protagonizaron la gala número 29 de los premios con 17 y 16 nominaciones, alzándose finalmente con 10 y 4 premios, respectivamente. En definitiva, son dos ejemplos de que el thriller que se realiza en España en la actualidad goza del reconocimiento de la profesión y, por supuesto, de la crítica. En lo que respecta al público, la película de Rodríguez supera el millón de espectadores en sala; la de Monzó roza los tres millones, por lo que se puede deducir que también son cintas muy del gusto del público. Sin embargo, no puede escaparse que, en *La isla mínima*, no hay representación femenina entre los protagonistas, pero tampoco entre los principales, y hay que llegar hasta los personajes secundarios o de reparto para encontrar a un personaje femenino. En el caso de *El niño*, ocurre exactamente lo mismo. Las mujeres se retratan en estas cintas como acompañantes de los hombres, que llevan la batuta de la acción a ambos lados de la ley, por lo que es necesario preguntarse si el caso de 2014 es extraordinario o realmente las mujeres están desterradas de las películas en las que predomina el suspense, la acción y las persecuciones a alta velocidad.

1.5. Estado de la cuestión: El proceso del cambio

Los cambios que se están produciendo a nivel legal forman parte del contexto en el que se producen los filmes más recientes. El texto del anteproyecto de la ley de libertad sexual tiene como novedad su definición en positivo, es decir, “antes se

indicaba cuándo no había consentimiento, y ahora cuando sí lo hay” (López Trujillo, 2021, 9 de julio), no en vano, la ley es conocida popularmente como la ley de “solo sí es sí”, que viene a sustituir el antiguo cántico feminista de “no es no”, sin duda, un cambio novedoso y motivado por el ya mencionado caso de La Manada.

Por su parte, el audiovisual español vive en la actualidad uno de sus momentos más reivindicativos en lo que a paridad se refiere, al menos en lo que respecta al movimiento feminista tras las cámaras. CIMA organizó en la 33 edición de los premios Goya -la de 2019- el movimiento #más mujeres cuyo símbolo fueron los abanicos rojos que inundaron la gala como protesta a la desigualdad de género en el sector y que vinieron acompañados de intervenciones en la misma línea. Más recientemente, la propia organización, publicó un comunicado (CIMA, 2021, 10 de agosto) criticando duramente al Festival de Cine de Donostia -San Sebastián- por elegir al actor Johnny Depp para premiar su trayectoria cinematográfica, ya que el estadounidense tiene varios litigios pendientes por acusaciones de malos tratos hacia Amber Heard. Y es que, las casi setecientas mujeres relacionadas con el audiovisual que conforman CIMA se preguntan en el comunicado si el actor es verdaderamente un ejemplo para la profesión.

La mencionada campaña #más mujeres es, además, heredera del movimiento #MeToo, originario en Estados Unidos y cuyo sismo ha llegado a buena parte de Europa. El caso destapado en 2017 contra el magnate de Hollywood Harvey Weinstein, quien utilizaba su posición para agredir sexualmente a las mujeres que querían participar en las películas que él producía. El movimiento se extendió por las redes sociales, donde multitud de mujeres utilizaban el *hashtag* #MeToo para contar experiencias de abuso sufridas y, tal ha sido el eco, que en estos últimos cuatro años ya se ha producido una cinta cinematográfica que puede ser considerada heredera del movimiento, *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020), cinta que, por cierto, no es estadounidense, sino de Reino Unido y que habla de la posibilidad de venganza en este tipo de situaciones. Algo parecido ocurre en España con *Sky rojo* (Álex Pina y Esther Martínez Lobato, 2021), la serie producida por la plataforma de *streaming*

Netflix en la que un grupo de mujeres víctima de la trata sexual se enfrenta de forma violenta a los hombres que creen poseerlas.

En lo que a investigación se refiere, los estudios de género están en pleno auge y se encuentran, fundamentalmente, de tres tipos: estudios de directoras o participación femenina en el sector audiovisual, publicaciones mixtas entre la situación de las profesionales y los personajes femeninos y, por último, investigaciones sobre representación. Solo contando tesis doctorales, se han defendido en España cuatro sobre la figura de Isabel Coixet desde el año 2006 y una más resaltando la figura de Josefina Molina (Pacheco-Jiménez y Durán Manso, 2021), amén de publicaciones como *Iciar Bollain*, escrita por Sánchez Noriega (2021) o los compilatorios sobre mujeres directoras de Zurian (2015; 2017). De las investigaciones mixtas destacan los casos de *Cine y género en España. Una investigación empírica* (Arranz, 2010) y *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara* (Caballero Wangüemert, 2011). En el último caso, y en el que se sitúa el presente trabajo, es donde se encuentran una menor cantidad de trabajos o, los que se publican se centran en la representación femenina en etapas concretas del cine español como, por ejemplo, las excelentes investigaciones tituladas *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)* (Castro García, 2009) o *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, sin embargo, no se han hallado trabajos que abarquen de forma histórica la representación femenina en el cine, y este es el hueco que viene a ocupar la investigación que aquí se desarrolla.

Por último, a modo divulgativo, se publican libros con perspectiva de género para un público más amplio que en el caso de la literatura científica. Sirvan aquí de ejemplo los casos de *Morder la manzana. La revolución será feminista o no será* (2018), escrito por la directora y activista por los derechos de la mujer en el audiovisual Leticia Dolera, *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia* de la periodista experta en género Nuria Varela (2018) o las dos publicaciones de María Martín Barranco en torno al lenguaje *Ni por favor ni por favora. Cómo hablar con lenguaje inclusivo sin que se note (demasiado)* (2019) y *Mujer tenías que ser: La construcción de lo femenino a través del lenguaje* (2020). Además, y ya relacionado exclusivamente con el cine, María

Castejón publica el ensayo *Rebeldes y peligrosas en el cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femme fatales y madres* (2020).

En definitiva, el contexto legal, social, científico, divulgativo y, por supuesto, audiovisual, es convulso, pero también prolífico, de ahí la necesidad de establecer un acercamiento panorámico, si acaso un bosquejo, de cómo se representa a la mujer en el cine español y, en este caso, más concretamente en el thriller, metagénero donde se ensalza la masculinidad dominante.

1.6. Objetivos e hipótesis: Referentes sin mujeres

Como se puede vislumbrar tras lo expuesto hasta este punto, el objetivo principal de este estudio no es otro que establecer un acercamiento a la representación de la mujer en el thriller español.

Además, se establecen tres objetivos específicos que permitirán aunar argumentos sobre cómo se han construido estos personajes históricamente. En primer lugar, se pretende determinar si a lo largo de la historia los personajes femeninos en el thriller han ido evolucionando y adquiriendo complejidad y protagonismo, estableciendo una relación entre decenios para, si la hubiere, dilucidar en qué momento se produce dicha transformación. En segundo lugar, si existe desigualdad entre los personajes femeninos y los masculinos, se cuantificará en qué medida. Y, como tercer objetivo específico, se realiza un estudio sobre las profesiones representadas en las cintas a todos los niveles, desde protagonistas hasta figurantes, para verificar si existe brecha de género en los empleos representados.

A lo largo de su desarrollo, esta investigación se ha mostrado abierta a otras cuestiones que pudieran ir surgiendo conforme se efectuaban los análisis, por lo que a estos tres objetivos específicos se le han añadido otros tanto derivados del desarrollo del estudio. Así pues, y conforme se observa a ausencia de personajes femeninos actuando al margen de la ley, se decide realizar un perfil criminal para establecer, como si fuese una profesión más, qué brecha de género existe entre narcotraficantes, asesinos, etc., y sus respectivas figuras femeninas, si las hubiere. A continuación, y tras un primer visionado completo del *corpus*, se vislumbra la posibilidad de que esta ausencia de

paridad entre personajes femeninos y masculinos esté presente también a la hora de mostrar a las actrices y actores que los encarnan, por lo que se decide cuantificar la exposición de los cuerpos. Y, por último, y ante la ingente cantidad de escenas de violencias ejercidas contra las mujeres en las cintas, se procede a tipificar y cuantificar las mismas, con objeto de poner en evidencia ciertos comportamientos en el cine criminal español.

En definitiva, y con el reciente auge del thriller español, la hipótesis de partida es que es un metagénero cinematográfico masculinizado donde la representación femenina es deficitaria y, con frecuencia, inexistente.

1.7. Preguntas de investigación: El lugar del personaje femenino

La cuestión principal que aborda esta investigación es conocer cómo aparecen representadas las mujeres a lo largo de la historia del thriller español, en el periodo de 1941 a 2017, y saber si han experimentado evolución con el paso de los años.

Además, surgen otras cuestiones cuyas repuestas proporcionan argumentos para responder a la primera, y son las siguientes:

- En lo que respecta al personaje como actante, ¿tienden los personajes femeninos a ocupar predominantemente alguna posición del esquema actancial? A saber: destinadoras, destinatarias, sujetos, objetos, ayudantes u oponentes.
- En referencia al personaje como persona, ¿tienden a estar estructuradas como personas, es decir, redondas-contrastadas-dinámicas? ¿O, por el contrario, se opta por construir a estos personajes caracterizándolos como planas-lineales-estáticas?
- Según su rol, ¿son personajes activos o pasivos?

Otras preguntas que se plantean en un segundo nivel de análisis son con respecto a su construcción como estereotipo, es decir:

- ¿Tienden los personajes femeninos en el thriller español a la estereotipia? En caso afirmativo, ¿con qué estereotipos se las caracteriza con mayor frecuencia?

En un tercer nivel, se atienden a cuestiones relacionadas con las violencias ejercidas contra las mujeres y el nivel de exposición de sus cuerpos en pantalla, por lo que se plantean las siguientes cuestiones:

- ¿En qué proporción sufren los personajes femeninos violencia verbal, física o sexual perpetrada por un hombre?
- ¿Se exhibe con mayor frecuencia el cuerpo de los personajes femeninos que el de los masculinos?

En el último nivel de análisis se escudriñan las profesiones representadas en las cintas y, como un empleo más, se atiende a si la criminalidad es una ocupación exclusiva de los personajes masculinos, por lo que las preguntas son:

- ¿Existen en estos filmes profesiones que desempeñan especialmente mujeres y otras reservadas para los hombres, es decir, tienen sexo los empleos representados? En caso afirmativo, ¿en qué posición se encuentran los personajes femeninos?
- ¿Hay espacio para las mujeres al margen de la ley? ¿qué proporción ocupan las criminales femeninas con respecto a los hombres?

1.8. Corpus: La necesidad de una muestra amplia

1.8.1. Muestra y criterios de selección

Para la selección del corpus se acude a la base de datos de El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y se someten a análisis todas aquellas películas registradas como “thriller”, siendo este el subgénero preferente del estudio, pero también aquellas que aparecen bajo los criterios de “acción”, “negro”, “policíaca” o “suspense”. Se parte del año 2017 y se va hacia atrás, sin embargo, una vez llegado el año 1995 el registro empieza a mostrar carencias en los datos, faltando,

por ejemplo, el número de espectadores o, incluso, fichas de películas completas. Así pues, ante las dificultades técnicas, se determina que se van a formar dos grupos haciendo que el grupo A sea lo más parecido posible al B, cuyos criterios de selección son los que originalmente se concibieron para el estudio.

Esta base de datos es un amplio documento en construcción, así pues, se destaca que los datos aquí recogidos datan de noviembre del año 2017, fecha en la que se cerró el corpus de la presente investigación.

1.8.1.1. Grupo A (1941-1994)

Partiendo de la base de que el grupo B está compuesto por 67 títulos -los cuales serán justificados en su momento- se pretende componer un grupo similar en número atendiendo a la relevancia de cada cinta para el thriller como metagénero³ cinematográfico. Esta trascendencia puede darse bien por la autoría de la película, o bien por la consagración de la propia cinta, una vez hecha una revisión historiográfica por parte de investigadores especializados.

En lo que respecta al número se decide que 53 títulos van a componer este primer grupo, consolidando así un total de 120 cintas, sumando el grupo A y el B, cifra que se considera suficiente para analizar la representación femenina en alrededor de 80 años de historia.

Por su parte, para determinar la relevancia de la cinta se acude a manuales sobre thriller español o, por la compleja construcción de este, de cine negro en España⁴. Se atiende a los listados de periodos específicos *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90* (De Abajo de Pablos, 2001), publicado en ocho entregas, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)* (Sánchez Barba, 2007) o *El thriller español (1969-1983)* (López Sangüesa, 2019);

³ La concepción del thriller como metagénero cinematográfico queda justificada en el apartado teórico número 2.

⁴ Obsérvese que desde los propios títulos de los libros consultados se incluyen los términos “thriller”, “policíaco” o “negro”; esto se debe a la compleja construcción del thriller, metagénero que aquí se estudia, que se erige sobre sedimentos del cine de gánsteres, del policíaco y del *noir* (Rubin, 2000; López Sangüesa, 2019) e incluso de la novela negra en la época dorada del cine negro en Hollywood. Estos estratos que explican el origen del thriller quedan explicados en el apartado número 2.

además de a la exhaustiva revisión bibliográfica llevada a cabo por José A. Luque Carreras en *El cine negro español* (2015) que abarca desde los años 40 hasta la actualidad con una enciclopedia que recoge fichas técnicas y breves análisis de 346 cintas. De estos compendios se seleccionan los 53 films atendiendo a directores cuya significación para la historia del cine en España ha sido más que reconocida como Florián Rey, José Antonio Nieves Conde o Juan de Orduña, entre muchos otros, así como películas que han marcado un antes y un después en el género como pueden ser *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) o cintas cuya coyuntura social hizo que, a pesar de su calidad cinematográfica, fueran difíciles de estrenar como es el caso de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) pese a su amplia repercusión internacional.

Especial mención merece *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941) que, si bien no forma parte del género negro o del thriller -de hecho, es un vodevil-, es una de las primeras películas españolas de robos y atracos de las que se tiene constancia, motivo por el cual se decide incluirla en el estudio.

Es preciso señalar que para la selección de películas no se tienen en cuenta cuestiones políticas -especialmente las relacionadas con la Segunda República Española o la Guerra Civil con la posterior dictadura franquista- más que la posición que haya dado la historia a según qué cintas y que ha provocado que lleguen a la actualidad con mayor o menor posibilidad de localización, como es el caso de films quemados, secuestrados por la censura, etc. Para preservar la objetividad en este sentido se ha decidido no reponer aquellas cintas difíciles o imposibles de visionar. Una vez realizada la selección, se comprueba la participación de películas que fueron categorizadas como “películas de Interés Nacional” por el franquismo y se verifica la existencia de tres casos: *Angustia* (1948), *Surcos* (1951), ambas de José Antonio Nieves Conde y *091, Policía al habla* (1960), de José María Forqué.

También es de suma importancia aclarar que ninguna de las películas ha sido elegida bajo una idea preconcebida de la representación de sus personajes femeninos o por el hecho de estar dirigidas por una mujer, de hecho solo consta Pilar Miró como directora en este grupo y figura porque sus cintas cumplen con el resto de criterios de selección mencionados, a saber: su relevancia como directora en el periodo, la

importancia de alguna cinta concreta para el género (como, por ejemplo, *Beltenebros*, 1991) o por la situación sociopolítica en la que se vio envuelto el film en el caso de la ya mencionada *El crimen de Cuenca*.

1.8.1.2. Grupo B (1995-2017)

Para la selección de este segundo grupo, como ya se ha mencionado, se acude a la base de datos del ICAA y se atienden aquellas registradas como “thriller”, “acción”, “negro”, “policíaca” o “suspense”. Este primer escrutinio da como resultado un total de 194 títulos.

A este resultado se le impone otro parámetro pues, dentro de esas 194 cintas, hay multitud de ellas que no han tenido carrera comercial más allá de algún estreno minoritario requerido para la mayoría de las subvenciones otorgadas al cine. Este es el caso, por ejemplo, de *L'illa de Toth* (Morgan, 2012), cinta registrada como “suspense”, pero cuyo visionado consta de 13 espectadores. Entendiéndose la limitada difusión de estas películas y el bajo impacto de los estereotipos que pudieran difundir las mismas, se establece que pasan a formar parte del corpus aquellas que superen la barrera de los 100.000 espectadores considerando así que la transmisión de los valores de la cinta ha tenido una recepción de mayor envergadura por parte de los espectadores. Así pues, las 194 películas quedan reducidas a 67 que pasan a ser objeto de estudio del segundo grupo de la presente investigación.

En cuanto a la decisión de seleccionar películas recogidas bajo géneros⁵ que no son estrictamente thriller se detalla, en primer lugar, que las diferencias entre estos subgéneros o estilos son difusas incluso para los investigadores especializados y, en segundo lugar, que las propias directoras y directores hacen más prolijas estas zonas grises explorando matices dentro de sus cintas. Su estructura, sus personajes y sus tramas son tan similares que se ha procedido a añadir las categorías más cercanas - negro, como género del que surgen las demás, y acción, policíaca o suspense-. En suma,

⁵ El ICAA recoge el término género, no distinguiendo entre subgéneros u otras posibles categorías.

estos estratos apenas suponen un 17,9% de la selección (12 títulos) frente a aquellos que han sido registrados como thrillers que representan un amplio 82,1% (55 filmes).

Establecidos los criterios de los grupos A y B, el corpus que forma la presente investigación es el siguiente⁶:

Tabla 1
Corpus de la investigación

Nº	Año	Título	Dirección
GRUPO A (1941-1994): 53 títulos.			
1	1941	<i>Los ladrones somos gente honrada</i>	Ignacio F. Iquino
2	1943	<i>El 13-13</i>	Luis Lucía
3	1945	<i>Domingo de carnaval</i>	Edgar Neville
4	1946	<i>Audiencia pública</i>	Florián Rey
5	1947	<i>El ángel gris</i>	Ignacio F. Iquino
6	1947	<i>Angustia</i>	José Antonio Nieves Conde
7	1949	<i>Una mujer cualquiera</i>	Rafael Gil
8	1950	<i>Apartado de correos 1001</i>	Julio Salvador
9	1951	<i>Almas en peligro</i>	Antonio Santillán
10	1951	<i>Surcos</i>	José Antonio Nieves Conde
11	1954	<i>Los agentes del quinto grupo</i>	Ricardo Gascón
12	1954	<i>Alta costura</i>	Luis Marquina
13	1954	<i>El fugitivo de Amberes</i>	Miguel Iglesias
14	1955	<i>Muerte de un ciclista</i>	Juan Antonio Bardem
15	1955	<i>Los peces rojos</i>	José Antonio Nieves Conde
16	1956	<i>El anónimo</i>	José María Ochoa
17	1957	<i>Sendas marcadas</i>	Juan Bosch
18	1958	<i>Un vaso de whisky</i>	Julio Coll
19	1959	<i>A sangre fría</i>	Joan Bosch
20	1960	<i>091, Policía al habla</i>	José María Forqué

⁶ Todas las tablas, figuras y gráficos que se incluyen en la presente tesis doctoral son de elaboración propia.

21	1961	<i>A hierro muere</i>	Manuel Mur Oti
22	1961	<i>Al otro lado de la ciudad</i>	Alfonso Balcázar
23	1963	<i>A tiro limpio</i>	Francisco Pérez-Dolz
24	1963	<i>Autopsia de un criminal</i>	Ricardo Blasco
25	1963	<i>El diablo también llora</i>	José Antonio Nieves Conde
26	1965	<i>Fata Morgana</i>	Vicente Aranda
27	1966	<i>Anónima de asesinos</i>	Juan de Orduña
28	1967	<i>Ditirambo</i>	Gonzalo Suárez
29	1968	<i>Agonizando en el crimen</i>	Enrique Eguiluz
30	1970	<i>La banda de los tres crisantemos</i>	Ignacio F. Iquino
31	1971	<i>El techo de cristal</i>	Eloy de la Iglesia
32	1973	<i>El asesino está entre los trece</i>	Javier Aguirre
33	1974	<i>El asesino no está solo</i>	Jesús García de Dueñas
34	1979	<i>El crimen de Cuenca</i>	Pilar Miró
35	1980	<i>Deprisa, deprisa</i>	Carlos Saura
36	1981	<i>Asesinato en el Comité Central</i>	Vicente Aranda
37	1981	<i>La fuga de Segovia</i>	Imanol Uribe
38	1983	<i>El arreglo</i>	José A. Zorrilla
39	1983	<i>Asalto al Banco Central</i>	Santiago Lapeira
40	1986	<i>Adela</i>	Carles Balagué
41	1986	<i>Adiós pequeña</i>	Imanol Uribe
42	1986	<i>Crónica sentimental en rojo</i>	Francisco Rovira Beleta
43	1986	<i>Terroristas</i>	Antonio Gonzalo
44	1987	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Eloy de la Iglesia
45	1988	<i>El aire de un crimen</i>	Antonio Isasi-Isasmendi
46	1988	<i>El amor es extraño</i>	Carles Balagué
47	1988	<i>Baton rouge</i>	Rafael Moleón
48	1990	<i>A solas contigo</i>	Eduardo Campoy
49	1990	<i>El invierno en Lisboa</i>	José A. Zorrilla
50	1991	<i>Amantes</i>	Vicente Aranda

51	1991	<i>Beltenebros</i>	Pilar Miró
52	1993	<i>La madre muerta</i>	Juanma Bajo Ulloa
53	1994	<i>Una casa en las afueras</i>	Pedro Costa
GRUPO B (1995-2017): 67 títulos.			
54	1995	<i>Salto al vacío</i>	Daniel Calparsoro
55	1995	<i>Tesis</i>	Alejandro Amenábar
56	1996	<i>Tu nombre envenena mis sueños</i>	Pilar Miró
57	1997	<i>Al límite</i>	Eduardo Campoy
58	1997	<i>Perdita Durango</i>	Álex de la Iglesia
59	1999	<i>Nadie conoce a nadie</i>	Francisco Mateo Gil
60	2000	<i>El arte de morir</i>	Álvaro Fernández Armero
61	2001	<i>Intacto</i>	Juan Carlos Fresnadillo
62	2001	<i>Los otros</i>	Alejandro Amenábar
63	2002	<i>El alquimista impaciente</i>	Patricia Ferreira
64	2002	<i>La caja 507</i>	Enrique Urbizu
65	2002	<i>En la ciudad sin límites</i>	Antonio Hernández
66	2002	<i>No debes estar aquí</i>	Jacobo Rispa
67	2002	<i>Nos miran</i>	Norberto López Amado
68	2002	<i>Trece campanadas</i>	Xavier Villaverde
69	2003	<i>Más de mil cámaras velan por tu seguridad</i>	David Alonso
70	2003	<i>Utopía</i>	María Ripoll
71	2004	<i>Cámara oscura</i>	Pau Freixas
72	2004	<i>Hipnos</i>	David Carreras
73	2004	<i>Incautos</i>	Miguel Bardem
74	2004	<i>Ouija</i>	Juan Pedro Ortega
75	2005	<i>Ausentes</i>	Daniel Calparsoro
76	2005	<i>La monja</i>	Luis de la Madrid
77	2006	<i>La caja Kovak</i>	Daniel Monzón
78	2006	<i>GAL</i>	Miguel Courtois
79	2006	<i>La noche de los girasoles</i>	Jorge Sánchez-Cabezudo

80	2007	<i>La habitación de Fermat</i>	Rodrigo Sopeña, Luis Piedrahita
81	2007	<i>El orfanato</i>	Juan Antonio Bayona
82	2008	<i>La conjura de El Escorial</i>	Antonio del Real
83	2008	<i>Solo quiero caminar</i>	Agustín Díaz Yanes
84	2009	<i>Celda 211</i>	Daniel Monzón
85	2009	<i>Mapa de los sonidos de Tokio</i>	Isabel Coixet
86	2010	<i>Buried (Enterrado)</i>	Rodrigo Cortés
87	2010	<i>Los ojos de Julia</i>	Guillem Morales
88	2011	<i>Intruders</i>	Juan Carlos Fresnadillo
89	2011	<i>Lo mejor de Eva</i>	Mariano Barroso
90	2011	<i>Mientras duermes</i>	Jaume Balagueró
91	2011	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Enrique Urbizu
92	2012	<i>El cuerpo</i>	Oriol Paulo
93	2012	<i>Fin</i>	Jorge Torregosa
94	2012	<i>Grupo 7</i>	Alberto Rodríguez
95	2012	<i>Luces rojas</i>	Rodrigo Cortés
96	2012	<i>The Pelayos</i>	Eduard Cortés
97	2013	<i>Combustión</i>	Daniel Calparsoro
98	2013	<i>Mindscape</i>	Jorge Dorado
99	2013	<i>Séptimo</i>	Patxi Amezcua
100	2013	<i>Los últimos días</i>	Álex Pastor, David Pastor
101	2014	<i>La isla mínima</i>	Alberto Rodríguez
102	2014	<i>El niño</i>	Daniel Monzón
103	2015	<i>El desconocido</i>	Dani de la Torre
104	2015	<i>Extinction</i>	Miguel Ángel Vivas
105	2015	<i>Regresión</i>	Alejandro Amenábar
106	2016	<i>El bar</i>	Álex de la Iglesia
107	2016	<i>Cien años de perdón</i>	Daniel Calparsoro
108	2016	<i>Contratiempo</i>	Oriol Paulo
109	2016	<i>El hombre de las mil caras</i>	Alberto Rodríguez

110	2016	<i>La niebla y la doncella</i>	Andrés Koppel
111	2016	<i>Oro</i>	Agustín Díaz Yanes
112	2016	<i>Plan de fuga</i>	Iñaki Dorronsoro Martínez
113	2016	<i>Que dios nos perdone</i>	Rodrigo Sorogoyen
114	2016	<i>Secuestro</i>	Mar Targarona
115	2016	<i>Tarde para la ira</i>	Raúl Arévalo
116	2016	<i>Toro</i>	Eloy de la Iglesia
117	2016	<i>Zona hostil</i>	Adolfo Martínez
118	2017	<i>El autor</i>	Manuel Martín Cuenca
119	2017	<i>El guardián invisible</i>	Fernando González Molina
120	2017	<i>El secreto de Marrowbone</i>	Sergio G. Sánchez

Estas son las 120 cintas que componen el corpus y a la que se aplicará la metodología de la presente investigación⁷.

1.9. Problemas y limitaciones: Recolección de películas

Una vez seleccionados los 120 títulos que componen el corpus de esta tesis doctoral se procede al trabajo de recolección de cintas para su visionado, ardua labor debido a varios factores. En primer lugar, porque la Filmoteca Nacional se funda en febrero de 1953 -unas dos décadas después que en otros países-, a esto se suman incendios -accidentales y provocados- de productoras, así como el secuestro de cintas habitual durante el franquismo, de lo que resulta que se estima que “de la producción española anterior a la Guerra Civil se conserva poco más del diez por ciento” (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau y Torreiro, 2010, p. 11). En segundo lugar, hay cintas que, si bien no se han visto afectadas por el primer factor por el hecho de que son posteriores, no todas están disponibles, muchas son de recorridos limitados, producciones pequeñas o independientes y, por ende, más inaccesibles. Y, en tercer y último lugar, hay un pequeño grupo de películas localizadas que no han sido consultadas por las condiciones en las que debían ser analizadas y que quedan explicadas más adelante.

⁷ Tanto esta tabla como todas las que se incluyen en la presente tesis doctoral son tablas de elaboración propia.

La Universidad de Sevilla pone a disposición de su alumnado una amplia videoteca compuesta por los archivos de cada facultad. A buena parte de este corpus se ha accedido gracias a la videoteca de la Facultad de Comunicación, la de Ingeniería, Humanidades, el CRAI Antonio de Ulloa y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Pero no es el único recurso al que da acceso la Universidad de Sevilla, sino que, a través de la Red de Bibliotecas de Universidades Españolas (REBIUN), se ha podido acceder a cintas localizadas en los catálogos de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina y la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Vigo. El resto de las bibliotecas, o bien no disponían de títulos seleccionados para esta investigación o bien no los prestaban, tal y cómo se detallará más adelante.

Las plataformas de vídeo bajo demanda más importantes empiezan a incluir cintas españolas en sus catálogos, especialmente las más taquilleras y recientes, sin embargo, hay una cuyo fondo ha sido fundamental para este trabajo: FlixOlé, plataforma de Enrique Cerezo que, salvo excepciones, se dedica a cine producido en España. Se analizan las películas que tiene en catálogo, pero, además, se contacta con el servicio de atención al usuario para conocer la posibilidad de que nuevos títulos se incorporen a la plataforma en un futuro. Desde el servicio de restauración de la plataforma se avisa de que un título tiene prevista su subida, pero el proceso es complejo y a día de hoy aún no se ha publicado. Otra plataforma de vídeo bajo demanda utilizada ha sido Filmin, especializada en el cine de autor.

En cuanto a las colecciones privadas toma especial relevancia la ayuda del historiador de cine José Luis Sánchez Noriega cuya colaboración ha aportado varias cintas a la recolección de este corpus. Además, la colección propia en la que algunos títulos ya constaban y otros se han adquirido *ad hoc* para esta investigación acudiendo especialmente a tiendas de coleccionismo y de compraventa de artículos de segunda mano.

Los organismos privados y gubernamentales también son consultados, aunque ninguno ha contribuido al grupo final de películas que han sido visionadas por diversos motivos. Por un lado, La Filmoteca de Andalucía, no responde a la solicitud cursada

para acceder a su catálogo; por otro lado, La Filmoteca de Extremadura se muestra participativa, pero, tras consultar sus archivos, no tiene en sus fondos ningún título de los que faltan por recolectar. Y, por último, los casos de El Fondo Documental de Radio Televisión Española, el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española y la Biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España responden a la solicitud declarando que las cintas han de ser visionadas *in situ* -todas en Madrid- así pues, se agradece su colaboración, pero finalmente no se acude a los centros.

La decisión de no acudir a los fondos de estos organismos a pesar de que ponen a disposición de esta tesis doctoral sus archivos viene motivada por las condiciones en las que se analizan las cintas. Para un correcto y completo estudio, las películas son visionadas varias veces -según la cinta lo requiera-, se pausan fotogramas con objeto de contabilizar las personas que lo componen y las funciones que tienen -por ejemplo, su profesión-, se realizan capturas de pantalla a fotogramas que muestran disparidad entre mujeres y hombres al considerarse imágenes relevantes, etc. Así pues, el supuesto análisis resultante de estos films no estaría al mismo nivel que aquellos de cintas cuyas condiciones técnicas de visionado son más favorables, por lo que se decide excluirlas.

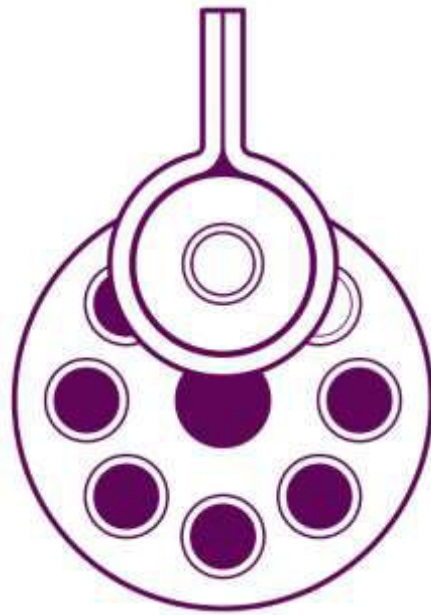
En definitiva, la relación de películas que han sido localizadas y no visionadas es la siguiente:

Tabla 2
Filmes localizados y no incluidos en la muestra

Película	Localización
<i>El ángel gris</i> (I. F. Iquino, 1947)	Biblioteca de la Academia de cine.
<i>El anónimo</i> (J. M. Ochoa, 1956)	Filmoteca Nacional (35 mm).
<i>Al otro lado de la ciudad</i> (A. Balcázar, 1961)	Filmoteca Nacional (35 mm).
<i>Anónima de asesinos</i> (J. de Orduña, 1966)	FlixOlé (en proceso de restauración).
<i>El asesino no está solo</i> (J. García Dueñas, 1974)	REBIUN (no disponible) y RTVE.
<i>Adiós pequeña</i> (I. Uribe, 1986)	REBIUN (no disponible) y RTVE.
<i>El amor es extraño</i> (C. Balagué, 1988)	Biblioteca de la Academia y RTVE.
<i>A solas contigo</i> (E. Campoy, 1990)	REBIUN (no disponible) y RTVE.

Se muestra en esta tabla la relación de cintas que fueron seleccionadas en un inicio pero que, por problemas de localización no han sido incluidas en la muestra final.

Como ha quedado demostrado, de las 120 películas seleccionadas inicialmente se ha llevado a cabo el visionado de 112, lo que supone un 93,4% del total de cintas.



FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Q 2. Fundamentos teóricos

2.1. Fundamentación teórica: Estudios Culturales, Teoría Fílmica Feminista y representación

La tesis doctoral que aquí se presenta supone un análisis histórico inscrito en las bases de los Estudios Culturales, entendiendo el cine como una representación mediada de la realidad y a la cultura como un “espacio en el que se construye la subjetividad” (Stam, 2001, p. 261); se recoge pues la intención de los *Cultural Studies* de dar lugar a las voces marginadas. Este campo de investigación, que se caracteriza por una metodología abierta e interdisciplinar, va a permitir que en el presente proyecto se dé cabida a corrientes y teorías afines, como la sociología y la psicología aplicadas al cine, con autores como Kracauer, Mitry o Laffay, o los postulados postestructuralistas de la *Feminist Film Theory* formulados por De Lauretis recogiendo el testigo de Mulvey; pero también a axiomas desdeñados en multitud de ocasiones por estas mismas disciplinas por su condición ahistórica, como son la corriente estructuralista de Propp y Greimas revisada por Casetti y Di Chio, o la llamada segunda semiología encabezada por el psicoanálisis freudiano y la construcción del sujeto, que se ampara bajo el prisma crítico y teórico enunciado por Colaizzi como la “crisis del sujeto” (2014a, p. 14).

La dificultad de definir los Estudios Culturales es refrendada por multitud de teóricos que coinciden en que la multidisciplinariedad y heterogeneidad de esta disciplina hacen de este campo de investigación algo válido y necesario, pero difícilmente puede enmarcarse según los patrones más puristas de los teóricos científicos. Sin embargo, algunas de las principales aportaciones de estos estudios tienen como fuente precisamente las corrientes estructuralistas, marxistas o psicoanalíticas (Gordillo, 2009, p. 128) para, a partir de ahí, “remodelar una constelación de conceptos” (Stam, 2001, p. 260) con el objetivo de perseguir la justicia, la igualdad y “enfrentar los desafíos de una sociedad en continua transformación” (Reguillo, 2005, p. 189). Así pues, y bajo estos términos, el presente proyecto de investigación aborda sus objetivos con la intención de dar cabida a los fundamentos de los *Cultural Studies* que Gordillo resume en tres palabras clave: hegemonía, resistencia e identidad (2009, p. 128).

La discusión sobre el cine como representación de una realidad subjetiva, de un momento y un contexto concreto, de una ideología que impregna al texto y a la imagen ha tenido multitud de aportaciones desde un sinfín de disciplinas. Aquí se formula ese mismo postulado desde las afirmaciones de autoras como Alicia de Lauretis quien, resumiendo a Claire Johnston, parte de la base de que, si el cine implica producir signos, la concepción de una representación objetiva es radicalmente imposible, por lo que la cámara capta es “el mundo «natural» de la ideología dominante” (1992, p. 14); Berger habla de que la selección de la realidad y la forma de retratar una imagen es una elección, así pues implica un “modo de ver” concreto (2012, p. 16), aludiendo a que la subjetividad del autor impregna el resultado capturado; postura casi idéntica a la de Francisco A. Zurian, quien considera que las condiciones ideológicas que rodean a una cinta construyen un discurso que no puede ser neutral (2014, p. 18). Este realismo aparente -y a la vez imposible- del cine lo define Colazzi como “pseudo-naturalidad” (2014b, p. 10), en tanto una cinta tiene intención captar la realidad, pero para ello ha de reconstruirla y, por construida, el resultado ya no puede ser la realidad misma, sino un producto mediatizado, no originario (De Lauretis, 1992, p. 87).

Desde la sintonía con las bases teóricas dispuestas por la sociología se rescatan las reflexiones de Siegfried Kracauer, que postula que las películas reflejan de forma inconsciente las aristas más profundas de la mentalidad colectiva -pues un filme nunca es producto de un solo individuo- y que satisfacen así los deseos reales de las masas a las que se dirigen. Estas dos características convierten al conjunto de obras cinematográficas de un periodo y una nación en el más fiel y directo reflejo de su mentalidad (1985). Siguiendo esta misma línea, Sorlin alega que el cine persuade porque confirma lo que los espectadores ya saben y no por su reproducción fidedigna de la realidad, sino por la consonancia con sus propias ideas (1985) y que no hay costumbre de cuestionar lo que el cine ignora o no representa, definiendo así la “ceguera social” como aquello que la sociedad no está preparada para ver siendo, además, lo visible una elección mediada pues responde “a las necesidades o el rechazo de una formación social”, aunque la maquinaria cinematográfica tiene, a su juicio, la capacidad de ampliar lo que es visible o no (ibid., p. 59-60). Casetti resume esta línea de reflexión de Sorlin apuntando que el cine “no nos ofrece una imagen de la sociedad, sino lo que una sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad” (2000, p. 151), y añade, “es la dimensión colectiva la que hace del cine un perfecto testimonio social” (ibid., p. 144).

La idea representación como concepto colectivo parte de un inconsciente individual, como se deduce de la noción de Kracauer, y este punto se encuentra en consonancia con aportaciones psicoanalíticas de la que las teóricas feministas participan. Esta disciplina se preocupa por la descodificación, por entender qué hay detrás de la apariencia visible (Mulvey, 1995), por lo que la sociedad patriarcal y los parámetros bajo los que se utilizan los términos de diferencia sexual y deseo son fundamentales para la crítica feminista en general y feminista cinematográfica en particular. Se antoja harto complicado hablar en términos psicoanalíticos sin mencionar a su padre fundador Sigmund Freud, sin embargo, sus teorías conectan con el falogocentrismo y la jerarquización del deseo. Sus conclusiones sobre la diferencia sexual niegan el deseo femenino y reducen a la mujer en tanto su capacidad reproductiva (Colaizzi, 2014a).

Estos postulados son particularmente relevantes para su aplicación en el estudio en la perpetuación de roles de género a través de los personajes cinematográficos en el marco del presente proyecto. Si el cine selecciona una porción de la realidad y la convierte en testimonio de su contexto social, habrá que cuestionar qué imagen de la mujer da y si se corresponde con la teórica realidad que decide representar, en caso contrario -y siguiendo los razonamientos de Sorlin-, el cine estaría tratando a la mujer como imagen de su realidad, pero no como sujeto en esa misma imagen.

Uno de los grandes inconvenientes en lo que se refiere al cine y a su representación es el realismo que se le presupone, que es consecuencia de un exigente nivel de artificio, cuidado, pensado y devuelto al espectador para hacerle creer que es un espejo de la realidad en la que vive y que, al estar construida, es completamente ficticia (Colaizzi, 1995). Laffay, en 1966, habla de una *transfiguración* cuyos resultados son una especie de realidad irreal y distingue la realidad del resultado final con el concepto de estética, destacando que la realidad nunca lo es, por lo que lo que vemos en pantalla ha de ser, por tanto, algo diferente (p. 28). En términos muy similares resume Casetti a Mitry, postulando que la imagen “desrealiza lo real; el mundo de la pantalla puede ser más o menos parecido al que nos rodea, pero es un mundo por derecho propio, con sus modelos y sus desarrollos” que, no obstante, mantiene un vínculo con lo representado (2000, p. 86).

Asumiendo esta noción de *transfiguración* de Laffay y de la irrealidad de lo real representado de Mitry, es necesario cuestionarse hasta qué punto la imagen de la mujer en el cine ha sufrido estas alteraciones y cuánto hay de real en esta irrealidad representada. La controversia no estriba exclusivamente en la imagen que se da, sino en que ulteriormente se presuponga que esas imágenes creadas y reproducidas por el aparato cinematográfico van a corresponderse con la realidad de todo un género. La reducción de la mujer a la estereotipia en el cine como acompañante, como objeto de deseo o como presencia pasiva -cuando no, como ausencia- es uno de los pilares de investigación de la teoría feminista.

El nacimiento de la *Feminist Film Theory*, a finales de los años 60 y principios de los 70, viene arropado por textos “profeministas” de autoras como Simone de

Beauvoir que reflexiona sobre el uso de la diferencia biológica que hace el poder patriarcal para jerarquizar la diferencia entre géneros (Stam, 2001). En 1949, la teórica parisina cambia el punto de vista de la concepción de la diferencia genérica y sexual afirmando que no existe ningún problema de mujeres, sino que el problema es de los hombres (2005), poniendo así de relieve el germen de la controversia, es decir, las mujeres no tienen un dilema biológico intrínseco, el problema es cómo son vistas por sus homónimos masculinos. Para De Lauretis (1992) este problema está relacionado con considerar que la mujer tiene una “esencia femenina eterna” que la deja en un lugar cercano a la naturaleza, algo estático donde no goza de los mismos privilegios que el hombre (p. 13).

La teoría feminista parte de la corriente estructuralista, por lo que sus primeras inquietudes son de corte lingüística. La controversia del lenguaje inclusivo - actualmente en boga- empieza por reflexiones sobre lo que implica ser mujer desde su origen; todo ser social, y esto incluye a las mujeres, se construye a partir del lenguaje y la representación, y la significación del lenguaje no es plenamente voluntaria y tiene una serie de significados añadidos (ibid., p. 29). Es precisamente de estos estratos profundos del lenguaje de los que hay que tomar conciencia -y conciencia- pues son, por un lado, parte de la construcción del ser social y, por otro, funcionan como transmisor de una ideología colectiva inconsciente. Las limitaciones que suponen la categorización de la diferencia sexual son cuestionadas por Judith Butler (2001) que habla de la heterosexualización del deseo y *matriz heterosexual* como las bases fundamentales de una jerarquía falocentrista, en tanto se atribuye una orientación sexual predefinida y un género estable y constante -y no igualitario- por cuestiones puramente biológicas. Otro de los problemas que advierte a este respecto es que la corriente estructuralista tiende a explicar lo femenino desde su etimología y su relación con la materialidad -*mater* y *matriz* son las raíces de materia y útero- y cae en la problemática de la reproducción pues “invocar la materia implica invocar una historia sedimentada de jerarquía sexual y de supresiones sexuales” (2002, p. 87.). En otras palabras, si la materia es un lugar de generación, a la hora de explicar qué es un objeto hay que volver a su principio originador, por lo que la reproducción se entiende como origen y se torna en obligación para lo femenino, entendiendo además lo femenino bajo

el paraguas de la heterosexualidad y lo estrictamente biológico. De forma más radical lo expresa Monique Wittig quien considera que si el género masculino es el general en el ámbito lingüístico, no existe como tal, sino que el único género posible es el femenino por ser el que se especifica (2006). A la luz de estos postulados, las feministas abogan por reflexionar sobre la categoría de mujer como constructo social, por (de)construir la feminidad, en palabras de Simone de Beauvoir, “no se nace mujer: llega una a serlo” (2005, p. 371).

A la hora de reconstruir este concepto de la feminidad, el cine se antoja un campo de controversia para los teóricos en lo que se refiere al cine como creador y productor de imágenes -y, por tanto, de símbolos y significados- que llegan a las masas. Desde los orígenes del cine, la mujer ha sido representada para ser mirada, observada por los espectadores, al contrario que los hombres, quienes han sido representados como sujetos de las acciones y las tramas llevadas a cabo. Mulvey desarrolla su postulado del placer de la mirada donde la escopofilia cinematográfica está al servicio del placer patriarcal, dividido entre “activo/masculino y pasivo/femenino”⁸ en el que la mujer es mirada y exhibida y cuyo impacto erótico define como “*to-be-looked-at-ness*”. Esta exposición de las mujeres ocurre en dos niveles, por un lado, como objeto erótico para los propios personajes masculinos de la cinta y, por otro, para los espectadores de la sala (1988, p. 9-10), asistentes a los que se les presupone que son de sexo masculino, lo que provoca que la representación de la mujer se realice como adúladora del hombre (Berger, 2012, p. 72). A este respecto, De Lauretis añade luz al origen de la “ser-mirada-idad” -como se ha traducido al castellano el concepto de Mulvey- pues históricamente han sido los hombres los que han decidido qué representar y cómo “en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales” (1992, p. 110).

El cine dominante, como la historia, ha sido la “voz de los vencedores” (Stam, 2001, p. 34) y, si bien esta afirmación corresponde a la intención filantrópica del cine colonialista y hegemónico en sus orígenes, se toma prestada para la causa feminista.

⁸ De Lauretis utiliza la terminología masculino-héroe-humano contra femenino-obstáculo-frontera para definir la misma situación.

Las historias cinematográficas dominantes han sido escritas, filmadas y representadas por un solo género donde la mujer ha tenido valor en tanto objeto de deseo, receptor de miradas masculinas, por lo que su capacidad de acción queda debilitada, construyendo así el cine como instrumento para representar a las mujeres como imágenes, lo que les niega la posibilidad de ser sujetos (De Lauretis, 1992, p. 96). En definitiva, “los hombres actúan, las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.” (Berger, 2012, p. 55).

El hecho de que exista un *gender system* donde las mujeres son representadas constantemente como espectáculo es especialmente relevante “en un mundo dominado por los medios de comunicación de masas y la imagen [...] donde la mujer es un bien de consumo y un medio para promover el consumo” (Colaizzi, 1995, p. 17) y por eso es uno de los mayores intereses tanto de la teoría feminista como del presente proyecto de investigación.

2.2. Marco teórico: cuestión de género

2.2.1. Principales estudios de género y cine en España

Los principales estudios que unen las disciplinas de cine y género lo hacen desde dos puntos de vista: los estudios de directoras y otras profesionales detrás de las cámaras -ya sean datos estadísticos de la situación del sector, análisis de contenido de los filmes o monográficos dedicados a las filmografías de directoras concretas- o estudios de representación de personajes de las cintas. Además, se unen a estas dos categorías una tercera que aborda ambas cuestiones, normalmente en libros colectivos en los que se analizan tanto la situación de las profesionales como la de los personajes femeninos representados en películas dirigidas por mujeres. En este apartado se propone un resumen de las publicaciones más relevantes en estas esferas en el contexto español.

Dentro del primer apartado dedicado a las directoras es de vital importancia resaltar la investigación de Núñez Domínguez, Silva Ortega y Vera Balanza (2012) que

coordinan *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*, un trabajo en el que recorren las filmografías de directoras con carreras cinematográficas extensas como Pilar Miró o Isabel Coixet, pero también la de otras menos conocidas o con apenas un título estrenado como Mercedes Alfonso Padrón o Cristina Andreu, todo ello en un periodo temporal que abarca toda la historia del cine y que incluye las incursiones de estas profesionales en el documental o la televisión, así como en otras labores como la construcción de guiones o la fundación de productoras.

Destacan, dentro de los estudios dedicados a la figura de la mujer realizadora, los trabajos colectivos coordinados por Zurian (2015, 2017) donde, en una primera publicación titulada *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, analiza en profundidad las carreras de directoras que realizan su trabajo en el marco temporal citado. Investigadores de especial relevancia para el presente trabajo como Román Gubern, Bárbara Zecchi, Virginia Guarinos o Isabel Menéndez -amén de directoras como Josefina Molina o Inés París-, participan en una publicación donde se analizan trayectorias y obras concretas de directoras como Ana Mariscal o Azucena Rodríguez. En el siguiente libro, *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*, se dan cita investigadores especializados en cuestiones de género y su relación con el cine español como David Pérez Sañudo, Sergio Cobo-Durán o Giulia Colaizzi, además de los ya mencionados en la primera publicación Guarinos, Zecchi o Zurian. Cuestiones como los problemas a los que se enfrentan las mujeres para dirigir salen a la luz a raíz de un estudio previo elaborado Bárbara Zecchi quien, en 2014, publica una investigación donde repasa todos los títulos dirigidos por mujeres desde 1922 hasta 2010 bajo el nombre *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, una investigación excelsa sobre el papel de la mujer directora en el cine, con un análisis en profundidad de la industria cinematográfica que concluye con una tabla por años en la que relaciona el total de films realizados cada año -desde 1922, cuando Helena Cortesina estrena *Flor de España*, hasta 2010- con el total de películas dirigidas por mujeres, dejando en evidencia la escasa participación que tienen las directoras a lo largo de toda la historia del cine. Este estudio sirve a Zurian para una conclusión clara: las mujeres directoras

en España entre los años 2000 y 2015 proliferan, pero no mantienen sus carreras cinematográficas,

si bien la democratización y abaratamiento de las tecnologías de grabación y edición cinematográficas han facilitado la proliferación de nuevas mujeres directoras en el cine español, sería un error interpretar el relativo aumento del número de realizadoras como un paso hacia la igualdad *de facto* en la industria cinematográfica (2017, p. 35).

Tras estas tres investigaciones, la publicación más reciente al respecto es una actualización que firma Virginia Guarinos, en forma de capítulo bajo el título *Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo*, en el libro colectivo *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (Sánchez Noriega, 2020) en el que remite a los trabajos de Zecchi (2014) y Zurian (2015 y 2017) para verificar que, tras la publicación de estos, se produce un repunte de directoras que asientan sus carreras cinematográficas concluyendo que las profesionales en la dirección

han iniciado en estas fechas un camino largo por hacer, con pisadas lentas pero firmes, sin pasos atrás, en una carrera donde las próximas generaciones ya están en marcha, para que no vuelva a repetirse la soledad de la directora de fondo (p. 96).

Siguiendo con Guarinos, en 1999, edita una de las publicaciones pioneras sobre estudios de género que combina representación y ejercicio de la profesión de mujeres en el cine es *Alicia en Andalucía: la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara*. En un primer episodio se analizan las figuras de la andaluza folklórica, la imagen de Carmen bajo el estereotipo *vamp*, las chicas Almodóvar o algunas representaciones de mujeres andaluzas oscuras en cintas como *Los invitados* (Barrera, 1987), a la que la propia Guarinos define como un “thriller a la española, a la andaluza” (p. 124). En un segundo episodio se ofrecen exhaustivas fichas técnicas con biografías y relación de filmografías de mujeres andaluzas que han desarrollado su carrera cinematográfica tras las cámaras como directoras, pero también como ayudantes de dirección o guionistas de largos, cortometrajes e incluso otros trabajos videográficos como pueden ser los ensayos audiovisuales. En este apartado se destacan las obras de cineastas de sobra conocidas como Josefina Molina o Chus Gutiérrez, pero también hay espacio para mujeres como Victoria Fonseca, más

relacionada con el cine independiente cuya carrera define Pablo Dugo como “la actividad sin complejos” (p. 167).

En 2011 se publica *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara*, un libro colectivo editado por María Caballero Wangüemert cuyo objetivo es paliar una deficiencia de la literatura científico-divulgativa de su década pues, en palabras de la propia Caballero “la mayoría de los trabajos sobre el séptimo arte no incluyen a mujeres directoras” (p. 19). No obstante, no se centra de forma exclusiva en las realizadoras, sino que construye cinco grandes bloques para estudiar el papel de la mujer en el cine: realizadoras, guionistas, escritoras, la mujer como tema en el cine y, en un último apartado, tres entrevistas, dos de ellas a directoras españolas, que son a Maite Ruiz de Austri, a raíz de la película de animación *El tesoro del rey Midas*, y a Icíar Bollaín. A pesar de que el libro tiene un campo de estudio internacional, sobresale por su mirada especial al cine patrio. Se destacan capítulo dedicado al cine de Isabel Coixet firmado por Sofía López Hernández titulado *La mujer en el cine de Isabel Coixet*; además del análisis de contenido que firma Antonio Checa bajo el título *La mujer de tu vida: Ellos débiles, fuertes ellas* sobre la *rara avis* que supuso la serie antológica de 1990 que emitió Televisión Española, amén de las entrevistas mencionadas a las dos realizadoras españolas.

Dedicados de forma exclusiva a las trayectorias de directoras se resaltan dos trabajos monográficos *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (Zecchi, 2017), una investigación grupal sobre las claves del cine de la directora catalana y, más recientemente, Sánchez Noriega hace una revisión del cine de la directora de *La boda de rosa* (2020) bajo el título *Icíar Bollaín (2020)*. Dos estudios en profundidad que analizan las carreras, las cintas y las claves del cine de dos de las directoras más relevantes del cine español.

En lo referente a trabajos sobre directoras es más frecuente encontrar literatura científica en tesis doctorales o artículos de investigación y, también aquí, la más estudiada es Isabel Coixet. En 2006 se presenta *Raism and intertextuality in the period film realism e intertextualidad en el film de época* (Vidal Villasur), investigación en la que se dedica un apartado al análisis de *A los que aman* (Coixet, 1998). Ya en 2014 se

defienden dos trabajos más sobre la directora catalana *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos* (Herrero Jiménez) y *El símbolo audiovisual. Realitat i representació* (Martínez Inglés); y, por último, en 2018, Morales Polo presenta *Reescrituras filmicas: autoría y adaptación de textos anglosajones en Isabel Coixet: My Life Without Me, Elegy y Another Me*, una tesis doctoral dedicada exclusivamente a la directora. En lo referente a los artículos, destaca *Analyzing the Woman Auteur. The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel* (Slobodian, 2012), una investigación donde se estudian las técnicas para invertir roles de género en *The Secret Life of Words* (Coixet, 2005) y *La niña Santa* (Martel, 2004) que concluye que “instead of manipulating the male/female binary as Coixet does, Martel chooses innovative filming techniques that allow her to subvert heterosexual normativity, successfully blurring the lines of gender in *La niña santa*” (ibid., p. 174). Un año después se vuelve a comparar *The Secret Life of Words*, en este caso con *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009) con relación a los *Disability Studies*, es decir, la corriente que analiza los estigmas que socialmente vinculan al duelo (Rivera-Cordero, 2013). Por último, Kim (2014), elabora un interesante trabajo sobre cómo la directora catalana construye el personaje de Ryu (*Mapa de los sonidos de Tokyo*, Coixet, 2009) y su relación con la ciudad en *In Defense of Exorcism; “Femme Fatale” and Filmed City in Isabel Coixet’s “El mapa de los sonidos de Tokio”*.

En el caso de Icíar Bollaín, se destaca un momento en el que la producción de artículos científicos sobre la directora se multiplica: cuando se estrena *Te doy mis ojos* (2003). El impacto de la cinta en el estudio, tratamiento y representación de la violencia de género queda analizado por Zanzana (2010) en *Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics* junto con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar, 1980), *Solas* (Zambrano, 1999) y *Solo mía* (Balaguer, 2001) o, de forma exclusiva, en Curry (2013) *Representations of Violence in Icíar Bollaín’s “Te doy mis ojos”*. Sin embargo, la cinta de la madrileña no es la única que ha generado producción científica, de hecho, Martínez-Carazo (2002) aborda un análisis contextual desde el feminismo en *Hola, ¿estás sola? De Icíar Bollaín: otro discurso, otra estética*. Y, un año antes, la

propia directora concede una entrevista -publicada en forma de artículo- a Compitello y Larson (2001) donde analizan las claves de su cine en *A ambos lados de la pantalla con Iciar Bollaín*.

Además de Coixet y Bollaín, hay otras directoras cuyas carreras cinematográficas han sido estudiadas dentro del entorno académico, prueba de ello son las tesis doctorales *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (Siles Ojeda, 1999) y, la más reciente, *La obra cinematográfica de Josefina Molina en la historiografía del cine español. Un análisis audiovisual* (Gómez Prada, 2019).

Si hay una publicación que impregna especialmente la presente tesis doctoral es, sin duda, *Cine y género en España. Una investigación empírica* (2010). Bajo la dirección de Fátima Arranz se analiza el papel de la mujer en el medio cinematográfico y no solo en la dirección, de hecho, Roquero firma dos capítulos; uno llamado *Las categorías profesionales en el cine* y otro *La trayectoria profesional según sus protagonistas*; además, la propia Inés París reclama la importancia de las mujeres en organismo que llegó a presidir en *La reivindicación de las cineastas: CIMA*⁹. No obstante, la inspiración real de este trabajo viene del capítulo firmado por Pilar Aguilar, referente en los estudios de género y cine en España, que elabora un excelso análisis de contenido de las películas más taquilleras entre los años 2000 y 2006 para posteriormente examinar la importancia de las mujeres en estas películas -protagonismo, iniciativas de los personajes, relaciones que establecen, actitudes machistas o casos de violencia de género, entre otros ítems- y cuya metodología, objetivos e ingenio han sido un pilar sobre el sustentar esta investigación. Las conclusiones del estudio no fueron muy halagüeñas:

No consideramos inocuo que las mujeres tengan tan escasa presencia en el relato audiovisual. Ni que en los films de los directores la mayoría de las figuras femeninas solo interesen en tanto en cuanto forman parte de una historia ajena, la de un varón. Y, por lo mismo, los personajes femeninos resulten, a menudo, muy desdibujados y parcializados. No suelen tener importancia en la trama, no son personajes de los que se atisbe una vida propia al margen de su relación con los varones. Estamos, pues, ante una grave anulación simbólica (Aguilar, p. 270).

⁹ Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales.

Por su parte, la ya mencionada Pilar Aguilar publica en 2017 un pequeño libro titulado *El papel de las mujeres en el cine*, donde hace un repaso por las pioneras de los albores del séptimo arte en diferentes puestos -directoras y actrices, esencialmente- a nivel mundial y resalta los trabajos de Ana Mariscal, Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé en el apartado de directoras españolas; en cuanto a las cintas, realiza una lectura crítica de las nuevas representaciones con los ejemplos españoles de *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969) y *El Olivo* (Iciar Bollain, 2016).

Dentro de este grupo híbrido de investigaciones que compaginan los estudios de directoras con los de representación cabe resaltar *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* coordinado por Bárbara Zecchi en 2013. Autores como Inés París, Alicia Luna o Eva París-Huesca se unen para proporcionar un análisis crítico con un fuerte componente teórico arraigado en la Teoría Fílmica Feminista de películas, directoras o géneros cinematográficos donde algunas realizadoras han hecho incursiones o han desarrollado ampliamente su trayectoria cinematográfica. Tras un primer capítulo dedicado a *La crítica de cine en Vindicación Feminista (1976-1979) un ejercicio de autoridad intelectual*, cuyo objeto es analizar la unión entre el cine y la revista fundada por Carmen Alcalde y Lidia Falcón, se resaltan figuras como Isabel Coixet y su conexión con la teoría de la mirada¹⁰ en una sección firmada por Susan Martín-Márquez; la importancia de la mirada femenina en un género tan masculinizado como es el *noir* con un análisis de la cinta *Se quién eres* de Patricia Ferreira elaborado por la ya mencionada Eva París-Huesca; Ana Corbalán escribe *La cárcel. Cuerpos femeninos de resistencia en la prisión: aproximación al cine de Azucena Rodríguez y Belén Macías* y se convierte en uno de los pocos referentes en la literatura investigadora que estudia el cuerpo en las cárceles de mujeres, en parte, porque, al igual que ocurre con el *noir* no es un género donde las directoras sean habituales y los directores tienen una preferencia evidente por representar a sus homónimos. Por último, cabe destacar la importancia de tratar la violencia de género en el cine en el capítulo de Linda Gould Levine titulado *La violencia de género. Desafío a la violencia doméstica: el arte como*

¹⁰ De hecho, Isabel Coixet presentó la exposición *From I to J* un homenaje a la figura de John Berger tomando como referencia la obra *De A para X* del escritor de, entre otros, *Modos de ver*, ensayo fundamental para acercarse a la teoría de la mirada.

salvación en Te doy mis ojos con una perspectiva harto interesante: viendo la conexión entre la representación de Pilar y Antonio con la mitología clásica o los cuadros de Rubens o Tiziano en la cinta de Icíar Bollaín.

En el apartado de las publicaciones centradas en la representación de la mujer, existe una investigación que es una *rara avis* entre lo histórico y la representación y cuya lectura es de vital importancia para el presente estudio: *La opresión y represión de la mujer vista por la historia del cine* (2011). Con un sinfín de ejemplos cinematográficos, González-Fierro Santos hace un repaso por mujeres en el cine representadas en torno a la religión, el derecho, los conflictos bélicos o el ámbito laboral como formas de opresión para luego pasar a los capítulos en torno a la escenificación de la violencia -institucional, social, familiar y, finalmente, los asesinatos de mujeres- y concluir con un apartado sobre las mujeres más empoderadas del cine o la representación de sociedades matriarcales. Si bien no es un ejemplo sobre cine español exclusivamente¹¹, su incidencia en la presente tesis doctoral es elevada, puesto que es un manual de mucha utilidad para conocer infinidad de ejemplos de los diferentes mecanismos que el cine -y, por supuesto, la sociedad- han utilizado para impedir históricamente el avance de las mujeres, además de ser una lectura crítica fundamentada sobre la importancia de la representación como elemento de apertura social¹².

En *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psico-social* (2011), Trinidad Núñez Domínguez y Yolanda Troyano Rodríguez coordinan un libro cuyo objetivo es analizar “las formas en que la violencia machista se presenta en el cine y cómo influye en el aprendizaje” (Rivas, p. VIII) por lo que el capítulo dedicado a la representación de la violencia explícita e implícita firmado por Virginia Guarinos *Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine*, es de especial relevancia para este trabajo. Guarinos resalta la importancia de las cintas sobre violencia de género con intención de denuncia, no obstante, incide -al igual que la

¹¹ Aunque tiene multitud de análisis a cintas españolas como las dos versiones de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930 y 1942) *Calle mayor* (Bardem, 1956) o *Átame* (Almodóvar, 1989), entre otras.

¹² No en vano, de los nueve capítulos del libro solo uno se centra en las representaciones positivas de lo que se entiende la dificultad para encontrar estos ejemplos en comparación con los de mujeres oprimidas, castigadas y perseguidas.

presente tesis doctoral- en aquello que “miramos pero no vemos, lo que está en la pantalla y que no aprehendemos, no decodificamos” (p. 37), es decir, todos esos comportamientos, expresiones, tratamientos de personajes femeninos que se presentan habituales en el cine -especialmente en el género criminal- que no tienen intención de denuncia y que suponen actos de violencia simbólica estructural y que se insertan en el imaginario colectivo a base de reiterar en las representaciones patriarcales y de asignar roles secundarios para los personajes femeninos.

Existen dos publicaciones especialmente relevantes sobre personajes femeninos que se aplican de forma exclusiva al cine español y una más que se ajusta a la representación de la mujer andaluza. En los dos primeros, si bien los análisis no se estructuran sobre un género cinematográfico concreto, sino que se acercan a dos de los periodos más interesantes del cine patrio: el franquismo y la Transición. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)* (Castro García, 2009) se centra en el cine metafórico, en la representación laboral de la mujer y en la sexualidad, terreno que, especialmente en este periodo, la mujer tiene prácticamente negado. La cuestión de los personajes femeninos en entornos profesionales es uno de los pilares de la presente de investigación además de otro de los nexos de esta publicación con *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)* (Gil Gascón, 2011), donde se dedica un amplio capítulo al análisis de las profesiones más representadas en el periodo para denunciar la escasa incidencia de profesionales no relacionadas con el servicio o la belleza en *El trabajo femenino en la España de Franco*, apartado que ha servido de inspiración para el estudio que aquí se realiza, en el que se plasman las profesiones más representadas y la incidencia de mujeres con respecto a hombres en estas. Además de este capítulo, Gil Gascón firma *La moral y El amor* donde analiza cuestiones sobre la feminidad, la representación de la prostitución, el papel de las mujeres activas y pasivas, así como cuestiones relacionadas con los celos -situaciones de especial relevancia tanto en el cine del franquismo y la Transición en general, como del género criminal en particular-.

El papel de la mujer en el cine de la posguerra ha dado lugar a artículos científicos de relevancia, como son *Mujer y nación en el cine español de posguerra: Los años 40* (Ballesteros, 1999) o *Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido* (Pelka, 2014). En ambos se analiza la configuración de símbolos y la transmisión de valores e ideología a través de la mujer. Si bien Ballesteros desarrolla el papel de productoras como CIFESA y su relevancia en el ensalzamiento del cuerpo femenino en las cintas que realizaba, Pelka tiene más interés en el papel de la Iglesia Católica, la Sección Femenina e incluso la publicidad y, leídos de forma conjunta, pueden entenderse los mecanismos utilizados en la posguerra como instrumentos ideológicos.

La imagen de la mujer andaluza en el cine español (Ruiz Muños y Sánchez Alarcón, 2008) divide su estudio en tres etapas: años treinta y franquismo, la Transición democrática y, por último, el cine reciente hasta los años 2000. En esta publicación se analiza la imagen como “argumento de venta y fundamento ideológico” (p. 19) o “la mujer florero” de los años del “destape” (p. 76) y la relevancia del folklore andaluz para la transmisión de estos estereotipos que tanto se utilizaron durante los años del franquismo y la Transición democrática. También sobre el destape se destaca el artículo dedicado a la revista *Vindicación Feminista*, firmado por Peña Ardid (2015) titulado *Significantes ambiguos de la libertad: La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación Feminista (1976-1979)* en el que señala

En este contexto de lucha contra las formas de discriminación y *sujeción* de las mujeres ya “superadas” en los países occidentales pero no en la España que emerge del franquismo, y en el que, como parte de reflexión teórica, se pone en cuestión el régimen ideológico de la heterosexualidad normativa, visibilizando a las mujeres como *sujetos* de deseo (p. 108).

Rebeldes y peligrosas de cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femmes fatales y madres es una investigación escrita a modo de ensayo de María Castejón (2020) que se convierte en una de las más recientes publicaciones sobre el tema. Si bien Castejón no pone límites territoriales para su análisis, dedica tres capítulos a ejemplos españoles que son materiales que tener en consideración. Y son: *Carmina Barrios y la revolución desde la precariedad*, donde analiza las dos entregas de Paco León en torno a la figura de su madre -*Carmina o Revienta* (2012) y *Carmina y amén* (2014)-; *Las cineastas de la Transición y el nuevo discurso sobre la maternidad. Vámonos, Bárbara, Gary Cooper*

que estás en los cielos y *Función de noche*, donde se someten a estudio las cintas de las tres directoras más relevantes del periodo que son: Bartolomé (1978), Miró (1981) y Molina (1981), respectivamente; y, por último, un apartado hartamente interesante, bajo el título *Najwa Nimri y la construcción de la rebelde y peligrosa marginal y periférica*, dedicado a la figura de la actriz y su construcción de la feminidad en los cuatro primeros trabajos del director Daniel Calparsoro, a saber: *Salto al vacío* (1995) -que forma parte del corpus de esta investigación-, *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) y *Asfalto* (2000). La propia Castejón firma en 2004 el artículo *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*, donde desde una perspectiva teórico-feminista estudia la importancia de “los tipos femeninos, modelos de mujer y estereotipos, y ruptura del régimen de representación patriarcal a partir del análisis de la película *Función de noche* (1981)” de Josefina Molina.

Uno de los apartados de más relevancia de la presente tesis doctoral es el referente al género de las profesiones representadas. Para este haber se ha hallado un artículo de investigación relacionado, con el título *La representación de la mujer periodista en el cine español (1986-2010): Estereotipo, ética y estética* (Tello, 2012). Bajo la misma premisa que el presente trabajo, Tello realiza un estudio sobre la relevancia de la mujer periodista, ubicada entre la “mujer dócil” o la *femme fatale* y concluye que “la presencia de las mujeres periodistas en nuestro cine ni es profusa, ni tampoco ejemplificadora” (p. 116).

Por último, a modo divulgativo, la revista *Caimán. Cuadernos de cine* ha publicado en el mes de marzo de 2021 el número *Miradas de mujer después del #MeToo* (CITA), un completo número sobre análisis de las cintas más relevantes del panorama femenino tras el caso Weinstein, entrevistas, reportajes e informes. En su artículo *Después del #MeToo. Radiografía de un sistema complejo*, Violeta Kovacsics recoge la premisa de esta entrega de *Caimán* “el cine reciente se ha planteado precisamente cómo recoger algunas de las acciones y de las voces del movimiento feminista, cómo poner en imágenes un machismo enraizado”. El impacto de la revelación de los casos de acoso y violencia sexual en Hollywood ha provocado un efecto mariposa en otros países del mundo y se ha visto culminado con su repercusión en las cintas estrenadas *a posteriori*,

con más denuncia y representación en géneros cinematográficos donde el papel de la mujer viene siendo secundario desde los inicios del cine, es el caso, por ejemplo, de la cinta *Promising Young Woman* (Fennell, 2020). Es de esperar que esta incidencia llegue con retraso al cine español, que tiende a ser menos inmediato que el americano, no obstante, lo realmente imprescindible es que estas mujeres lleguen a poblar las pantallas españolas.

2.2.2. El thriller como (meta)género cinematográfico

2.2.2.1. Consideraciones previas

a. Delimitación terminológica

A la hora de catalogar una cinta según su género cinematográfico es importante definir la categoría a la que pertenece, las características la definen y que comparte el filme con el grupo al que se pretende adscribirlo. El origen de los géneros se sitúa en el sistema de estudios de Hollywood, en palabras de Benet “sirvieron para asentar un modelo narrativo dentro de las formas de estandarización” (1995, p. 168), aunque, con el desmantelamiento de los estudios en los años cuarenta, los géneros se mantuvieron como “paradigmas de la representación fílmica” (ibid.). F. Heredero y Santamarina, afirman que para que una serie de cintas construyan un género cinematográfico, además de compartir rasgos comunes entre ellas, es necesario que compongan un modelo que se erija como un espejo de la sociedad que representa (1996). Estos rasgos comunes, además, pueden ser formales o estructurales (planos, iluminación, música...) o narrativos (personajes, temas que trata...). A partir de ahí, y especialmente en el cine contemporáneo, las líneas pueden -y suelen- estar difusas; la hibridación de géneros o el *genre mixing* (Raya, 2012) hacen que las películas se nutran de varios géneros cinematográficos, que sean más ricas, pero también las hace más difíciles de etiquetar.

Esta tarea, que ya de por sí se antoja harto complicada, se dificulta cuando es el propio género el que tiene las líneas difusas y se hallan dos situaciones: o bien que existan multitud de investigadores que los hayan estudiado y le atribuyan características diferentes, o bien que la falta de investigaciones sobre un género

provoque que las fuentes bibliográficas sean limitadas. Si bien es cierto que ninguno de estos dos supuestos es habitual -debido a que los géneros están asentados y suele existir consenso-, hay un lugar, un espacio terminológico donde los parámetros que definen el término están especialmente difusos, por un lado, por el excesivo y abierto uso de la palabra y, por otro, por la falta de investigaciones que proporcionen luz al asunto. Y este lugar es el thriller.

El thriller, como se argumenta a su debido tiempo, es un metagénero cinematográfico (Rubin, 2000) que contiene otros géneros, corrientes o tipos de películas como el cine de espías, el de detectives, el policíaco, el terror, el de acción o el cine negro. La elección terminológica para el propósito de esta investigación se debe precisamente a su dificultad, en tanto que engloba a todas aquellas cintas relacionadas tanto con las pesquisas de un delito, como el ámbito de los propios delincuentes y, en ninguno de los dos contextos, la mujer está correctamente representada -ni cuantitativa, ni cualitativamente-.

En las primeras páginas de *El cine negro español* (2015), cuyo corpus ha sido especialmente relevante para este trabajo, Luque Carreras dedica un espacio a justificar la elección de “cine negro” para el título de su libro. Esto es relevante porque, en la publicación de carácter enciclopédico, analiza cintas que son difícilmente consideradas dentro del cine negro, como puede ser el periodo del cine quinquiposfranquista. El propio género negro tiene su propia controversia, tal y como describen F. Heredero y Santamarina, que consideran que, en su definición más abierta, el cine negro se define

bajo una etiqueta que, al mismo tiempo, resulta tan prestigiosa entre las élites culturales como habitual en el uso popular que se hace de ella. Decir «cine negro», según en qué ámbitos, equivale tanto a decir *Laura* y *El sueño eterno*, como *Hampa dorada*¹³ y *Brigada 21*, cuando no a pensar en *El padrino*, *Fuego en el cuerpo*, *Érase una vez en América* o *El silencio de los corderos* (1996, p. 11).

¹³ Dos cintas adscribibles al negro en su definición más laxa se titulan en España *Hampa Dorada*, en primer lugar, la de 1931 dirigida por Mervyn LeRoy y, en segundo, la de 1967 realizada por Gordon Douglas. Es difícil saber a cuál se refieren en estas líneas F. Heredero y Santamarina dado que aluden a una interpretación abierta de lo que es el *noir*.

Sin embargo, en su delimitación más estricta, el *noir* es un género que se da en un contexto determinado (tras la Segunda Guerra Mundial), en una ubicación concreta (Estados Unidos), con una influencia específica (expresionismo alemán) y durante unos años en los que el pesimismo se apoderó de la sociedad (la segunda mitad de la década de los cuarenta y el decenio de los cincuenta). Así, las características que lo definen (claroscuros, perspectivas exageradas, sombras...) impregnan las cintas originando un género cinematográfico muy particular y efímero¹⁴ al que difícilmente pueden atribuírsele muchas de las cintas analizadas por Luque Carreras, como las ya mencionadas del cine quinqué.

Con la intención de adscribirse a un fenómeno más abierto, la presente tesis doctoral está más en sintonía con las bases teóricas de Rubin, si bien se entiende que un término anglosajón como «thriller» puede causar relativa controversia al aplicarse al cine español¹⁵. Buscando terminología relacionada dentro de España se halla el «cine criminal», cuyos usos guardan similitudes con el que hace Rubin del thriller y que el propio Luque Carreras, a pesar de defender el término «cine negro», utiliza en no pocas ocasiones para referirse a las cintas que analiza, en tanto que pertenecen a una categoría más amplia y con características más diversas que el negro. Así pues, se defiende en el trabajo que aquí se presenta, la utilización de los términos «thriller» y «cine criminal» con el mismo significado. Se tiende más al primero cuando se analiza y describe el marco euroestadounidense, y al segundo cuando el cine referenciado se realiza en territorio español, pero se establecen aquí como sinónimos.

b. El thriller

Thriller es una palabra ampliamente utilizada en el mundo del cine. Es muy habitual añadir al género de una película la palabra thriller (thriller de ciencia-ficción, thriller de terror...), sin embargo, definir los límites y las condiciones que ha de cumplir

¹⁴ Aunque se recupera en los años setenta con el *neo-noir* y algunas de sus bases siguen presente en muchas de las películas que intentan revivirlo, para los autores más clásicos es un género atrapado en las fechas señaladas.

¹⁵ No conviene olvidar que Rubin lo utiliza para referirse especialmente al estadounidense y, en determinados casos, al de algunos países europeos cuyas corrientes cinematográficas influyeron en Estados Unidos.

una cinta para que esté correctamente amparada bajo el término no es tan sencillo. Según Rubin, la palabra, “es más que problemática y a todo aquel lo bastante osado como para intentar definirla podría parecerle vaga y general” (2000, p. 11). Ante esta problemática, Rubin asume la noción de que el thriller no es un género cinematográfico, sino un metagénero que abarca a otros y este es el fundamento principal al que se adscribe el presente trabajo de investigación.

Para defender la tesis de Rubin sobre el thriller como metagénero cinematográfico es necesario definir primero qué es un género. En palabras de Raya

el término “género” deriva del francés y significa “tipo”, aunque sus orígenes etimológicos se remontan al vocablo latino “genus” –origen, tipo, grupo-, empleado habitualmente en la biología para clasificar plantas o animales con atributos comunes. Precisamente, lo similar, lo familiar y lo cercano, son las claves esenciales que el hombre establece para distinguir los géneros entre sí, tanto en las ciencias puras como en las sociales. La confusión surge cuando se trata de aplicar una taxonomía rígida en áreas de estudio inexactas como la literatura y el cine, ya que las diferencias y las semejanzas no son suficientes para hacer distinciones inmutables o categóricas (2012, p. 422).

Considerando el problema que presenta Raya de aplicar una taxonomía rígida a un estudio que no lo es, se entiende que difícilmente una cinta se va a amparar en un género cinematográfico de forma exclusiva, al menos, en el cine reciente. No obstante, en el caso de los thrillers, la tarea se complica de forma exponencial.

Para la definición de cualquier vocablo siempre resulta de utilidad recurrir a la etimología del mismo. Thriller viene de una antigua voz inglesa que significa “taladrar”, que evoca el sufrimiento y las emociones de carácter visceral que provocan las películas adscritas al término (Rubin, 2000, p. 16). Así pues, a pesar de ser una definición abierta y poco precisa, se puede deducir que un espectador que decide libremente ver un thriller quiere someterse a un proceso emocional brusco, donde ver sufrir al personaje protagonista le producirá dolor, pero también placer; la identificación con él -puesto que casi la totalidad de los héroes o antihéroes del thriller son masculinos- produce deleite, pero también rechazo, es decir, es un metagénero basado en parte en sentimientos masoquistas: tanto el protagonista en la historia, como el espectador al verla, sufren. El thriller es un cine de oposiciones, de sensaciones

contrapuestas que cautiva a través de una tensión sostenida a lo largo de la cinta que acaba debilitando la estabilidad emocional del espectador (Rubin, 2000).

Son muchos los autores que se han acercado al thriller para analizarlo, estudiarlo o desgranarlo, pero pocos los que lo han definido. Uno de los principales hándicaps es precisar si se trata de un género cinematográfico. Para Rubin es un metagénero “que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares” (ibid., p. 12); y, para López Sangüesa (2019) es un metagénero o intergénero caracterizado por su naturaleza híbrida que se ha construido sobre pilares procedentes del cine de gánsteres, el de detectives y de optimismo policial o el *noir*. Otros autores como Charles Derry lo consideran un género abierto cuyo protagonista es un criminal no profesional o la víctima de una trama a la que se ha visto abocado (2001); para Jerry Palmer es fundamental la existencia de una conspiración contra el héroe que éste supera y produce identificación con el espectador. Pueden existir lo que Palmer llama «thrillers negativos», en los que la actitud del espectador es ambivalente y puede no estar de acuerdo con los deseos del héroe, pero sí con sus acciones (1983).

De esta constelación de aproximaciones al thriller, el presente trabajo se adscribe a las perspectivas de Rubin y López Sangüesa. Se considera acertada la metáfora del laberinto del primero (2000), donde se relaciona el suspense que produce el thriller con una estructura laberíntica en la que ciertas partes están ocultas y el espectador ha de recorrerlas, así como la concepción del thriller como metagénero cuyos elementos básicos de existencia están relacionados con la vulgaridad (contextual o estética) como eje vertebrador de la trama de un héroe cotidiano (ibid.). Del segundo, se suscribe la investigación que relaciona el thriller con la violencia como elemento central donde la falta de integridad de los protagonistas ponen al espectador en una situación moralmente incómoda (2019).

El amorfismo que presenta el metagénero cinematográfico que aquí se estudia provoca que el *corpus* de la investigación sea dispar. Se unen aquí películas de detectives, de cine negro o cintas reconocidas por unanimidad como quinquis; sin embargo, todas están unidas por el tratamiento de la delincuencia o la marginalidad,

la violencia, la injusticia o la venganza. Los géneros cinematográficos se caracterizan por los temas específicos que tratan y su iconografía, así como por los elementos estructurales que lo componen (Rubin, 2000; Altman, 2000); no obstante, “en el thriller, a causa de las formas ampliamente variables que puede tomar, la presencia de elementos iconográficos característicos formales es débil o inexistente” (Rubin, 2000, p. 13). Sin embargo, “la ventaja de la fantasía del thriller es que no nos exige salir del contexto del mundo cotidiano para vivir aventuras o experimentar sensaciones intensas” (ibid., p. 327). Debido a esta particularidad amorfa, el espectro de cintas que se reúnen en esta investigación es abierto, de ahí el *corpus* relativamente numeroso que la compone, que permite tener un acercamiento al thriller en general, pero también a los géneros que abarca en particular, para comprender los mecanismos que utilizan para la representación de sus personajes femeninos.

2.2.2.2. Revisión histórica del thriller

a. El thriller euroestadounidense

Si pocos son los autores que proporcionan definiciones sobre el thriller, tan solo uno hace un recorrido histórico por su formación y consolidación desde una perspectiva histórica, teniendo en cuenta para su desarrollo todos los géneros que se amparan bajo el término, y este es, Martin Rubin. Hay acercamientos al término (como los ya mencionados Derry y Palmer), estudios de periodos y escenarios concretos (como el coordinado por José Antonio Navarro, *El thriller USA de los 70*, 2009), o de ciertas ramificaciones del thriller (*The genesis of Techno-Thriller*, Ryan, 1993), pero ninguna autora o autor los conjuga para reconstruir su historia.

Así pues, y dado que este trabajo se adscribe a la terminología de Rubin, se considera necesario acudir a su revisión histórica sobre este metagénero para comprender de dónde viene y cómo se consolida el thriller en el panorama euroestadounidense, por lo que se propone a continuación una lectura crítica de su trabajo.

Para llegar al génesis del thriller hay que remontarse hasta la novela gótica del siglo XIII, cuyos elementos centrales son un “profundo sentido de la atmósfera” (2000, p.

57), así como el sexo y la violencia. Es interesante para la presente investigación tener en cuenta que la novela gótica se basa en la siguiente premisa: un hombre persigue y secuestra a una mujer¹⁶. A este respecto, Rubin cita la investigación de William Patrick Day (1985) para resaltar que “la acción y la persecución muestran típicamente a la mujer cautiva o subyugada de alguna manera, mientras que el malo trata de aterrorizarla, de forzar su voluntad, de obtener su virtud o, simplemente, se complace en dominarla” (Rubin, 2000, p. 57). Si bien el autor utiliza este argumento para hablar del germen del sentimiento masoquista del thriller, el mismo sirve para demostrar que el metagénero se construye sobre unos cimientos que son profundamente misóginos en el siglo XXI y que, en muchos de los casos, sigue impregnando estas películas¹⁷. La distancia del thriller con respecto a la novela gótica es que ésta última se ambienta en épocas pasadas, sin embargo, el primero tiende a lo cotidiano y a desarrollar la historia en el presente, de ahí que Rubin considere el género literario como género “fronterizo” (p. 58).

Otro de estas corrientes literarias fronterizas es la novela victoriana, que utiliza la atmósfera de lo gótico y lo traslada al entorno familiar y al presente, utilizando los acontecimientos extraordinarios en un ambiente ordinario para crear tensión en el lector. Además, estas novelas se publican por entregas, lo que provoca el uso de la técnica “*climax and curtain*” (ibid., p. 59), que deja al lector en suspense hasta el siguiente fascículo. Estas novelas pronto comienzan a incluir detectives como personajes secundarios¹⁸ que van ganando importancia conforme lo va haciendo el suspense. Estas características, unidas a la visceralidad inherente a la novela victoriana, la convierten en el siguiente escalón en el camino del thriller.

¹⁶ La tendencia constante a volver estética y temáticamente a los orígenes -sin juicio crítico sobre lo representado- ha podido permitir el desarrollo de una representación escasa y deficitaria de los personajes femeninos.

¹⁷ No es raro encontrar hoy en día películas de raptos de mujeres, véase el caso del thriller analizado en esta investigación *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016) en la que José rapta a Ana para vengarse de Antonio, la pareja de ésta, quien provocó la muerte de su esposa años atrás en un robo a una joyería que salió mal. Esta cinta, además, cuenta con un *remake* estadounidense en desarrollo que se espera que se estrene este 2021 bajo el título *The Fury of a Patient Man* (Albert Hughes).

¹⁸ No en vano, también son la raíz de los célebres personajes de Allan Poe y Conan Doyle (ibid., p. 60).

Cuando llega el siglo XIX, lo popular y las nuevas formas de divertimento están en auge y se construyen los primeros parques de atracciones. Estos suponen al usuario una evasión de la realidad y una conexión con su lado visceral que los conecta con las sensaciones del thriller, pero no es lo único. A nivel técnico, la construcción de estos parques desencadena una corriente llamada «el cine de atracciones», que deja a un lado la narrativa para provocar una sensación en el espectador colocando la cámara en norias, barcos, trenes, etc.¹⁹ *A posteriori* el cine tiende a lo narrativo, por lo que estas imágenes y técnicas tienen que insertarse en las cintas que se centran en contar historias y estimular al espectador desde dentro. Griffith, que desarrolla su técnica en estos momentos, utiliza el montaje paralelo para mostrar situaciones de rescate resueltas en el último minuto.

A mediados del siglo XIX y principios de XX, adquieren una enorme popularidad los seriales publicados en los periódicos más importantes de Estados Unidos. Tanto es así que, en el siglo XX, diversos boletines comienzan una guerra por ver quién tiene el mejor serial y algunos de ellos llegan a firmar contratos con productoras cinematográficas para llevarlos a la gran pantalla. Los seriales, que siguiendo la estela de la novela victoriana se publican en partes, terminan en momentos climáticos con la estrategia del *cliff-hanger*, o lo que es lo mismo, las heroínas y los héroes protagonistas de estas historias se encuentran en situaciones desesperadas que quedan en suspense hasta la siguiente entrega. Esta técnica, que se utiliza incluso en detrimento de la lógica narrativa, acentúa el lado emocional de lo que posteriormente es el thriller. Uno de los elementos más interesantes de los seriales es que en muchos casos estaban protagonizados por mujeres, heroínas encargadas de tramas normalmente relacionadas con conflictos relacionados con una herencia millonaria. Conforme se acerca la Primera Guerra Mundial, los seriales pasan a centrarse en temas bélicos y conspirativos y, para 1920, el auge de los seriales sobre esta temática ya ha desterrado a las mujeres de sus historias para contar tramas de guerra, en decorados “masculinos y aventureros” (ibid. p. 74), alejándose del thriller y acercándose a las historias de aventuras. Limítrofe

¹⁹ En este momento proliferan cintas ambientadas en ferias o parques de atracciones, no es raro, por tanto, encontrar una de ellas en este *corpus*, que no es otra que *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945).

entre los seriales de protagonistas femeninas y los bélicos se desarrollan los de «damisela con problemas», en los que un protagonista masculino ha de salvar a una mujer en apuros. Es cuanto menos curioso que, hasta este momento, la corriente más cercana al thriller esté protagonizada por mujeres espías y que, al recuperar algunos elementos narrativos, se haya optado más por acudir a otros géneros como la novela gótica de raptos que por las mujeres de acción de los seriales, cuyas historias están más relacionadas con el metagénero.

La influencia que supuso en el arte de todo el mundo la Primera Guerra Mundial lleva a buscar el siguiente sedimento del thriller a Europa, concretamente a Francia, con Louis Feuillade, y a Alemania, con Firtz Lang. El primero, con sus historias de vampiros, crea mundos dobles en el entorno familiar, construyendo así el contexto ambivalente en el que se desarrolla posteriormente el thriller. El segundo, con su visión de la ciudad moderna de *Metrópolis* (1927), aporta el paisaje urbano como continente en el que se dan las características necesarias para que se desarrolle el contenido, la historia. Esto sin contar que, en las películas de Lang, el montaje paralelo se utiliza para “desarrollar una visión paranoide” (ibid., p. 81) poniendo el foco del problema en el interior del personaje y no en el exterior -como ocurre con los secuestradores o los vampiros-.

Hasta ahora se han mencionado elementos iconográficos y temáticos que acaban originando características fundamentales del thriller; en cuanto a los elementos técnicos, hasta la Primera Guerra Mundial solo influye el montaje paralelo de Griffith reutilizado por Fritz Lang. Sin embargo, esta resignificación del director alemán influye de manera notoria: “los thrillers posteriores [a Lang] transmiten un sentido similar de la conspiración a través de su estructura fragmentaria. Diseños oscuros como estos colorean las complejas estructuras de *flashbacks* en algunas películas de cine negro” (ibid.) y, es que, si bien el expresionismo alemán influye en todo el mundo²⁰ y en todas las artes, tiene especial relevancia para el thriller, puesto que es de donde toma prestados los códigos visuales que posteriormente van a constituir el cine negro:

²⁰ No en vano, Estados Unidos implementa sus características esenciales en las películas de Hollywood, que son el origen del noir de los años cuarenta.

“claroscuros, escenarios opresivos, perspectivas exageradas, intensa tensión compositiva” (ibid., p. 86). De igual forma, el expresionismo da al thriller la complejidad psicológica de sus personajes, que desarrollan sus acciones en un entorno mundano, cargado de sentimientos, intenso y con sensaciones extremas. No debe olvidarse que el thriller tal y como se conoce en la actualidad necesita excesos y combinación de sentimientos; el thriller busca dobles emociones “humor y suspense, miedo y excitación, placer y dolor” (ibid., p. 15).

Ya en los años treinta, se popularizan las películas de monstruos y gánsteres - similares entre ellas bajo la superficie-, en las que, si bien el suspense no es un elemento fundamental, los personajes protagonistas son marginales y el entorno es realista. Debido a la instauración del Código Hays, redactado en 1930 y aplicado en Estados Unidos desde 1934, la estructura de estas cintas es siempre la misma, todas ellas muestran el auge y la caída de un criminal. No obstante, el endurecimiento del Código de Producción con el paso del tiempo afecta de forma más evidente a las historias venideras, especialmente a un género como el thriller puesto que una de las premisas básicas de la ley es que no se pueden representar a criminales a menos que sean capturados y castigados por las fuerzas del orden; esto es especialmente delicado en un metagénero en formación que ya da indicios de una predilección por lo marginal y lo criminal en el entorno urbano.

Según data Martin Rubin, a mediados de los años treinta el thriller comienza lo que él denomina su «periodo clásico», que viene provocado por la consolidación de los géneros que se acogen a su paraguas terminológico, “como la película de espías, la de detectives, el filme de cine negro, la película policíaca y la de ciencia-ficción” (ibid., p. 103).

Para cuando estalla la Segunda Guerra Mundial en 1939, Estados Unidos está sumido en el apocalipsis financiero que desemboca en la Gran Depresión de los años treinta, esto se ve afectado por la ruina artística en la que se sitúa con respecto a la Europa de los ismos. En este momento, e imbuido por el contexto bélico y las incertidumbres internacionales, Alfred Hitchcock recupera en Gran Bretaña el cine de espías, un género hasta entonces marginal con el que se consagra como director. Su

representación tiende menos a lo épico y más a la compleja psicología individual, consolidando así, como hiciera Lang con la arquitectura, dos de los elementos fundamentales del thriller actual: la intensidad emocional y la identificación con el espectador. La película de espías construye un mundo doble, “a la vez ordinario y exótico, monótono y aventurero” (ibid., p. 109); los espías viajan por el mundo sobrepasando las limitaciones de las películas de gánsteres, que normalmente se ambientan de forma exclusiva en Nueva York. A partir de 1945, se suma el uso de escenarios naturales que intensifican los laberintos psicológicos de los personajes, aumentando así el impacto de las técnicas ya utilizadas de “blanco y negro, la profundidad de enfoque, claroscuros, adornos expresionistas” (ibid., p. 103).

El cine de espías no es el único género marginal que se recupera en este decenio. A mediados de los años cuarenta, las películas de crímenes comienzan a interesar sobremanera al público hasta tal punto que un género considerado de serie B como el de detectives comienza a proliferar. De entre las cintas detectivescas resaltan las de «tipos duros de pelar», en las que las mujeres -que, se recuerda, fueron desterradas de heroínas a inexistentes desde el serial bélico- son simplemente acompañantes en la mayoría de los casos, esperando el momento de la aparición de la *femme fatale* para tener cierto protagonismo en las tramas. Los héroes de los filmes de detectives son más complejos que los anteriores, suelen ser personas solitarias, que desempeñan su profesión de forma autónoma, sin apenas recursos económicos y moralmente ambiguos; pero si hay algo que los caracteriza y los complejiza por encima de los protagonistas de las películas de espías es que están sexualizados y son vulnerables, esta debilidad se produce en el plano “emocional, moral y, quizá lo más importante, físico” (ibid., p. 115). Hasta este momento, ningún personaje heroico masculino podría sufrir daños tangibles en cinta alguna y he aquí una de las primordiales singularidades del thriller moderno. Técnicamente, el estilo de estas películas sigue la estela de las de espías, con ambiente semiexpresionista y una fuerte presencia de la atmósfera nocturna.

Del de detectives se destaca lo urbano, la ciudad donde los marginales campan a sus anchas y un solitario investigador (hombre) tiene que poner orden con una moralidad ambigua y marcado por la vulnerabilidad. Sin embargo, todas estas

características son perfectamente aplicables al cine negro. Esto se debe a que ambos géneros se influyeron, hibridaron hasta tal punto que en muchas ocasiones es difícil distinguirlos. La diferencia estriba en que el cine negro tiende al melodrama, género literario del que toma especialmente los intensos y profusos diálogos.

El cine negro surge una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, en 1945, y se caracteriza por la visión pesimista que empañan las tramas centradas en “la corrupción, la mentira, la neurosis y la victimización” (ibid., p. 115). Esta victimización afecta a sus héroes que, al contrario de los tipos duros de pelar, no logra vencer su vulnerabilidad emocional y suele verse superado por los acontecimientos. Técnicamente, el cine negro se apropia del estilo del cine expresionista alemán, de hecho,

casi todo el cine negro contiene un grado marcado de estilización visual, que va desde lo muy ambiental a lo completamente excéntrico. En sus momentos más intensos, su famoso estilo visual se caracteriza por una iluminación en claroscuro, con sombras ominosamente alargadas, ángulos extremos de pesadilla y composiciones rápidamente desequilibradas. El aspecto crucial de «visión parcial» del thriller está servido en gran medida por este estilo visual, cuyas funciones con frecuencia parecen ser la oscuridad y la desorientación más que la claridad y la estabilidad (ibid., p. 122).

Frente al Código de Producción, que afecta de forma fulminante a las tramas del negro, “los directores americanos hacen trampas mediante elipsis, utilizando las sombras y el sonido (o la imagen) en *off* para ocultar actos salvajes y mortíferos” (Simsolo, 2009, p. 29), de ahí la importancia de los elementos técnicos del *noir*. No obstante, cabe destacar, que este género cinematográfico se concibe como tal mientras se produce su desarrollo, sino con posterioridad, cuando el crítico francés Jean Pierre Chartier define como *film noir* a aquellas cintas de los cuarenta basándose en la magnitud de la fatalidad que las impregnaba (Sangüesa, 2019, p. 29), lo que Rubin califica de “un estado de ánimo general” (2000, p. 122) provocado por el convulso entorno político-social y que, como género cinematográfico, el *noir* “ha llegado a ser una de las formas más famosas y de mayor influencia del thriller” (ibid., p. 123).

Uno de los motivos por los que el cine negro no se reconozca como tal en el momento en el que surge es porque el foco de atención se concentra en estos momentos en las películas semidocumentales del crimen. Estas cintas, en teoría objetivas y

grabadas en los exteriores en los que ocurren los hechos, se nutren de archivos policiales para la reconstrucción de delitos contados por un narrador. Sin embargo, conforme se desarrolla, acaba tendiendo con mayor tendencia a la ficción, para lo que acaba necesitando aplicar técnicas procedentes del cine negro. El hecho de que sean dos géneros coetáneos complica, en algunas ocasiones, determinar qué características adquieren uno del otro, pero lo cierto es que en estos semidocumentales comienza a ser frecuente encontrar a un protagonista masculino perteneciente a una organización -policía, FBI- que, además de resolver el caso, se ve tentado por una *femme fatale* que amenaza su feliz matrimonio. Dentro de este estilo semidocumental merecen un breve apunte las películas anticomunistas de espías, que utilizaban las técnicas propias de este género mezcladas con las de gánsteres para retratar a los comunistas como una banda de hampones.

El caso de la *femme fatale* en el *noir* y en géneros cinematográficos enlazados con este merece cierto detenimiento. Estas mujeres son caracterizadas por su belleza y poder de seducción, sin embargo, también tienen poder, no en vano, Anne Kaplan (2012) considera este estereotipo fundamental para realizar revisiones feministas del cine negro. Estos personajes femeninos intensifican la ambivalencia de los thrillers, son mujeres que amenazan la investigación porque están relacionadas tanto con la figura del detective/policía, como con el propio criminal. A este respecto, Balogh considera que esta característica de las *femmes fatale* es fundamental para el éxito del género “la coexistencia de dos fuerzas temáticas, erotismo y crimen, que remiten a los universales semánticos, vida y muerte, así como a las dos pulsiones freudianas: Eros y Thanatos” (2011, p. 250).

Hacia principios de los años cincuenta se produce un ciclo de películas protagonizadas por policías atormentados basado en el cine negro y el semidocumental. Los héroes procedentes del *noir* son hombres de la ley vulnerables, a veces incluso corruptos, con la ambivalencia moral esencial del negro, pero con los ideales de derechas propios del semidocumental. La complejidad interior de estos policías imperfectos los acerca al thriller psicológico de Hitchcock, cuya época dorada está a punto de comenzar.

Con unas altas tasas de criminalidad y marginalidad en los Estados Unidos de los años cincuenta, el senador Kefauver realiza una gira por el país difundiendo la idea de que existe un “sindicato nacional del crimen organizado” (Rubin, 2000, p. 134-135). La neurosis provocada por las declaraciones del congresista da lugar a un puñado de cintas protagonizadas por este supuesto sindicato que invade el país. El mundo delictivo y el ordinario se mezcla en estas películas, enfatizando lo cercanos que son entre sí y lo delgada que es la línea que los separa. Este mismo espíritu paranoide invade el cine de ciencia-ficción y las películas de monstruos, que se recuperan en los cincuenta después de ser considerados géneros cinematográficos -que no literarios- menores desde los años treinta.

Como se ha mencionado con anterioridad, en esta década tiene lugar el esplendor de uno de los directores más influyentes del thriller: Alfred Hitchcock. En los años cincuenta, el realizador londinense asienta las bases de su cine y, de paso, las del metagénero, como son los mecanismos de identificación entre protagonista y espectador, el punto de vista y el mantenimiento sostenido del suspense. “El complejo tratamiento de la identificación del espectador en Hitchcock implica no solo la mezcla de puntos de vista distintos y con frecuencia conflictivos, sino también la presentación de puntos de vista individuales de manera más crítica y contradictoria” (ibid., p. 144).

Una vez consolidados todos los géneros que forman parte del thriller, se abre paso lo que Rubin llama el «periodo moderno» en el que, a partir de 1960, aparecen nuevas concepciones de estas categorías que sumen al thriller en una profunda transformación provocada, en parte, por el declive del sistema de estudios de Hollywood, el debilitamiento del Código Hays y el gusto de los espectadores por las películas importadas que no tienen un código de censura tan férreo que limite sus capacidades creativas.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Estados Unidos empieza a importar thrillers extranjeros debido al hastío del público por las películas que se filman bajo los férreos valores del Código de Producción. Estos filmes influyen en el desarrollo de lo que va a ser el thriller en esta etapa y muestran “ambivalencia moral, falta de decoro y presentación más explícita del de sexo y violencia” (ibid., pg. 152). A

esto hay que sumar que se prohíbe el monopolio de los estudios de Hollywood que controlan desde el proceso de creación de la cinta hasta su estreno -lo que hasta este momento facilita dominar su contenido-. En este panorama, una de las grandes influencias europeas en el thriller estadounidense son las películas de atracos contadas a modo de *flashback*, con tono irónico y, con frecuencia, desde el lado del atracador, que normalmente es derrotado por el azar, el destino o un cúmulo de casualidades, pero no por la justicia -perspectiva que prohíbe taxativamente el Código-. Así pues, Estados Unidos desarrolla el género de atracos a finales de los años cincuenta, dando así y primer paso para derribar el Código Hays, momento a partir del cual “pudieron plantearse películas bajo esta perspectiva, culterana, fría y suficiente, encubierta tras una máscara no siempre sincera” (Coma y Latorre, 1981, p. 192), con el *noir* acabado -en su definición más clásica y limitada-, pero que continúa impregnando títulos de cintas adscribibles al thriller.

La *nouvelle vague* francesa también influye en el desarrollo del thriller moderno, tanto a nivel de estructura y estilo, como en los temas tratados. No en vano, el grupo de críticos de cine que dan el salto a la dirección para crear un cine más autoconsciente y menos superficial son seguidores de Alfred Hitchcock, esto se da en un momento en el que la crítica cinematográfica no es unánime con respecto a la obra del londinense. Entre las características esenciales de la *nouvelle vague* se encuentran cimientos importantes del thriller moderno como, por ejemplo, la intención del director visible en la cinta, la historia fragmentaria o “digresiones irritantes” (Rubin, 2000, p. 158). Al margen de la técnica, los protagonistas de las cintas de la *nouvelle vague* son degenerados y están tratados con suficiente profundidad como para llegar a molestar al espectador. Así pues, si la *nouvelle vague* se ve influenciada por Estados Unidos -especialmente por Hitchcock, que ya desarrolla su etapa en el país-, y el thriller de Estados Unidos, a su vez, toma características de la *nouvelle vague* para incorporarlas a sus películas.

Las películas de espías, desaparecidas desde que en los años cuarenta es prácticamente preceptivo que sean anticomunistas, viven un apogeo a partir de 1962,

cuando llega el primer James Bond²¹ a las pantallas y, con él, las parodias Bond y las cintas anti-Bond que se producen durante todo el decenio.

James Bond supone una estimulación para las películas de espías, añadiendo humor e ironía, pero también violencia y, su elemento más innovador, la sexualización de la mujer. Tal fue el éxito del espía internacional que, durante los años sesenta, todas las películas de esta categoría son comparadas con el original, de ahí que surjan las parodias -en las que se ve el espionaje como un juego, más que como una lucha moral- y las anti-Bond que, al ser más profundas que el Bond original y su parodia, están más cerca del thriller moderno, especialmente por la vulnerabilidad del protagonista masculino. Estas cintas también conectan con el metagénero al desarrollarse en un “mundo cotidiano transformado por la paranoia y el peligro” (ibid., p. 171).

Con el auge de las películas de espías se empiezan a producir thrillers policíacos en los que el héroe forma parte de la organización gubernamental. La obsesión estadounidense por la ley y el orden, junto con la política derechista del país, son los principales detonantes. Estos filmes tienen un corto recorrido pues alcanzan su apogeo a principios de los cincuenta, pero rápidamente caen en declive. Hasta 1967, se centran en policías dentro del sistema, sin embargo, *a posteriori* toman un tono más oscuro y estos agentes empiezan a tomarse la ley por su mano, aunque tienden al fracaso, al final negativo y a una falta de conciencia crítica -o una crítica superflua- de los laberintos del sistema. Con un tono sarcástico más que irónico y un profundo sentido del asco, en estas cintas se mezclan elementos de las películas de espías, de guerra o el western, género al que acabó desplazando como principal en las películas de acción producidas en Estados Unidos. El hecho de que se les considere superpolicías se debe al intento implacable de proteger a la sociedad y al sentido de la justicia que imprimen en sus acciones; acciones que llevan a cabo en una ciudad completamente deteriorada. En muchas de estas películas se trata de forma liviana la corrupción, no obstante, surge de aquí un grupo de cintas que la tratan con mayor envidia, y son las películas conocidas como *blaxplotitation* -filmes de acción protagonizados por negros-, en las que los adversarios son criminales callejeros o psicópatas. Roberto Cueto aclara que estas

²¹ El primer título de la saga es *Agente 007 contra el doctor No* (Terrence Young, 1962).

películas se producen entre 1970 y 1975 y las dirigen tanto negros como blancos, pero el *target* es la comunidad negra y, por ende, los temas que exploran están relacionados con la “identidad negra” (2009, p. 80-81).

Cambiando ya de decenios, y volviendo a Rubin (2000), a finales de los sesenta y principios de los setenta, el país se sume en una inestabilidad financiera, política y cultural atroz que afecta a los géneros cinematográficos, abriendo un periodo de revisión de conceptos. Los thrillers revisionistas más prolíficos son los de detectives, pero el tono de las cintas se vuelve más negro. El protagonista tiende a ser engañado y se convierte en una persona destructiva que, a pesar de sus intentos, no logra proteger al inocente, dejando un rastro de sangre a su paso. Este revisionismo del metagénero afecta a la condición del propio detective, cuya profesión -al igual que las bases del thriller- se considera pasada de moda.

Con la llegada del escándalo del *Watergate*, la desilusión tras la guerra de Vietnam y el escepticismo social que rodea al caso *Warren*, aparecen las películas de conspiraciones, paranoia que se potencia posteriormente con el asesinato de Kennedy. El sentimiento de desengaño y desconfianza se deposita en estas cintas contra las instituciones del Estado. El protagonista es un detective que se ve atrapado en el laberinto de su propia investigación y está rodeado de un grupo de personajes secundarios que se reparten el peso dramático²². El desastre que recae sobre estos personajes no lo hace en el momento climático, sino en el primer acto para observar la reacción ante un imponderable acaecido en un ambiente cotidiano.

Desde mediados de los años setenta, junto con el cine policíaco, la rama más prolífica del thriller es el terror, aunque su génesis se sitúa en 1968 con el estreno de *La semilla del diablo* (Roman Polanski). Las dos vertientes más desarrolladas del terror en estos años son el *splatter* y el *stalker*. Las primeras tienen su origen en el gótico, pero se desarrollan nuevamente en un entorno cotidiano y se caracterizan por la violencia explícita y el gore, aprovechando que el Código de Producción ya no es un elemento de censura. Las segundas -también conocidas como *slashers*, *slice-and-dice*, *body count*

²² Esta disposición de protagonista arropado por un conjunto de secundarios se denomina estructura *Grand Hotel*, por la película de 1932 de Edmund Goulding (Rubin, 2000, p. 186).

o *teeniekill*-, están protagonizadas por los propios asesinos, y sus víctimas suelen ser un grupo de adolescentes en un entorno rural cuyas muertes se muestran de forma explícita y visceral. Existen dos formatos básicos para contar un *stalker*: a modo *whodunit* o mostrando al enemigo desde el principio, aunque, en estos últimos casos, los asesinos no suelen ser humanos, sino animales o fuerzas abstractas. A nivel técnico, los *slashers* se caracterizan por la cámara narrativizada y por dejar pistas falsas al espectador para que permanezca activo y participe.

Ya a finales de los años ochenta, siguiendo la estela de la *nouvelle vague* y los thrillers revisionistas, surge lo que se conoce como el nuevo cine negro o *neo-noir*. Con cierta tendencia al antiheroísmo y localizados en pueblos pequeños, estas cintas tienen tres formas de mirar al cine negro clásico: en forma de pastiche, recreando la ambientación e iluminación *noir* o con *remakes*. Una de las características fundamentales del nuevo cine negro es la revisión de la *femme fatale* tradicional, ahora mucho más sexualizada y poderosa con el nuevo contexto sociopolítico. De esta reconstrucción del estereotipo surgen un grupo de películas conocidas «thrillers sexuales», donde se acentúan las aristas de los personajes femeninos antes prohibidas.

En los últimos años, los cambios en los géneros cinematográficos en general, y en el thriller y en las categorías que ampara en particular, se han concentrado en hibridaciones de unos con otros, en modificaciones de formato -en buena parte debido a la relevancia de las plataformas de contenidos-, más que en transformaciones profundas de contenidos y temas. Si acaso se ha notado una ligera mejora en la representación femenina a nivel internacional, con mujeres encarnando a espías obstinadas como *Salt* (Phillip Noyce, 2010) o *Atómica* (David Leitch, 2017); o a alguna que otra criminal, como ocurre en los ya lejanos casos de *Misery* (Rob Reiner, 1990) e *Instinto básico* (Paul Verhoeven, 1992), y los más recientes *Kill Bill vol. 1 y 2* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004), *Perdida* (David Fincher, 2014) o, en la primera película considerada heredera del #MeToo, *Una joven prometedor* (Emerald Fennell, 2020).

b. El thriller español

El cine criminal patrio viene dividido por dos etapas -como casi todos los cambios culturales y sociales en España-: la dictadura y la postdictadura. A continuación, como se hiciera en el punto anterior, se trata el origen y progreso del thriller, poniendo especial énfasis en los elementos que lo hacen diferente al del resto de países, así como en el contexto sociopolítico y cultural en el que se desarrolla.

A modo de breve reseña, cabe mencionar una serie de títulos relacionados con el thriller español estrenados antes de que se instaure la dictadura franquista en 1939 descritos por Elena Medina (2000). El sistema de producción de los seriales estadounidenses pronto se vuelve internacional, en España se producen algunos como *El signo de la tribu* (Joan María Codina, 1915) o *Barcelona y sus misterios* (Albert Marro, 1916). En la década de los años veinte se realizan algunas películas que se acercan de forma sutil al género policíaco entre las que destacan *Víctima del odio* (José Buchs, 1921) o *Más allá de la muerte* (Benito Perojo, 1924), además de los primeros acercamientos al cine contrabandista con *El secreto de la pedriza* (Francisco Aguiló, 1926). En este decenio se produce un conato de adaptación cronística llevada a cabo por José Buchs, basada en el crimen del expreso, un intento de atraco “para robar la correspondencia que desde toda Europa se dirigía a Andalucía para ser luego repartida a las colonias del Norte de África y Gibraltar” (González de Aledo, 2020, 2 de mayo) que acaba con los criminales ejecutados por orden de Primo de Rivera y con la película prohibida por su censura. Con la llegada del sonoro y los años treinta, el cine policíaco en España se basa en adaptaciones dobladas de cintas norteamericanas hasta que, a mediados del decenio, se realizan producciones autóctonas como *El desaparecido* (Antonio Graciani, 1934) o *Rataplán* (Francisco Elías, 1935), que ya mezcla el género con el humor. Sin embargo, no son más que acercamientos que suponen el génesis de lo policíaco en España, pero hay que esperar hasta el decenio ulterior para hablar de

producción de cine negro y policíaco como tal, concretamente hasta el estreno de *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941)²³.

Así pues, y tras este breve apunte sobre los orígenes del género en España, se sitúa ya esta descripción en la década de los cuarenta cuando, de forma similar al caso estadounidense con el Código de Producción, el cine en España se ve afectado por la censura y, de nuevo, una de las categorías más perjudicadas es el cine criminal. Cuando las fuerzas franquistas ganan la Guerra Civil, al cine español se le aplican mecanismos de represión -censura y doblaje obligatorio de cintas extranjeras- y de protección -ayuda a la producción de largometrajes- (Luque Carreras, 2015), que impiden el desarrollo del género como tal e imposibilitan la adaptación de uno de sus personajes fundamentales: el detective, que, en algunas ocasiones, aparece en forma de investigador de seguros (Medina, 2017). En este contexto surge el cine épico-militar o cine de propaganda, que, como ocurre en otros países y periodos, tiene como fin el adoctrinamiento de las masas. Una de las características fundamentales de este proto-thriller es el humor, sin embargo, no es exclusivo del metagénero, sino que la comedia invade casi todos géneros cinematográficos del momento para dar al espectador una vía de evasión en un momento convulso.

En la segunda mitad de la década de los cuarenta se vuelve muy popular el cine folklorista andaluz, que ensalza la alegría y los valores artísticos de la comunidad autónoma para ofrecerlos, de momento, al resto de España²⁴. No obstante, el público sigue interesado en lo criminal y el género se adapta a las condiciones de la censura hibridándolo con la comedia costumbrista -ahora policíaco-costumbrista, si se permite el término-, destacando las figuras de Edgar Neville y Rafael Gil.

Con la llegada de los cincuenta, emerge una de las grandes figuras del cine español: José Antonio Nieves Conde. Sus contribuciones al género se centran en realizar *Surcos* (1951), considerada “la única película realmente neorrealista de nuestro cine” (Luque

²³ Cinta con la que se inicia el *corpus* de este trabajo, basándose en la consideración de la cinta como punto de partida de lo policíaco y negro en España de los autores Medina (2000) y Luque Carreras (2015).

²⁴ Más adelante, el cine folklorista se convierte en una útil herramienta de Franco para realizar coproducciones internacionales y fingir cierto aperturismo.

Carreras, 2015, p. 21), así como el reconocido como uno de los mejores filmes del cine criminal español, *Los peces rojos* (1955), cuyo guion -marcadamente *noir*- ha sido recientemente descrito como “uno de los guiones más complejos e interesantes del cine clásico español” (Mateo Hidalgo, 2021), acompañado, además, por una estética negra, expresionista y oscura (ibid.). Además, películas como *Angustia* (1948) tienen reminiscencias del Hitchcock de *Rebecca* (1940) o *Recuerda* (1945) (ibid.). Estas tres cintas, incluidas en el análisis de la presente investigación, se acercan al thriller al tratar, en primer lugar, el realismo en *Surcos*; en segundo lugar, el tratamiento de un supuesto crimen contado con narrativa fragmentaria en *Los peces rojos* y *Angustia*; y, por último, el acercamiento a la psicología interior del personaje en *Angustia*, cinta especialmente influenciada por el cine negro norteamericano “formulado bajo el influjo de las teorías psicoanalíticas y la exploración psicopatológica” (Higueras Flores, 2017).

Dos categorías relacionadas con el cine criminal que se exploran desde los años cuarenta son, por un lado, el cine de espías con toques humorísticos, con películas como *Yo no soy la Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949) y, por otro, el cine falangista cuyo principal exponente es Carlos Arévalo con *Rajo y negro* (1942). El thriller de estos años se realiza con hibridaciones de géneros como la ya mencionada comedia, pero también con el drama o melodrama, la recreación histórica costumbrista, las películas románticas o el género de aventuras y, aquellas que son más cercanas al criminal y presentan menos contaminación, están más influenciadas por el estilo de Hitchcock que por el *noir* norteamericano que en estos años vive su época dorada (Luque Carreras, 2015). Esta inspiración se debe a que el cine negro requiere, en mayor o menor medida, de la crítica social, mientras que el cine de intriga que desarrolla Alfred Hitchcock en estos años presenta la resolución del crimen como un juego en sí mismo, lo que supone menos controversia de cara a la idiosincrasia franquista.

En el decenio de los años cincuenta se producen una serie de cambios políticos estratégicos con los que Franco quiere mostrar cierto aperturismo en el panorama internacional. El fin de la autarquía, y el hecho de que dejara de mostrar públicamente ser pronazi y se declarara prooccidental, propician la entrada de España en la UNESCO en 1952 y en la ONU tres años después. Así, muy lentamente, el cine

comienza a nutrirse de ciertas corrientes internacionales como el neorrealismo italiano y, de forma muy sutil, se incluye cierta crítica social, lo que Luque Carreras resume en: “el cine criminal español le permitirá a toda una serie de directores acercarse a la realidad más periférica, pero, a casusa de la extrema vigilancia censora, no podrá recrearse en ella” (ibid., p. 29).

Un suceso relevante para el thriller español en esta década es el estreno casi simultáneo de *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), con apenas dos días de diferencia. Estas dos películas que, en cierta manera, auguran -o se aprovechan de- el aperturismo franquista, asientan las bases del género, siendo consideradas como el origen de la época dorada del cine criminal español. A la adaptación de características propias del *noir* se suman algunas del neorrealismo italiano con identidad autóctona para ofrecer al espectador “una visión maniquea de la realidad a favor de las fuerzas del orden” (ibid., p. 27) con estética cercana al documental.

De forma muy similar a lo ocurrido con muchos de los géneros y corrientes analizados en el marco norteamericano, la censura provoca que los thrillers deban tener un final moralizador, las fuerzas del orden siempre han de resolver los delitos señalando de forma evidente al criminal y en ningún caso se ahonda en el contexto del delincuente -para no producir identificación con el espectador-, ni hay casos de corrupción por parte de las fuerzas del orden. Así, mientras que en Estados Unidos la técnica del *noir* se ve imbuida por el pensamiento colectivo proyectando sombras y perspectivas distorsionadas, el thriller en España se ve cegado por la luz, por la claridad, por lo que las tramas dramáticas, los conflictos internos de los personajes y el pesimismo social no tienen cabida. Este ambiente fingidamente cálido y luminoso no favorece al personaje más relevante del cine negro: el investigador o detective privado²⁵. En su lugar, se representan policías, comisarios y otros integrantes de las fuerzas del orden como verdaderos héroes abnegados, dispuestos incluso a abandonar a sus familias en aras de

²⁵ Recuérdese que, el detective privado, se caracteriza en el marco estadounidense por el uso de la violencia, el cinismo y por ser el defensor de los marginados, en tanto que también él es marginal. Tampoco ayuda a su adaptación en España que los finales de las películas de detectives rara vez presenten *happy endings*.

cumplir con su deber. Esta representación de las organizaciones policiales²⁶ provoca la misma monotonía que se observa en el western estadounidense con la estructura del auge y caída del criminal, por lo que el público rápidamente se cansa. Otro de los personajes fundamentales del cine negro es la *femme fatale*, mujer que tampoco puede ser importada como tal al cine español. En palabras de Luque Carreras, la mujer fatal “debe aparecer junto a una figura masculina, ya que, sin un hombre al que destruir, el papel de este tipo de mujeres no tiene ningún sentido” (ibid., p. 33). Si ya en el *noir* estadounidense la mujer necesita del hombre, en el criminal español tiende aún más a ser una mera comparsa de este. Según Luque Carreras, existen cuatro tipos de mujeres en estas cintas: la novia o esposa del policía -son el apoyo del hombre, cuidan del hogar, no están sexualizadas y asumen que sus maridos las abandonen por cumplir con su deber-; las mujeres abandonadas -de nuevo- por criminales, aunque ellas están dispuestas a perdonarlos siempre y cuando vuelvan a lo que se considera el camino recto; las mujeres en espectáculos, que utilizan su cuerpo para ejercer su oficio -no están bien vistas, pero no son criminales-; y, por último, la versión de la *femme fatale* estadounidense que, en el caso español, son interpretadas por actrices extranjeras para salvaguardar la imagen de las españolas, se mueven por dinero y ambición y son adúlteras (ibid.). Para estas mujeres, la censura impone que deben recibir su castigo, lo curioso es que esta represalia puede venir aplicada por la justicia o por su propio marido, lo que coloca al hombre como preservador de lo considerado moral dentro del matrimonio.

Durante la década de los cincuenta y mediados de los sesenta, el thriller español se distancia del norteamericano en lo relativo a las adaptaciones. Si bien las novelas negras son fuente de inspiración del policíaco, del de detectives y, muy especialmente, del cine negro, en España la novela de estos géneros no es especialmente prolífica, debido en buena parte a las trabas de la censura,

²⁶ Cuyos valores se exaltan en muchas ocasiones con un narrador en *off* al inicio las cintas, véase, por ejemplo, el caso del filme incluido en este trabajo *091. Policía al habla* (José María Forqué, 1960).

la dictadura de Primo de Rivera y luego la de Franco abortaron todo intento de escribir en libertad sobre estos temas. No ha sido hasta la democracia, cuando han ido apareciendo los Vázquez Montalbán, González Ledesma, Juan Madrid y Andreu Martín (Quinto, 2012).

En lo que respecta a la ambientación, ante la imposibilidad de tratar lo criminal junto con el realismo en el contexto español, se podría pensar que hubiera sido lógico hacerlo en el extranjero, pero económicamente no es una opción, por lo que los realizadores deciden desarrollar sus historias en grandes urbes -normalmente Madrid y Barcelona- incluyendo ideología patriótica y religiosa con tono moralista (Luque Carreras, 2015). Además, las cintas abandonan los estudios y se realizan en exteriores, lo que técnicamente favorece el uso de la luz natural característica de este *noir* tan paradójico, al que Higuera Flores y López Sangüesa consideran la “avanzadilla de la modernidad fílmica en nuestro país, ello en correlato con la voluntad renovadora de las corrientes internacionales” (2017, p. 11).

El aperturismo de España al extranjero empieza a notarse tras el estreno de *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1958)²⁷, en la que los protagonistas pertenecen a la clase media-alta, lo que ya denota cierta mejoría económica en el país. La exaltación de las fuerzas del orden se utiliza ahora de cara al extranjero, donde las películas llegan gracias a que se realizan dobles versiones -menos castas las que se exportan- de las cintas españolas, utilizadas como panfleto propagandístico, presentando cierta desnudez femenina en algunos casos para mostrar aperturismo a los países en los que son visionadas. Asimismo, España exhibe en sus cintas su patrimonio histórico y sus litorales para incentivar la llegada de turistas, visitantes que pueden estar tranquilos gracias la imagen que se da de los policías españoles. Este aperturismo, provoca también la ambientación con aires internacionales -motivada por el inicio de las coproducciones desde 1955-, proliferando las cintas de espías con mayor tendencia a la acción y a magnificar la dificultad de los casos que han de resolver las eficientes fuerzas del orden, así pues, “el criminal ya no es un simple delincuente común, sino todo un especialista que cobra mayor protagonismo y complejidad interior en la trama” (Luque Carreras, 2015, p. 45).

²⁷ Filme que forma parte del *corpus* de este trabajo debido a la relevancia que se explica en estas líneas.

Con la llegada de la década de los sesenta, el thriller español toma un carácter más exótico motivado por las coproducciones internacionales que, si bien se inician a mediados de los cincuenta, proliferan en este decenio. Además, en 1962, se suceden dos cambios políticos importantes. Por un lado, Manuel Fraga es elegido ministro de Información y Turismo y, por otro, este elige a José María Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro con objeto de incentivar el aperturismo cultural fingido del que se viene hablando. La llegada de Escudero impulsa la reestructuración de las normas de censura y promueve las dobles versiones. Así, el cine criminal español de los sesenta y la primera mitad de los setenta es más internacional, las cintas empiezan a localizarse en territorios extranjeros y las tramas, protagonizadas sobre todo por espías, tratan el contrabando y el tráfico de drogas (ibid.). A estas se suman las imitaciones y adaptaciones de James Bond -que también llegan a España-, junto con las de Al Capone, estas últimas motivadas por las coproducciones con Italia.

Cuando en 1967 Escudero cesa de su cargo al ver la imposibilidad de un aperturismo creativo y cultural real, el cine español entra en crisis y los productores comienzan a buscar guiones de bajo presupuesto, dirigidos a un público más especializado que comercial. La recesión causada en estos momentos lleva al cine español a una deriva postgenérica que “hace más dificultosa su catalogación genérica en términos clásicos, pero asimismo posibilita la mayor variedad y complejidad temáticas” (López Sangüesa, 2017, p. 88). Debido a esto, el thriller español se fija en el *giallo* italiano y en el gótico para realizar cintas donde predomina el estilo por encima de la trama, la estrategia *whodunit*, la cámara subjetiva para mostrar el asesinato sin descubrir al asesino y escenas levemente eróticas. Todo esto conecta con las bases del thriller despertando su lado más visceral, proporcionando al espectador angustia y terror, pero también placer. La principal diferencia con el *giallo* es que el español tiene que seguir siendo moralista, por lo que los directores emulan características de géneros extranjeros sin tomar muchos riesgos en el contenido. Los temas tratados están relacionados con la violencia urbana, la liberación sexual, la contracultura juvenil o la controversia de las nacionalidades, tema anteriormente reprimido por el franquismo (Luque Carreras, 2015).

Con la llegada de la Transición y el inicio de la democracia, se abren otras posibilidades para el cine español en general y para el género criminal en particular, ahora es posible -en cierta medida y paulatinamente-, hablar de corrupción política, redes de droga y contrabando de armas (Quinto, 2012). En este contexto, el cine criminal autóctono comienza a tomar su propio camino y aparece el cine quinquí. Sin abandonar la demagogia y el objetivo panfletario -aunque con otros ideales-, el thriller español explora un camino insospechado hasta el momento. Para retratar el realismo del contexto social se filman a delincuentes reales que lleven a la pantalla problemáticas relacionadas con la juventud de los ochenta -drogas, delincuencia, pobreza y, en definitiva, marginación-. Luque Carreras (2015) define el quinquí como el *blaxploitation* español, ubicado en Madrid, Barcelona y Bilbao y cuyos principales exponentes son José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia.

Otro de los caminos del cine criminal explorado en estos momentos es el de vocación cronística con películas basadas en acontecimientos reales. Aquí destacan, por ejemplo, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), la única película prohibida en el periodo de la democracia con la censura ya supuestamente abolida, o la trilogía vasca de Imanol Uribe²⁸. Este apego a la realidad característico del thriller da un valor de testimonio social a las cintas que se adscriben al metagénero, por lo que el aumento de producciones en estos años es especialmente relevante para dibujar un mapa sociopolítico y cultural de estos años (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2010).

Ya a finales de los setenta irrumpe en España la figura del detective privado, motivado por las adaptaciones de novelas negras españolas que en estos años están proliferando, como es el caso de *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982) a la que Romero Santos y Mejón conciben como un “thriller esperpéntico” (2017, p. 126) que utiliza rasgos propios del policíaco para parodiar la convulsa situación política de España. Este auge se debe al gusto del público español por el criminal autóctono,

²⁸ Tanto el filme de Pilar Miró como una de las entregas de Uribe, *La fuga de Segovia* (1981), entre otros títulos, forman parte de esta investigación para incluir esta tendencia del cine criminal español. La misma función tiene para el cine quinquí la inclusión de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) o *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987).

pero también por el *neo-noir* estadounidense que se desarrolla en estos años, por lo que se revaloriza el género y se filman películas como *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983), que se convierte en una de las primeras cintas españolas en tratar con mirada crítica los entresijos de la policía, algo habitual en el cine negro de Estados Unidos (Luque Carreras, 2015). Precisamente en estos años, y con la influencia del *neo-noir* y de otros géneros que invaden las salas de cine, se nombra a Pilar Miró Directora General de Cinematografía y promueve lo que a la postre se conoce como la Ley Miró, cuyas medidas proteccionistas tienen consecuencias como la desaparición del cine de ínfimo presupuesto y el impulso al cine de autor en una búsqueda por preservar la calidad del cine patrio (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2010).

La llegada de los años noventa supone una mezcla para el criminal español, por un lado, se encuentran las cintas de carácter continuista y las imitaciones de producciones norteamericanas y, por otro, la aparición de nuevos rostros en el panorama cinematográfico con ideas frescas y temas novedosos. En el primer grupo se encuentran cintas con una vocación cronística como la de los años ochenta, como es el caso de *Amantes* (Vicente Aranda, 1991) que lleva a la pantalla el crimen de La Canal, acaecido en los cuarenta. La diferencia con periodos anteriores es que ahora se puede ahondar en el contexto, por lo que el criminal “no es un asesino nato, sino un ciudadano común” (ibid., p. 75) y se pueden poner en marcha los mecanismos de identificación con el espectador. También dentro del grupo continuista, se siguen haciendo películas adaptadas de novelas como *El invierno en Lisboa* (José Antonio Zorrilla, 1990) o *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) que, si bien no son puramente negras, sí comparten características con el género. La última clase de películas enmarcadas en este primer apartado son aquellas que tratan la violencia juvenil, en esta etapa de una manera menos cruda que en el cine quinqueni, con cintas como *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995). En el segundo grupo es en el que aparecen los nuevos aires para el cine criminal español, con directores presentes en este trabajo como Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Mariano Barroso, Enrique Urbizu o, el que aterriza con mayor seguridad en el género, Alejandro Amenábar, que llega en 1990 con su ópera prima *Tesis*. Además, cabe señalar que la crítica social comienza a aflorar en los thrillers de estos años, siendo

este un paso hacia los orígenes del *noir* estadounidense que acerca estas cintas a las raíces del género. A esto se suma, los *neo-slashers* al estilo *Scream* (Wes Caven, 1996) o *Sé lo que hicisteis el último verano* (Jim Gillespie, 1997), que tienen un pequeño auge en España en la década de los 2000 (Raya Bravo y Liberia Vayá, 2017) y que están presentes en este trabajo con cintas como *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* (David Alonso, 2003) o *La monja* (Luis de la Madrid, 2005).

Cuando se realiza un recorrido histórico de cualquier materia, lo verdaderamente complicado es analizar los años más recientes, en palabras del propio Luque Carreras “resulta más que complicado realizar un análisis del cine criminal español más cercano sin la suficiente perspectiva histórica” (Luque Carreras, 2015, p. 89), sin embargo, lanza algunas pistas de las diferencias entre el periodo que va del año 2000 al 2012 - cuando culmina su análisis- y las etapas anteriores.

El cine criminal español de estos momentos deja de interesarse por la novela negra, a pesar de que esta sigue en buena forma, y por la crónica periodística, a excepción del conflicto vasco que continúa siendo retratado. En cuanto a los directores que se acercan al género, estos pueden ser divididos en dos grupos: los ya consagrados y las nuevas caras. En el primer caso destaca la sutil incursión en el género de Pedro Almodóvar con la revisión libre de Frankenstein en *La piel que habito* (2011) o los ya conocidos en lo criminal como Urbizu -*La caja 507* (2002) -una cinta casi premonitoria sobre la corrupción en la Costa del Sol antes de que se publicara el caso Malaya-, Álex de la Iglesia -*Los crímenes de Oxford* (2008)-, Daniel Monzón -*La caja Kovak* (2006)- o Patxi Amezcua -*25 kilates* (2009). En el segundo, aparecen directores que nutren ampliamente al thriller español y a esta investigación como Juan Carlos Fresnadillo con *Intacto* (2001), el tándem Luis Piedrahita y Rodrigo Sopeña con *La habitación de Fermat* (2007) o Jorge Sánchez Cabezudo que en 2005 realiza *La noche de los girasoles*, ambientada en un entorno rural. También destacan los thrillers paranoicos de Guillem Morales -*Los ojos de Julia* (2010)- y de Oriol Paulo -*El cuerpo* (2012)-; o la recuperación de la angustia con *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró y las cintas de Rodrigo Cortés, que en estos años filma *Buried* (2010) y *Luces rojas* (2012).

Es cuanto menos interesante que Luque Carreras concluya su obra advirtiendo que la producción de cintas criminales españolas desciende “notablemente” (ibid., p. 89) en los últimos años y deposita su esperanza en tres directores con la siguiente reflexión:

con todo, sería interesante finalizar esta presentación en torno al cine criminal español, desde los años cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días, destacando tres excelentes cintas, aparecidas recientemente, que pueden hacer proclamar, al menos a los más optimistas, que existe algo llamado nuevo cine criminal español. *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) y *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012) demuestran que el cine hecho en nuestro país, como mínimo, ya no se avergüenza de acomodar los estereotipos del género negro a la idiosincrasia de la España real y menos complaciente (ibid., p. 100-101).

Considerando que la presente investigación incluye todas las cintas registradas como thriller, acción, negro, policíaca o suspense en la base de datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales -y a falta de esta perspectiva para el análisis histórico que solo da el paso del tiempo-, se contabilizan por lustros las películas aquí incluidas. Entre los años 2000 y 2004 se producen 15 títulos con estos parámetros, 11 entre 2005 y 2009 y 17 en los años que van desde 2010 a 2014. Debido a estos datos no se puede considerar que el cine criminal haya descendido notablemente en número, si acaso, se ha mantenido. Además, si se computan los filmes desde 2015 a 2017 -año en el que finaliza este *corpus*-, se comprueba que en solo tres años el número ya supera al del lustro anterior con 18 títulos, por lo que la tendencia es claramente al alza. No obstante, los tres directores que destaca como abanderados del nuevo cine criminal español continúan sus carreras en el género tras su investigación, Daniel Monzón con *El niño* (2014), Alberto Rodríguez con *La isla mínima* (2014) y *El hombre de las mil caras* (2016) y, por último, Enrique Urbizu lo hace para la pequeña pantalla con la serie de televisión *Gigantes* (2018) y el trabajo *Libertad* (2021), estrenada como filme en su formato más corto y como miniserie de televisión en su versión extendida. Sin embargo, no son los únicos que asientan las bases de lo que puede ser considerado como el nuevo cine criminal español, otros directores como Paco Cabezas o Paco Plaza perpetúan este estilo en sus respectivas cintas *Adiós* (2019) y *Quien a hierro mata* (2019).

2.2.2.3. Tópicos del thriller como metagénero cinematográfico

Una vez analizados los recorridos históricos del thriller estadounidense -por ser el originario- y del español -el que ocupa este trabajo- se puede comprender la dificultad de hablar de “tópicos” o rasgos comunes en películas que van desde el cine negro hasta el *neo-noir* español, pasando por cine quinquí o cronístico, entre otros. El principal escollo estriba en que todas estas cintas tienen como temática común lo criminal, pero no una serie de patrones técnicos que ayuden a su clasificación. Así pues, y en la medida de lo posible, se explican en este apartado los elementos generales que componen el thriller y los géneros cinematográficos que ocupa en la actualidad, con especial atención a la construcción de personajes.

a. Nuevas tendencias

La libertad artística y social que permiten la Transición y la llegada de la democracia otorgan al thriller la posibilidad de tratar temas antes censurados, incluir personajes imposibles en el periodo franquista -como el detective o la *femme fatale*- u ofrecer una representación diferente de las fuerzas de orden. En el decenio de los años ochenta, este albedrío se utiliza para retratar la marginalidad y la delincuencia juvenil en el ya mencionado cine quinquí. En los noventa y el inicio del nuevo milenio, se tiende a la escopofilia, los asesinos en serie y los *neo-slashers* con algunas adaptaciones de sucesos reales que ahora pueden representarse desde la perspectiva del asesino e incluir elementos de identificación con el espectador, lo que despliega una de las técnicas más profusas del thriller actual, que convierte al criminal en una persona común, que podría ser cualquier espectador dadas las circunstancias adecuadas, en otras palabras, se explora el proceso de cómo una persona puede convertirse en un asesino.

Debido a las dificultades ya planteadas sobre estudiar el cine más reciente sin la suficiente perspectiva temporal, se procede a continuación a realizar un listado de todas las cintas del *corpus* posteriores a 2010, agrupadas en los temas más comunes, lo que permite vislumbrar las tendencias del thriller español reciente.

- Perspectiva de la víctima o conspiranoicas. Se incluyen aquí las cintas contadas desde el lado del que sufre, por tanto, aquellas que recuerdan al thriller en su aspecto más visceral, que propician el sufrimiento del espectador. Algunas de ellas son películas tramposas, es decir, no siempre se sabe quién es la víctima hasta el punto climático, momento en el que se descubre su identidad o quién se tomaba como tal resulta ser la o el criminal.
 - Pertenecen a este grupo: *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010); *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010); *El cuerpo* (Oriol Paulo, 2012); *Séptimo* (Patxi Amezcua, 2013); *Secuestro* (Mar Targarona, 2016); *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017).
- Entorno sobrenatural o distópico. Protagonizan este grupo los filmes sobre zombis, fantasmas y otros seres paranormales, videntes, tecnologías para explorar la mente humana o virus o enfermedades futuribles.
 - Estas son: *Intruders* (Juan Carlos Fresnadillo, 2011); *Luces rojas* (Rodrigo Cortés, 2012); *Fin* (Jorge Torregosa, 2012); *Mindscape* (Jorge Dorado, 2013); *Los últimos días* (Álex y David Pastor, 2013); *Extinction* (Miguel Ángel Vivas, 2015); *Regresión* (Alejandro Amenábar); *El bar* (Álex de la Iglesia, 2016); *El secreto de Marrowbone* (Sergio G. Sánchez, 2017).
- Investigación policial o judicial. En su origen, estas cintas muestran el proceso de captura de un criminal, sin embargo, especialmente en este decenio, estas películas se vuelven un territorio idóneo para representar a detectives, policías y otros miembros de las fuerzas de orden amorales, que advierten las taras del sistema y obran a su propio juicio o, incluso, las aprovechan para desarrollar su lado criminal desde dentro del sistema. Estos filmes son los más ambiguos, tanto a la hora de representar a sus personajes, como a la hora de adscribirse a uno de estos grupos. Normalmente ocurre que una cinta que puede catalogarse como de investigación policial, presenta también el punto de vista de la víctima, como es el caso de *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015) o combinarlo con lo sobrenatural como hace *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 2017). No

obstante, se encuentran dos grupos fundamentales: que se centre en la investigación -obren o no los encargados de la misma acorde a las normas del sistema- o que el criminal forme parte de las fuerzas del orden.

- Investigación policial o judicial: *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014); *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015); *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016); *La niebla y la doncella* (Andrés Koppel, 2016); *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 2017).
- Criminal dentro del sistema: *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2011); *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011); *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012); *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016)²⁹.
- Punto de vista del criminal. La acción, los robos, las trampas y la violencia son la clave de las cintas que forman parte de esta categoría. Los mecanismos de identificación entre protagonista y espectador son parte importante de esta categoría, pero no siempre se ponen en juego, como es el caso de *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011).
 - Se incluyen, la ya mencionada *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011), además de: *The Pelayos* (Eduard Cortés, 2012); *Combustión* (Daniel Calparsoro, 2013); *El niño* (Daniel Monzón, 2014); *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016); *Plan de fuga* (Iñaki Dorronsoro Martínez, 2016); *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016); *Toro* (Eloy de la Iglesia, 2016); *Contratiempo* (Oriol Paulo, 2016)³⁰.

²⁹ Tanto *Grupo 7* como *Que Dios nos perdone* pueden adscribirse al grupo anterior, en tanto que la falta de moralidad de los investigadores lo permite. De nuevo se observa aquí la ambigüedad de este grupo de cintas, tan difíciles de clasificar. Se ha decidido incluirlas en esta segunda subcategoría dado que se entiende que las malas prácticas de los investigadores pesan más que el propio proceso.

³⁰ También este grupo muestra ambigüedad en ciertas ocasiones, obsérvese los casos de *El niño*, cuya forma de narrar la historia está dividida entre el proceso de investigación y la perspectiva del criminal -aunque, sin duda, esta última cobra más peso y, de hecho, da nombre a la cinta- y *Contratiempo*, cuyo clímax se corresponde con la categoría de cintas tramposas al descubrirse la verdadera identidad de Virginia Goodman.

Desde el año 2010, se estudian en este trabajo 35 películas, sin embargo, las que forman parte de estas cuatro categorías más comunes son 33. Al margen quedan, en primer lugar, *Oro* (Agustín Díaz Yanes, 2016), que es una adaptación sobre la historia de Arturo Pérez-Reverte que, a pesar de estar registrada como acción -una de las subcategorías incluidas en la presente tesis doctoral- está más cercana al cine de aventuras o, incluso, al drama histórico; y, en segundo lugar, *Zona hostil* (Adolfo Martínez, 2016), que es una cinta que actualmente consta en la base de datos del ICAA como bélica, pero que en el momento de seleccionar el *corpus* de este trabajo constaba como película de acción.

b. Estereotipos masculinos: policías y delincuentes

La escasez de tipos y arquetipos en el thriller español viene determinada por dos factores fundamentales. En primer lugar, por la hiperhibridación genérica ampliamente desarrollada en apartados anteriores, que impiden la unificación de valores para tipificar a personajes procedentes de los diversos géneros cinematográficos que componen al thriller; y, en segundo lugar, por las dificultades encontradas desde los años cuarenta para importar personajes procedentes del *noir*, como son los casos del detective privado o de los criminales, que rápidamente se topan con el organismo censor y no proliferan de modo que puedan sentar cátedra en el cine español para su posterior perfeccionamiento. Debido a estos factores, se dividen aquí a los personajes en las dos aristas básicas del thriller: policías y delincuentes.

Cuando se analiza el periodo inicial del cine policíaco, negro y los primeros compases del resto de géneros o corrientes adscritos al thriller, se observa claramente que “lo que se hace es ofrecer lecciones de moral, con el objetivo de convencer al espectador de que todo aquel que realice un delito terminará siendo descubierto y castigado” (Medina, 2000, p. 169). Las cintas de este periodo son homenaje -en muchos casos ensalzados por voces en *off*- de la encomiable labor policial de los agentes españoles, que se desvelan por la seguridad ciudadana, de hecho, en muchos casos, los propios integrantes de las fuerzas del orden adquieren la pericia de los detectives privados del cine negro clásico (Sánchez Barba, 2007). Así pues,

Faltarán detectives pero también juicios con jurados y la fe en una justicia que considere irrenunciable la presunción de inocencia. Al no poder existir, normalmente, el error de las instituciones, en los juicios se condena a los criminales que, arrestados tras brillantes y arriesgadas operaciones, no pueden ser hallados inocentes (ibid., p. 192).

Además, como la integridad de los agentes ha de ser preservada en cualquier contexto, éstos no se ven tentados por sexo, riqueza o poder, explica Sánchez Barba (ibid.).

Una vez terminada la dictadura, y especialmente con la llegada del nuevo milenio, proliferan las cintas adscritas al thriller, en esta etapa gozando de una libertad creativa inconcebible en épocas pasadas, por lo que el espectro de policías representados se abre, dando lugar a diferentes tipos, como son:

- Los corruptos. Forman parte de las fuerzas del orden como, por ejemplo, en los casos de *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2002 y 2011), además de en *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

Cabe destacar aquí el extraordinario caso de *GAL* (Miguel Courtois, 2006) que trata el tema de la guerra sucia entre el gobierno español y ETA.

- Los implicados. Siguen existiendo los agentes que se desvelan por resolver el crimen y cazar a los delincuentes. Estos se observan en cintas como *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996) o, la más reciente, *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 2017).

Dentro del grupo de policías implicados, se encuentra un subtipo, que investigan desde un lado más oscuro, situándose más al límite de la legalidad y, en ocasiones, sobrepasándolo, como ocurre en el retrato de la investigación policial representada en *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014).

Los delincuentes, que en sus inicios han de ser castigados con el objetivo de demostrar que aquel que desafíe las leyes españolas solo puede encontrar la muerte (Medina, 2000), han vivido una metamorfosis similar a la de los policías, con la diferencia de que su diversificación se encuentra mucho más acentuada, debido al

creciente interés del público por lo criminal. Si bien en un inicio no se ahondaba en el contexto para no provocar identificación con el espectador y para dar una visión simplista y esquemática del criminal (Medina, 2000; Sánchez Barba, 2007), en los últimos decenios la psicología de estos personajes es tema de interés con dos intenciones claras y contrapuestas: repudiarlos o adorarlos. En este apartado se encuentran principalmente los siguientes tipos:

- Los psicóticos o malvados. No producen identificación con el espectador bien por la inestabilidad mental que presentan (*Trece campanadas*, Xavier Villaverde, 2002) o bien por la maldad desmedida (*Mientras duermes*, Jaume Balagueró, 2011). Otros ejemplos son: *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1995), *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997), *Nadie conoce a nadie* (Francisco Mateo Gil, 1999), *Hipnos* (David Carreras, 2004) o *Ausentes* (Daniel Calparsoro, 2005), estos dos últimos casos dificultan la identificación cuando en el momento climático se descubre una inversión de roles víctima-culpable.
- Los violentos. Estos criminales muestran un excesivo uso de la violencia, en muchos casos, argumentada por el conocimiento de su contexto, lo que las aleja de las cintas del franquismo. Normalmente son personajes que han crecido en circunstancias que los han llevado a creer que la violencia es el único camino posible en su situación como, por ejemplo, los protagonistas de *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008), *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) o *Toro* (Eloy de la Iglesia, 2016).
- Los jóvenes. La única diferencia con respecto al grupo anterior es la edad. En algunos casos es uso de la fuerza no es tan desmedido, sin embargo, sí que consideran la delincuencia su única vía de escape, como ocurre en *Salto al vacío* y *Combustión* (Daniel Calparsoro, 1995 y 2013) o en *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* (David Alonso, 2003).
- Los millonarios. Se encuentran en este grupo aquellos que ven la delincuencia como un camino al dinero fácil y rápido, su único objetivo es hacerse millonario y, para lograrlo, aúnan fuerzas e ingenio para trabajar en equipo. Algunos de ellos son los protagonistas de *Incautos* (Miguel Bardem,

2004), *The Pelayos* (Eduard Cortés, 2012) o *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016).

- Los ingeniosos. Son delincuentes que ofrecen a sus víctimas un juego o un rompecabezas para conseguir someterlos. Son sádicos y disfrutan observando cómo intentan desesperadamente acabar con el juego. Los criminales de *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006) y de *La habitación de Fermat* (Rodrigo Sopena y Luis Piedrahita, 2007) son ejemplos de ello.
- Los vengativos. El sentimiento de resarcimiento para reestablecer una equidad que ellos consideran justa es lo que mueve a estos personajes y, en los últimos años, es un estereotipo que ha proliferado de forma considerable y que puede observarse en cintas como *El cuerpo* y *Contratiempo* (Oriol Paulo, 2012 y 2016), *Mindscape* (Jorge Dorado, 2013), *Séptimo* (Patxi Amezcua, 2013), *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015), *Regresión* (Alejandro Amenábar, 2015), *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016).
- La otredad. Si bien no son personajes con cuerpo y mente que deambulen por la cinta, hay un amplio grupo de filmes que tratan el miedo a lo desconocido, donde lo oculto, lo fantasmal o las pandemias que asolan a la sociedad son personajes a tener en cuenta. *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Nos miran* (Norberto López Amado, 2002), *Ouija* (Juan Pedro Ortega, 2004), *La monja* (Luis de la Madrid, 2005), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), *Buried* y *Luces rojas* (Rodrigo Cortés, 2010 y 2012), *Intruders* (Juan Carlos Fresnadillo, 2011), *Fin* (Jorge Torregosa, 2012), *Los últimos días* (Álex y David Pastor, 2013), *Extinction* (Miguel Ángel Vivas, 2015) o *El bar* (Álex de la Iglesia, 2016) son ejemplos que atestiguan el auge de estos personajes ambiguos.

Si bien estos son los estereotipos más repetidos, es interesante mencionar la caída de uno de los tipos habituales del thriller que no encuentra su hueco en España y, por ende, tampoco en la muestra: el asesino a sueldo. La presencia de este personaje es meramente testimonial, aunque bien merece ser reseñado, con el caso de *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009) cuya protagonista es una mujer que acepta, sin

preguntas, encargos para asesinar a los objetivos de otros en un *neonoir* ambientado en la capital japonesa.

c. Estereotipo femenino: la femme fatale como mujer por antonomasia

Cuando se piensa en estereotipos de mujeres en el thriller como metagénero en España, y en la historia de casi cualquier cinematografía mundial, es necesario hablar de aquel en el que las mujeres han sido representadas con ahínco de forma reiterada: la *femme fatale*. Si bien no todos los países han participado en esta reconstrucción del personaje femenino, sí se han visto imbuidos por ella, bien adaptándola, bien rehuyéndola, pero no ha sido un estereotipo que haya dejado indiferente.

Kaplan (2012) considera que la *femme fatale* es la representación sobre la que ha de girar la vertiente de la crítica psicoanalítica feminista, por su parte, Grossman (2009) habla de que este personaje es sobre el que se proyecta el deseo y la ansiedad masculinos. En la misma línea, Balogh (2011) afirma que

es probable que la enorme capacidad de atracción de la mujer fatal nazca de una paradoja: ella es siempre construida por un sujeto empírico de la enunciación del sexo masculino, el director, que utiliza todos los medios que el cine le proporciona para hacer la mujer fatal lo más bella y seductora posible.

Esta sexualidad característica de la *femme fatale* se funde con su condición de amenaza, normalmente para el detective pues, en muchos casos, está relacionada con el crimen que él intenta resolver, por lo que es un obstáculo narrativo, una tentación sexual que tiende a la destrucción tanto de ella misma, como de los personajes que la rodean. Por último, la mujer fatal se caracteriza por ser la “antítesis de lo maternal” (Yang, 2005, p. 476), con una ambivalencia muy propia del *noir*, estos personajes son, a fin de cuentas, un desafío.

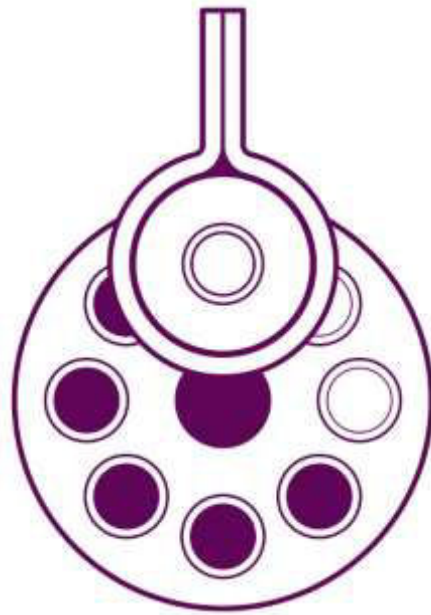
El auge del cine negro, donde se mueven estos personajes, se produce en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, por lo que su adaptación en España, igual que ocurriera con el detective, es prácticamente imposible. Cuando Medina (2000) habla de los tipos de mujeres que se representan en el cine policíaco y negro español de los años cincuenta, describe cinco tipos: la buena, la mala, la esposa adúltera, la

esposa fiel y la mujer víctima. Obsérvese que utiliza la palabra “mala” (ibid., p. 153), un término que no es, ni mucho menos, aleatorio pues la mujer mala en la cinematografía española es aquella que es bien pareja del gánster, bien bailarina o cantante. Y, además, luego aclara “la mujer puede ser una delincuente, una esposa adúltera o una chica de alterne, pero nunca es ella quien persuade al amante para que asesine al marido, como sí ocurre en el cine negro norteamericano” (ibid., p. 158). Es decir, la mujer mala española de estos años es despojada de la fatalidad intrínseca de la *femme fatale*, pero también de su elegancia, pues la mala española tiende a la vulgaridad en el vestir y suelen provenir de clase baja (ibid.).

Así pues, la mujer fatal se configura como el estereotipo femenino más relevante del *noir* -y del thriller en general-, pero su adaptación a España se produce tarde y adaptando solo algunas de sus características, salvo excepciones como Ana e Isabel en *Batôn Rouge* (Rafael Moleón, 1988) o el personaje de Rebecca Osorio en *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991).

Un reciente informe de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales,) realizado por Arranz (2020), sobre representaciones televisivas de producción nacional, concluye que los principales roles de los personajes femeninos son: la chica buena, la mencionada *femme fatale*, las nuevas representaciones de mujer moderna, la madre, el ángel, la mujer sumisa y la hiper-sexualizada. Si bien este documento se refiere a la televisión -que, normalmente va unos pasos por delante del cine en lo que a representación se refiere-, es vital mencionar que, de los siete roles más frecuentes, solo uno designa a personajes positivos tanto para ellas como para el entorno, la mujer moderna.

En definitiva, las mujeres han sido reducidas a lo largo de la historia del thriller -y aún en la actualidad- a *femmes fatale* en el mejor de los casos, pero, en la amplia mayoría, son dóciles, personajes débiles o mujeres que sirven de comparsa a los héroes masculinos y rara vez intervienen de forma activa en la resolución del conflicto.



MARCO METODOLÓGICO

Q 3. Marco metodológico

3.1. Metodología de investigación y análisis

Para el análisis de la presente investigación se propone un diseño metodológico cualitativo y cuantitativo para el que se han destacado varios ítems de diversa índole, todos con objeto de comprobar si los personajes femeninos y los masculinos reciben un tratamiento diferente en las películas del género que aquí se estudia.

El primer apartado corresponde al análisis de personajes según la terminología de Casetti y Di Chio (1991), a saber: el personaje como persona, como rol y como actante. Sin embargo, es de vital importancia conocer de antemano la posición de las mujeres en el relato narrativo, por lo que el personaje como actante es el primer ítem que se examina. Así pues, se realiza un esquema actancial para comprobar si hay mujeres en las posiciones de Destinador/Destinario, Ayudante/Oponente y Sujeto/Objeto. Una vez se determinan qué personajes femeninos forman parte del esquema actancial, se les aplica una tabla de análisis a cada una de ellas. Los primeros apartados de esta tabla se refieren a la terminología procedente del mismo análisis de Casetti y Di Chio, es decir, el personaje como persona y el personaje como rol.

En segundo lugar, para cada personaje existente en el esquema actancial, se comprueba si existe estereotipia, con la revisión de la terminología propuesta por

Guarinos (2008). Así se determina si las féminas con influencia en la trama de la cinta son personajes estereotipados.

El tercer ítem que se somete a observación está relacionado con los tipos de violencias que experimentan los personajes femeninos en las cintas. Este apartado tiene, a su vez, dos subsecciones: el estudio de los desnudos y el de las violencias -divididas en verbal, física o sexual-.

El cuarto apartado se centra en otros aspectos, como son el sexo de los protagonistas de las cintas -que pueden ser mujeres, hombres o ambos-, el sexo de los profesionales -con objeto de comprobar si hay brecha de género en determinados sectores- y, por último, el sexo del criminal. En esta última subsección se estudian aquellos personajes que viven al margen de la ley para determinar, como ocurre con las profesiones, si la criminalidad pertenece a algún sexo en este género cinematográfico.

Los datos obtenidos de estos apartados se introducen en el programa informático *Atlas.ti*, un *software* de gestión de datos cualitativos para la investigación que permite convertirlos en cifras. La presentación de los datos cuantitativos se realiza por década de estudio, a saber: años 40, 50, 60, 70, 80, los 2000 y, por último, de 2010 a 2017, año en el que comenzó esta investigación. Así, al acudir a la sección de Destinadoras, el lector encontrará, por un lado, los resultados del estudio en cada década para esa figura y, por otro, la relación de Destinadoras en los años 40 con respecto al total de personajes femeninos presentes en el esquema actancial de las cintas pertenecientes a su década, y así en el resto de los decenios.

Este criterio de exposición por década se presenta en los casos de análisis de personajes, estereotipia y protagonismo para comprobar si se produce alguna variación -y si esta es positiva- en la representación de los elementos estudiados.

Los datos referentes a desnudos y violencias ejercidas contra las mujeres, profesiones y perfil criminal se representan en su totalidad -desde los años 40 hasta 2017- puesto que no se pretende incidir en la variación, sino en el concepto global de cada ítem estudiado.

3.2. Personaje y narrativa

La corriente estructuralista está estrechamente relacionada con las concepciones de los formalistas rusos que, a su vez, tienen como punto de partida para la definición del personaje postulados aristotélicos. La interpretación de un personaje como una función, como un ente subordinado a la trama es refrendada por autores postaristotélicos como Propp en 1928 o Bremond en 1964, sin embargo, hay algunos, como Tzvetan Todorov o Roland Barthes que se sitúan en postulados intermedios o Chatman, que aboga por una lectura más amplia y abierta del personaje.

A la hora de definir el término, Todorov (2004) parte de los fundamentos de Propp considerando la dimensión funcional del personaje, no obstante, decide distinguir entre narraciones psicológicas o psicológicas (p. 66), es decir, narraciones que priorizan los acontecimientos, en el primer caso, o aquellas que se centran en los personajes, en el segundo, por lo que, en palabras de Chatman reconoce “la necesidad de una noción del personaje más abierta y afuncional” (2013, p. 154) al pararse a determinar si el personaje puede tener una función psicológica, si puede actuar como una persona y no exclusivamente como un actante situado un escalón por debajo de la trama. Barthes, a este respecto, destaca que el análisis estructural intenta no caer en la definición del personaje “en termes d'essences psychologiques” y que esto provoca que se trate al personaje “non comme un «être», mais comme un «participant»” (1966, p. 16). Sin embargo, Chatman considera que “una teoría viable del personaje debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama” (2013, p. 158).

A pesar de las críticas a la corriente estructuralista fundamentadas desde teorías postestructuralistas por su condición de ahistóricas, funcionales y permanentes en el tiempo, el presente proyecto de investigación no se entiende sin los fundamentos básicos del análisis de personajes, cuyo origen son los postulados de Vladimir Propp a los que Algridas Julius Greimas añade terminología psicológica y que ulteriormente son revisados por Casetti y Di Chio.

3.2.1. El análisis de personajes

A la hora de elaborar un análisis fílmico, Casetti y Di Chio (1991) distinguen tres ejes estructurales susceptibles de estudio: existentes, acontecimientos y transformaciones. El primer grupo incluye las subcategorías de personajes y ambientes y, puesto que esta tesis doctoral supone un análisis completo de los personajes femeninos de las 112 cintas seleccionadas, se concentrará y detallará la teoría relevante para el estudio de ese grupo.

En primer lugar, se entiende por existente todo lo que se incluye en la historia, desde seres humanos hasta objetos. Para diferenciar entre personaje y ambiente es necesario ver las características que se le atribuyen pues, un objeto bien puede ser personaje, y viceversa. A este respecto Casetti y Di Chio (ibid.) consideran tres criterios de diferenciación:

- Criterio anagráfico, es decir, que tengan nombre.
- Criterio de relevancia, o lo que es lo mismo, que tengan peso en la trama.
- Criterio de focalización, que posean atención en la planimetría.

Entiéndase pues que, si un existente cumple estos tres principios -es decir, tiene nombre y relevancia y focalización sobre otro- es un personaje y no un ambiente. Con esta categorización se pone de relieve una jerarquía entre las dos subcategorías, quedando el ambiente como trasfondo, en otras palabras: “es lo que diseña y llena la escena” (ibid., p. 176).

Una vez determinado que un existente es en efecto un personaje puede abordarse su estudio desde tres perspectivas, a saber: como persona, como rol y como actante. Si bien en este proyecto se van a incluir las tres para cada uno de los personajes analizados modifica el orden habitual y se estructuran las perspectivas de análisis por orden de relevancia para el mismo. Así pues, primero se examina al personaje como actante y *a posteriori* como personal y como rol.

El interés de esta investigación en el estudio de los personajes como actante estriba en que se desvela la posición real de los mismos en el discurso así como las dinámicas que lleva a cabo, el actante es “un elemento válido por el lugar que ocupa en la

narración y la contribución que realiza para que esta avance” (ibid., p. 183), en palabras de Greimas y Courtés “el que realiza o el que sufre el acto” (1982, p. 23), o Tesnière “los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otro -incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo-, participan en el proceso” (1994, p. 175). Así pues, se considera fundamental un estudio actancial de los personajes femeninos para entender la posición que ocupan estas mujeres dentro de la trama y qué papel juegan en el avance de esta.

3.2.1.1. El personaje como actante

Una vez justificada su importancia, se procede a detallar las figuras que componen un esquema actancial para conocer su relevancia, su influencia y sus efectos, detalladas por Casetti y Di Chio (1991) sobre la terminología llevada a cabo por Greimas y Courtés (1982), por lo que se describen aquí según ambos manuales.

- **Sujeto:** es el que hace. Su función principal es moverse hacia el Objeto, actuar sobre él, lo manipula, lo desea porque la figura del Destinatario le ha impulsado a moverse hacia él y su actuación se orienta hacia la consecución de su deseo - que puede conseguir o no-. Para Greimas y Courtés (1982) este actante se caracteriza porque “logra mantener su identidad a lo largo del discurso” (p. 396).
- **Objeto:** es lo deseado³¹. Por oposición a la definición dada de Sujeto es también lo manipulado, la meta hacia la que se mueve. Greimas y Courtés resaltan que es una posición constituida por sus relaciones establecidas (ibid., p. 289).
- **Destinador:** es el mandatario³². Su cometido es promover la acción del Sujeto hacia el Objeto, pero también proponer mecanismos de gratificación o punición según las acciones del Sujeto.
- **Destinatario:** es el beneficiario de la consecución del Objeto. Es habitual, aunque no determinante, encontrar en esta posición al propio Sujeto.

³¹ Obsérvese el uso de la oración pasiva para ser aplicada en el uso de las mujeres como objeto en el ulterior análisis de esta investigación.

³² El término mandatario es empleado por Propp en 1928 (2001, p. 106).

- A propósito de las figuras Destinator y Destinatario, Greimas y Courtés aclaran que son actantes interesados en el mismo Objeto (ibid., p. 118), el primero comunica los valores necesarios para conseguirlo y el segundo se ve beneficiado de su consecución.
- Ayudante: es la compañía activa del Sujeto, le ayuda en la consecución del Objeto.
- Oponente: es el obstáculo del Sujeto. Su función es impedir que consiga el Objeto.
 - Para delimitar las funciones de Ayudante y Oponente, Greimas y Courtés los enmarcan bajo el mismo término: Auxiliante. En caso de que los intereses de esta figura coincidan con los del Sujeto se le define como Ayudante y, en caso contrario, como Oponente (ibid., p. 44).

3.2.1.2. El personaje como persona

La dimensión del personaje como persona engloba a todas aquellas características que lo hacen “tendencialmente real”, forma parte de lo fenomenológico, se le asume “como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 178), en otras palabras, son las condiciones que convierten a un personaje en la simulación de un ser humano, una catástrofe o un objeto con identidad propia en la realidad.

Según el análisis fílmico propuesto por Casetti y Di Chio (ibid.), los personajes como persona se analizan en tres grupos de términos dicotómicos, a saber:

- Plano o redondo. El primero es simple y unidimensional; el segundo complejo y variado.
- Lineal o contrastado, según si el personaje es estable o presenta contradicciones.
- Estático o dinámico, en función de si no tiene evolución o si, por el contrario, la experimenta.

Con esta configuración, el análisis del personaje como persona otorga a cada personaje tres atributos que determinan su complejidad con multitud de variantes; entiéndase la opción más simple como plano-lineal-estático, y la opuesta como redondo-contrastado-dinámico.

3.2.1.3. El personaje como rol

Abordar al personaje en esta dimensión supone considerarlo como un “elemento codificado: se convierte en una <<parte>>, o mejor, en un *rol* que puntúa y sostiene la narración. De lo fenomenológico, en resumen, se pasa a lo formal” (ibid., p. 179), se analiza el tipo que encarna y las acciones que acomete. Esta extensión del personaje solo tiene dos posibilidades:

- que sea activo, es decir, que sea fuente de la acción;
- o que sea pasivo, o lo que es lo mismo, que se sitúe como terminal de la acción y no como fuente.

No obstante, los personajes activos se dividen a su vez en tres subcategorías que, como ocurre con el análisis del personaje como persona, son dicotómicas.

- Influenciador o autónomo. El primero provoca acciones de otro; el segundo opera sin mediaciones.
- Modificador o conservador, según si el personaje trabaja para cambiar el estado de una situación o para mantener el equilibrio.
- Protagonista o antagonista, “el primero sostiene la orientación del relato mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa” (ibid., p. 180).

Cabe destacar aquí que el análisis llevado a cabo para todos los personajes femeninos del *corpus* engloba las tres dimensiones de los personajes con todas sus subcategorías, a excepción de esta última -protagonista o antagonista- en tanto se considera que no ofrece resultados relevantes pues, en la mayoría de los casos, estas féminas no se ubican en ninguno de los dos términos.

Acerca de esta dimensión, Casetti y Di Chio recuerdan que es posible -y, de hecho, habitual- que los personajes se muevan y permuten sus roles, especialmente en géneros cinematográficos en los que se asuma una diferencia de valores éticos o morales como, de hecho, es el cine criminal.

3.3. Estereotipia femenina

Los personajes femeninos en el cine se encuentran con frecuencia estereotipados. En géneros cinematográficos como el *noir*, cuyo origen y características fundamentales datan de la década de los años 40, la estereotipia femenina está muy arraigada.

El concepto de estereotipo, según la Real Academia Española, es la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”, es decir, lo que se le presupone a un integrante -aquí personaje- de ese grupo social. En palabras de Sánchez Martín, “un modo de clasificación de una serie de actitudes propias de una determinada cultura siendo asumidos como comportamientos preestablecidos por los medios” (2012, p. 99).

Cuando se habla de ficción, la estereotipia se produce en la dimensión del personaje como rol, normalmente tiene un fin narrativo, es más, “en la base de cada personaje debe encontrarse un estereotipo que haga identificable su comportamiento y sus actos” (Guarinos, 2008, p. 115). Sin embargo, “el problema se puede plantear cuando los estereotipos se convierten también en prototipos, en modelos de comportamiento” (ibid.). El hecho de que las mujeres en este género cinematográfico tiendan a ser personajes planos o ingenuos o, cuando son más complejos, se presenten como *femmes fatale* con un trágico destino que castiga sus actos, hace que los referentes se vean muy limitados y asociados a alguna película concreta, no abundando en el género cinematográfico como tal.

En el año 2008, Virginia Guarinos publica *Mujer y cine*, un capítulo de libro que contiene un listado actualizado de los estereotipos más comunes en el séptimo arte y que ha sido de relevancia para la presente investigación. Así pues, se estudia si cada personaje femenino con presencia en el esquema actancial tiende a la estereotipia. La relación propuesta por Guarinos es:

- La chica buena. “Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida” (p. 116).
- El ángel. De forma externa es igual que la chica buena, la diferencia es que esconde egoísmo y ambición.
- La virgen. Se autodefinen por la renuncia de su sexualidad.
- Beata o solterona. Mujeres solteras y religiosas que se acercan a los 50 años y son poco atractivas.
- La chica mala. La autora la define como “la Lolita” (ibid.), es decir, aquellas mujeres jóvenes, normalmente adolescentes, que buscan a un hombre mayor que ellas para comprometer su ética.
- La guerrera. Son luchadoras, a pesar de que esto les dificulte o les impida tener vida personal. Normalmente se ven en la encrucijada de tener que renunciar a una relación con un hombre por el hecho de ser guerreras, o viceversa.
- *Femme fatale o vamp*. El estereotipo más común de mujer dentro del cine negro y los géneros y subgéneros derivados de este. Es la mujer mala, peligrosa, seductora y autodestructiva que acaba encontrando castigo a su forma de vivir.
- La *mater amabilis*. “Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido” (ibid.).
- La *mater dolorosa*. Es la madre que ve cómo a sus hijos no les va bien en la vida, éstos pueden llegar a pagar sus frustraciones con ella. De este estereotipo, Guarinos destaca que “es uno de los pocos tópicos de edad madura o rozando la ancianidad” (p. 117).
- La madre castradora. Son mujeres de férreos valores, que coartan la libertad de sus hijos causándoles problemas psicológicos que afectan a sus relaciones con los demás.
- La madrastra. Es una madre castradora cuyos hijos no son biológicos.
- La madre del monstruo. Su hijo -normalmente es un varón- no es lo que ella esperaba, su desaprobación tiende a llevarlos a un enfrentamiento en el que uno destruye al otro.

- La madre sin hijos. Son mujeres cuya infertilidad las desequilibra mentalmente causándole todo tipo de problemas -sociales, conyugales, legales...-.
- La Cenicienta. Son ingenuas y van superando obstáculos que a veces no saben ni que tienen que superar, es decir, “ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor” (ibid.).
- La *turris eburnea*. Es uno de los pocos estereotipos de mujeres fuertes que existen. Su característica principal es que son inalcanzables.
- La reina negra, bruja o viuda negra. Lo habitual hoy en día es encontrar a su variante: *la dominatrix*. Son mujeres malas que buscan el sometimiento de los demás por placer.
- La villana. “Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física” (ibid.) y, a pesar de tener comportamientos masculinizados, son atractivas y sexualmente activas.
- La superheroína. Es idéntica a la villana, la diferencia estriba en la ética de sus comportamientos pues busca esta el bien.
- La *dominatrix*. Es la reina negra con mayor nivel de sexualización, “fundamenten su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista” (p. 118).
- Mujer fálica. Es autosuficiente, de comportamiento masculinizado y no sexualizada.

3.4. Violencias ejercidas contra las mujeres

3.4.1. El cuerpo femenino expuesto

La exhibición del cuerpo femenino en el cine español es un recurso habitual desde que, en 1976, tras la muerte de Franco, se iniciara lo que posteriormente se denominó “el destape”. Después de una dictadura de casi 40 años, el cuerpo femenino y la liberación sexual se convirtieron “en un símbolo de la conquista de las libertades democráticas” (Peña Ardid, 2015, p. 102), siendo en realidad “el marco de un continuum sexista que en la cultura heteropatriarcal de Occidente extiende su dominio desde las imágenes publicitarias de belleza a la pornografía” (ibid.). No obstante, la

exposición de los cuerpos de las mujeres y su presentación como objetos de deseo sexualizados, puestos para ser mirados por espectadores hombres heterosexuales, no es exclusiva de las décadas de los 70 y los 80. Ya antes de la muerte del dictador, las películas mostraban -sugerían- más a las mujeres que a los hombres y, después del destape, la exhibición ha seguido su curso, en unos géneros más que en otros.

Si bien la sexualización de los personajes femeninos no depende exclusivamente del número de desnudos de las cintas, éstos se consideran clave por dos motivos. En primer lugar, porque, efectivamente, sí son un indicio de la sexualización a la que se someten a los personajes femeninos y, en segundo lugar, porque el estudio de los desnudos permite comprobar si existe discrepancia entre los desnudos de personajes masculinos y los femeninos. Para ello se han establecido cuatro categorías de desnudos:

- Desnudo superior mujer
- Desnudo inferior mujer
- Desnudo superior hombre
- Desnudo inferior hombre

3.4.2. Definición, ámbitos y tipos de violencias ejercidas contra las mujeres

En el cine que aquí se estudia es habitual encontrar violencia en todos sus registros, sin embargo, se halla una preocupante tasa de violencias ejercidas contra personajes femeninos. Así pues, se procede a elaborar una sucinta aclaración terminológica que posteriormente resulta de relevancia para el análisis de personajes.

La Organización de las Naciones Unidas (ONU) ha celebrado cuatro grandes conferencias cuya premisa principal han sido los derechos de las mujeres. La primera de ellas, sita en Ciudad de México, se oficia con intención de que coincida con el Año Internacional de la Mujer en 1975, estructurándose como “un frente común interesado en resolver las situaciones de desventaja que vivían todas las mujeres día a día” (Fuentes, 2014). A partir de esta, el resto se suceden cada cinco años en Copenhague, Nairobi y Beijing la cual, a su vez, se somete a un examen y evaluación de resultados quinquenal desde su primera celebración en 1995. Si bien estas conferencias son el máximo exponente de iniciativas gubernamentales a nivel mundial en materia de

género, no son las únicas, sino que, de forma paralela se han redactado declaraciones, convenios y leyes que centran su atención en determinar -con objeto de erradicar- lo que implica la violencia de género en todos los estamentos de la sociedad y es lo que en el presente punto se pone de relieve.

Definir la violencia ejercida contra las mujeres supone una empresa donde se dan cabida leyes -y sus reformas- nacionales e internacionales, terminología y conceptos a veces confusos y solapados. Se propone aquí un repaso de los convenios y aspectos legales fundamentales para entender el posterior análisis de personajes, especialmente vinculado a la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer* llevada a cabo por las Naciones Unidas en 1993 y al posterior *Convenio del Consejo de Europa sobre la prevención y la lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica* -el comúnmente conocido como Convenio de Estambul- de 2011.

La violencia machista ha de entenderse como una discriminación, como un problema de subordinación social (Barrére, 2008), es decir, en su sentido más estructural, partiendo de los privilegios que de forma histórica la sociedad ha atribuido a los hombres, y no como un problema de falta de buen trato en la pareja. Así pues, para la comprensión jurídica de la violencia de género hay que “entender que la violencia es una manifestación de una discriminación social, de una estructura social desigual y opresiva contra las mujeres” sumado al hecho de que “el concepto tiene que permitir explicar que la violencia contra las mujeres tiene varias manifestaciones, aunque se trata de un fenómeno único” (Bodelón, 2014). En el año 1993, las Naciones Unidas reconocen en Asamblea General que la violencia contra las mujeres supone una violación de los derechos humanos (p. 2) que viene manifiesta por “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” y puntualiza que la cuestión es “endémica” (ibid.).

La definición que se da en el primer artículo de la mencionada Asamblea sobre la violencia contra la mujer es la siguiente:

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 (p. 3).

A este respecto, se decide proponer tres tipos fundamentales de violencia machista acorde al contexto en el que se produzca: en la familia, en la comunidad o perpetrada o tolerada por el Estado (ibid.).

Años después esta terminología se considera insuficiente para abordar el problema de la violencia de género tanto social como jurídicamente, así pues, se decide convocar el Convenio de Estambul, cuyo artículo 4 declara como fundamental “el derecho de todos, en particular de las mujeres, a vivir a salvo de la violencia tanto en el ámbito público como en el ámbito privado”(p. 4) y propone varias definiciones a términos que se utilizan en el medio jurídico, pero que no están asentados ni son lo suficientemente precisos y que, tratando de definirlos, incluso el propio Convenio cae en redundancias. Estos son: “violencia doméstica”, “violencia contra las mujeres” o “violencia contra las mujeres por razones de género”.

En primer lugar, la violencia doméstica es aquella que se “produce en la familia o en el hogar o entre cónyuges o parejas de hecho antiguos o actuales, independientemente de que el autor del delito comparta o haya compartido el mismo domicilio que la víctima” (ibid.). Es decir, como advierte Lousada (2014) es una definición no sexuada, “el concepto se aplica de manera bilateral sea la víctima hombre o mujer” (p. 9) y, se añade aquí, sea agresor o agresora quién cometa el delito pues la redacción de la ley no determina sexo o género cuando define a la persona que comete la agresión.

En segundo lugar, se encuentran dos términos cuyos significados se solapan y el Convenio no corrige, como son “violencia contra las mujeres” y “violencia contra las mujeres por razones de género”. El primero hace referencia a “una violación de los

derechos humanos y una forma de discriminación contra las mujeres, y designará todos los actos de violencia basados en el género que implican o pueden implicar para las mujeres daños o sufrimientos” (ibid.) y *a posteriori* añade una serie de descripciones sobre los actos mismos que pueden ser legalmente tipificados bajo este término como “la coacción o privación arbitraria de libertad” (ibid.). El segundo, por su parte, se refiere a “toda violencia contra una mujer porque es una mujer o que afecte a las mujeres de manera desproporcionada”. Esta definición de la “violencia contra las mujeres por razones de género” que, efectivamente, tiene un significado casi idéntico con el término “violencia contra las mujeres” tiene como objetivo admitir, de forma implícita, que la violencia por razones de género es posible ejercerla contra los hombres -tal y como destaca Lousada (2014)- una vez estos no asuman roles de género tradicionalmente atribuidos a los hombres; de hecho, la propia ley, proporciona una definición de “víctima” asexuada, utilizando el término “persona física” (p. 4) para dar cobertura legal implícita a estos casos.

Así pues, el Convenio de Estambul de 2011 tiene como pretensión dar cobertura jurídica a determinadas situaciones relacionadas con la violencia de género que no termina de resolver la ONU -tanto en la Asamblea de 1993 como en los exámenes quinquenales-, sin embargo, las definiciones solapadas y la redacción abierta y asexuada -con el objetivo evidente de ampliar el marco jurídico que delimita- no terminan de proponer un contexto legal adecuado para erradicar la violencia de género.

Aclarados los ámbitos en los que se produce y las definiciones dadas de lo que se considera de género, se propone ahora un repaso por la tipología de estas agresiones cuando suceden de forma concreta en el ámbito privado pues, en las cintas que componen el corpus, este tipo de violencia se ejerce de forma directa en las relaciones entre personajes del mismo entorno. Según ONU Mujeres (s.f.), entidad dedicada especialmente a la lucha por la igualdad de género, hay cinco tipos de violencia contra mujeres y niñas que pueden llevarse a cabo en el ámbito privado, a saber: económica, psicológica, emocional, física y sexual.

En primer lugar, la violencia económica obedece a la intención de la persona que agrede de controlar los recursos financieros de su víctima “prohibiéndole trabajar o

asistir a la escuela” (ibid.). En segundo lugar, la psicológica, se basa en la intimidación, en incurrir en amenazas o en aislar a la víctima de amigos, familia, trabajo o escuela. La violencia emocional, ligada a la psicológica, consiste en someter a la víctima bajando su autoestima -criticando, infravalorando sus capacidades, etc.- además de la subyugación a través del aislamiento, al igual que ocurre en la violencia psicológica. La violencia física consiste en “causar o intentar causar” daños a la víctima o a las propiedades de la víctima a través del empleo de la fuerza, así como obligándola a consumir alcohol o sustancias estupefacientes. Y, por último, la sexual, conlleva actos de esta índole sin consentimiento.

A pesar de las indicaciones de Barreré (2008) y Bordelón (2014) ya mencionadas, o incluso la *Ley Orgánica Contra la Violencia de Género*, cuyo preámbulo cita “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” (BOE, 2004, p. 6); el cine tiene predilección por mostrarlo de forma casi exclusiva en este entorno y en raras ocasiones se encuentran los tipos de violencia de comunidad o institucional. Así pues, se decide desarrollar una taxonomía cuyos ítems tienen representación en el corpus, es decir, aquellas violencias ejercidas contra las mujeres en el ámbito privado, que son: la verbal, que engloba la psicológica y la emocional en tanto se consideran similares y, a menudo, su forma de expresión en el cine es la misma –insultos, amenazas, vejaciones, etc.-; la violencia física que, en el contexto cinematográfico suele ser el paso siguiente a la verbal y, por último, la sexual, cuya representación tiende a estar desligada de los dos tipos de violencias anteriores.

3.5. Otros ítems de análisis

3.5.1. El protagonismo de las cintas: Infrarrepresentación femenina

A pesar de los esfuerzos de organizaciones como CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) o estudios sobre la representación femenina como los de AISGE (Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual), el sector audiovisual en España está aún lejos de la equidad.

El último informe CIMA titulado *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español* concluye que en 2020 solo el 33% de profesionales en puestos de responsabilidad en largometrajes españoles son mujeres (Cuenca, 2020). Si se atienden a puestos como la dirección, el porcentaje baja hasta el 19% y en guion el 26% (ibid.), es decir, los encargados de la representación femenina en el cine español son, en su mayoría, hombres.

La representación cinematográfica tiene un evidente impacto en la sociedad, en el año 2019, el Geena Davis Institute on Gender in Media realiza un estudio internacional que concluye que

las niñas y las mujeres jóvenes nos han dicho claramente que están influenciadas por lo que ven en la pantalla. Y los mensajes subyacentes de las películas analizadas han cambiado poco durante décadas: los personajes masculinos dominan las historias; las mujeres líderes, cuando existen, pueden ser retratadas como inteligentes, agradables y efectivas, pero también son sexualizadas y consideradas como objetos; el liderazgo femenino es infrecuente (p. 7).

A nivel nacional, AISGE realizó una investigación titulada *Estudio de la presencia de la mujer en las producciones españolas de ficción difundidas en televisión y salas de cine de España durante el periodo 2014 – 2016. Análisis de igualdad del mercado audiovisual español* (2017) que demuestra que, del total de personajes de las 394 cintas estudiadas, solo el 37,8% eran mujeres, cifra que baja cuando se atiende a las protagonistas, cayendo hasta el 34,18%. El informe además aporta un pequeño estudio de casos donde se analiza la proporción de secuencias en las que participan mujeres -sean protagonistas, secundarias o de reparto- y, entre otras, somete al análisis a dos thrillers incluidos en esta muestra: *El niño* (Daniel Monzón, 2014) y *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), donde la proporción de secuencias con mujeres es del 17,65% y del 34,15%, respectivamente. Es decir, el cine español en general, y estas dos cintas en particular, adolece una infrarrepresentación femenina.

Si bien no puede juzgarse a todo un género cinematográfico por un estudio de casos tan limitado, la presente investigación se propone analizar cuántas cintas incluyen a mujeres en papeles protagónicos en la muestra entendido al personaje protagonista

como aquel que “sostiene la orientación del relato” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 180).

Bajo esta premisa, las películas se dividen según el sexo de su protagonista en:

- Películas protagonizadas por mujeres.
- Cintas protagonizadas por hombres.
- Filmes de protagonismo compartido.

3.5.2. El sexo de las profesiones representadas

Uno de los grandes objetivos de la presente investigación es determinar si existe brecha de género en determinadas profesiones en el cine criminal español. Es habitual encontrar a hombres en empleos que requieran del uso de la fuerza o en cargos directivos, mientras que las mujeres desempeñan profesiones relacionadas con la belleza -peluquería, maquillaje-, por ejemplo. Sin embargo, para comprobar si esto es presunción se ha diseñado una metodología que permita verificar si las profesiones representadas en la muestra tienen un sexo predominante que las lleve a cabo.

En primer lugar, se contabilizan a todos los personajes -principales, secundarios o de fondo- que aparecen en las cintas de la muestra ejerciendo alguna profesión, así como el sexo de la persona que la desempeña. Los casos en los que no es posible determinar si es femenino o masculino como, por ejemplo, un grupo de figurantes caracterizados como miembros de la UEI (Unidad Especial de Intervención de la Guardia Civil) a los que no se le ve el rostro y el uniforme no permite determinar su sexo, se descartan y no son computados en ninguna profesión. Si en este mismo caso uno de los integrantes de la UEI habla y es posible determinar su sexo, pasa a ser incluido. Este resultado proporciona 235 empleos diferentes en las 112 películas de la muestra.

A continuación, para analizar solo aquellas que pudieran tener cierta influencia entre el público a la hora de emitir posibles prejuicios a través de la representación, se han descartado las profesiones que tienen una incidencia inferior a 9, o lo que es lo mismo, para formar parte del análisis, una profesión debe ser representada en al menos 10 cintas diferentes. Para este segundo paso, ha sido necesario el uso del programa informático *Atlas.ti*, que ha permitido diseñar un listado de trabajos por película en un

documento de texto y, *a posteriori*, incluirlo en el *software* para el tratamiento de los datos. Así pues, para demostrar cómo se ha diseñado cada tabla, se pone de ejemplo la nº109, correspondiente a la cinta *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016) en la *tabla 3*, en la que puede observarse el listado. Los datos numéricos representan las mujeres con respecto al total de personas que desempeñan la profesión, de modo que *Comisarios (0/2)* indica que no existen personajes femeninos encarnando a ninguno de los dos comisarios que se encuentran en la cinta.

Tabla 3

Listado de personajes y profesiones por sexo en la ficha nº109

<i>Listado de personajes y profesiones por sexos</i>	
Comisarios (0/2)	Administrativos (1/4)
Inspectores (0/22)	Ejecutivos (0/10)
Policías (1/65)	Periodistas (2/5)
GCiviles (1/18)	Reporteros (14/29)
Ambulancias (0/1)	Técnicos (0/4)
Políticos (2/8)	Fotógrafos (1/7)
Abogados (2/6)	Conductores (0/1)
Prisiones (1/3)	Repartidores (0/1)
Dependientes (0/3)	Pilotos (0/3)
Seguridad (0/8)	Azafatos (15/15)
Camareros (2/10)	ControladoresAéreos (0/1)
Cocineros (1/4)	

Se detalla la representación de profesiones encontradas en *El hombre de las mil caras* separada por categoría profesional y por el sexo del intérprete.

Atlas.ti permite introducir las 112 fichas con las profesiones representadas en cada filme y reportar un informe con las palabras más repetidas. Para introducir los datos es necesario una categorización rigurosa de los empleos, ya que todas han de tener exactamente el mismo nombre³³, además de utilizar una sola palabra para cada profesión, de ahí, por ejemplo, que el colectivo de los Guardias Civiles esté codificado como GCiviles. Una vez realizado el cifrado de los datos, una de las opciones que pone

³³ No es lo mismo *inspector* que *inspectora* o *inspectores* y el programa los contabiliza como palabras diferentes. Así pues, para agilizar el tratamiento de los datos en *Atlas.ti* así como para simplificar el diseño de los títulos de las tablas en *Excel* se ha decidido utilizar el masculino genérico plural para el apartado de profesiones.

el programa a disposición del usuario es la nube de palabras³⁴. En este caso, se ha realizado una con las profesiones cuya incidencia es de al menos 10 películas para indicar de forma visual cuáles son las que finalmente pasan a formar parte de la muestra, como se puede observar en la *Figura 1*.

Figura 1
Profesiones más frecuentes halladas en la muestra



Se detalla en forma de nube de palabras cuáles son las profesiones con una frecuencia superior a 10 en el *corpus*.

Las 39 profesiones resultantes se dividen en 8 categorías o familias que las abarcan para su representación gráfica en el apartado de análisis. A saber:

1. Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado: comisarios y altos cargos, inspectores, policías, Guardias Civiles y militares.
2. Personal sanitario: médicos, personal de enfermería, técnicos de ambulancias y forenses.
3. Políticos y personal de justicia: políticos, jueces, abogados, personal de juzgados y guardias de prisiones.
4. Medios de comunicación: periodistas, reporteros, técnicos, fotógrafos, músicos y otro personal perteneciente al *staff*.

³⁴ La imagen resultante de *Atlas.ti* tiene un tratamiento de edición fotográfica posterior que no ha alterado su contenido.

5. Sector servicios: personal de servicio doméstico, personal de limpieza, dependientes de negocios, personal de seguridad, camareros y cocineros.
6. Transporte y automoción: conductores o chóferes, transportistas, repartidores y mecánicos.
7. Empresa y banca: propietarios de negocios, empleados de banca y personal de administración.
8. Otras profesiones: pilotos de avión, azafatos de vuelo, profesores, deportistas, personal encargado de la megafonía o personal eclesiástico.

Los profesionales que desempeñan estos trabajos se incluyen una vez se determina que realmente lo ejercen. En los casos de protagonistas, secundarios o personajes con frase tiende a resultar más fácil la identificación, bien porque están implicados en la trama, bien porque declaran abiertamente cuál es su ocupación. En el caso de los figurantes, la adscripción a una profesión u otra se realiza en base a observaciones visuales en las que ayuda su caracterización. Por ejemplo, si un figurante en un hospital tiene una bata y un estetoscopio, es médico; si tiene un pijama, es enfermero; si el pijama tiene un tono verdoso, es personal de quirófano³⁵. Esta pauta de los uniformes se lleva a cabo con todas las profesiones de la muestra para la clasificación de los profesionales.

Por último, los datos resultantes pasan a ser tratados con el programa informático *Excel*, estructurados por categorías, profesiones y sexo para analizarlos y proceder a la representación gráfica de los 8.143 profesionales que finalmente forman parte de la muestra de este apartado. Para determinar si existe sexualización o no de los empleos, éstos se clasifican, según la representación femenina, en 5 grupos:

- I. De 0 al 20%: profesión extremadamente masculinizada.
- II. Del 21 al 40%: profesión masculinizada.
- III. Del 41 al 60%: profesión con representación igualitaria.
- IV. Del 61 al 80%: profesión feminizada.
- V. Del 81 al 100%: profesión extremadamente feminizada.

³⁵ Categoría que no forma parte de la muestra al no superar el criterio de incidencia.

3.5.2.1. Aclaraciones sobre profesiones

No siempre resulta fácil categorizar a los profesionales, especialmente a los figurantes. Por ello, se realizan a continuación algunas aclaraciones sobre determinadas profesiones cuya línea es, en ocasiones, difusa.

- Inspectores y policías. Aquí se establece la jerarquía existente en las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y la identificación se realiza con el criterio de los uniformes, ya que los inspectores caracterizados en el cine no suelen utilizarlo y simplemente llevan la placa a la vista. En el grupo de los policías no se tiene en cuenta si son Locales o Nacionales puesto que son diferentes cuerpos, pero el mismo rango y no es relevante para determinar si la profesión está sexualizada o no.
- Periodistas y reporteros. Periodistas (locutores de radio, redactores, etc.) y reporteros se diferencian en si el profesional necesita de su imagen para el ejercicio de su actividad diaria. Este criterio tiene como objetivo comprobar si hay mayor representación femenina en reporteros -delante de las cámaras- que en periodistas.
- Técnicos, fotógrafos y *staff*. Los técnicos incluyen a los especialistas en sonido y operadores de cámara. El motivo de separarlos de los fotógrafos se debe a la concepción artística que tienen estos últimos en algunas cintas de la muestra, así se comprueba si existe alguna diferencia en la presunta sexualización de los equipos técnicos y los artísticos. Por último, el *staff* abarca a profesionales del teatro o el cine -tramoyistas, eléctricos o escenógrafos- excluyendo los sectores de dirección y maquillaje y peluquería, secciones analizadas pero que finalmente no superan el criterio de incidencia.
- Personal de servicio doméstico y personal de limpieza. El primero se refiere a los que se encargan del cuidado de casas de cierto nivel socioeconómico, muy habituales en cintas donde se escenifican fiestas privadas. El segundo incluye a las personas que se dedican exclusivamente a la limpieza -domicilios, teatros, cines, casinos- y la intención al separarlo es comprobar si el gremio de los empleados de limpieza, normalmente asociados a un nivel socioeconómico

menor que el primer grupo, son una profesión donde la representación femenina es mayor.

3.5.3. Perfil criminal

Aún hoy en día es difícil encontrar representaciones de mujeres al margen de la ley -excluyendo a las prostitutas ampliamente representadas en el cine español-, no es habitual ver a atracadoras, narcotraficantes o asesinas. En los últimos años destaca la serie *Hierro* (Jorge Coira, 2019) donde la actriz Antonia San Juan interpreta a una narcotraficante o el filme de Paco Cabezas *Adiós* (2019), en la que Mona Martínez se convierte en la matriarca de un clan sevillano. Sin embargo, al menos de momento, son casos aislados.

A lo largo del desarrollo de la presente investigación han surgido nuevos propósitos u objetivos derivados que acompañan a los principales. Una de estas nuevas metas ha sido precisamente comprobar, como se hace con las profesiones, si la criminalidad está sexualizada en el género cinematográfico que más la representa.

Para la constatación de esta premisa es necesario dividir a los delincuentes. Esto es debido a que, en multitud de ocasiones, la representación de entornos marginales y criminalidad tiene una clara segmentación sexual: los personajes masculinos son delincuentes y los femeninos ejercen la prostitución. Para verificar esta hipótesis se divide a los personajes hallados en los filmes de la muestra en cuatro grupos que, no solo permite comprobar si existe sexualización de la criminalidad, sino que también se verifica si se produce en el ámbito de la prostitución. Así pues, las cuatro categorías son:

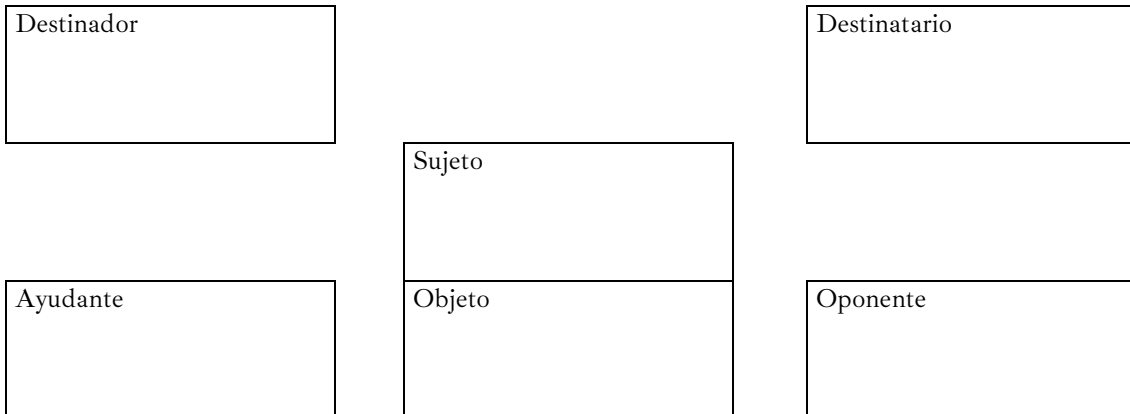
- Criminales mujeres.
- Criminales hombres.
- Mujeres que ejercen la prostitución.
- Hombres que ejercen la prostitución.

3.6. Modelo de análisis

Tabla 4
Modelo de análisis

TÍTULO DE LA PELÍCULA:

Esquema actancial



Análisis narrativo personaje femenino en esquema actancial

Nombre del personaje:

Como persona

Plano		Lineal		Estático	
Redondo		Contrastado		Dinámico	

Como rol

Activo		Influenciador		Modificador	
		Autónomo		Conservador	
Pasivo					

Análisis de estereotipia femenina
--

La chica buena		La <i>mater amabilis</i>		La <i>turris eburnea</i>	
El ángel		La <i>mater dolorosa</i>		La reina negra, bruja o viuda negra	
La virgen		La madre castradora			
Beata o solterona		La madrastra		La villana	
La chica mala		La madre del monstruo		La superheroína	
La guerrera		La madre sin hijos		La <i>dominatrix</i>	
<i>Femme fatale</i> o <i>vamp.</i>		La Cenicienta		Mujer fálica	

Análisis de desnudos y violencias ejercidas contra las mujeres

Desnudos

Superior mujer		Superior hombre	
Inferior mujer		Inferior hombre	

Violencias

Verbal	
Física	
Sexual	

Otros

Protagonistas

Mujer	
Hombre	
Ambos	

Listado de profesiones representadas

	Nº
--	----

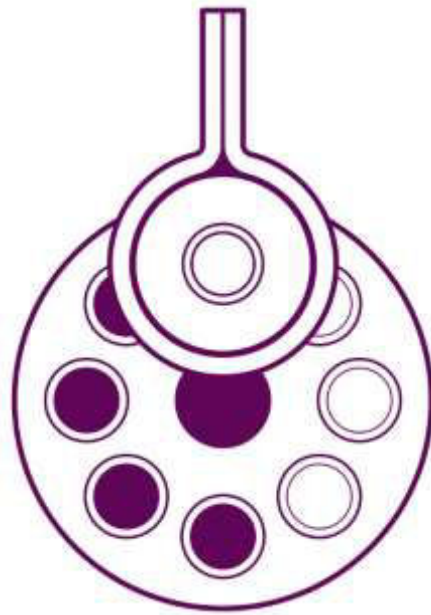
Criminales

Criminales hombre	
Criminales mujer	

Prostitución

Prostitución hombre	
Prostitución mujer	

Se presenta la tabla que se ha diseñado *exprofeso* para este análisis y que ha sido aplicada a cada una de las películas del *corpus*.



RESULTADOS

Q 4. Resultados

4.1. Análisis de personajes femeninos

4.1.1. Personajes femeninos como actantes

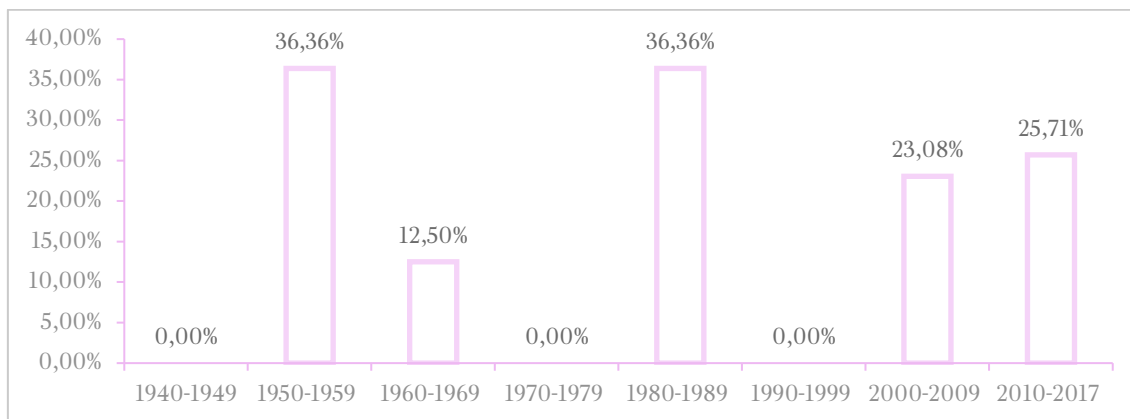
De las 112 películas que conforman el corpus de la presente investigación se someten a análisis a cada una de las féminas que tienen participación en el esquema actancial de Greimas de cada cinta. Así pues, el primer resultado relevante es la proporción de películas del *corpus* que no considera a alguna mujer para ninguna de las figuras detalladas por el autor, a saber: Destinador/Destinario, Sujeto/Objeto o Ayudante/Oponente.

Del total de los 112 filmes, 24 no tienen a ningún personaje femenino que sea relevante para la trama principal lo que supone un 21,43% del total de la muestra. A continuación, se detalla en el *gráfico 1* la proporción de estas películas distribuida por décadas donde se puede observar que: por un lado, las décadas de los años 40, 70 y 90 tienen representación femenina en todas las cintas de la muestra y, por otro, llama especialmente la atención que los decenios de 2000 y 2010 presentan un alto porcentaje -23,08% y 25,71%, respectivamente- de cintas donde ninguna mujer es relevante, por lo que la tendencia es al alza faltando tres años para concluir la última

década. Queda demostrado que es una práctica habitual y en auge el hecho de no incluir a mujeres en el género criminal en el cine español.

Gráfico 1

Representación por décadas de películas sin mujeres en el esquema actancial en la muestra

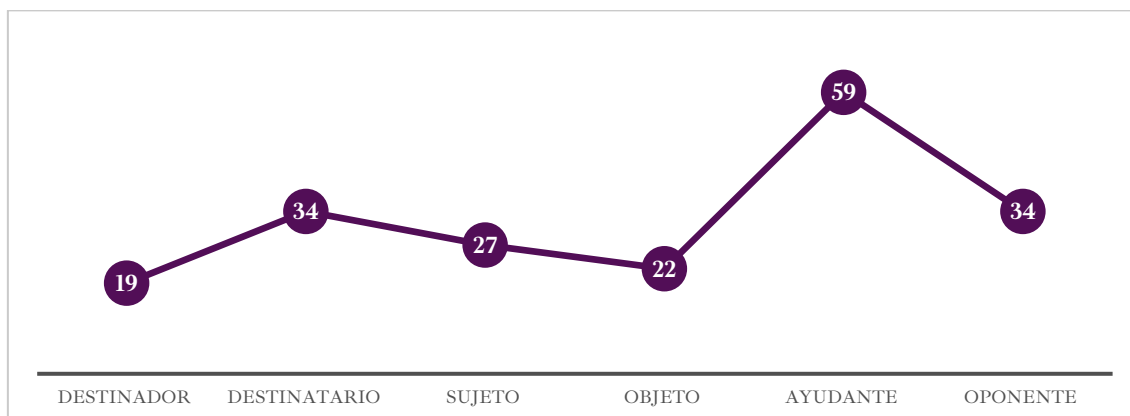


Se presenta en este gráfico aquellas películas de la muestra que no tienen a personajes femeninos en el esquema actancial de Greimas separadas por décadas.

Del 78,57% de las películas que sí muestran a algún personaje femenino en el esquema actancial, se procede a la comprobación de qué figura ocupan para analizar el tipo de relevancia que se les ha dado históricamente a estas féminas. El análisis completo está compuesto por 135 personajes que, puesto que algunos personajes están presentes en diferentes figuras, conforman un total de 195. Como se puede comprobar en el gráfico 2 la mujer tiende, por mucho, a ser Ayudante con 59 mujeres, seguida de Oponente y Destinatario con 34, lo que implica que estos personajes son bien comparsa, bien un problema a resolver por el Sujeto o, por último, una beneficiaria directa o indirecta de las acciones de este. En este último caso, predominan las mujeres que tienen que ser salvadas y, por ende, se ven beneficiarias de las acciones del Sujeto, normalmente masculino. A continuación, las féminas como Sujeto con 27 casos seguidas de Objeto con 22. Por último, se encuentran las mujeres como Destinatario, con 19 personajes en la figura que se presupone que son mentoras del Sujeto, aunque, como se va a comprobar más adelante, la gran mayoría son entes abstractos, sentimientos procedentes de féminas o mujeres que han desaparecido lo que mueven al Sujeto a la acción de la trama principal.

Gráfico 2

Representación por décadas de películas sin mujeres en el esquema actancial en la muestra



Se presenta en este gráfico la proporción de mujeres en cada figura del esquema actancial de Greimas siendo el total de 195 personajes.

A continuación, se procede a analizar de forma pormenorizada la tendencia a lo largo de la historia de la mujer en cada una de las figuras del esquema actancial para comprobar si conforme avanzan las décadas la relevancia de estos personajes femeninos evoluciona. Para ello se indica el porcentaje de mujeres en cada figura con respecto al total de personajes femeninos observados en su decenio.

4.1.1.1. Destinadoras

La presencia de mujeres como Destinadoras es muy variable. En la década de los años 40 la mujer parte con un 6,25% de representación en esta figura. Hay que destacar que esta aparición, que está conformada por un solo caso, es abstracta o emocional, es decir, lo que propicia las acciones del Sujeto es un sentimiento hacia una mujer y no un personaje femenino físico o real. Para esto hay que esperar hasta finales de los años 50 cuyo 8,33% sí está compuesto por un personaje Destinador que vive.

Ya en los años 60 hay una mayor presencia de mujeres Destinadoras siendo estas 5 en total, 3 de ellas formando parte de la esfera emocional, normalmente relacionados con el amor o los celos hacia la pareja sentimental o el recuerdo de una mujer fallecida. En cualquier caso, este grupo es el más alto de los de la muestra llegando a un 22,73%.

Los años 70 presentan la singularidad de inexistencia de Destinadoras y, por el contrario, la década de los 80 es llamativa por dos cuestiones, por un lado, presenta

una dupla de Destinadoras en la misma película y, por otro, el cambio de paradigma en las Destinadoras ambiguas, el sentimiento ya no es de celos hacia la pareja sino deseo sexual hacia una fémima, con la particularidad de que es la única mujer transexual de la totalidad de personajes analizados en el *corpus*. Estos tres paradigmas suponen el 17,65%.

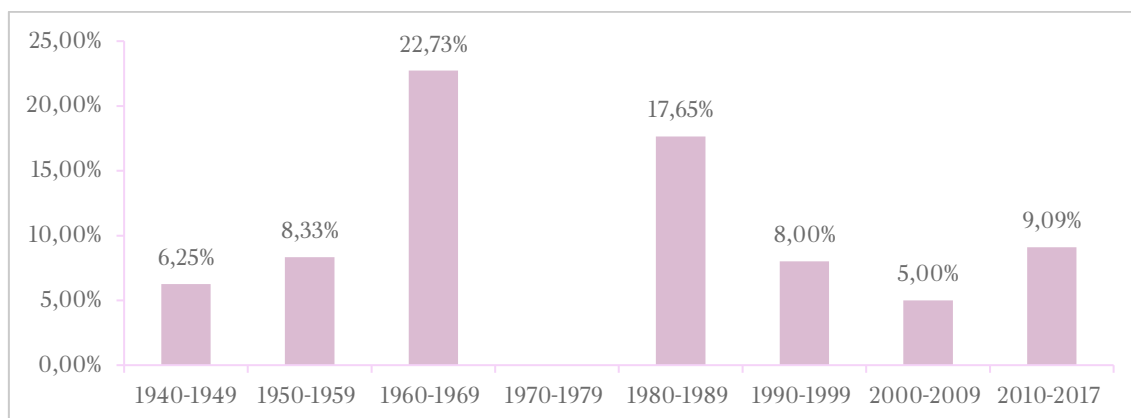
No es hasta los años 90 que todos los personajes femeninos que ocupan esta figura son personajes físicos, sin embargo, su protagonismo cae desde el 17,65% hasta el 8%, tendencia que se confirma en los 2000 con apenas un 5% de mujeres Destinadoras, lo que supone el mínimo histórico siendo estas además dos personajes desaparecidos y, por tanto, sin voluntad de acción.

En la última década, las Destinadoras llegan a su valor absoluto más alto -5 personajes-, siendo la primera vez que los actantes físicos superan a los del plano emocional, 3 respecto a 2 recuerdos de mujeres fallecidas. En la sumatoria, suponen un 9,09% del total de mujeres en la década.

Analizadas todas las etapas se puede concluir que las mujeres como Destinadoras son escasas -es la figura de Greimas con menor representación- y, además, buena parte de la muestra tiende a lo abstracto y no a personajes femeninos *per se*, hecho que no se soluciona en el cine criminal reciente por lo que la evolución no es favorable.

Gráfico 3

Representación por décadas de mujeres como Destinador en la muestra



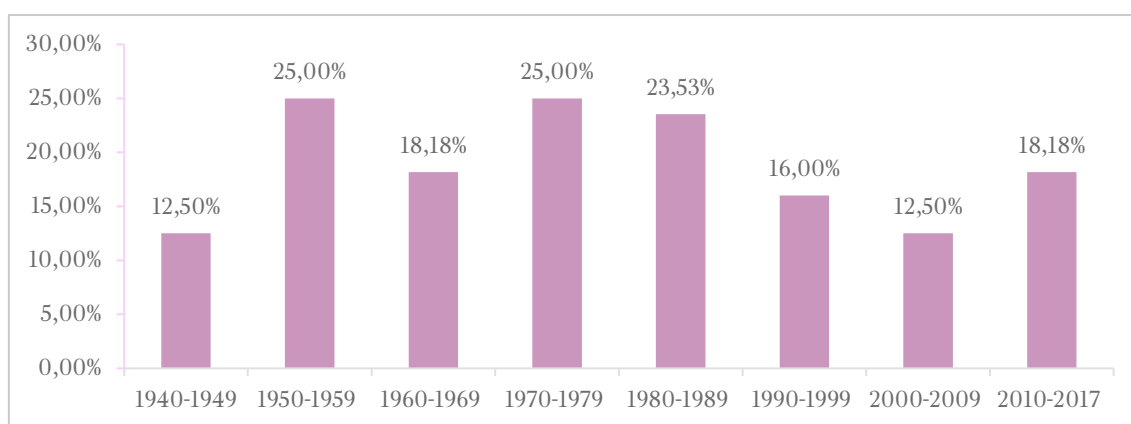
Se presentan las mujeres o deseos y sentimientos procedentes de estas que actúan como Destinador en las películas de la muestra en relación con el total de fémimas en cada década.

4.1.1.2. Destinatarias

La mujer como Destinataria en este género cinematográfico es la figura que varía menos y que mejor se mantiene a lo largo de la historia, esto se debe a que la mayoría de las cintas presentan a protagonistas-Sujetos hombre que luchan por el bien de alguna mujer, lo que directamente las beneficia. Esta categoría, junto con las de Sujeto/Objeto, es una de las que mejor reflejan los comportamientos y actitudes patriarcales a lo largo de la historia. Si bien los porcentajes más altos se concentran en torno al 25% en los decenios 50, 60 y 80, cabe destacar una tendencia evidente a crear a mujeres Destinatarias en las cintas más recientes ya que en los años 2000 se parte del mínimo histórico de 12,50% y *a posteriori* se alcanza el 18,18%. En este caso los personajes femeninos abandonan el terreno de la ambigüedad y sí son seres físicos. Así pues, se concluye que la mujer como Destinataria es estable con una ligera tendencia al alza en el cine criminal español reciente.

Gráfico 4

Representación por décadas de mujeres como Destinatario en la muestra



Se presentan las mujeres que actúan como Destinatario en las películas de la muestra en relación con el total de féminas en cada década.

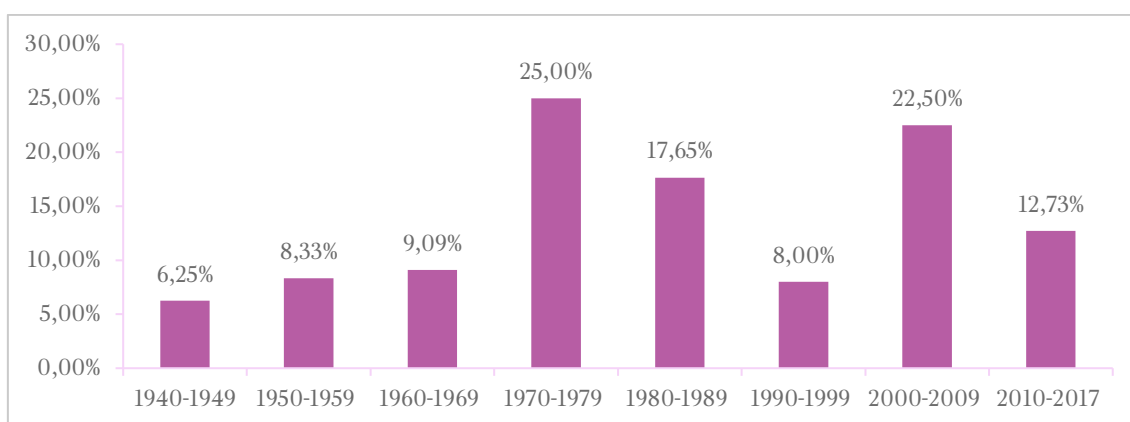
4.1.1.3. Sujetos

Las mujeres situadas en el eje de acción como Sujetos del esquema actancial son una *rara avis* en el cine criminal español. De las 27 mujeres que se presentan como Sujeto en el *gráfico 5*, las tres primeras décadas se presentan estables con una incidencia muy baja -6,25%, 8,33% y 9,09%-. Si bien la década de los años 70 presenta un 25%, cabe destacar que se debe a la escasa participación de mujeres en otras figuras de este grupo, sumado al hecho de encontrar dos cintas cuyo eje de acción es una

mujer. En los años 80, las mujeres Sujeto representan el 17,65% cayendo en la década posterior hasta un 8%. Con la llegada del nuevo milenio pareciera haber un repunte llegando hasta el 22,50% de mujeres en la figura de Sujeto, sin embargo, en los últimos años, ha caído de forma evidente llegando hasta el 12,73% del 2010 en adelante, por lo que se puede destacar que, salvo casos aislados, la tenencia actual de mujeres en esta figura es a la baja y, además, representan menos de un 13% de los personajes femeninos que actualmente se ven en pantalla en este género.

Gráfico 5

Representación por décadas de mujeres como Sujeto en la muestra



Se presentan las mujeres que actúan como Sujeto en las películas de la muestra en relación con el total de féminas en cada década.

4.1.1.4. Objetos

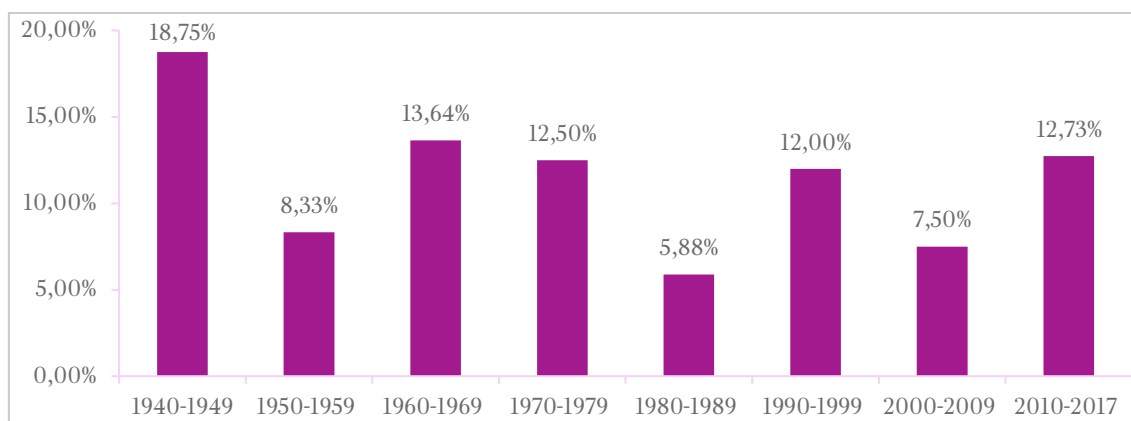
En la década de los años 40 hay una fuerte tendencia a mostrarlas como objeto de deseo del personaje masculino, no en vano un 18,75% de las mujeres representadas lo son. Esta incidencia cae en los 50 hasta el 8,33% para luego mantenerse en cotas superiores al 12% en los años 60 y 70. A partir de ahí la tendencia es aún más variable pues va del mínimo 5,88% de mujeres Objeto en los 80, al 12% en los 90, para volver a bajar hasta el 7,50% en los 2000 y subir, de nuevo, por encima del 12% en la última década.

Si se compara el *gráfico 5* correspondiente a las mujeres Sujeto con el presente *gráfico 6* se pueden comprobar dos curiosidades, por un lado, que en los años 2000 la cota de mujeres Sujeto es relativamente alta (22,50%) y la de Objeto relativamente baja (7,50%). Esto implica que, según los datos obtenidos, en la década del nuevo milenio

parece haber cierta concienciación para colocar a más personajes femeninos como sujetos de la acción y, a su vez, disminuir la cantidad de mujeres objeto de deseo, lo que va unido puesto que no hay mujeres homosexuales en el cine criminal español que pudieran ser Sujeto y desear a un Objeto femenino. Y, por otro, que en el decenio de los 2010 hay la misma proporción de mujeres Objeto y Sujeto lo que implica que la concienciación que impregna las cintas del inicio del milenio se ha diluido y, además, que en la última década un espectador tiene la misma probabilidad de ver a una mujer siendo deseada que como sujeto de la acción principal.

Gráfico 6

Representación por décadas de mujeres como Objeto en la muestra



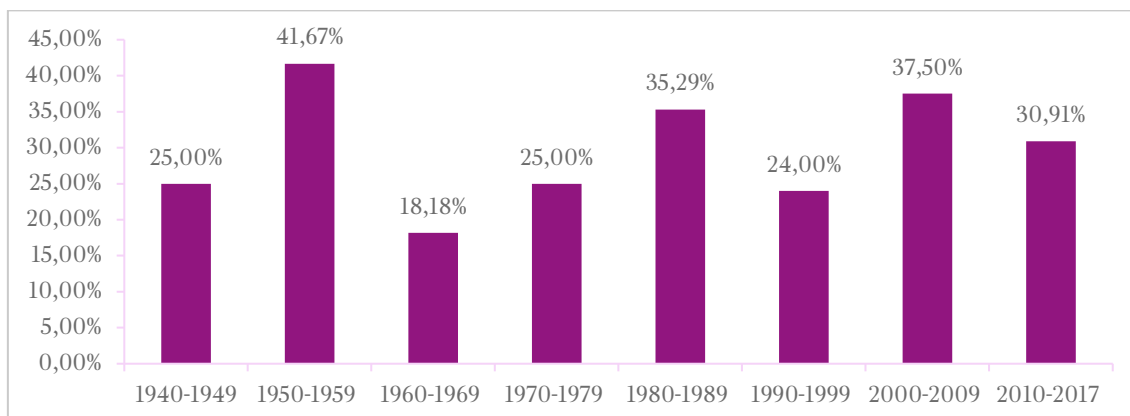
Se presentan las mujeres que actúan como Objeto en las películas de la muestra en relación con el total de féminas en cada década.

4.1.1.5. Ayudantes

Tal y como se ha mencionado, el grueso de las mujeres en estas cintas es Ayudante con 59 personajes y cierta estabilidad que oscila entre el 18,18% de los años 60 y el 41,67% de los 50. Los decenios de los 40, 70 y 90 se colocan en torno al 25% y, lo más llamativo, son las cifras relativas a los años 2000 y 2010 en adelante, puesto que los datos de féminas como apoyo al Sujeto son altas -37,50% y 30,91%, respectivamente- que, si bien experimentan cierta bajada, perpetúan el rol de mujer como comparsa desde el inicio de la muestra.

Gráfico 7

Representación por décadas de mujeres como Ayudante en la muestra



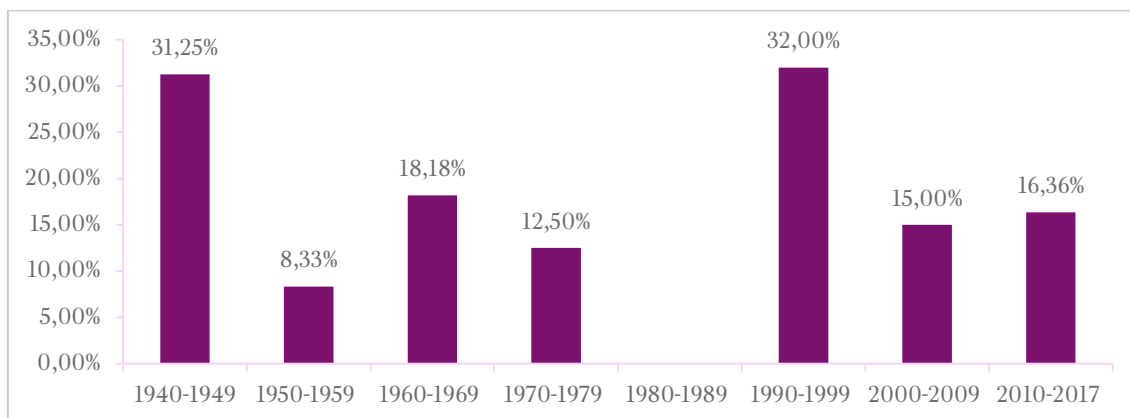
Se presentan las mujeres que actúan como Ayudante en las películas de la muestra en relación con el total de féminas en cada década.

4.1.1.6. Oponentes

La incidencia de mujeres Oponente o como obstáculo es, salvo excepciones, relativamente baja, solo en los años 40 y 90 rondan el 32%. En los años 50 llegan al mínimo de 8,33%, en los 60 experimentan una ligera subida hasta el 18,18% y en las décadas de los 70, 2000 y 2010 están entre el 12 y el 16%. En este género cinematográfico es habitual que las figuras de Sujeto y Oponente estén ocupadas por un criminal y un agente de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, sin embargo, cuando el Sujeto es un criminal de cualquier sexo, solo 4 mujeres ostentan el cargo público de defender a la ciudadanía, una de ellas en la década de los 2000 y el resto en la de los 2010. Este aspecto, que se analizará con posterioridad en un apartado dedicado exclusivamente a las profesiones, indica que los personajes femeninos que oponen resistencia al Sujeto criminal tienden a ser del entorno cercano, con lazos familiares, pero no una figura de autoridad que ejerce oposición de forma consciente en aras de su profesión.

Gráfico 8

Representación por décadas de mujeres como Oponente en la muestra



Se presentan las mujeres que actúan como Oponente en las películas de la muestra en relación con el total de féminas en cada década.

4.1.2. Personajes femeninos como persona

Un análisis completo del personaje como persona según Greimas permite conocer la complejidad con la que se han concebido estos. Como se va a proceder a verificar, los personajes se conciben según su dimensionalidad -plano o redondo-, su estabilidad -lineal o contrastado- y, por último, según la evolución que sufren a lo largo de la historia -estático y dinámico-; la tendencia de los personajes femeninos en el *corpus* parte de su estructura más básica: plano, lineal y estático y, tal y como se detalla a continuación, su dimensión lineal es la que antes evoluciona, esto se debe a que, a partir de los años 70, se opta por crear a personajes femeninos complejos con motivaciones relacionadas con el amor, acicate que las convierte en inestables tomando tintes de locura en multitud de ocasiones.

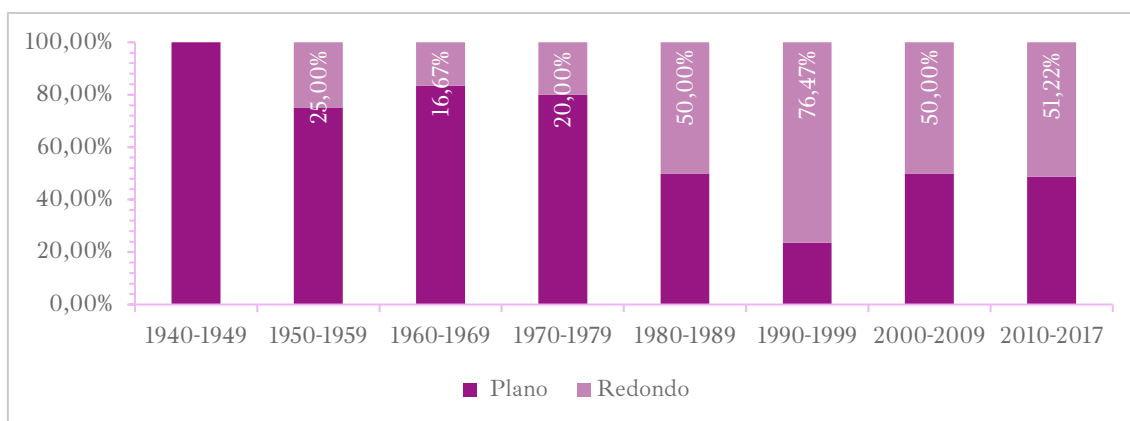
4.1.2.1. Planas o redondas

En el decenio de los años 40, los personajes femeninos son planos en su totalidad, son seres unidimensionales con poco o nada que aportar a la trama. Ya en los 50, irrumpen directores como Nieves Conde o Bardem cuyas cintas clásicas del género parten de personajes considerablemente más complejos, lo que también incluye a las mujeres, por lo que un 25% de estas son personajes redondos. En los años 60 y 70 la incidencia de féminas complejas baja hasta el 16,67% y 20%, respectivamente. En los años 80 hay un interesante repunte donde la mitad de los personajes femeninos son

planos y la otra mitad redondos, tendencia que se confirma en los años 90 donde las mujeres alcanzan su cota más alta con un 76,47%. Cabe destacar aquí que esta proliferación coincide con el aumento de mujeres como Oponente detallada en el *gráfico 8*, es decir, las mujeres se consolidan como personajes complejos cuando se convierten en un escollo a superar por el Sujeto. En lo que respecta a las dos últimas décadas la proporción es estable en torno al 50% por lo que, hoy en día, un espectador tiene las mismas posibilidades de ver a una mujer plana que redonda, lo que implica que la simplificación de estas féminas aún tiene una incidencia muy alta en el género cinematográfico que se analiza.

Gráfico 9

Representación por décadas de personajes femeninos planos y redondos en la muestra



Se presenta en este gráfico la relación entre personajes femeninos planos y redondos encontrados en la muestra separado por décadas.

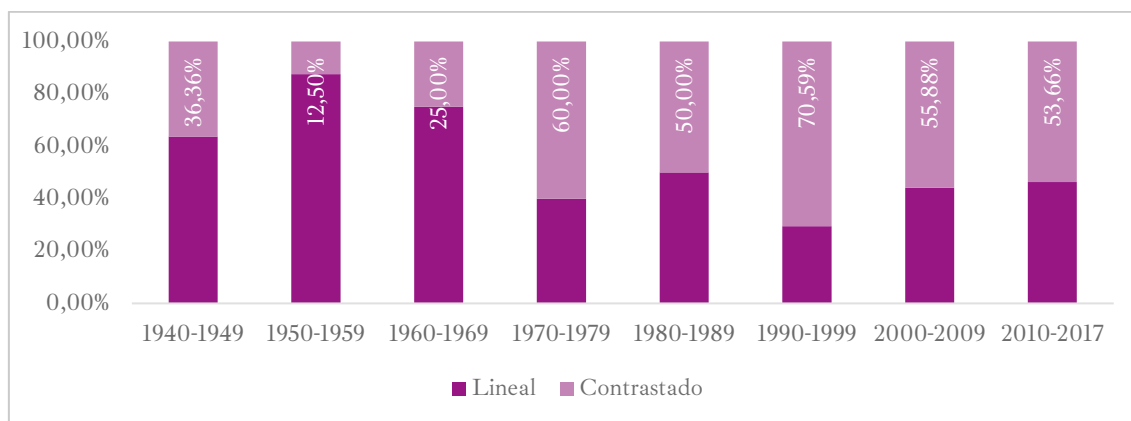
4.1.2.2. Lineales o contrastadas

Los personajes femeninos contrastados parten de un 36,36% en los años 40, y se mantiene por debajo del 25% en los 50 y 60. Sin embargo, en los años 70 se inicia de forma evidente la tendencia a crear a personajes femeninos inestables, con un 60% de incidencia en esta década. Esta dimensión provoca cierta sensación de complejidad en estos personajes al concebirlos como seres inseguros, normalmente con debilidades asociadas al ámbito amoroso. En los años 80, la incidencia es similar -50%- y, como ocurriera con las Destinadoras en el *gráfico 3*, hay una ligera modificación en las motivaciones que van desde lo amoroso hacia lo sexual. En la década posterior, ya en los 90, se alcanza la incidencia más alta de personajes femeninos contrastados con un 70,59% para mantenerse en torno al 50% en los 2000 y 2010. Así pues, se puede

concluir que, desde los años 70, las féminas contrastadas llegan y se instauran en el género criminal en España y lo hacen con elementos desestabilizadores relacionados con su entorno afectivo-sexual.

Gráfico 10

Representación por décadas de personajes femeninos lineales y contrastados en la muestra



Se presenta en este gráfico la relación entre personajes femeninos lineales y contrastados encontrados en la muestra separado por décadas.

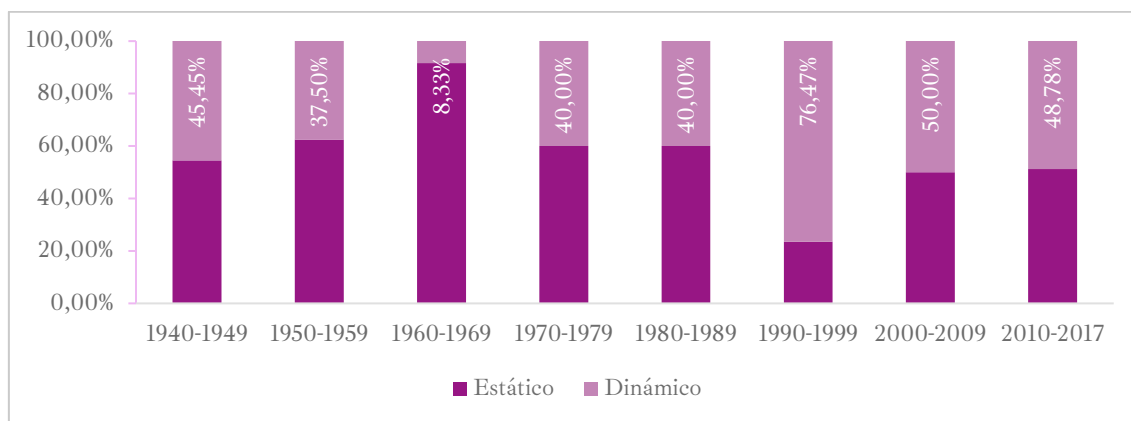
4.1.2.3. Estáticas o dinámicas

En relación con la evolución que experimentan los personajes a lo largo de trama - y teniendo en cuenta que todos los personajes aquí analizados participan del esquema actancial de la película-, lo habitual sería que la proporción de personajes dinámicos se situara entre el 90 y el 100%. Sin embargo, ni siquiera la tendencia a lo largo de las décadas evoluciona hacia que los personajes femeninos experimenten cambios en sus películas. En los años 40 la incidencia de estas mujeres es del 45,45%, cota que baja hasta el 37,50% en los 50 y cae hasta el mínimo de 8,33% en los años 60. En las dos décadas posteriores se estabiliza en un 40% para, en los 90, subir hasta el 76,47%, su máximo histórico. Como puede comprobarse, de nuevo la década de los años 90 es la más favorable, cuando coincide con la proliferación de mujeres Oponentes y el aumento de personajes femeninos contrastados, por lo que se atisba cierta concienciación en torno a la representación que se tiene de los personajes femeninos en el cine criminal español. En las décadas de los 2000 y 2010, como ocurre con terminología anterior, caen los números de los años 90 situándose en torno al 50% de personajes dinámicos lo que necesariamente implica que existen estas mismas

probabilidades de que un personaje femenino en este género no experimente ninguna evolución a lo largo de la cinta.

Gráfico 11

Representación por décadas de personajes femeninos estáticos y dinámicos en la muestra



Se presenta en este gráfico la relación entre personajes femeninos estáticos y dinámicos encontrados en la muestra separado por décadas.

4.1.3. Personajes femeninos como rol

4.1.3.1. Activas o pasivas

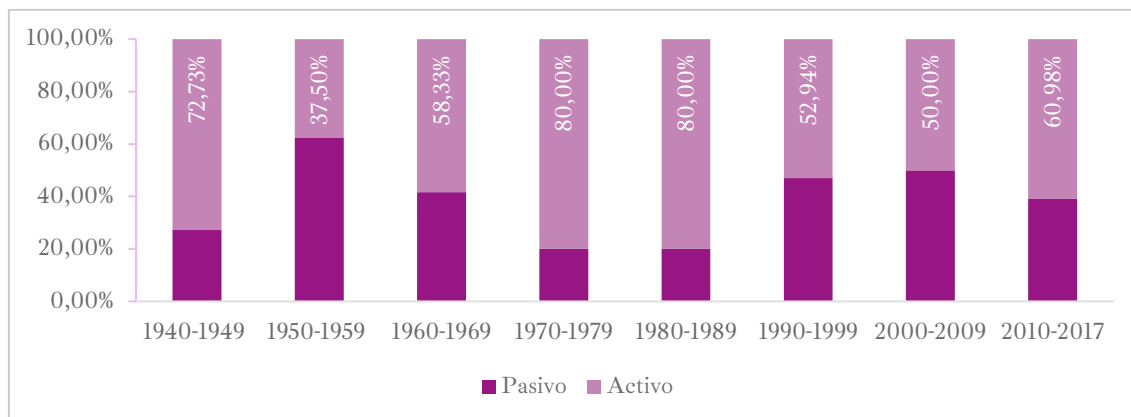
Una de las herramientas clásicas de Greimas que resulta más útil para una lectura de personajes femeninos es precisamente la del personaje como rol, pues sirve para determinar si las féminas representadas son fuente de la acción u objeto de las iniciativas de otros personajes.

La incidencia de personajes activos en los años 40 es de las más altas de la muestra, dado que se incluyen a escasas mujeres, pero las que participan del esquema actancial tienden a tener importancia y a actuar por sí mismas suponiendo un 72,73%. En la década de los 50 el registro cae hasta el 37,50% para subir de nuevo en los 60 hasta el 58,33%. En los decenios de los 70 y los 80 se repite el patrón de incluir a pocas mujeres pero que sean fuente de acción llegando a los máximos históricos de 80%. A partir de los 90 las cifras se estabilizan hasta nuestros días entre el 50 y el 60% lo que supone, por un lado, que la tendencia se ha afianzado y, por otro, que esta consolidación gira en torno a un porcentaje alto de personajes femeninos que, a pesar de estar presentes en el esquema actancial de Greimas, siguen siendo féminas que no actúan por sí mismas

sino que son fuente de acción de otros personajes con una incidencia del 39,02% de actantes en rol pasivo en el cine criminal de 2010 en adelante. Se puede concluir pues que no existe una tendencia a crear a personajes femeninos activos en la actualidad.

Gráfico 12

Representación por décadas de personajes femeninos pasivos y activos en la muestra



Se presenta en este gráfico la relación entre personajes femeninos pasivos y activos encontrados en la muestra separado por décadas.

4.2. Análisis de estereotipia femenina

Atendiendo a la clasificación de Guarinos (2008) sobre los 20 estereotipos que comúnmente se atribuyen a personajes femeninos, en la muestra destacan 5 personajes que no cumplen estos roles de género por diversos motivos. Como puede observarse en la *tabla 5*, solo tres féminas no están estereotipadas: Lisa, Leire y Doña Lola. El caso de la mujer sin nombre de la película *Séptimo* (Amezcuca, 2013) se debe a que el espectador sabe que existe, se habla de la importancia de una ayudante para el personaje de Delia que ha estado cuidando de sus hijos simulando el secuestro y se menciona su género, pero no aparece en la cinta por lo que es imposible asignarle un estereotipo. El caso de Julia de la cinta *Ausentes* (Calparsoro, 2005) origina un nuevo estereotipo para la presente clasificación: la madre trastornada que, si bien no se repite a lo largo de esta muestra, puede ser de utilidad para futuras investigaciones bien sea en este género cinematográfico u otros. Para más información sobre este caso concreto puede consultarse el siguiente código QR:



Tabla 5
Personajes no estereotipados en la muestra

Película	Personaje	Motivo
<i>El asesino está entre los trece</i> (Javier Aguirre, 1973)	Lisa	El personaje funciona como persona, no como mujer.
<i>La madre muerta</i> (Juanma Bajo Ulloa, 1993)	Leire	El personaje funciona como persona, no como mujer.
<i>Ausentes</i> (Daniel Calparsoro, 2005)	Julia	El personaje está estereotipado: madre trastornada.
<i>Séptimo</i> (Patxi Amezcua, 2013)	Sin nombre	El personaje tiene condición de Ayudante, pero no aparece en la cinta.
<i>El autor</i> (Manuel Martín Cuenca, 2017)	Doña Lola	El personaje funciona como persona, no como mujer.

Se detalla en esta tabla el listado de personajes que no corresponden a ningún estereotipo de los detallados por Guarinos, así como su procedencia.

El 96,29% de personajes analizados cumplen alguno de los estereotipos descritos por Guarinos, por lo que la gran mayoría parten de su condición de mujer y no de su concepción como persona. La chica buena es el único que está presente en todas las décadas, situando a estas mujeres -se recuerda, conformistas e ingenuas- como el más habitual en el cine de género criminal en España cuya cota en la última década es de un 10,26% con respecto a otros estereotipos representados en esos años. Tras este, los que mayor presencia tienen a lo largo de la historia son: el ángel -ambiciosas-, la *femme fatale* -sexualizadas y destructivas- y la cenicienta -ingenuas-. Por contraposición, no se han encontrado mujeres que correspondan a virgen pues es habitual que las féminas de estas películas estén sexualizadas, mismo motivo por el que tampoco existen *turris ebúrnea*, estereotipo que, a pesar de conducir hacia el fetichismo, se caracterizan por ser mujeres inalcanzables, fuertes y frías (Guarinos, 2008). Por último, no se han identificado personajes femeninos en el rol de madrastra.

Hay 5 estereotipos cuya aparición y proliferación se condensa, salvo excepciones puntuales, en los últimos 30 años y son: la guerrera, la villana, la superheroína, la *dominatrix* y la mujer fálica. Salvo la superheroína, que se mantiene y la guerrera que aumenta, todas tienen una incidencia más alta en el inicio del milenio que en la década ulterior, lo que viene a confirmar los indicios que se han observado en otros apartados del análisis y es que, en los años 2000, se produce un aumento de diversidad y proliferación de personajes femeninos complejos que no se ha mantenido en el último decenio. Cabe añadir que en la última década se pierden 3 estereotipos (en total son 11) con respecto a la anterior (14).

Como apunte positivo es de tener en consideración que los estereotipos con cotas más altas en los últimos 7 años corresponden a *mater dolorosa*, la guerrera, y la superheroína y que estos dos últimos no se caracterizan por sus relaciones con sus homónimos masculinos.

A continuación, se muestra la *tabla 6*, que recoge todos los estereotipos existentes y su representación por década. Se ha procedido a marcar en gris aquellos que suponen un 0,00% para que se pueda observar con mayor claridad la evolución de los que se han encontrado en el *corpus*.

Tabla 6
Proporción de estereotipos representados en la muestra

	1940- 1949	1950- 1959	1960- 1969	1970- 1979	1980- 1989	1990- 1999	2000- 2009	2010- 2017
Chica buena	22,22%	50,00%	33,33%	25,00%	10,00%	6,25%	12,50%	10,26%
Ángel	0,00%	37,50%	25,00%	0,00%	0,00%	6,25%	6,25%	12,82%
Virgen	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%
Beata	0,00%	0,00%	8,33%	0,00%	0,00%	0,00%	6,25%	0,00%
Chica mala	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	3,13%	5,13%
Guerrera	22,22%	0,00%	0,00%	0,00%	30,00%	12,50%	9,38%	15,39%
Femme fatale	11,11%	0,00%	8,33%	25,00%	40,00%	12,50%	6,25%	0,00%
Mater amabilis	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	6,25%	7,69%
Mater dolorosa	0,00%	0,00%	16,67%	25,00%	0,00%	0,00%	3,13%	15,39%
Madre castradora	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	6,25%	6,25%	0,00%
Madrastra	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%
Madre del monstruo	11,11%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%
Madre sin hijos	11,11%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	2,56%
Cenicienta	11,11%	12,50%	8,33%	25,00%	0,00%	12,50%	3,13%	0,00%
Turris eburnea	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%
Viuda negra	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	6,25%	0,00%	0,00%
Villana	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	6,25%	3,13%	2,56%
Superheroína	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	12,50%	15,63%	15,39%
Dominatrix	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	12,50%	9,38%	7,69%
Fállica	11,11%	0,00%	0,00%	0,00%	20,00%	6,25%	9,38%	5,13%

Se detalla la proporción de mujeres que compone cada estereotipo separado por décadas.

4.3. Desnudos y violencias ejercidas contra las mujeres

Se propone a continuación un apartado de análisis que, si bien no estaba incluido en el plan inicial de investigación, ha surgido en el proceso de la presente tesis doctoral mostrando resultados reveladores sobre el uso de los cuerpos y el empleo de la violencia contra las mujeres de las películas de la muestra. Se desarrollan tres subapartados; en primer lugar, observando los desnudos expuestos en estas cintas y catalogando los mismos en cuatro grupos según su naturaleza (desnudo superior mujer, superior hombre, inferior mujer e inferior hombre) para comprobar la disparidad de los directores a la hora de mostrar los cuerpos del elenco actoral. En segundo lugar, se analiza la violencia empleada contra la mujer y se divide en las categorías de violencia verbal, física o sexual. Asimismo, se incluye con una mención aparte los casos de falsos testimonios de mujeres denunciando presuntas violencias ejercidas contra ellas.

4.3.1. Desnudos

Los datos se han recogido por número de películas y no por el número de desnudos en cada película para comprobar la cantidad de cintas que recurren a ellos y no tanto a la exhibición expuesta en cada una. Así pues, se encuentra que del total de películas analizadas un 45,54% muestra algún tipo de desnudo.

De este casi 46%, el grueso lo compone el 41,07% de películas que recurren al desnudo superior femenino mientras que el mismo desnudo en los personajes masculinos representa un 25%.

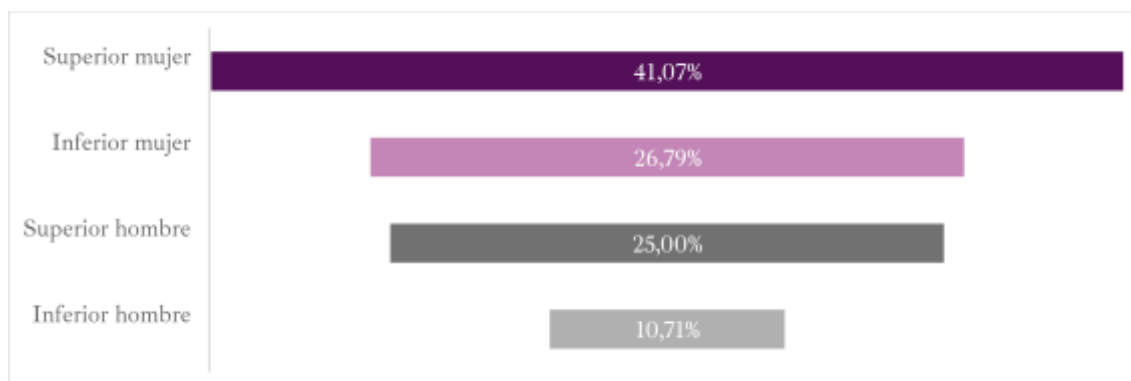
Las cifras a la hora de mostrar el tren inferior de los personajes también en dispar, teniendo en cuenta además que los genitales tienen una amplia gama de ejemplos en el caso de las mujeres y muy pocos en los hombres, que suelen mostrarse en planos laterales o traseros. Si el 26,79% de películas expone un desnudo inferior femenino -por cierto, cifra similar al superior masculino, pero con impacto completamente diferente-, solo un 10,71% muestra el tren inferior masculino. Cabe aquí resaltar que se incluyen en este grupo escenas de órganos sexuales de hombres no sexualizados, es decir, varones asesinados o siendo torturados. Esto es muy poco frecuente en el caso de las

mujeres que aparecen en la morgue o en la ladera de un río, que suelen ser expuestas solo de cintura hacia arriba, reservando los genitales para escenas erótico-sexuales.

Con referencia a la evolución a lo largo de las décadas, el inicio de la exposición de los cuerpos de los personajes se da de forma simultánea en la muestra en los años 70 con representación de los cuatro tipos de desnudos. Desde entonces, la tendencia de 3 de ellos ha sido alza y solo el desnudo inferior masculino alcanza su cota más alta en un decenio anterior, concretamente en los años 90 con 5 casos. Curiosamente en los años 90 se encuentra paridad entre el mencionado desnudo inferior masculino, el superior y el inferior femenino, quedando únicamente por encima las escenas que muestran pechos de féminas con una incidencia de 8, por lo que esta década es la que presenta mayor paridad en cuestiones de desnudos.

Con atención a la última década, los desnudos superiores entre los años 2010 y 2017 son 19 de mujeres con respecto a 10 de hombres; y en los inferiores 13 respecto a 3, por lo que la sexualización de cuerpos según su género es evidente aún en el cine de los últimos años.

Gráfico 13
Catalogación de desnudos



Se muestra en este gráfico la proporción de cintas que muestran desnudos de mujeres y hombres separados por el nivel de exposición de estos.

4.3.2. Tipos de violencias ejercidas contra las mujeres

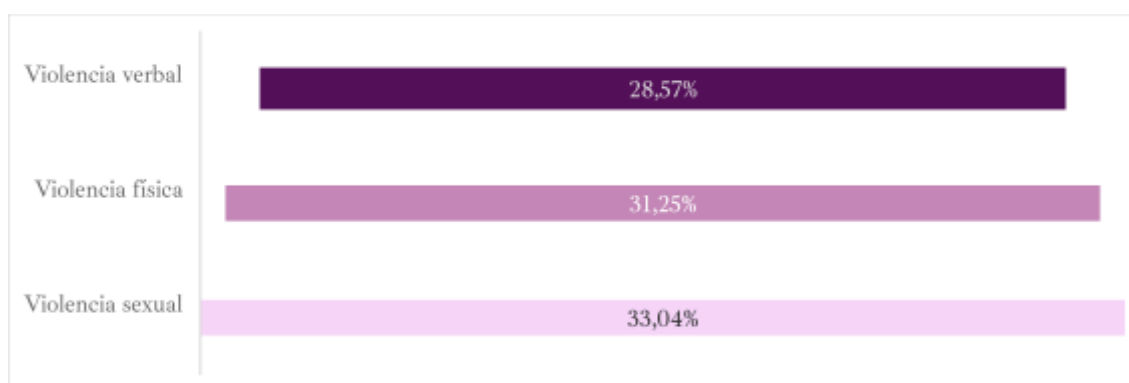
Para el presente apartado se han tenido en cuenta tres tipos de violencia, es decir, la verbal, la física y la sexual, sin embargo, la primera de ellas merece un breve apunte. Dado que la muestra tiene películas procedente de 8 decenios diferentes y tanto el contexto social como lo socialmente permitido ha ido evolucionando, no se han tenido

en cuenta micromachismos, piropos hacia mujeres o comentarios patriarcales que, en algunos casos -no en todos-, no son inherentes al cine de intriga o criminal sino que son reflejo de la sociedad que se representa en el filme y, en palabras de Guarinos, “no se pueden aplicar moldes, criterios de una época a productos de otra” (2020, p. 96). Así pues, se decide no incluir tampoco los casos más recientes de este tipo de comportamientos, ya que requeriría un estudio aparte en futuras investigaciones.

Atendiendo solo a la violencia mostrada y no a testimonios sobre la misma, más de la mitad de la muestra representa algún tipo de agresión hacia la mujer, concretamente 64 películas, lo que supone un 57,14% del total. Atendiendo al tipo de violencia, la incidencia es bastante parecida; la violencia más recurrente es la sexual (33,04%), seguida de la física (31,25%) y por último la verbal (28,57%) por lo que las agresiones, aunque con cotas similares, están lideradas por abusos sexuales, violaciones, etc., un indicio más sobre cómo utiliza este género cinematográfico los cuerpos femeninos.

Gráfico 14

Tipificación de violencias ejercidas contra mujeres



Se muestra en este gráfico la proporción de cintas que muestran desnudos de mujeres y hombres separados por el nivel de exposición de estos.

4.3.2.1. Falsos testimonios

Dentro de los tipos de violencia contra la mujer observados en estas cintas se han hallado casos que bien por frases concretas de guion, bien por la trama en general o bien por la estructura de este suponen falsos testimonios de mujeres sobre casos de violencia de género o se pone en tela de juicio su veracidad. Se van a analizar 6 casos, lo que supone un 5,35% del total de la muestra; lo que *a priori* puede parecer un dato irrelevante o insuficiente, se torna gigante cuando se compara con el porcentaje de

denuncias falsas entre los años 2009 y 2020, que es de un 0,0069% (De Dueñas Álvarez, 2020); y más grande aún si se tiene en cuenta que de las 6 cintas, 4 se insertan en este periodo temporal. Debido a esto, estas películas son numerosas y merecen al menos un breve apunte.

En el año 1986 se encuentra el primer caso con el estreno de *Crónica sentimental en rojo* (Rovira Beleta). En ella, Blanca, una *femme fatale* adinerada, pide ayuda a las autoridades porque se acaba de separar por ser víctima de violencia de género. El comisario Méndez pone como guardaespaldas de Blanca a Richard para que finja ser su nueva pareja y la proteja. En una de sus actividades diarias se encuentran con Eduardo, el marido, y este la agrede verbal y físicamente. Cuando el clímax de la trama se acerca se descubre que Blanca y Eduardo estaban fingiendo su separación en una intrincada trama para hacerse con un cuadro de incalculable valor. Ella tiene su propio plan y acaba matando a Eduardo y consigue que sea Richard quien vaya a la cárcel en su lugar por amor y compasión, ya que, además, ella está enferma de cáncer de mama.

Ya en el nuevo milenio, año 2005, Daniel Calparsoro dirige *Ausentes*, cinta en la que el espectador asiste a la vida de una madre de familia con problemas de ansiedad a la que su marido droga, encierra y se lleva a sus hijos. De nuevo, en el clímax se descubre que la inestabilidad mental de la mujer es mayor que la mostrada y que el marido es la verdadera víctima de los episodios psicóticos de la mujer, cuyo caso de violencia de género solo estaba en su cabeza.

En el decenio relativo a 2010 se encuentran dos casos con bastantes similitudes *Mindscape* (Jorge Dorado, 2013) y *Regresión* (Alejandro Amenábar, 2015). En ambos se destapan casos de abuso sexual infantil, en los dos existen y, sin embargo, los dos se basan en falsos testimonios. Por un lado, *Mindscape* muestra la vida de Anna Green, una joven con problemas de ansiedad desde que fue víctima de abusos sexuales por parte de su profesor. Sus padres la tienen encerrada y con videovigilancia y contratan los servicios de una empresa que se dedica a leer la mente y desbloquear recuerdos, con lo que no cuentan es con que Anna es una psicópata que se inventa que su padrastro, un amigo de la familia y el propio investigador que llega a su casa a leerle la mente han abusado sexualmente de ella. En lo que se refiere al caso del profesor él

mismo dice desde la cárcel “no digo que yo no actuara mal, pero esa chica... Donde quiera que fuera allí estaba, tonteando, haciendo lo imposible para que nos quedáramos a solas”. Esta confesión demuestra que efectivamente hay caso de abuso, pero Anna decide inventarse los demás con el frágil propósito de marcharse de casa, cosa que consigue y que le cuesta la libertad a un hombre inocente que no puede demostrar que no abusó de ella. Así pues, habiendo abuso sexual, se opta por culpar a la víctima y posteriormente emitir denuncias falsas por lo que la implicación con el espectador es inviable. El caso de *Regresión* es similar con el mismo componente de adolescente que quiere escaparse de casa y para ello inventa una trama de abuso sexual, en este caso procedente de su padre quién supuestamente participa en una secta satánica. Si bien estos hechos son falsos, Ángela de 17 años y George -edad inespecífica pero el actor cuenta con 36 primaveras cuando rodó la cinta- mantienen relaciones sexuales y, por otro lado, Ángela y el investigador que lleva su caso -el actor tiene 45 años en ese momento- se besan, situación que utiliza Ángela a su favor cuando asegura que tras ese beso nadie va a creer al inspector cuando diga que ella se ha inventado el caso de los abusos sexuales en la secta. Al igual que ocurre con Anna Green, el hecho de que una relación de abuso exista no condiciona para que el personaje mienta sobre el tema; esto unido al propósito de las dos adolescentes y a la forma de mostrar cómo complican la vida de hombres inocentes, presenta de los personajes una visión subjetivada, concebidas como Lolitas capaces de todo por su objetivo.

En *La niebla y la doncella* (Andrés M. Koppel, 2016) adapta una de las aventuras de Bevilacqua y Chamorro de Lorenzo Silva en la que investigan un vídeo de un joven de 20 años y una chica de 14 manteniendo relaciones sexuales -ella en posición de sumisión- y discuten si hay violación o no. El caso acaba con el chico del vídeo asesinado y el padre de la joven en prisión -presuntamente, lo mata en un ataque de ira tras el visionado del archivo- y con la discusión sobre la mesa de si es una relación consentida o no en base a las actitudes sumisa-dominador puesto que, tal y como determinan los investigadores, puede ser una relación consentida fruto del deseo y la experimentación sexual o puede ser una violación. Esta línea difusa sobre las posiciones en el sexo sería una apreciación a tener en cuenta si no fuera porque la chica del vídeo tiene 14 años.

El último caso es el de *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017) donde Álvaro busca desesperadamente historias en su bloque para escribir su nueva novela en código thriller cuando es engañado por una de sus vecinas, quién asegura ser víctima de violencia de género llegando a escenificar escenas con su marido para que el escritor las oiga desde su casa. Lo que en realidad pretenden Irene y Enrique es utilizar su interesada ayuda para involucrarlo en el asesinato de otro vecino y, de hecho, lo consiguen y Álvaro escribe su novela desde la cárcel pues la trampa en la que cae es inspiración suficiente para su libro. La diferencia evidente de este caso con los anteriores es el tono de humor de la cinta y que este falso testimonio no arruina la vida de Álvaro quién, a pesar de estar entre rejas, ha conseguido su objetivo y tiene la historia que necesita.

En conclusión, los casos son variados, dos relativos a violencia de género doméstica (*Crónica sentimental en rojo*, *Ausentes* y, en tono completamente diferente, *El autor*) aunque uno de ellos la presunta víctima lo ejercita de forma involuntaria; dos hacen referencia al abuso sexual infantil (*Mindscape* y *Regresión*) y, por último, un caso de posible violación y alusión a formas de violencia de género neomachistas como las grabaciones de vídeos sexuales para su posterior difusión o el cuestionamiento de la presunta víctima por parte de las autoridades, este último supondría el único caso de la muestra de violencia institucional por parte del Estado.

4.4. Otros ítems de análisis

4.4.1. Relación entre películas protagonizadas por mujeres, por hombres y con protagonismo compartido

En este apartado se someten a análisis las 112 cintas que componen el *corpus* de la presente tesis doctoral atendiendo al género de sus protagonistas. Como puede observarse en el *gráfico 15*, las décadas en las que la muestra es menor son aquellas que muestran cierta igualdad entre géneros, es decir, los años 40, con 6 títulos; los 60 con 8; y los 70 con 4. En primer lugar, la década de los años 40 presenta una igualdad exacta entre mujeres protagonistas, hombres y protagonismo compartido con un

33,33%. Si bien se entiende que, de incluir a todas las películas del género criminal producidas entre 1940 y 1949 los datos serían muy diferentes, sí es de señalar que, al ser las más representativas y aquellas que con mejor consideración histórica han llegado hasta nuestros días, es interesante que muestren esta paridad. En segundo lugar, en los años 60, la mujer como protagonista desaparece por completo, sin embargo, el 50% de las películas están protagonizadas por personajes masculinos y el otro 50% las coprotagonizan con mujeres. En último lugar, los años 70 tienen la particularidad de tener una muestra de 4 cintas y parten de una paridad compartida al 50% entre hombres y mujeres, ambos en solitario. Tras este breve apunte, se procede al análisis por género en las películas de la muestra.

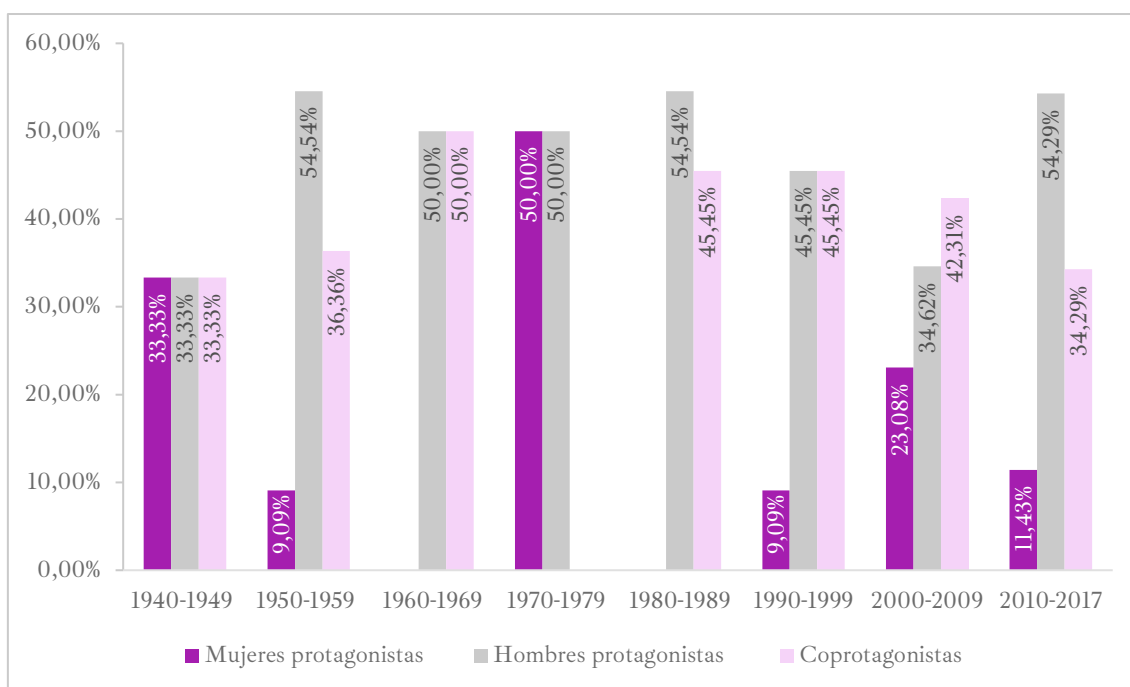
La representación masculina, tal y como puede observarse en el *gráfico 15*, es la que mantiene su incidencia más estable. Parte de un 33,33% en los años 40 y, a partir de la década ulterior, se coloca en torno a al 50%, cota que se mantiene estable hasta los años 90. En los años 2000 -cuando, se recuerda, ya están incluidas todas las películas del género criminal- baja hasta un 34,62% coincidiendo con el aumento de mujeres en figuras del esquema actancial que ya han sido analizadas previamente como Destinadoras o Ayudantes. Tras esta bajada, llega hasta nuestros días con una proporción de 54,29% de representación, lo que indica que actualmente más de la mitad de las películas del género criminal que se producen en España no tienen a ninguna mujer como protagonista.

El recorrido de las mujeres que protagonizan estas cintas es diametralmente opuesto pues la incidencia es más alta en aquellas décadas con muestras más pequeñas -los ya mencionados años 40 y 70-. Salvo estas excepciones, la proporción de mujeres que protagonizan películas de este género cinematográfico es alarmantemente bajo. En los años 50, la incidencia es de 9,09%, en los 60 y en los 80 es inexistente y, en la década de los 90, repite el 9,09%. Al llegar los 2000, la incidencia sube hasta el 23,08% de mujeres protagonistas, sin embargo, en la última década cae hasta un 11,43%, lo que demuestra, por un lado, que el inicio del milenio es el mejor momento para las féminas y, por otro, que esta tendencia no se ha mantenido y ha provocado una caída importante.

Esta escasa incidencia de personajes femeninos protagonistas se alivia cuando se tiene en cuenta el coprotagonismo, donde sí hay una mayor incidencia de féminas compartiendo pantalla con su homónimo masculino. En las dos primeras décadas se sitúan en torno al 35% las películas protagonizadas por personajes de ambos géneros para, ya en los 60, subir hasta el 50% y desaparecer en los años 70 por los motivos ya expuestos con anterioridad. En los años 80 y 90 se sitúan en un 45,45%, cifra que ha ido bajando hasta el 42,31% de los 2000 y el definitivo 34,29% de la última década. Esta tendencia a la baja de los últimos 20 años coincide con la bajada también en las cotas relativas al protagonismo de los personajes femeninos en solitario, lo que indudablemente se ve reflejado en que la proporción de personajes masculinos que protagonizan cintas criminales en los últimos años suba, lo que implica que la tendencia es a mostrar cada vez a menos féminas protagonizando estas cintas.

Gráfico 15

Representación de personajes protagonistas por décadas y género del personaje



Se expone en este gráfico la relación de protagonistas en función del género del personaje atendiendo al protagonismo en solitario o compartido y dividido por décadas.

4.4.2. El sexo de las profesiones representadas

4.4.2.1. Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado

En lo que se refiere a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado se han tenido en cuenta 5 categorías profesionales: comisarios y otros altos cargos policiales, inspectores, policías, Guardias Civiles y otros militares.

Lo primero que llama la atención es que no hay ninguna mujer entre los comisarios y altos cargos de la policía en España representadas en el *corpus*, por lo que esta categoría se inserta en el grupo I: profesión extremadamente masculinizada.

Las inspectoras de policía, si bien suponen un 11,60%, siguen insertándose en el mismo grupo I. A este respecto cabe señalar que aquí sí que se produce una evolución. La primera mujer inspectora data de 1957, pero hay que esperar hasta 1988 para ver a la siguiente y hasta el inicio del milenio para la tercera. A partir del año 2001 la tendencia estable pero muy baja con 27 mujeres con respecto a 270 hombres, por lo que la brecha de género no se alivia en las últimas décadas.

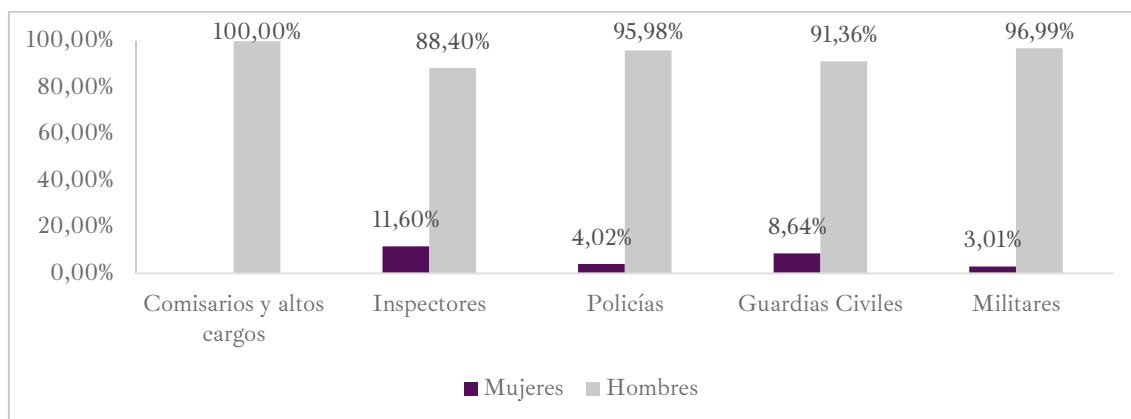
En lo que respecta a los policías rasos, la incidencia es aún menor que la de los inspectores pues solo el 4,02% son mujeres, perteneciendo así al mencionado grupo I. Nuevamente se toma como punto de partida el inicio del milenio para demostrar que no existe evolución en el tramo más reciente. En el primer decenio de los años 2000 se encuentran 12 mujeres policías y 159 hombres y, ya en los años 2010, se aumenta el número de mujeres a 26, pero el de hombres sube exponencialmente hasta 695, por lo que la tendencia ha sido a la baja.

Por su parte, el cuerpo de Guardias Civiles presenta un 8,64% de féminas perpetuando la tendencia de toda la categoría que se sitúa en el grupo I. Toda la representación se concentra del 2000 en adelante por lo que, si bien hay evolución, la profesión sigue estando extremadamente masculinizada.

Por último, el grupo de militares concentra a sus féminas en dos únicas películas de 2013 y 2016, con una cota de representación de un 3,01%, así pues, se coloca en el mismo grupo.

En conclusión, toda la categoría profesional de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado está en I. Profesiones extremadamente masculinizadas y solo los cuerpos de inspectores y Guardias Civiles presenta ligera evolución favorable.

Gráfico 16
Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado



Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado.

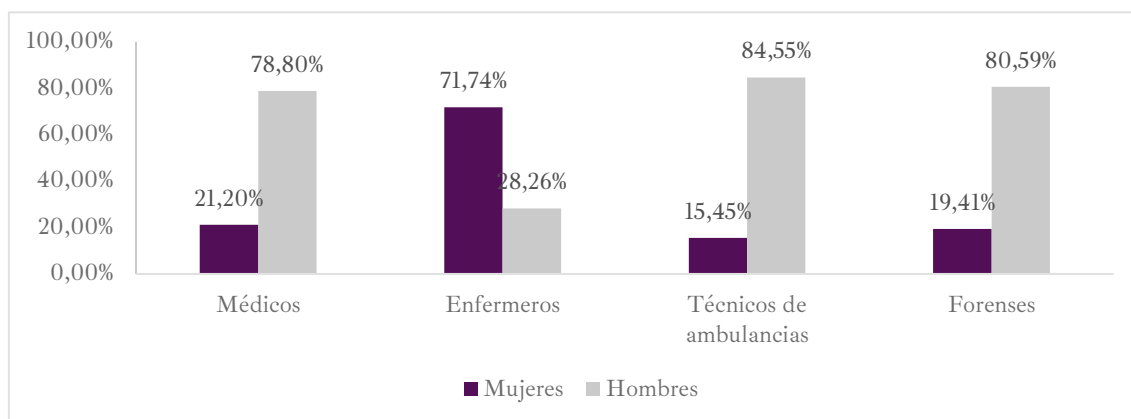
4.4.2.2. Personal sanitario

La taxonomía médicos y enfermeras es una problemática social que impregna la representación de estas profesiones en el cine criminal español. La profesión de médico se sitúa en el grupo II: profesiones masculinizadas con un 21,20% de mujeres, sin embargo, aquí sí que hay una evolución favorable. De los profesionales contabilizados en la década de los 2000, la proporción es de 20 mujeres y 87 hombres y, en la década ulterior, de 14 y 35, respectivamente, por lo que en diez años se pasa del 18,69% al 28,57%, en cualquier caso, los índices de representación femenina como doctoras son bajos e, independientemente de la década estudiada, la profesión estaría inserta en el grupo II. El caso del personal de enfermería es opuesto al de los doctores: es una profesión feminizada con una representación del 71,74% de mujeres. Hay que destacar que los hombres tienen representación como personal de enfermería a lo largo de toda la muestra, siempre baja pero constante y solo en la década de 2010 se rozó la paridad con un 61,90% de mujeres, no obstante, del 2010 en adelante se vuelve a situar en un 75% superando la media de la muestra. En su conjunto, la profesión se sitúa en el grupo IV. Profesiones feminizadas con unos porcentajes muy similares al de los doctores masculinos.

Los técnicos de ambulancia se encuentran representados exclusivamente por varones hasta 1983, año en el que se empiezan a incluir a mujeres en la profesión de forma muy discreta y desigual, encontrándose en puntuales ocasiones. Así pues, se determina la evolución no existe desde entonces y que este 15,45% de representación femenina determina que es una profesión de tipo II. Profesiones masculinizadas. En el mismo grupo se sitúan las forenses, profesión en la que encuentra a la primera mujer en 1988 y hay que esperar hasta el año 2000 para encontrar a la segunda y, desde entonces, la representación se ha movido entre el 20 y 30% asentándose en el mencionado tipo II.

En resumen, los sanitarios se sitúan en el grupo de profesiones masculinizadas (II) a excepción del personal de enfermería, localizado en el tipo IV. Profesiones feminizadas.

Gráfico 17
Personal sanitario



Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con la sanidad.

4.4.2.3. Políticos y personal de justicia

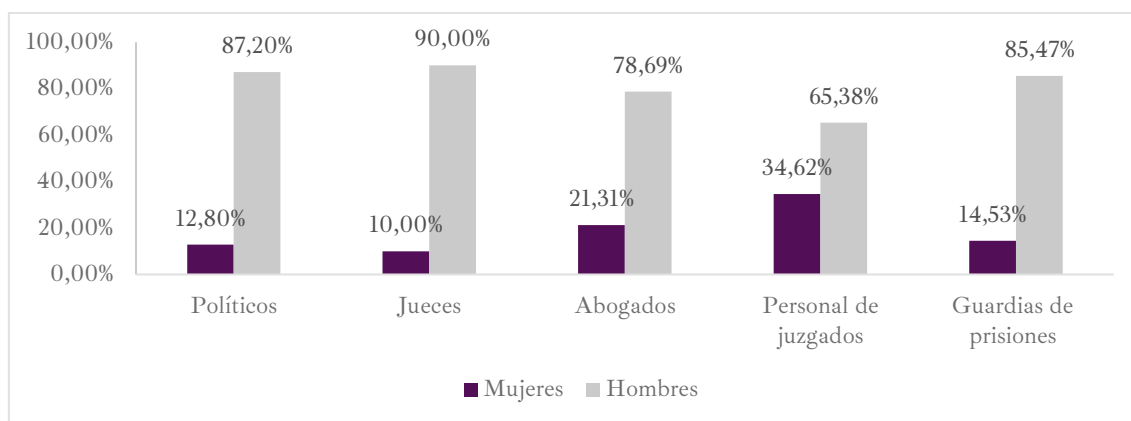
La representación de la clase política femenina se concentra en una película de 1981 y 2 de 2016 alcanzando una cota del 12,80%. Estos 3 ejemplos no componen una muestra que pueda presentar evolución pues son casos aislados y colocan a los políticos en el grupo I. Lo mismo ocurre con las juezas, con un 10% de representación en 4 películas aisladas de los años 1986, 1997, 2011 y 2012, y que de la misma forma componen una profesión del tipo I.

En lo que respecta a los abogados llama la atención que la inserción de las mujeres se sitúa en la muestra en 1963, sin embargo, luego hay que esperar hasta el año 2006 para encontrar el siguiente caso, 43 años después. Solo una abogada se encuentra entre 2000 y 2009, por lo que el grueso del grupo se sitúa en la última década otorgando evolución favorable con respecto a la representación de féminas en esta profesión. El porcentaje de la década de 2010 es de un 27,72% mujeres, es decir, se han incluido a más mujeres, pero la proporción con respecto a sus homónimos masculinos sigue siendo baja, de hecho, su porcentaje histórico es muy similar con un 21,31%, emplazando a los abogados como una profesión masculinizada (tipo II). También pertenecen a este grupo el personal de juzgados, compuesto por taquígrafos y secretarios del juez. Si bien la muestra de mujeres representa un 34,62% hay que destacar que en su amplia mayoría son taquígrafas (72,22%) mientras que los personajes masculinos tienden a ser secretarios del juez.

Los guardias de prisiones están directamente segmentados según el género de la población carcelaria que supervisen y, debido a que las cárceles representadas tienden a ser mayoritariamente de hombres, el porcentaje de guardias de prisiones mujeres alcanza el 14,53% dando como resultado una profesión de tipo I.

A modo resumen, todas las profesiones de la categoría muestran brecha de género y solo el caso de las abogadas representa una evolución favorable a pesar de quedar muy lejos de cifras paritarias.

Gráfico 18
Políticos y personal de justicia



Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con la política y el personal de justicia.

4.4.2.4. Medios de comunicación

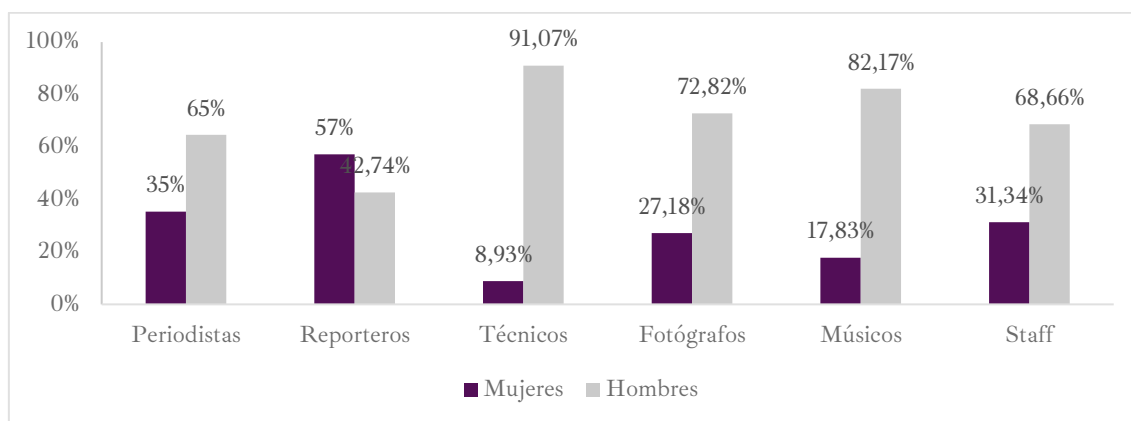
Los periodistas, aquellos que no dependen de su imagen para ejercer su profesión, presentan un 35% de mujeres en la muestra. La primera mujer data de 1963 y desde entonces se observa una evolución favorable que ha alcanzado la paridad en las últimas décadas a pesar de que el total la coloque en el grupo II. Profesiones masculinizadas. Es interesante comparar estos datos con el de reporteros, donde se han incluido a periodistas que dependen de su imagen para el ejercicio de su profesión. En este caso las féminas suben superando a los hombres hasta el 57%, posicionando al grupo en III. Profesiones con representación igualitaria. Además, presenta evolución favorable reciente. Esta división de los periodistas demuestra cómo se utiliza la imagen de las mujeres en el gremio dentro de este género cinematográfico.

La brecha de género aumenta considerablemente cuando se analiza al profesional técnico -cámaras de televisión, técnicos de sonido, iluminación, etc.- dando como resultado una conclusión clara: es una categoría profesional extremadamente masculinizada, con una representación femenina del 8,93% que la coloca en el tipo I. Lo llamativo de estas mujeres técnicas es que, además de tener cifras muy bajas, tienden a la desaparición. Las películas que se han localizado datan de los años 1983, 1987, 1995, 2002 y 2016 mientras que los hombres que ejercen esta profesión son constantes a lo largo de la muestra. Por su parte, la primera mujer fotógrafa aparece en 1965, desde entonces su representación se sitúa de forma invariable en torno al 30%, por lo que no presenta evolución. Su incidencia histórica es de 27,18% de representación femenina emplazando a esta profesión en el grupo II. Profesiones masculinizadas. También a este segundo tipo pertenece la categoría *staff*, donde se han incluido a todo el personal de teatros, cines y salas de conferencias que ayudan a que el evento se produzca. Dado que en su mayoría es personal técnico, se observa de nuevo que la representación femenina es menor a la masculina con un 31,34%.

Los músicos, por su parte, pertenecen al grupo I. Profesiones extremadamente masculinizadas y, además, presentan una curiosidad que se mantiene desde el inicio del *corpus* hasta la actualidad. Si bien el total de mujeres en esta categoría es del 17,83%, un 92,72% de estas féminas son cantantes, es decir, es una *rara avis* encontrar

a mujeres que toquen algún instrumento como ocurre con los técnicos de sonido, iluminación, etc.

Gráfico 19
Medios de comunicación



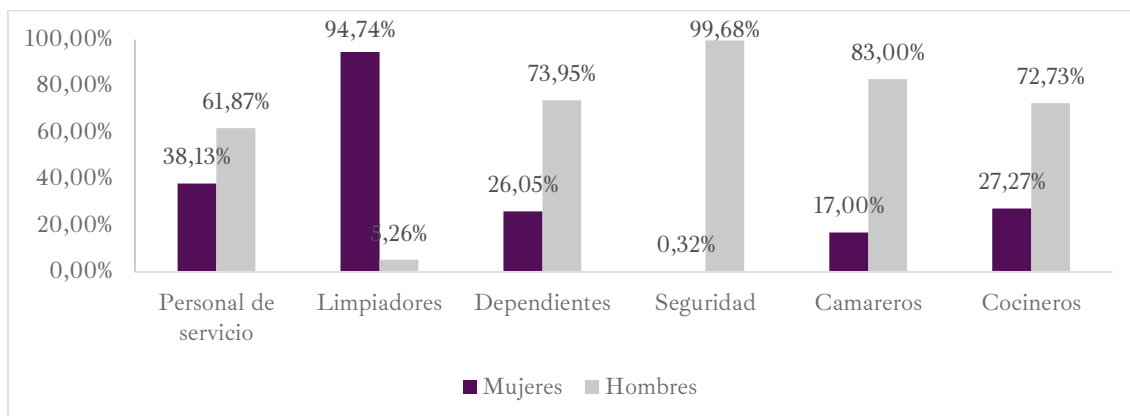
Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con los medios de comunicación.

4.4.2.5. Servicio

De las 6 profesiones estudiadas en servicio hay 3 que están dentro del grupo II. Profesiones masculinizadas, a saber: personal de servicio -con un 38,13%-, dependientes -26,05%- y cocineros -donde la incidencia es de 27,27%-. En los camareros se observa una representación femenina de un 17%, por lo que se sitúa en el tipo I con una tendencia muy evidente a que las mujeres que ejercen la profesión lo hagan en discotecas o *pubs* del ocio nocturno, mientras que los camareros la llevan a cabo en bares o restaurantes.

En el caso del personal de limpieza alcanza la cota más alta de feminización de todas las profesiones con un 94,74% de mujeres, por lo que se la considera del grupo V. Profesiones extremadamente feminizadas. Mención aparte merece el caso de los vigilantes de seguridad, en la que la única mujer -que representa un 0,32%- aparece en la escena inicial de la cinta apenas unos segundos mientras es asesinada por un varón, no ocurre así con el resto de los hombres, quienes desempeñan su profesión con normalidad y en rara ocasión son agredidos.

Gráfico 20
Sector servicios

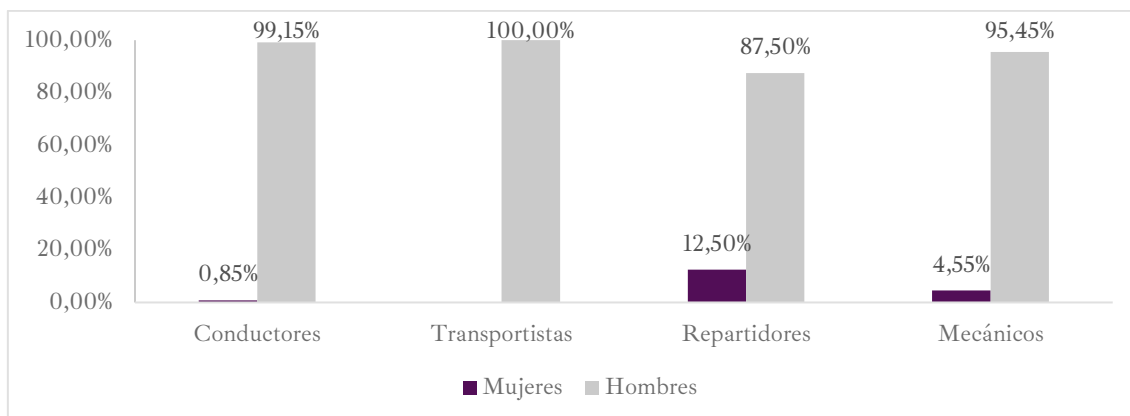


Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con el sector servicios.

4.4.2.6. Transporte y automoción

La categoría profesional dedicada al reparto y el mundo del motor concentra a 4 profesiones que se localizan en su totalidad en el grupo I. Profesiones extremadamente masculinizadas. Se han encontrado en la muestra a una taxista -0,85% del total de conductores- y a una mujer responsable de un taller mecánico -4,85%, curiosamente en una película de 1970 y no de una reciente-. Las repartidoras, que llegan al 12,50%, proceden del correo postal y, por el contrario, no se halla en la muestra a ninguna mujer transportista, profesión que tiende a requerir el uso de la fuerza para el transporte de mercancías.

Gráfico 21
Transporte y automoción



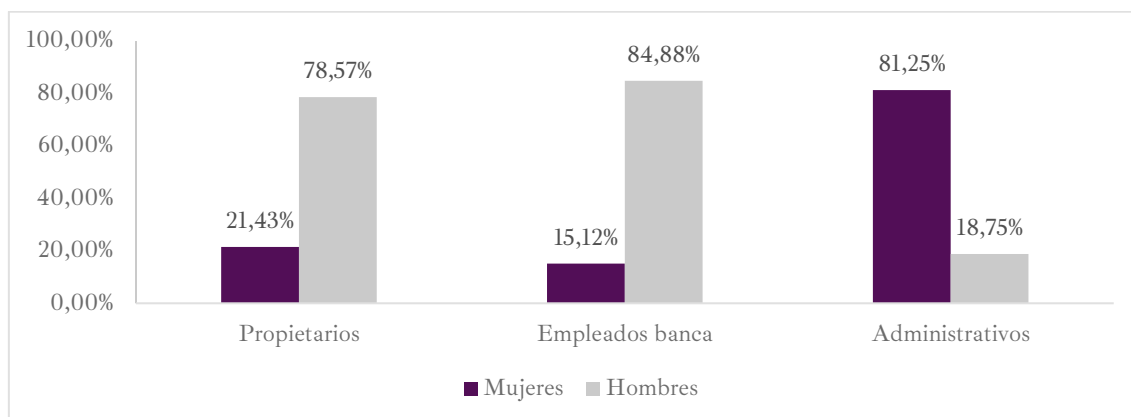
Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con el transporte y la automoción.

4.4.2.7. Empresa y banca

El perfil de propietarios de negocios presenta un 21,43% de mujeres por lo que pertenece al tipo II. Profesiones masculinizadas. Si se mira con más detalle se comprueba que las mujeres tienden a ser propietarias de pequeñas pensiones mientras ellos suelen poseer negocios relacionados con la hostelería.

Los empleados de banca, por su parte, se sitúan en el grupo I con una representación femenina del 15,12% concentrándose en los últimos años, por lo que presenta evolución a pesar de que las cotas actuales están lejos de cifras paritarias. Por último, la profesión de administrativos -donde se encuentra una amplia mayoría de secretarias de ejecutivos varones- pertenece al grupo V. Profesiones extremadamente feminizadas, de lo que se deduce que hay una concepción muy evidente de mujeres ayudantes de empresarios de alto nivel.

Gráfico 22
Empresa y banca



Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones relacionadas con la empresa y la banca.

4.4.2.8. Otras profesiones

En este grupo profesional, como ocurre con el caso médicos y enfermeras, se encuentra otra de las grandes taxonomías concebidas socialmente: pilotos y azafatas. A lo largo de la muestra no se ha encontrado ningún caso de mujeres que se dediquen al manejo de aviones y, por el contrario, el 87,67% de los azafatos son de sexo femenino. Vistas estas cifras se demuestra que pilotos de avión es una profesión extremadamente

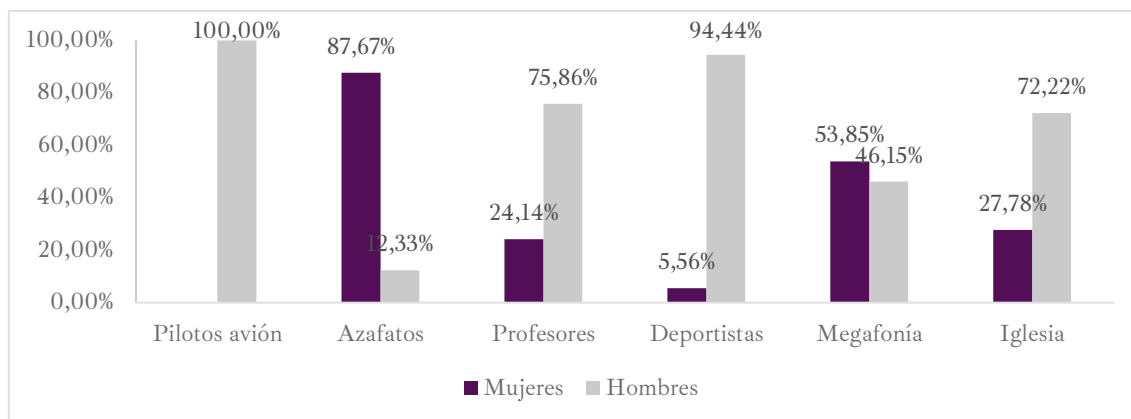
masculinizada (tipo I), mientras que azafatos se sitúa en el grupo opuesto, excesivamente feminizada (V).

Otra profesión que se localiza en este tipo I es la de los deportistas profesionales, donde apenas se han encontrado un 5,56% de mujeres. Cabe destacar que, a excepción de una hallada en el año 2014, todas se sitúan antes de 1973, por lo que las mujeres deportistas hace cinco décadas que desaparecieron de este género cinematográfico.

Los ámbitos de docencia e iglesia son dos sectores representados en el grupo II. Profesiones masculinizadas, con una representación del 24,14% y del 27,78% respectivamente, sin que exista evolución en ninguno de los dos casos.

La megafonía de espacios como estaciones de tren, autobús o aeropuertos es una de las dos profesiones localizadas, junto con reporteros, que presentan paridad y pertenecen al grupo III con un 53,85% de mujeres en la muestra. Dato constante y estable que no presenta evolución a lo largo de las décadas.

Gráfico 23
Otras profesiones



Se muestra en este gráfico una representación por géneros de profesiones que no cumplen con las categorías anteriores pero que tienen una frecuencia superior a 10 en la muestra.

4.4.3. El sexo de los criminales representados

En este apartado se incluyen a todos aquellos criminales entendidos en su acepción de relativo a personas que cometen delitos y no necesariamente a delitos de sangre. En lo que se refiere a mujeres, se ha observado un amplio número de personas dedicadas a la prostitución por lo que, para diferenciarlas de ladronas, asesinas o personas

encarceladas por motivos desconocidos, se procede a dividir el gráfico en cuatro: mujeres y hombres criminales; y mujeres y hombres que ejercen la prostitución.

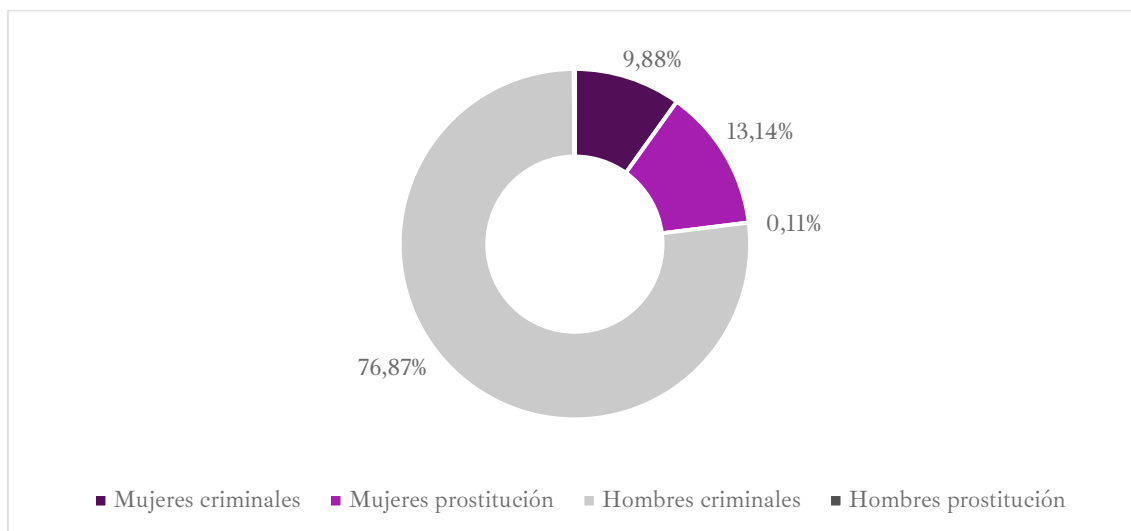
El grueso del grupo está compuesto por hombres criminales con un 76,87%, en su gran mayoría ladrones. De las 126 personas que se dedican a la prostitución, se ha localizado una cinta de 2011 que muestra al único hombre que la ejerce de toda la muestra y que supone un 0,11%, apenas visible en el gráfico debido a su escasa incidencia.

En el caso de las mujeres se observa cómo el porcentaje está mucho más repartido y, de hecho, tienen mayor incidencia las mujeres prostitutas con un 13,14% que las criminales, que suponen el 9,88% relativo a asesinas, ladronas y población carcelaria con delito sin especificar, estas últimas son el grupo más numeroso. En lo que se refiere a la evolución solo las mujeres prostitutas manifiestan cambios desde su inserción en 1970, la proliferación de estas mujeres es extensa en detrimento de las mujeres asesinas o ladronas que se concentran en las décadas iniciales de la muestra desapareciendo progresivamente en decenios posteriores. Llama poderosamente la atención el caso de prostitutas y clientes, ambos incluidos en este apartado de perfil criminal; mientras que se han contabilizado a 125 mujeres ejerciendo la prostitución, hay tan solo 14 hombres que son clientes, lo que demuestra que hay una intención evidente por representar a la mujer en esta actividad, pero no por involucrar al hombre en la misma.

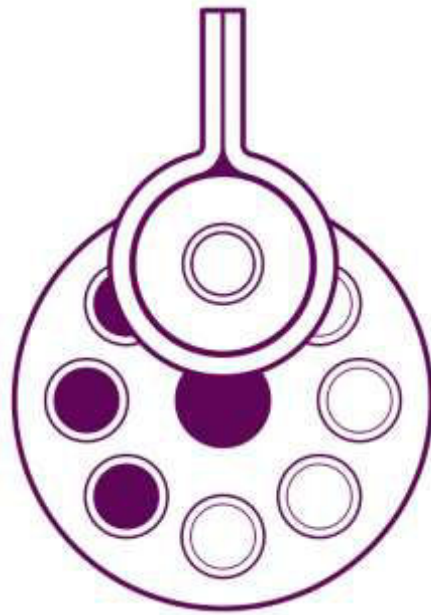
En el caso de las asesinas, es difícil encontrarlas en la muestra y, por ende, en el cine criminal español. Para más información al respecto, puede consultarse el siguiente código QR:



Gráfico 24

Sexo de los criminales representados

Se muestra en el presente gráfico el porcentaje por género de criminales y personas que ejercen la prostitución.



DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Q 5. Discusión y conclusiones

El trabajo de investigación que aquí se presenta tenía como objetivo el análisis exhaustivo de la mujer en el cine criminal español, desde sus orígenes hasta el año 2017, para determinar la escasa evolución de los personajes femeninos en su estructura narrativa, en su representación cuantitativa y evidenciar la brecha de género presentada en las profesiones que tienen cabida en estas cintas.

En lo referente a la estructura narrativa de los personajes se ha demostrado que más del 20% de los filmes ni siquiera sitúan a una mujer en las figuras clásicas del esquema actancial y que, de aparecer, se da en las siguientes circunstancias:

- los personajes femeninos tienden a hacer las funciones de Ayudante o acompañante de uno masculino.
- El apartado de las Destinadoras revela que la mayoría son entes abstractos, por lo que no tienen voluntad de acción;
- el de Destinatarias, con mayor incidencia de mujeres, muestra dos cuestiones, por un lado, que la fémina como beneficiaria de las acciones de un Sujeto hombre es una constante histórica en este género cinematográfico y, por otro, que estas mujeres tienden al alza.
- Por su parte, los personajes femeninos en la figura de Sujeto encuentran sus mayores cotas en el decenio de los 2000 -justo cuando caen las féminas-Objeto- lo que expone una concienciación que en la década ulterior desaparece y,

asimismo, una ausencia total del retrato de la homosexualidad femenina, ya que no se hallan mujeres-Sujeto deseando a personajes femeninos como Objeto. Cabe destacar a este respecto la cifra de féminas en estas dos figuras del esquema actancial en la última década del estudio que, con un 12,73%, evidencia que hay la misma proporción -y por tanto probabilidad- de encontrar a una mujer siendo deseada que como eje de la acción principal en estas películas.

- En el caso de los personajes femeninos como Oponente, el estudio revela que son pocas y en raras ocasiones son figuras de autoridad, y que lo más habitual es que sean personajes del entorno familiar o cercano que en la mayoría de las ocasiones no son conscientes de su condición de Oponente; no ocurre así en los personajes masculinos que, cuando la cinta presenta a un Sujeto y un Oponente varón, estos tienden a ser un criminal frente a un miembro de las Fuerzas del orden, ejerciendo deliberadamente su autoridad.

A propósito de la cualidad narrativa del personaje como persona, compuesta por plana o redonda, lineal o contrastada y estática o dinámica, se observa que:

- Las tres dicotomías tienen una evolución muy similar. En los tres casos de parte de la estructura más básica (plana, lineal y estática) para luego ir complejizándose muy poco a poco.
- Lo primero que cambia es la concepción de personaje lineal, con tramas relacionadas con los celos hacia la pareja y con aires de inestabilidad o locura, después varían el resto de sus cualidades hasta alcanzar cotas de entre el 70 y 76% en sus acepciones redonda, contrastada y dinámica en los años 90, la mejor década para los personajes femeninos complejos.
- No obstante, en los dos decenios posteriores caen en torno al 50% en las tres clasificaciones, por ende, se evidencia que el cine criminal más reciente sigue construyendo a la mitad de sus personajes femeninos con estructuras básicas que poco pueden aportar a la profundidad de un filme.

Según la clasificación del personaje como rol, es interesante el hecho de que, en los primeros decenios, las cintas no muestran a tantas mujeres pasivas como cabría esperar.

No obstante, las tres últimas décadas revelan entre un 40 y un 50% de personajes femeninos pasivos por lo que, aunque hay una ligera tendencia al alza en los activos, sigue existiendo un amplio número de féminas que no son fuente, no ya de la acción principal, sino de ningún movimiento en absoluto.

El último parámetro aplicado a la estructura narratológica de los personajes femeninos es el de los estereotipos según Guarinos que revela un dato que admite poca discusión: el 96,29% de los personajes de la muestra están estereotipados.

- De entre las 5 mujeres que no cumplen estos roles, una es una desconocida a la que es imposible atribuirle alguno y, la otra, Julia en *Ausentes*, origina un nuevo ítem dentro de la taxonomía creada por la autora bajo el nombre “la madre trastornada” que, si bien no tiene más integrantes en esta muestra, sí que podrá servir de mayor utilidad para otros géneros cinematográficos, como por ejemplo el terror.
- Los estereotipos más utilizados a lo largo de la historia son la chica buena - mujeres ingenuas presentes en todas las etapas- seguidos del ángel, la *femme fatale* y la Cenicienta, quién de nuevo se caracteriza por altas dosis de inocencia en su construcción.
- Por el contrario, no se han hallado personajes en los estereotipos de madrastra, vírgenes o *turris eburnea*, en estos últimos dos casos se debe a que es una *rara avis* encontrar a féminas que no estén sexualizadas o se presenten como inalcanzables.
- En la última década se advierte asimismo una bajada del número de estereotipos representados que, dado que no viene acompañado de un aumento representativo de mujeres no estereotipadas, origina un contexto con tendencia a la menor diversidad que en momentos anteriores.
- Como repunte positivo es de reseñar la aparición y proliferación -discreta- de las guerreras, villanas, superheroínas y mujeres fálicas, quienes encuentran su clímax en los años 2000 con el aumento de mujeres-Sujeto.

El análisis completo de Julius Greimas sumado al de Virginia Guarinos permiten en el presente trabajo la verificación del objetivo específico número 1, cuyo propósito

era el de determinar que la evolución de las mujeres en el cine criminal y el thriller no existe, provocando un contexto donde predominan los personajes femeninos básicos con tendencia a la estereotipia, todo ello sin que se experimente una disminución de estos a lo largo de la historia.

Ya en el contexto cuantitativo se ha evidenciado una brecha de género significativa pues en la actualidad más de la mitad de las cintas muestran exclusivamente a personajes masculinos protagonistas. Este hecho se suma a que los datos de hombres en estos papeles se mantienen estables a lo largo de las décadas y solo cae en los años 2000, coincidiendo con el aumento de mujeres-Sujeto. Por contra, los personajes femeninos que protagonizan estas cintas en solitario apenas superan el 10% en el último decenio, cota que revela la baja incidencia de las mujeres protagonistas a la vez que asienta una tendencia desfavorable a lo largo de la historia. Por su parte, en el coprotagonismo es donde la mujer encuentra su discreta, pero constante representación -incrementada por las féminas Ayudantes- situándose normalmente por encima del 30%, aunque se advierte una tendencia a la baja que viene siendo constante desde los años 80 del siglo XX. Así pues, y dado el hecho de que ni siquiera el conjunto de películas protagonizadas exclusivamente por mujeres sumadas a aquellas en las que comparten pantalla con un hombre llegan a las cifras de protagonismo exclusivamente masculino, se demuestra la existencia de la concepción de que el género criminal es un cine de hombres. Con este apartado cuantitativo queda verificado el objetivo número 2, cuya finalidad era evidenciar que las mujeres en estas cintas no han evolucionado hacia cifras más favorables con respecto a los personajes masculinos y que, al menos de momento, la paridad numérica está lejos de alcanzarse.

Un análisis profuso de las profesiones representadas en las 112 cintas del *corpus* de la presente investigación ha sido uno de los objetivos más ambiciosos del estudio e, igualmente, el apartado donde la segmentación por géneros queda retratada de forma más evidente.

- Se ha verificado que este género cinematográfico no toma conciencia a la hora de representar ciertos estigmas sociales conocidos como los guetos del terciopelo, como las dicotomías médicos y enfermeras, ejecutivos y secretarias

o pilotos y azafatas y, del mismo modo, perpetúa roles de género asociados a determinadas profesiones, como es el caso de aquellas relacionadas con la acción llevadas a cabo por las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, cuyas profesiones están extremadamente masculinizadas; también ocurre en el sentido opuesto, como en el caso del personal de limpieza o las ya mencionadas azafatas, que son empleos donde rara vez se representa a un hombre.

- Se observa que el grupo de actividades más amplio es el grupo I con 19 profesiones extremadamente masculinizadas relativas a las fuerzas del orden o la seguridad, los altos cargos políticos y de justicia, profesiones técnicas o las relacionadas con la automoción, entre otras.
- El segundo tipo de mayor envergadura es el II. Profesiones masculinizadas con 14 actividades vinculadas con el sector sanitario y cargos de mando intermedio en justicia y personal de servicio, además de propietarios, docentes y mandos eclesiásticos.
- Estos dos grupos revelan que el 84,61% de las profesiones analizadas -que a su vez son las más repetidas en la muestra- son empleos donde predominan de forma muy evidente los hombres, por lo que la población activa en estas películas muestra a una sociedad masculinizada en la que las mujeres realizan actividades de enfermería (tipo IV), limpieza, tareas de administración o son azafatas de vuelo (estas tres del grupo V), es decir, empleos donde están al cuidado y servicio de los demás, ya sean enfermos, clientes o altos ejecutivos. Solo muestran paridad los medios de comunicación -cuando la imagen del trabajador es mostrada a cámara- o el caso anecdótico del personal de megafonía.

Una vez fundamentado el análisis de las profesiones representadas se puede concluir que el objetivo específico número 3 también ha sido verificado y que, efectivamente, los empleos representados en estas cintas presentan una brecha de género muy elevada, desigualdad que puede observarse en las tablas de la 7 a la 11, donde se ha recogido el desglose de profesiones según el grupo al que pertenecen.

Tabla 7
Grupo I. Profesiones extremadamente masculinizadas

Categoría profesional	Profesión
Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado	Comisarios y altos cargos Inspectores de policía Policías rasos Guardias Civiles Militares
Políticos y personal de justicia	Políticos Jueces Guardias de prisiones
Medios de comunicación	Técnicos Músicos
Servicio	Camareros Seguridad
Transporte y automoción (completa)	Conductores Transportistas Repartidores Mecánicos
Empresa y banca	Empleados de banca
Otros	Pilotos de avión Deportistas

Se detallan en esta tabla los empleos correspondientes al grupo I. Profesiones extremadamente masculinizadas cuya tasa de incidencia femenina está entre el 0 y el 20%.

Tabla 8
Grupo II. Profesiones masculinizadas

Categoría profesional	Profesión
Sanitarios	Médicos
	Técnicos de ambulancia
	Forenses
Políticos y personal de justicia	Abogados
	Personal de juzgados
Medios de comunicación	Periodistas
	Fotógrafos
	Staff
Servicio	Personal de servicio
	Dependientes
	Cocineros
Empresa y banca	Propietarios de negocios
Otros	Profesores
	Cargos eclesiásticos

Se exponen en esta tabla los empleos pertenecientes al grupo II. Profesiones masculinizadas con una incidencia de mujeres entre el 21 y el 40%.

Tabla 9
Grupo III. Profesiones con representación igualitaria

Categoría profesional	Profesión
Medios de comunicación	Reporteros
Otros	Megafonía

Se incluyen en esta tabla los trabajos que pertenecen al grupo III. Profesiones con representación igualitaria, con una incidencia de mujeres de entre 41 y 60%.

Tabla 10
Grupo IV. Profesiones feminizadas

Categoría profesional	Profesión
Sanitarios	Personal de enfermería

Se muestra en esta tabla el único empleo del grupo IV. Profesiones feminizadas cuya representación femenina se sitúa entre el 61 y el 80%.

Tabla 11
Grupo V. Profesiones extremadamente feminizadas

Categoría profesional	Profesión
Servicio	Personal de limpieza
Empresa y banca	Administrativos
Otros	Azafatos

Se detallan en esta tabla los empleos correspondientes al grupo V. Profesiones extremadamente feminizadas con una incidencia de mujeres entre el 81 y el 100%.

Conforme se iba avanzando en la investigación surgían nuevas inquietudes en torno a las cintas analizadas, lo que hizo que aparecieran nuevos objetivos derivados y se tornó necesario explorarlos para terminar de verificar la hipótesis inicial. Estos nuevos propósitos han llevado al presente estudio a establecer un perfil criminal de los personajes según su género, así como la catalogación de los desnudos y de violencia empleada contra las mujeres en los filmes.

Atendiendo a los desnudos mostrados en las cintas, y con la hipótesis generada para el objetivo derivado número 2, se observa que efectivamente hay una discordancia entre las mujeres y los hombres. Solo el dato de los superiores femeninos (41,07%) es más alto que el de los dos tipos de desnudos en los personajes masculinos (35,71% en total) y, asimismo, los desnudos inferiores de mujeres superan a los superiores de los hombres (26,79% y 25%, respectivamente), por lo que se concluye que hay una tendencia a mostrar con más frecuencia y con mayor nivel de exposición los cuerpos de las féminas que de los varones y se comprueba que efectivamente esta hipótesis también se cumple.

En lo que respecta a la violencia contra las mujeres se determina que más de la mitad de la muestra (57,14%) la presenta en alguna de sus formas -excluyendo micromachismos, comportamientos patriarcales o desprecios debido a la amplitud temporal del *corpus*-, todas con una incidencia cercana al 30% predominando la sexual, seguida de la física y, por último, la verbal. A modo de breve apunte se han mencionado los casos de falsos testimonios en el apartado de violencias contra las mujeres, cuya incidencia del 5,35% es muy superior a los datos actuales recogidos en España sobre falsas acusaciones de violencia de género. Uno de los aspectos más llamativos de esta anotación son los casos de abuso sexual infantil que, a pesar de reconocerse como

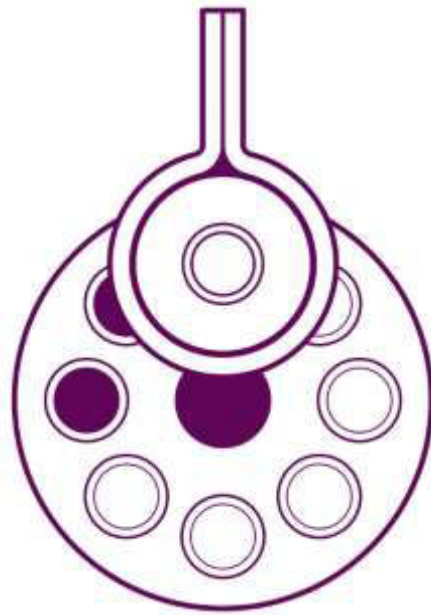
verdaderos en las cintas, se formulan narrativamente como testimonios fraudulentos culpabilizando a las víctimas, ambas adolescentes. Con estos resultados se verifica el objetivo derivado número 3, que revela que existe una tendencia a mostrar situaciones de violencia contra la mujer en estas cintas sin necesidad de que esto suponga una denuncia de los hechos o culpabilizándolas en algunos casos concretos.

En lo relativo a las actividades ilegales cometidas por los personajes (objetivo derivado número 1) se descubre una amplia mayoría de hombres asesinos o ladrones con un 76,87% del total de criminales, frente a un 9,88% de mujeres; mientras que solo un 0,11% de los delincuentes varones se dedican a la prostitución, actividad en la que las féminas alcanzan un 13,14%. Estos datos revelan, por un lado, que hay una concepción de que la delincuencia está reservado para lo masculino en este género cinematográfico y, por otro, que las mujeres que llevan a cabo actividades ilegales tienden más a la prostitución que a cualquier otro tipo de delincuencia, por lo que se revela la sexualización de estos personajes femeninos como instrumento de sometimiento a los masculinos. A este respecto cabe destacar la ausencia casi total de personajes masculinos clientes en relación con la cantidad de mujeres ejerciendo la prostitución que muestran estas cintas. Dados estos datos, este objetivo se da por verificado.

La confirmación de los tres objetivos específicos -y de otros tantos secundarios o derivados del desarrollo de la presente investigación- permite concluir con la validación de la hipótesis inicial y es que, desde 1941 hasta 2017, es decir, durante toda la historia del thriller o cine criminal en España, el personaje femenino en estas películas no ha evolucionado hacia un rol positivo para la imagen de la mujer. Además, la demostración de estos propósitos permite ir más allá y determinar que los personajes femeninos no tienden a una construcción narrativa compleja, son básicos, con inclinación excesiva a la estereotipia y no tienen un protagonismo equiparable al de los hombres. En referencia a su situación social de las mujeres en las cintas, las profesiones que llevan a cabo son de cuidado o al servicio de otros; asimismo su perfil criminal es desigual y predominan las prostitutas -por lo que también las que ejercen actividades

ilegales están al servicio de varones- y sus cuerpos son más expuestos que los de los hombres, con el agravante de la alta incidencia de mujeres agredidas en los filmes.

Por tanto, se concluye que este género cinematográfico está excesivamente masculinizado y no se observa intención de cambio a lo largo de la Historia. Así pues, se presenta este trabajo de investigación, de análisis y de descripción de la situación con la intención de que se tome conciencia sobre la imagen que se da de las mujeres en uno de los géneros cinematográficos más prolíficos y mejor valorados de los últimos tiempos que, si bien está muy marcado por los tópicos del género, resulta aún más preocupante la reactivación del mismo en los últimos años que no ha traído consigo una evolución favorable para los personajes femeninos, de hecho, como aquí se sostiene y argumenta, presentan una involución con respecto a épocas pasadas.



FUTURAS LÍNEAS
DE INVESTIGACIÓN

Q 6. Futuras líneas de investigación

Los posibles estudios que deriven del que aquí se concluye deben tener necesariamente un carácter continuista acorde al camino que se ha abierto y, habiendo quedado ya analizado el resultado de décadas pasadas, centrarse en cómo el cine criminal de 2017 en adelante va a afrontar las cuestiones de género que tiene pendientes. Así pues, por la presente, la investigadora que firma estas líneas se compromete a una comprobación prolongada, con objeto de detectar si se produce una profundidad narrativa en los personajes femeninos de películas venideras adscritas a este género cinematográfico como propósito principal.

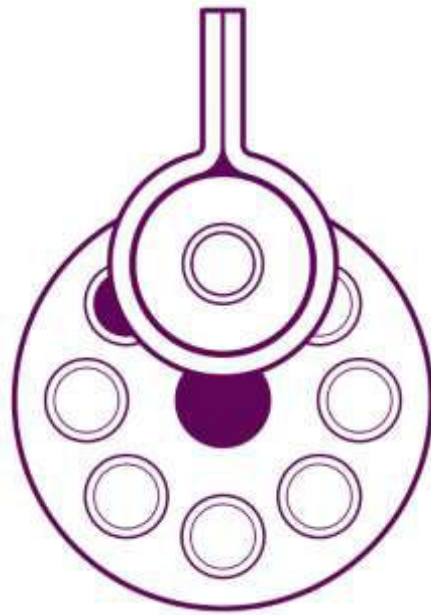
Otro de los elementos fundamentales y más reveladores de esta tesis doctoral ha resultado ser el sesgo de género marcado en el ejercicio profesional de los personajes. Así pues, se propone la contrastación de los porcentajes relativos a las profesiones entre realidad y ficción, que permitirá comprobar si son un reflejo de la realidad o un constructo cinematográfico. De este apartado podrán resultar dos cuestiones relevantes; por un lado, que la brecha de género demostrada en una categoría profesional dada no se corresponda con la realidad y en este caso se considera que ya es hora de que el cine represente empleos de forma más igualitaria; y, por otro, pudiera resultar que alguna profesión esté fielmente representada porque en la sociedad estas desigualdades existan, a este respecto, aquí se considera que el cine es un excelente instrumento para ponerlo en cuestión rompiendo roles de género debido a que se dirige a un público de masas.

Con relación a la violencia ejercida contra mujeres se aspira a realizar un análisis más exhaustivo del cine criminal reciente, incluyendo en este caso micromachismos, actitudes patriarcales y comportamientos que describen a una sociedad machista y atendiendo a si estas situaciones tienen cierto tono de denuncia o, por el contrario, se puede llegar a la justificación de estas teniendo en cuenta, además, el carácter ya mencionado del cine como producto de masas.

De manera análoga se proyecta la necesidad de ahondar en el breve -pero relevante- apunte de los casos de falsos testimonios y estudiarlos en profundidad pues, como se ha mencionado, los casos de abuso sexual infantil tienen la contradicción de ser reales, pero estar formulados como fraudulentos y en los que la actitud de la víctima las hace ser cuestionadas con la ulterior culpabilización que recae sobre ellas. Estos mecanismos de cuestionamiento hacia las mujeres, que actualmente siguen teniendo cabida en nuestra sociedad, no se encuentran acompañados en la muestra con la intención de denunciarlos, por lo que se analizarán con mayor profundidad y se investigará si hay más casos que guarden similitudes.

Al margen de la exploración de líneas de estudios aquí abiertas se proponen otras dos completamente novedosas para contrastar los resultados aquí obtenidos. En primer lugar, la aplicación de estos parámetros a la ficción seriada donde *a priori* sí existen mujeres en las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado o en profesiones relacionadas con la justicia, e incluso pueden encontrarse asesinas y otro tipo de criminales con actividades no relacionadas con la prostitución. En segundo lugar, se propone una metodología completamente diferente a la aquí propuesta y confrontar estos resultados con directores, guionistas o productores actuales con entrevistas en profundidad, e incluso con espectadores, con un método de visionado y encuesta.

En definitiva, el compromiso es que la presente tesis doctoral suponga un simple punto de partida, un origen para continuar una senda que permita visibilizar y condenar el tratamiento que recibimos las mujeres en el cine criminal español.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Y FILMOGRÁFICAS

Q 7. Referencias bibliográficas y filmográficas

7.1. Bibliografía

Aguilar, P. (2010). La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En F. Arranz (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica* (pp. 211-274). Ediciones Cátedra.

- (2017). *El papel de las mujeres en el cine*. Santillana.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. (C. Roche Suárez, trad.). British Film Institute; Paidós. (Original publicado en 1999).

Arranz, F. (dir.) (2010). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Ediciones Cátedra.

- (2020). *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales; Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades. [bit.ly/ 39r2yBx](https://bit.ly/39r2yBx)

Asamblea General de las Naciones Unidas. (1993, 20 de diciembre). *Resolución 48/104. Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. https://violenciagenero.org/sites/default/files/4_normativa.pdf

- Ballesteros, I. (1999). Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 51-70. <https://www.jstor.org/stable/20641449>
- Balogh, A. M. (2011). La femme fatale en el noir. En J. Sánchez Zapatero y A. Martín Escribá (eds.), *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tencencias y nuevas voces* (pp. 247-256). Laertes.
- Barrére Unzueta, M. A. (2008). Género, discriminación y violencia contra las mujeres. En P. Laurenzo, M. L. Maqueda, y A. Rubio (coords.), *Género, Violencia y Derecho* (pp. 27-18). Tirant lo Blanch.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, (8), pp. 1-27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>
- Benet, V. J. (1995). El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20(1), 167-177. <https://www.jstor.org/stable/27763274>
- Berger, J. (2009). *De A a X. Una historia en cartas*. Alfaguara.
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., Hollis, R. (2012). *Modos de ver* (2ª ed.) (J. G. Beramendi, trad.). Penguin Books; Editorial Gustavo Gili. (Original publicado en 2000).
- Bollaín, I., Compitello, M. A., Larson, S. (2001). A ambos lados de la pantalla con Icíar Bollaín. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, 195-202. <https://www.jstor.org/stable/20641558>
- Bordelón, E. (2014). Violencia institucional y violencia de género. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, (48), 131-155. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/acfs/article/view/2783>
- Bremond, C. (1964). Le message narrative. *Communications*, (4), pp. 4-32. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025>

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (M. Mansour y L. Manríquez, trads.). Routledge; Paidós. (Original publicado en 1990).

- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (A. Bixio, trad.). Routledge; Paidós. (Original publicado en 1993).

Caballero Wangüemert, M. (ed.) (2011). *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*. Biblioteca Nueva.

Casetti, F. (2000). *Teorías del cine. 1945-1990*. (P. Linares, trad.). Gruppo Editoriales Fabbri; Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1993).

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. (U. Eco, ed.; C. Losilla, trad.) Gruppo Editoriales Fabbri; Paidós. (Original publicado en 1990).

Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, (147), 303-327. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387383>

- (2020). Carmina Barrios y la revolución desde la precariedad: Carmina o revienta y Carmina y amén. En M. Castejón, *Rebeldes y peligrosas de cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femmes fatales y madres* (pp. 220-224). Lengua de trapo.
- (2020). Las cineastas de la Transición y el nuevo discurso sobre la maternidad. Vámonos, Bárbara, Gary Cooper que estás en los cielos y Función de noche. En M. Castejón, *Rebeldes y peligrosas de cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femmes fatales y madres* (pp. 208-219). Lengua de trapo.
- (2020). Najwa Nimri y la construcción de la rebelde y peligrosa marginal y periférica. Salto al vacío, Pasajes, A ciegas y Asfalto. En M. Castejón, *Rebeldes y peligrosas de cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femmes fatales y madres* (pp. 131-136). Lengua de trapo.

Castro, C. (1945). *Emilia Pardo Bazán*. Fe.

- Castro García, A. (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. KRK Ediciones.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (M. J. Fernández Prieto, trad.). Cornell University; RBA. (Original publicado en 1978).
- CIMA (2021/08/10). CIMA lamenta la decisión de dar el Premio Donostia a Johnny Depp. *CIMA. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales* <https://cimamujerescineastas.es/cima-lamenta-la-decision-de-dar-el-premio-donostia-a-johnny-depp/>
- Checa, A. (2011). La mujer de tu vida: ellos débiles, fuertes ellas. En M. Caballero Wangüemert (ed.), *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara* (pp. 267-284). Biblioteca Nueva.
- Coixet, I. (2010). *From I to J*. La Casa Encendida.
- Colaizzi, G. (ed.). (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. (M. Talens, trad.). Ediciones Episteme.
- (ed.). (2014a). *Género y representación: postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Biblioteca Nueva.
 - (ed.). (2014b). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva.
- Coma, J. y Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Publicaciones Fabregat.
- Consejo de Europa. (2011, 11 de mayo). *Consejo de Europa sobre la prevención y la lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica*. [https://www.boe.es/eli/es/ai/2011/05/11/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/ai/2011/05/11/(1))

- Corbalán, A. (2013). La cárcel. Cuerpos femeninos de resistencia en la prisión: aproximación al cine de Azucena Rodríguez y Belén Macías. En B. Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 241-256). Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst.
- Cuenca Suárez, S. (2018). *Informe CIMA 2018. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico*. CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/04/INFORME-ANUAL-CIMA_2018.pdf
- Cueto, R. (2009). Black Noir. Breve introducción al cine blaxploitation. En J. A. Navarro (coord.), *El thriller USA de los 70* (pp. 79-97). Donostia Kultura.
- Curry, R. K. (2013). Representations of Violence in Icíar Bollaín's "Te doy mis ojos". *Hispanic Journal*, 34(1), 131-145. <https://www.jstor.org/stable/44287116>
- Day, W. P. (1985). *In the Circles of Fear and Desire: A Studio of Gothic Fantasy*, Chicago University Chicago Press.
- De Abajo de Pablos, J. J. (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 1*. Fancy Ediciones.
- (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 2*. Fancy Ediciones.
 - (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 3*. Fancy Ediciones.
 - (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 4*. Fancy Ediciones.
 - (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 5*. Fancy Ediciones.
 - (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 6*. Fancy Ediciones.
 - (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90. 7*. Fancy Ediciones.

- (2001). *Los thrillers españoles. El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90*. 8. Fancy Ediciones.

De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. (I. Morán Deusa, ed.; A. Martorell, trad.). Éditions Gallimard; Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1949).

De Dueñas Álvarez, L. (6 de octubre de 2020). *El bulo de las denuncias falsas por violencia de género*. Observatorioviolencia.org. Recopilatorio de conocimiento sobre violencia de género. <https://observatorioviolencia.org/el-bulo-de-las-denuncias-falsas-por-violencia-de-genero/>

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. (S. Iglesias Recuerdo, trad.). Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1984).

Derry, C. (2001). *The suspense thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland. (Original publicado en 1988).

Dolera, L. (2018). *Morder la manzana. La revolución será feminista o no será*. Planeta.

F. Heredero, C. y Santamarina, A. (1996) *El cine negro, Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.

Fernández Heredero, C. (ed.) (2021). Miradas de mujer después del #MeToo. *Caimán. Cuadernos de cine*, (102).

Fuentes, P. (2013). Entre reivindicaciones sexuales y reclamos de justicia económica: divisiones políticas e ideológicas durante la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer. México, 1975. *Secuencia*, (89), 163-192. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0186-03482014000200007&script=sci_abstract&tlng=pt

Gil Gascón, F. (2011). El amor. En F. Gil Gascón, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)* (pp. 180-230). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

- (2011). El trabajo femenino en la España de Franco. En F. Gil Gascón, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*

(pp. 71-117). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

- (2011). La moral. En F. Gil Gascón, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)* (pp. 118-179). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Giménez Marchante, F. (2017). *Estudio de la presencia de la mujer en las producciones españolas de ficción difundidas en televisión y salas de cine de España durante el periodo 2014-2016*. AISGE (Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual). bit.ly/3EXS772

Gómez Prada, H. C. (2019). *La obra cinematográfica de Josefina Molina en la historiografía del cine español. Un análisis audiovisual* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=221439>

González de Aledo, A. (2020/05/02). *Los crímenes del expreso de Andalucía: una chapuza de señoritos y bajos fondos*. Diario de Sevilla. https://www.diariodesevilla.es/juzgado_de_guardia/reportajes/tren-expreso-Andalucia-crimenes-robo_0_1460554267.html

González-Fierro Santos, F. J. (2011). *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine*. Cacitel.

Gordillo, I. (2009). Los trayectos transversales desde la multidisciplinariedad en los estudios culturales. *Admira*, 1(1), 127-141. <https://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2009.01.08>

Gould Levine, L. (2013). La violencia de género. Desafío a la violencia doméstica: el arte como salvación en *Te doy mis ojos*. En B. Zecchi, B. (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 267-280). Prensas de la Universidad de Zaragoza; University of Massachusetts Amherst.

- Graguera, S. (2021/10/07). El principal acusado de ‘la manada’ reconoce la violación y pide perdón por carta para lograr el tercer grado. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/navarra/violadores-manada-pide-perdon-carta-lograr-tercer-grado_1_8375824.html
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (D. Alonso, ed.; E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, trads.). Librairie Hachette; Gredos. (Original publicado en 1979).
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the femme fatale in film noir*. Palgrave Macmillan.
- Guarinos, V. (2011). Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine. En T. Núñez Domínguez y Y. Troyano Rodríguez (coords.), *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psico-social* (pp. 35-47). Delta Publicaciones.
- (2020). Cineastas mujeres: el fin de la soledad de la directora de fondo. En J. L. Sánchez Noriega (ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 73-96). Editorial Laertes.
 - (ed.) (1999). *Alicia en Andalucía: la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara*. Filmoteca de Andalucía.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2010). *Historia del cine español*. Cátedra. (Original publicado en 1995).
- Herrero Jiménez, B. (2014). *La construcción de las identidades femeninas en el Women’s Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24730/>
- Higueras Flores, R. (2017). Manifestaciones de la subjetividad en ‘Angustia’ (José Antonio Nieves Conde, 1947). *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 35-50. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/433/523

- Higueras Flores, R. y López Sangüesa, J. L. (2017). Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva Histórica. Introducción. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 9-14. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/431/521
- Kaplan, E. A. (ed.) (2012). *Women in film noir*. British Film Institute. (Original publicado en 1978).
- Kim, Y. S. (2014). In Defense of Exoticism: "Femme Fatale" and Filmed City in Isabel Coixet's "El mapa de los sonidos de Tokio". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 18, 287-298. <https://www.jstor.org/stable/24877965>
- Kovacsics, V. (2021). Después del #MeToo. Radiografía de un sistema complejo. *Caimán. Cuadernos de cine*, (102), 6-8.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. (H. Grossi, trad.) Princeton University Press; Paidós. (Original publicado en 1947).
- Laffay, A. (1973). *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. (J. Palau, ed.). Masson et Cie.; Labor. (Original publicado en 1966).
- Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género. (2004). Boletín Oficial del Estado, 313, de 29 de diciembre de 2004, 1 a 53. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2004/12/28/1/con>
- López Hernández, S. (2011). La mujer en el cine de Isabel Coixet. En M. Caballero Wangüemert (ed.), *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara* (pp. 85-103). Biblioteca Nueva.
- López Sangüesa, J. L. (2017). Política y cine policíaco de la Transición española. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 87-100. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/436/526
- (2019). *El thriller español (1969-1983)*. Editorial Laertes.

- López Trujillo (2021/08/10). Así queda el anteproyecto de ley de libertad sexual que pasa a trámite parlamentario. *Newtral*. <https://www.newtral.es/ley-solo-si-es-si-libertad-sexual-claves/20210709/>
- Lousada, J. F. (2014). El convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia de género. *Aequalitas: Revista jurídica de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres*, (35), 6-15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5496270>
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Ediciones.
- Martín Barranco, M. (2019). *Ni por favor ni por favora. Cómo hablar con lenguaje inclusivo sin que se note (demasiado)*. Catarata.
- (2020). *Mujer tenías que ser: La construcción de lo femenino a través del lenguaje*. Catarata.
- Martínez Inglés, T. (2014). *El símbolo audiovisual. Realitat y representació* (Tesis doctoral). Universitat de Lleida. <https://www.tdx.cat/handle/10803/291114>
- Martínez-Carazo, C. (2002). "Hola ¿Estás sola?" De Icíar Bollaín: otro discurso, otra estética. *Letras Femeninas*, 28(2), 77-94. <https://www.jstor.org/stable/23021294>
- Martín-Márquez, S. (2013). El placer. Isabel Coixet y la teoría filmica: de la mirada a lo «hapático». En B. Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 45-58). Prensas de la Universidad de Zaragoza; University of Massachusetts Amherst.
- Mateo Hidalgo, J. (2021). De la literatura negra al cine español: la importancia del guion en *Los peces rojos* (1955). *Quaderns de Cine* (17), 33-62. <http://hdl.handle.net/10045/116487>

Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Laertes.

- (2017). Cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 15-34.
http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/432/522

Molina, B. (2021/06/17). 'Gran Hermano' y la historia detrás del mayor escándalo sexual de la TV en España. *El Confidencial*.
https://www.elconfidencial.com/20-aniversario/2021-06-17/gran-hermano-escandalo-sexual-el-confidencial-20-aniversario-bra_3100640/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=ECDiarioManual

Morales Polo, A. (2018). *Reescrituras fílmicas: autoría y adaptación de textos anglosajones en Isabel Coixet: My Life Without Me, Elegy y Another Me* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Lugo.
<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/17271>

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo* (J. Talens y S. Zunzunegui, eds.). *Screen*; Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV. (Original publicado en 1975).

- (1995). Pandora: topografías de la máscara y de la curiosidad. En G. Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 65-83). (M. Talens, trad.). Ediciones Episteme.

Navarro, J. A. (coord.) (2009). *El thriller USA de los años 70*. Donostia Kultura.

Núñez Domínguez, T. y Troyano Rodríguez, Y. (coords.) (2011). *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psico-social*. Delta Publicaciones.

- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M. y Vera Balanza, T. (coords.) (2012). *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Fundación Audiovisual de Andalucía.
- ONU Mujeres. (s.f). Preguntas frecuentes: Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas. Consultado el 5 de mayo de 2021. <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>
- Pacheco-Jiménez, L. y Durán Manso (2021). Del thriller a la cárcel: mujeres criminales en la obra cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*. 23. 97-120. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12336>
- Palmer, J. (1983). *La novela de misterio: génesis y estructura de un género*. Martin's Press; México Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1979).
- París, I. (2010). La reivindicación de las cineastas: CIMA. En F. Arranz (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica* (pp. 349-381). Ediciones Cátedra.
- París-Huesca, E. (2013). El «noir». Sé quién eres: una mirada femenina y feminista al «noir». En B. Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 201-214). Prensas de la Universidad de Zaragoza; University of Massachusetts Amherst.
- Pelka, A. (2014). Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido. *Historia Social*, 79, 23-42. <https://www.jstor.org/stable/24330761>
- Peña Ardid, C. (2013). La crítica de cine. La crítica de cine en Vindicación Feminista (1976-1979) un ejercicio de autoridad intelectual. En B. Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 23-44). Prensas de la Universidad de Zaragoza; University of Massachusetts Amherst.
- (2015). Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista (1976-1979). *Letras Femeninas*, 41(1), 102-124. <https://www.jstor.org/stable/44733771>

- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. (F. Díez del Corral, trad.) Akal ediciones. (Original publicado en 1928).
- Quinto, M. (2012). Urbizu y el cine negro español. *El Ciervo*, (733), 38. <https://www.jstor.org/stable/23233222>
- Raya Bravo, I. (2012). El genre mixing en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon, *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (10), pp. 396-411. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3958387>
- Raya Bravo, I. y Liberia Vayá, I. (2017). Analizando el psico-horror en el cine español del nuevo milenio. Estudio comparativo entre ‘Plenilunio’ y ‘Caníbal’. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 139-154. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/439/529
- Redondo, D. (2013). *El guardián invisible*. Destino.
- (2013). *Legado en los huesos*. Destino.
 - (2014). *Ofrenda a la tormenta*. Destino.
- Reguillo, R. (2005). Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso. *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, (2), 189-199. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3661154>
- Rivera-Cordero, V. (2013). Rebuilding the Wounded Self: Impairment and Trauma in Isabel Coixet’s “The Secret Life of Words” and Pedro Almodóvar’s “Los abrazos rotos”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 17, 227-244. <https://www.jstor.org/stable/24582278>

- Romero Santos, R. y Mejón, A. (2017). 'Asesinato en el Comité Central' (Vicente Aranda, 1982): el 'thriller' político como esperpento. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 125-138. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/438/528
- Roquero, E. (2010). La trayectoria profesional según sus protagonistas. En F. Arranz, (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica* (pp. 161-209). Ediciones Cátedra.
- (2010). Las categorías profesionales en el cine. En F. Arranz (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica* (pp. 127-159). Ediciones Cátedra.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. (Manuel Talens, trad.). The Press Syndicate of the University of Cambridge; Cambridge University Press. (Original publicado en 1999).
- Ruiz Muños, M. J. y Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Centro de Estudios Andaluces.
- Ryan, W. F. (1993). The Genesis of Techno-Thriller, *The Virginia Quarterly Review* 69(1), pp. 24-40. <https://www.jstor.org/stable/26437203>
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Sánchez Noriega, J. L. (2021). *Iciar Bollaín*. Ediciones Cátedra.
- (ed.). (2020). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Editorial Laertes.
- SER (2021/05/13). La RAE La RAE pide perdón por el trato machista a la escritora Emilia Pardo Bazán: "Lo lamentamos". *SER*. https://cadenaser.com/ser/2021/05/13/cultura/1620924286_641022.html

- Siles Ojeda, B. (1999). *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco.
- Simsolo, N. (2009). *El cine negro*. (A. Martorell Linares, trad.). Éditions Cahiers du cinéma; Alianza Editorial. (Original publicado en 2005).
- Slobodian, J. (2012). Analyzing the Woman Auteur. The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *The Comparatist*, 14, 5-21. <http://www.jstor.org/stable/26237301>
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. (J. J. Utrilla, trad.). Éditions Aubier-Montaigne; Fondo de Cultura Económica de México. (Original publicado en 1977).
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. (C. Roche Suárez, trad.). Blackwell Publishers; Paidós. (Original publicado en 2000).
- Tello Díaz, L. (2012). Representación de la mujer periodista en el cine español (1896-2010): Estereotipo, ética y estética. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), 99-117. <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i7.905>
- Tenière, L. (1994). *Elementos de sintaxis estructural*. (E. Diamante, trad.). Éditions Klincksieck; Editorial Gredos. (Original publicado en 1976).
- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista*. (R. Pochtar, trad.). Éditions du Seuil; Losada. (Original publicado en 1968).
- Varela, N. (2018). *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*. Penguin Books.
- Vidal Villasur, B. (2006). *Raism and intertextuality in the period film realism e intertextualidad en el film de época* (Tesis doctoral). Universitat de València.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (J. Sáez y P. Vidarte, trads.). Beacon Press; Editorial Egales. (Original publicado en 1992).

- Yang, C. Y. (2005). Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las femmes fatale en “El invierno en Lisboa” y “Beltenebros” de Antonio Muñoz Molina. *Hispania*, 88(3), 476-482. <https://doi.org/10.2307/20063126>
- Zanzana, H. (2010). Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics. *American Hispania*, 93(3), 380-398. <https://www.jstor.org/stable/25758209>
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Centre Dona i Literatura.
- (coord.) (2013). *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza; University of Massachusetts Amherst.
 - (coord.) (2017). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zurian, F. A. (coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Editorial Síntesis.
- (ed.) (2017). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Editorial Fundamentos.
- Zurian, F., Herrero, F. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área abierta*, 36, 160-177. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

7.2. Filmografía analizada

- Aguirre, J. (1973). *El asesino está entre los trece* [Película]. Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas.
- Alonso, D. (2003). *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* [Película]. Lotus Films Internacional; Atresmedia Cine.
- Amenábar, A. (1995). *Tesis* [Película]. Las Producciones del Escorpión.

- (2001). *The others* [Los otros] [Película]. Sociedad General de Cine; Producciones del Escorpión.
 - (2015). *Regression* [Regresión] [Película]. Regression; Himenoptero; Mod Producciones; Telefónica Studios; Mod entertainment; Regression Canadá.
- Amezcuca, P. (2013). *Séptimo* [Película]. Telecinco Cinema; Ikiru Films; El Toro Pictures; Cepa Audiovisual; Capital Intelectual.
- Aranda, V. (1966). *Fata Morgana* [Película]. Films Internacionales.
- (1981). *Asesinato en el Comité Central* [Película]. Morgana Films; LolaFilms; Acuarius.
 - (1991). *Amantes* [Película]. Pedro Costa P. C.; Televisión Española (TVE).
- Arévalo, R. (2016). *Tarde para la ira* [Película]. Agosto, la película; La Canica Films.
- Bajo Ulloa, J. M. (1993). *La madre muerta* [Película]. Gasteizko Zinema.
- Balagué, C. (1986). *Adela* [Película]. Diafragma P. C.; Catalonia Films.
- (1989). *El amor es extraño* [Película]. Diafragma P. C.; Catalonia Films.
- Balagueró, J. (2011). *Mientras duermes* [Película]. Mientras Duermes; Castelao Pictures.
- Balcázar, A. (1961). *Al otro lado de la ciudad* [Película]. Producciones Balcázar.
- Bardem, J. A. (1955). *Muerte de un ciclista* [Película]. Suevia Films; Guión Films; Trionfalcine.
- Bardem, M. (2004). *Incautos* [Película]. Alquimia Cinema; Telemadrid; Televisión Autonómica Valencia; Mandarin.
- Barroso, M. (2011). *Lo mejor de Eva* [Película]. Telecinco Cinema; Lo mejor de Eva.
- Bayona, J. A. (2007). *El orfanato* [Película]. Rodar y Rodar Cine; Telecinco Cinema.
- Blasco, R. (1963). *Autopsia de un criminal* [Película]. Hispamer Films.

Bosch, J. (1957). *Sendas marcadas* [Película]. Urania Films.

- (1959). *A sangre fría* [Película]. Este Films; Urania Films.

Calparsoro, D. (1995). *Salto al vacío* [Película]. Yumping Film Productions.

- (2005). *Ausentes* [Película]. Star Line TV Productions; Telecinco Cinema.
- (2013). *Combustión* [Película]. Zeta Cinema; Atresmedia Cine.
- (2016). *Cien años de perdón* [Película]. Invasor Producción; Morena Films; Vaca Films; Telefónica Audiovisual Digital; K&S Films; Marenostum Productions.

Campoy, E. (1990). *A solas contigo* [Película]. Cartel; Flamenco; Lauren.

- (1997). *Al límite* [Película]. Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas; Creativos Asociados de Radio y Televisión; A. C. T. Sarl.

Carreras, D. (2004). *Hipnos* [Película]. DeAPlaneta Producciones.

Coixet, I. (2009). *Map of the Sounds of Tokyo* [Mapa de los sonidos de Tokio] [Película]. Mediaproduccion; Versátil Cinema.

Coll, J. (1958). *Un vaso de whisky* [Película]. Este Films; Productores Exhibidores Films Sociedad Anónima (PEFSA).

Cortés, E. (2012). *The Pelayos* [Película]. The Kraken Films; Afrodita Audiovisual; Bausan Films; Alea Docs & Films; Los Pelayos, la película.

Cortés, R. (2010). *Buried* [Enterrado] [Película]. Versus Entertainment.

- (2012). *Red Lights* [Luces rojas] [Película]. Nostromo Pictures; Attitude Píniculas y Films; Atresmedia Cine; VS Entertainment.

Costa, P. (1994). *Una casa en las afueras* [Película]. Pedro Costa P. C.; Atrium; Televisión Española (TVE).

Courtois, M. (2006). *GAL* [Película]. Aurum Producciones.

De la iglesia, A. (1997). *Perdita durango* [Película]. Sociedad General de Cine; Lola 2002; Occidental Media; Mirador Films.

- (2016). *El bar* [Película]. El Bar Producciones; Nadie es perfecto Producciones Cinematográficas; Pokeepsie Films; Pampa Films.

De la Iglesia, E. (1971). *El techo de cristal* [Película]. Fono España S.A.

- (1987). *La estanquera de Vallecas* [Película]. EGA Medios Audiovisuales; Televisión Española (TVE).

De la Madrid, L. (2005). *La monja* [Película]. Castelao Productions; Future Films.

De la Torre, D. (2015). *El desconocido* [Película]. Vaca Films; Atresmedia Cine.

De Orduña, J. (1966). *Anónima de asesinos* [Película]. Juan de Orduña P. C.; Produzioni Europee Associati; Theumer Filmproduktion.

Del Real, A. (2008). *La conjura de El Escorial* [Película]. Máscara Films; Settimana.

Díaz Yanes, A. (2008). *Solo quiero caminar* [Película]. Atresmedia Cine; Boomerang TV; Canana Films.

- (2016). *Oro* [Película]. Tezutlan Films; Telefónica Audiovisual Digital; Atresmedia Cine; Apache Films.

Dorado, J. (2013). *Mindscape* [Película]. Mindscape Productions; Ombra Films; Atresmedia Cine; The Safran Company.

Dorrnsoro, I. (2016). *Plan de fuga* [Película]. Runaway Films; Lazona Films.

Eguiluz, E. (1968). *Agonizando en el crimen* [Película]. Logar P. C.

Fernández Armero, A. (2000). *El arte de morir* [Película]. Aurum Producciones.

Ferreira, P. (2002). *El alquimista impaciente* [Película]. Continental Producciones; Film Stock Investment; Cartel Producciones Audiovisuales; Televisión de Galicia; Patagonik Film Group.

- Ferrés Iquino, I. (1941). *Los ladrones somos gente honrada* [Película]. Producciones Campa; Juca Films.
- (1947). *El ángel gris* [Película]. Emisora Films.
 - (1970). *La banda de los tres crisantemos* [Película]. IFI Producciones.
- Forqué, J. M. (1960). *091, Policía al habla* [Película]. AS Films Producciones.
- Freixas, P. (2004). *Cámara oscura* [Película]. Vértice Cine; Iris Star; Telecinco Cinema.
- Fresnadillo, J. C. (2001). *Intacto* [Película]. Sociedad General de Cine; Mediaset.
- (2011). *Intruders* [Película]. Atresmedia Cine; Apaches Entertainment.
- García de Dueñas, J. (1974). *El asesino no está solo* [Película]. Eguiluz Films.
- Gascón, R. (1954). *Los agentes del 5º grupo* [Película]. IFI Producciones.
- Gil, F. M. (1999). *Nadie conoce a nadie* [Película]. Sociedad General de Cine; Maestranza Films; D. M. V. B. Films.
- Gil, R. (1949). *Una mujer cualquiera* [Película]. Cesáreo González P. C.
- González Molina, F. (2017). *El guardián invisible* [Película]. El Guardián Invisible; Atresmedia Cine; Nostromo Pictures.
- Gonzalo, A. (1986). *Terroristas* [Película]. Acrofón; Trípode Films.
- Gutiérrez Sánchez, S. (2017). *El secreto de Marrowbone* [Película]. Ruidos en el Ático; Telecinco Cinema; Marrowbone.
- Hernández, A. (2002). *En la ciudad sin límites* [Película]. Icónica; Zebra Producciones; Patagonik Film Group.
- Iglesias, M. (1954). *El fugitivo de Amberes* [Película]. PECSA Films.
- Isasi-Isasmendi, A. (1988). *El aire de un crimen* [Película]. Isasi P. C.
- Koppel, A. (2016). *La niebla y la doncella* [Película]. Gomera Producciones; Atresmedia Cine; Film Stock Investment; Hernández y Fernández P. C.

- Lapeira, S. (1983). *Asalto al Banco Central* [Película]. Travelling Films; Charol Films; Look Films.
- López Amado, N. (2002). *Nos miran* [Película]. Bocaboca Producciones; Hera International Films.
- Lucía, L. (1943). *El 13-13* [Película]. CIFESA.
- Maíllo, K. (2016). *Toro* [Película]. Atresmedia Cine; Maestranza Films; Zircozine; Escándalo Films; Telefónica Audiovisual Digital; Apaches Entertainment; Ran Entertainment.
- Marquina, L. (1954). *Alta costura* [Película]. Cinesol; Asociación de Técnicos y Artistas (ATA).
- Martín Cuenca, M. (2017). *El autor* [Película]. La Loma Blanca P. C.; Lazona Producciones; Icónica Producciones; Lazona Films; Alebrije Cine y Vídeo.
- Martínez, A. (2016). *Zona hostil* [Película]. Rescate Producciones; Film Stock Investment; Castafiore Films; Hernández y Fernández P. C.
- Miró, P. (1979). *El crimen de Cuenca* [Película]. INCINE; Jet Films.
- (1991). *Beltenebros* [Película]. Iberoamericana Films; Floradora Distributors; Televisión Española (TVE).
 - (1996). *Tu nombre envenena mis sueños* [Película]. Sogetel; Central Producciones Audiovisuales.
- Moleón, R. (1988). *Baton Rouge* [Película]. Modigil.
- Monzón, D. (2005). *La caja Kovak* [Película]. Castelao Productions; Telecinco Cinema; Future Films.
- (2009). *Celda 211* [Película]. Telecinco Cinema; También la lluvia; Vaca Films Studio; Morena Films; La Fabrique 2.
 - (2014). *El niño* [Película]. El niño la película; La Ferme Productions.
- Morales, G. (2010). *Los ojos de Julia* [Película]. Rodar y Rodar Cine; Atresmedia Cine.

- Mur Oti, M. (1961). *A hierro muere* [Película]. Halcón Producciones Cinematográficas; Argentina Sono Films.
- Neville, E. (1945). *Domingo de Carnaval* [Película]. Exclusivas Salete-Jimeno.
- Nieves Conde, J. A. (1947). *Angustia* [Película]. Cooperativa Cinematográfica Constelación.
- (1951). *Surcos* [Película]. Atenea Films.
 - (1955). *Los peces rojos* [Película]. Suevia Films; Estela Films; Yago Films.
 - (1963). *El diablo también llora* [Película]. Arturo González; Apo Films.
- Ochoa, J. M. (1956). *El anónimo* [Película]. Penta Films Producciones.
- Ortega, J. P. (2004). *Ouija* [Película]. Eleven Dreams; Ibarretxe y Co.
- Pastor, A. y Pastor, D. (2013). *Los últimos días* [Película]. Atresmedia Cine; El Monje; Morena Films; Rebelión Terrestre Film; Les Films Dulendemain.
- Paulo, O. (2013). *El cuerpo* [Película]. Rodar y Rodar Cine; Atresmedia Cine.
- (2016). *Contratiempo* [Película]. La Habitación Cerrada; Atresmedia Cine; Colose Producciones; Think Studio.
- Pérez-Dolz, F. (1963). *A tiro limpio* [Película]. Producciones Balcázar.
- Rey, F. (1946). *Audiencia pública* [Película]. Florián Rey P. C.; Suevia Films.
- Ripoll, M. (2003). *Utopía* [Película]. Alquimia Cinema; Fidelité Productions.
- Rispa, J. (2002). *No debes estar aquí* [Película]. Alquimia Cinema; Atresmedia Cine; TELEFE; Fidelité Productions.
- Rodríguez, A. (2012). *Grupo 7* [Película]. Atípica Films; La Zanfoña Producciones; Sacromonte Films.
- (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine; Sacromonte Films; Atípica Films.

- (2016). *El hombre de las mil caras* [Película]. Atresmedia Cine; El espía de las mil caras; DTS; Zeta Audiovisual; Sacromonte Films; Atípica Films.
- Rovira Beleta, F. (1986). *Crónica sentimental en rojo* [Película]. Laro Films; Televisión Española (TVE).
- Salvador, J. (1950). *Apartado de correos 1001* [Película]. Emisora Films.
- Sánchez-Cabezudo, J. (2006). *La noche de los girasoles* [Película]. Alta Producción; Stop Line Films; The Film; Arte.
- Santillán, A. (1951). *Almas en peligro* [Película]. IFI Producciones.
- Saura, C. (1980). *Deprisa, deprisa* [Película]. Elías Querejeta P. C.; Molem.
- Sopeña, R. y Piedrahita, L. (2007). *La habitación de Fermat* [Película]. Notro Films; Bocaboca Producciones.
- Sorogoyen, R. (2016). *Que dios nos perdone* [Película]. Mistery Producciones; Atresmedia Cine; Film Stock Investment; Hernández y Fernández P. C.
- Suárez, G. (1967). *Ditirambo* [Película]. Hersua Films.
- Targarona, M. (2016). *Secuestro* [Película]. Kidnapped; Rodar y Rodar Cine.
- Torregrossa, J. (2012). *Fin* [Película]. Atresmedia Cine; Misent Producciones; Mod Producciones; Apaches Entertainment.
- Urbizu, E. (2002). *La caja 507* [Película]. Sociedad General de Cine.
- (2011). *No habrá paz para los malvados* [Película]. Telecinco Cinema; Lazona Films; Manto Films.
- Uribe, I. (1981). *La fuga de Segovia* [Película]. Frontera Films Irún.
- (1986). *Adiós pequeña* [Película]. Travelling Films.
- Villaverde, X. (2002). *Trece campanadas* [Película]. Continental Producciones; Castelao Productions; Film Stock Investment; Atresmedia Cine; Televisión de Galicia; Take 2000.

Vivas, M. A. (2015). *Extinction* [Película]. Welcome to Harmony; Vaca Films; Telefónica Studios; Ombra Films; Lakoon Cinema.

Zorrilla, J. A. (1991). *El invierno en Lisboa* [Película]. Igeldo Zine Produksioak; Jet Films; Impala; Sara Films; MGN Filmes e Espectáculos.

- (1983). *El arreglo* [Película]. Producciones Cinematográficas Fuenteálamo.

7.3. Filmografía referenciada

Aguiló, F. (1926). *El secreto de la pedriza* [Película]. Balear Film.

Almodóvar, P. (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Película]. Fíguro Films.

- (1989). *Átame* [Película]. El Deseo.
- (2009). *Los abrazos rotos* [Película]. El Deseo.
- (2011). *La piel que habito* [Película]. El Deseo.

Arévalo, C. (1942). *Rojos y negros* [Película]. CEPICSA.

Balaguer, J. (2001). *Solo mía* [Película]. Star Line TV Productions.

Bardem, J. A. (1956). *Calle mayor* [Película]. Suevia Films; Play Art; Iberia Films.

Barrera, V. (1987). *Los invitados* [Película]. Víctor Barrera, P. C.; Impala.

Bartolomé, C. (1969). *Margarita y el lobo* [Película]. Escuela Oficial de Cinematografía.

- (1978). *Vámonos, Bárbara* [Película]. Jet Films; In-Cine.

Bollaín, I. (2003). *Te doy mis ojos* [Película]. Producciones La Iguana; Alta Producción.

- (2016). *El olivo* [Película]. El Olivo la película; Morena Films; Match Factory Productions.

Buchs, J. (1921). *Víctima del odio* [Película]. La Atlántida Cinematográfica.

Cabezas, P. (2019). *Adiós* [Película]. Adiós la película; Apache Films; La Claqueta P.C.

Calparsoro, D. (1996). *Pasajes* [Película]. El Deseo.

- (1997). *A ciegas* [Película]. Star Line TV Productions.
- (2000). *Asfalto* [Película]. Jose María Lara P. C.

Codina, J. M. (1915). *El signo de la tribu* [Película]. Condal Films.

Coira, P. y Coira, J. (2019). *Hierro* [Serie de televisión]. Movistar+; Portocabo; Atlantique Productions; Arte.

Coixet, I. (1998). *A los que aman* [Película]. Sociedad General de Cine; Le Studio Canal Plus.

- (2005). *The Secret Life of Words* [La vida secreta de las palabras] [Película]. El Deseo; Mediaproduccion.
- (2009). *Map of the Sounds of Tokyo* [Mapa de los sonidos de Tokio] [Película]. Mediaproduccion; Versátil Cinema.

Cortesina, H. (1922). *Flor de España* [Película]. Cortesina Films.

Craven, W. (1996). *Scream* [Scream. Vigila quién llama] [Película]. Dimension Films; Woods Entertainment.

D'Ax, F. (2012). *L'Islla de Toth* [La isla de Toth] [Película]. Atac Funkie Productions.

De la Iglesia, A. (2008). *Los crímenes de Oxford* [Película]. Realizaciones Audiovisuales A. I. E.; Telecinco Cinema; Film Stock Investment; Oxford Crimes.

De Mol, J. (2017). *Gran Hermano Revolution* [Programa de televisión]. Zeppelin.

Demme, J. (1991). *The Silence of the Lambs* [El silencio de los corderos] [Película]. Orion Pictures.

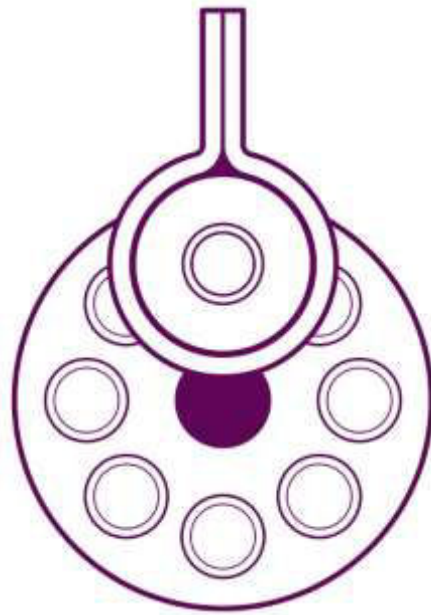
Douglas, G. (1967). *Tony rome* [Hampa Dorada] [Película]. 20th Century Fox.

Elías, F. (1935). *Rataplán* [Película]. Cifesa.

- Fennel, E. (2020). *Promising Young Woman* [Una joven prometedora] [Película]. Filmmation Entertainment; Focus Pictures; LuckyChap Entertainment.
- Ferreira, P. (2000). *Sé quién eres* [Película]. Continental Producciones; Film Stock Investment.
- Fincher, D. (2014). *Gone Girl* [Perdida] [Película]. 20th Century Fox; Regency Enterprises; Pacific Standard.
- Ford Coppola, F. (1972). *The Godfather* [El padrino] [Película]. Paramount Pictures; Alfran Productions.
- G. Velilla, I. (2015). *Perdiendo el norte*. Atresmedia Cine; Aparte Films; Telefónica Studios.
- Gillespie, J. (1997). *I Know What You Did Last Summer* [Sé lo que hicisteis el último verano] [Película]. Columbia Pictures; Mandalay Entertainment.
- González Molina, F. (2019). *Legado en los huesos* [Película]. Mantecadas Salazar; Nostromo Pictures.
- (2019). *Ofrenda a la tormenta* [Película]. Mantecadas Salazar; Nostromo Pictures.
- Goulding, E. (1932). *Grand Hotel* [Gran hotel] [Película]. MGM.
- Graciani, A. (1934). *El desaparecido* [Película]. Meyler Film.
- Hawks, H. (1946). *The Big Sleep* [El sueño eterno] [Película]. Warner Bros.
- Hitchcock, A. (1940). *Rebecca* [Película]. Selznick International Pictures.
- (1945). *Spellbound* [Recuerda] [Película]. Selznick International Pictures.
- Hughes, A. (2021). *The Fury of a Patient Man* [Película]. The Picture Company; Pacific View Management; Studio 8 (Inédita).
- Kasdan, L. (1981). *Body Heat* [Fuego en el cuerpo] [Película]. Warner Bros; Ladd Company.
- Lang, F. (1927). *Metropolis* [Metrópolis] [Película]. U. F. A.

- Leitch, D. (2017). *Atomic Blonde* [Atómica] [Película]. Focus Features; 87Eleven, Closed On Mondays Entertainment; Denver and Delilah Productions; Film I Väst; T.G.I.M Films.
- León, P. (2012). *Carmina o revienta* [Película]. Andy Joke; Jaleo Films; Paloma Juanes.
- (2014). *Carmina y amén* [Película]. Telecinco Cinema; Andy Joke.
- Leone, S. (1984). *Once Upon a Time in America* [Érase una vez en América] [Película]. Warner Bros.
- LeRoy, M. (1931). *Little Caesar* [Hampa Dorada] [Película]. Warner Bros.
- Madrid, A. y Cornejo, O. (2021). *Rocío: Contar la verdad para seguir viva* [Miniserie de televisión]. La Fábrica de la tele; Mediaset España.
- Marro, A. (1916). *Barcelona y sus misterios* [Película]. Hispano Films.
- Martel, L. (2004). *La niña santa* [Película]. Lita Stantic Producciones; El Deseo; R&C Produzioni.
- Martínez-Lázaro, E. (2013). *Ocho apellidos vascos* [Película]. Snow Films; Kowalski Films; Lazona Films.
- Miró, P. (1981). *Gary Cooper que estás en los cielos* [Película]. Jet Films; In-Cine.
- Molina, J. (1981). *Función de noche* [Película]. C. B. Films.
- Noyce, P. (2010). *Salt* [Película]. Columbia Pictures; Di Bonaventura Pictures.
- Perojo, B. (1924). *Más allá de la muerte* [Película]. Films Benavente.
- (1949). *Yo no soy la Mata-Hari* [Película]. Paloma-Ares Films.
- Pina, A. y Martínez Lobato, E. (2021). *Sky rojo* [Serie de televisión]. Vancouver Media.
- Plaza, P. (2019). *Quien a hierro mata* [Película]. Atresmedia Cine; Vaca Films Studio; Quien a hierro mata A. I. E.

- Polanski, R. (1968). *Rosemary's Baby* [La semilla del diablo] [Película]. William Castle Productions.
- Preminger, O. (1944). *Laura* [Película]. 20th Century Fox.
- Reiner, R. (1990). *Misery* [Película]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment.
- Rey, F. (1930). *La aldea maldita* [Película]. Pedro Larrañaga; Florián Rey.
- (1943). *La aldea maldita* [Película]. P.B. Films.
- Ruiz de Austri, M. (2010). *El tesoro del rey Midas* [Película]. Extra Producciones Audiovisuales.
- Sorogoyen, R. y Peña, I. (2020). *Antidisturbios* [Serie de televisión]. Caballo Films; The Lab Cinema.
- Tarantino, Q. (2003). *Kill Bill. Volumen 1* [Película]. Miramax; Band Apart.
- (2004). *Kill Bill. Volumen 2* [Película]. Miramax; Band Apart.
- Urbizu, E. (2018). *Gigantes* [Serie de televisión]. Movistar+.
- (2021) *Libertad* [Serie de televisión]. Lazona Producciones; Movistar+.
 - (2021) *Libertad* [Película]. Lazona Producciones; Movistar+.
- Verhoeven, P. (1992). *Basic Instinct* [Instinto básico] [Película]. Carolco Pictures; Canal+.
- Wyler, W. (1951). *Detective Story* [Brigada 21] [Película]. Paramount Pictures.
- Young, T. (1962). *Dr. No* [Agente 007 contra el doctor No] [Película]. EON Productions.
- Zambrano, B. (1999). *Solas* [Película]. Maestranza Films.



ANEXOS

Q 8. Anexos

8.1. Fichas técnicas de películas analizadas

<i>Los ladrones somos gente honrada</i>
<p>Dirección: Ignacio F. Iquino Año: 1941</p> <p>Productora: Producciones Campa; Juca Films</p> <p>Guion: Ignacio F. Iquino (Obra: Enrique Jardiel Poncela)</p> <p>Reparto: Antonio Riquelme, Fernando Freyre de Andrade, José Jaspe, Manuel Luna, Mercedes Vecino, Amparo Rivelles</p>

<i>El 13-13</i>
<p>Dirección: Luis Lucía Año: 1943</p> <p>Productora: CIFESA</p> <p>Guion: Concha Blanco, Bernaldo Sáez</p> <p>Reparto: Rafael Durán, Marta Santaolalla, Ramón Martori, Alberto Romea, Luis Peña, Fernando Porredón, José Prada, Cristina Yomar, Fortunato Bernal, Santiago Rivero, Francisco Marimón, Carmen Villajos</p>

<i>Domingo de carnaval</i>
<p>Dirección: Edgar Neville Año: 1945</p> <p>Productora: Exclusivas Salete-Jimeno</p> <p>Guion: Edgar Neville</p> <p>Reparto: Conchita Montes, Fernando Fernán Gómez, Guillermo Marín, Julia Lajos, Juanita Manso, Manuel Requena, Joaquín Roa</p>

*Audiencia pública***Dirección:** Florián Rey **Año:** 1946**Productora:** Florián Rey P. C.; Suevia Films**Guion:** Rogelio Perioult, Florián Rey**Reperto:** Mary Delgado, Alfredo Mayo, Paola Barbara, José Nieto, Alicia Palacios, Raúl Cancio, Mary Santpere*Angustia***Dirección:** José Antonio Nieves Conde **Año:** 1947**Productora:** Cooperativa Cinematográfica Constelación**Guion:** José Antonio Nieves Conde, Antonio Pérez Sánchez, Ricardo Toledo**Reperto:** Amparo Rivelles, Adriano Rimoldi, Rafael Bardem, Julia Caba Alba, María Francés, Milagros Leal, Carmen de Lucio, Fernando Noguerras, José María Rodero, Aníbal Vela, Ángel Álvarez*Una mujer cualquiera***Dirección:** Rafael Gil **Año:** 1949**Productora:** Cesáreo González, P. C.**Guion:** Rafael Gil, Miguel Mihura**Reperto:** María Félix, Antonio Vilar, Mary Delgado, Manolo Morán, José Nieto, Juan Espantaleón, Juan de Landa, Eduardo Fajardo, Carolina Jiménez, Tomás Blanco, Ricardo Acero, Manuel Aguilera, Rafael Bardem, Julia Caba Alba, María Isbert, Fernando Fernández de Córdoba, Ángel de Andrés, Félix Fernández, Julia Lajos, José Prada*Apartado de correos 1001***Dirección:** Julio Salvador **Año:** 1950**Productora:** Emisora Films**Guion:** Julio Coll, Antonio Isasi-Isasmendi**Reperto:** Conrado San Martín, Tomás Blanco, Modesto Cid, Manuel de Juan, Elena Espejo, Emilio Fábregas, Ricardo Fuentes, José Goula, Marta Grau, Casimiro Hurtado

*Almas en peligro***Dirección:** Antonio Santillán **Año:** 1951**Productora:** IFI Producciones**Guion:** Juan Lladó, Antonio Santillán (Historia: Jesús Fernández, Joaquín Fernández, Jesús Pascual)**Reparto:** Pedro Anzola, Barta Barri, Jesús Colomer, Isabel de Castro, Manuel Gas, Paco Martínez Soria, Manuel Monroy, Carlos Otero, Miguel Ángel Valdivieso*Surcos***Dirección:** José Antonio Nieves Conde **Año:** 1951**Productora:** Atenea Films**Guion:** José Antonio Nieves Conde, Gonzalo Torrente Ballester (Idea: Eugenio Montes)**Reparto:** Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Félix Dafauce, Francisco Bernal, Félix Briones, José Prada, Rafael Calvo Revilla, Montserrat Carulla, Chano Conde, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Pilar Sirvent, Marujita Díaz*Los agentes del quinto grupo***Dirección:** Ricardo Gascón **Año:** 1954**Productora:** IFI Producciones**Guion:** Ricardo Gascón, José Antonio de la Loma (Historia: José Casajuana, José Antonio de la Loma)**Reparto:** Armando Moreno, Manuel Gas, Miguel Fleta, José María Marcos, Mario Gas, José Sazatornil, Carolina Jiménez, Barta Barri, Francisco Piquer*Alta costura***Dirección:** Luis Marquina **Año:** 1954**Productora:** Cinesol; Asociación de Técnicos y Artistas (ATA)**Guion:** Luis Marquina (Novela: Darío Fernández Flórez)**Reparto:** Alfredo Mayo, Dina Sten, Laura Valenzuela, Lyla Rocco, Margarita Lozano, María Martín*El fugitivo de Amberes***Dirección:** Miguel Iglesias **Año:** 1954**Productora:** PECSA Films**Guion:** Juan Bosch, Miguel Iglesias**Reparto:** Joan Capri, Enrique Borrás, Howard Vernon, Anouk Ferjac, Manuel Gas, Luis Induni, José Marco

*Muerte de un ciclista***Dirección:** Juan Antonio Bardem **Año:** 1955**Productora:** Suevia Films; Guión Films; Trionfalcine**Guión:** Juan Antonio Bardem**Reparto:** Lucía Bosé, Alberto Closas, Bruna Corrà, Carlos Casaravilla, Otello Toso, Alicia Romay, Julia Delgado Caro, Matilde Muñoz Sampedro, Mercedes Albert, José Sepúlveda, José Prada, Fernando Sancho, Manuel Alexandre, Jacinto San Emeterio, Manuel Arbó, Emilio Alonso, Margarita Espinosa, Rufino Inglés, Antonio Casas, Manuel Guitián, Elisa Méndez, José María Rodríguez, Carmen Castellanos, José María Gavilán, José Navarro, Gracita Montes*Los peces rojos***Dirección:** José Antonio Nieves Conde **Año:** 1955**Productora:** Suevia Films; Estela Films; Yago Films**Guión:** Carlos Blanco**Reparto:** Emma Penella, Arturo de Córdova, Pilar Soler, Félix Dafauce, Félix Acaso, Manuel de Juan, María de las Rivas, Luis Roses, Ángel Álvarez*Sendas Marcadas***Dirección:** Juan Bosch **Año:** 1957**Productora:** Urania Films**Guión:** Miguel Iglesias, Juan Bosch, Rafael J. Salvia**Reparto:** Adriano Rimoldi, Antonio Puga, Ana Amendola, Francisco Piquer, Montserrat Julió, Luis Induni, Santiago Medrano, Paco Martínez Soria, Ángel Jordán*Un vaso de whisky***Dirección:** Julio Coll **Año:** 1958**Productora:** Este Films; Productores Exhibidores Films Sociedad Anónima (PEFSA)**Guión:** Julio Coll, José Germán Huici**Reparto:** Rossana Podestà, Arturo Fernández, Marta Flores, Carlos Larrañaga, Carlos Mendy, Armando Moreno, Milo Quesada, George Rigaud, Yelena Samarina, José María Cases

*A sangre fría***Dirección:** Juan Bosch **Año:** 1959**Productora:** Este Films; Urania Films**Guion:** Juan Bosch**Reparto:** Arturo Fernández, Carlos Larrañaga, Gisía Paradis, Manuel Cano, Linda Chacón, José Dacosta, Miguel Ángel Gil, María Mahor, Salvador Muñoz, Aurelio Pardo, Fernando Sancho*091, policía al habla***Dirección:** José María Forqué **Año:** 1960**Productora:** AS Films Producciones**Guion:** Vicente Coello, José María Forqué, Pedro Masó, Antonio Vich**Reparto:** Adolfo Marsillach, Tony Leblanc, Susana Campos, José Luis López Vázquez, Manolo Gómez Bur, María Luisa Merlo, Francisco Cornet, Javier Fleta, Pilar Cano, Luis Peña, Manuel Alexandre, Mara Laso, Ana Castor, Ángel de Andrés, Julia Gutiérrez Caba, Gracita Morales, Antonio Casas, Asunción Balaguer, Irene Gutiérrez Caba, Agustín González, Antonio Ferrandis*A hierro muere***Dirección:** Manuel Mur Oti **Año:** 1961**Productora:** Halcón Producciones Cinematográficas; Argentina Sono Films**Guion:** Enrique Llovet (Novela: Luis Saslavsky)**Reparto:** Olga Zubarry, Alberto de Mendoza, Luis Prendes, Katia Loritz, José Nieto, Eugenia Zúffoli, José Bódalo, Manuel Dicenta, Luis Peña*A tiro limpio***Dirección:** Francisco Pérez-Dolz **Año:** 1963**Productora:** Producciones Balcázar**Guion:** Miguel Cussó, Francisco Pérez-Dolz, José María Ricarte (Historia: José María Ricarte)**Reparto:** José Suárez, Luis Peña, Carlos Otero, Joaquín Navales, Gustavo Re, Carolina Jiménez, María Julia Díaz, Juan Velilla, Pedro Gil, María Francés, Victoriano Fuentes, Rafael Moya, Emilio Sancho, Carlos Ibarzábal, María Asquerino

*Autopsia de un criminal***Dirección:** Ricardo Blasco **Año:** 1963**Productora:** Hispamer Films**Guion:** Francisco Javier Bueno, José María Castaño**Reparto:** Francisco Rabal, Danielle Godet, Howard Vernon, Félix Dafauce, Mercedes Borqué, Ángel Calero, Rafael Corés, Ketty de la Cámara, Sun De Sanders*El diablo también llora***Dirección:** José Antonio Nieves Conde **Año:** 1963**Productora:** Arturo González; Apo Films**Guion:** Mario Lacruz, José Antonio Nieves Conde, Giorgio Prosperi (Historia: Severiano Fernández Nicolás)**Reparto:** Eleonora Rossi-Drago, Francisco Rabal, Alberto Closas, Fernando Rey, Graziella Galvani*Fata Morgana***Dirección:** Vicente Aranda **Año:** 1966**Productora:** Films Internacionales**Guion:** Vicente Aranda, Gonzalo Suárez**Reparto:** Teresa Gimpera, Marianne Benet, Antonio Ferrandis, Alberto Dalbés, Marcos Martí*Ditirambo***Dirección:** Gonzalo Suárez **Año:** 1967**Productora:** Hersua Films**Guion:** Gonzalo Suárez**Reparto:** Gonzalo Suárez, Yelena Samarina, Charo López, José María Prada, Helenio Herrera, André Courrèges*Agonizando en el crimen***Dirección:** Enrique Eguiluz **Año:** 1968**Productora:** Logar P. C.**Guion:** Juan Logar**Reparto:** Paul Naschy, José Rubio, Yelena Samarina, Irene Gutiérrez Caba, Juan Logar, Tomás Blanco, Manuel Manzanque

*La banda de los tres crisantemos***Dirección:** Ignacio F. Iquino **Año:** 1970**Productora:** IFI Producciones**Guion:** Ernesto Gastaldi, Ignacio F. Iquino, Juliana San José de la Fuente (Novela: Lou Carrigan)**Reparto:** Dean Reed, Daniel Martín, Fernando Sancho, María Martín, Krista Nell, Luis Mariano Duque, Alice Sandro, Ángel del Pozo, Ramón Durán, Paola Barbara, Malisa Longo, Lina Canalejas, Esteban Dalmases, Juan Fernández, Manuel Gas*El techo de cristal***Dirección:** Eloy de la Iglesia **Año:** 1971**Productora:** Fono España S.A.**Guion:** Eloy de la Iglesia, Antonio Fos**Reparto:** Carmen Sevilla, Dean Selmier, Patty Shepard, Emma Cohen, Fernando Cebrián, Hugo Blanco, Encarna Paso, Rafael Hernández, Javier De Campos, Patricia Cealot*El asesino está entre los trece***Dirección:** Javier Aguirre **Año:** 1973**Productora:** Producciones Internacionales Cinematográficas Asociadas**Guion:** Javier Aguirre, Alberto S. Insúa**Reparto:** Patty Shepard, Simón Andreu, José María Prada, Trini Alonso, Dyanik Zurakowska, Jack Taylor, Paloma Cela, May Heatherly, Doris Coll, Carmen Maura, Eusebio Poncela, Alberto Fernández, Eduardo Calvo, Rosa de Alba, Marisol Delgado, Blaki, Paul Naschy, Ramiro Oliveros*El crimen de Cuenca***Dirección:** Pilar Miró **Año:** 1979**Productora:** INCINE; Jet Films**Guion:** Salvador Maldonado, Pilar Miró (Idea: Juan Antonio Porto)**Reparto:** Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Fernando Rey, Daniel Dicenta, José Manuel Cervino, Mary Carrillo, Assumpta Serna, Nicolás Dueñas, Guillermo Montesinos

*Deprisa, deprisa***Dirección:** Carlos Saura **Año:** 1980**Productora:** Elías Querejeta P. C.; Molem**Guión:** Blanca Astiasu (Historia: Carlos Saura)**Reparto:** Berta Socuélamos, José Antonio Valdelomar, Jesús Arias, José María Hervás Roldán, María del Mar Serrano, Consuelo Pascual, André Falcon, Yves Arcanel, Yves Barsacq, Suzy Hannier, Alain Doutey, Joaquín Escola, Matías Prats*Asesinato en el Comité Central***Dirección:** Vicente Aranda **Año:** 1981**Productora:** Morgana Films; LolaFilms; Acuaris**Guión:** Vicente Aranda (Novela: Manuel Vázquez Montalbán)**Reparto:** Patxi Andión, Victoria Abril, Héctor Alterio, Conrado San Martín, José Vivó, Miguel Rellán, José Cerro, Juan José Otegui, José Albiach, Palmiro Aranda, Concha Leza, Miguel Palenzuela, Juan Jesús Valverde, Rosa María Mateo*La fuga de Segovia***Dirección:** Imanol Uribe **Año:** 1981**Productora:** Frontera Films Irún**Guión:** Ángel Amigo, Imanol Uribe (Diálogos: Anjel Lertxundi)**Reparto:** Xabier Elorriaga, Mario Pardo, Ovidi Montllor, Chema Muñoz, Ramón Balenciaga, Imanol Gaztelumendi, José Pedro Carrión, Álex Angulo, Ramón Barea, Claudio Rodríguez, Klara Badiola, Elene Lizarralde*El arreglo***Dirección:** José Antonio Zorrilla **Año:** 1983**Productora:** Producciones Cinematográficas Fuenteálamo**Guión:** José Antonio Zorrilla**Reparto:** Eusebio Poncela, Isabel Mestres, Pedro Díez del Corral, Pilar Alcón, José Luis Barceló*Asalto al Banco Central***Dirección:** Santiago Lapeira **Año:** 1983**Productora:** Travelling Films; Charol Films; Look Films**Guión:** Santiago Lapeira**Reparto:** José Sacristán, Isabel Mestres, Alfredo Luchetti, Arnau Vilardebó, Víctor Israel, Joan Borrás, Fernando Guillén, Blai Llopis, Francesc Orella, Salvador Vidal, Carlos Herrera

*Adela***Dirección:** Carles Balagué **Año:** 1986**Productora:** Diafragma P. C.; Catalonia Films**Guión:** Carles Balagué**Reparto:** Marta Angelat, Pedro Atxa, Hassan Baglhi, Yani Forner, Fernando Guillén, Víctor Israel, Concha Leza, Alfred Lucchetti, Pere Molina, Pierrot, Jordi Serrat, Silvia Solar, Juan Viñallonga, Antonio Álvarez*Crónica sentimental en rojo***Dirección:** Francisco Rovira Beleta **Año:** 1986**Productora:** Laro Films; Televisión Española (TVE)**Guión:** Francisco Rovira Beleta, Enrique Josa**Reparto:** Assumpta Serna, José Luis López Vázquez, Lorenzo Santamaría, Jordi Serrat, Hugo Blanco, José María Blanco, Fabiá Mata*Terroristas***Dirección:** Antonio Gonzalo **Año:** 1986**Productora:** Acrofón; Trípode Films**Guión:** Antonio Gonzalo**Reparto:** Maite Irache, Ángel Pardo, Mario Pardo, Jesús Puente, Miguel Rellán, Carlos Tristanchó, Marina Saura, Teddy Bautista, Manuel de Blas, Gabriel Fariza, Ramón Reparaz, Ricardo Romanos, Juan Carlos Ordóñez, Fernando De Luis, Alfonso Marcos, Stella Quintana, Fernando Chinarro, Pilar Gentile, Paloma Siles, Francisco Angulo, Gloria Mari, Manuel del Hoyo, José A. Sanguino, Damián Rodríguez, Elena Herran, Paula Herran, Braulio Muñoz, Jesus Pérez, José M. Reverte, Joaquín Leguina*La estanquera de Vallecas***Dirección:** Eloy de la Iglesia **Año:** 1987**Productora:** EGA Medios Audiovisuales; Televisión Española (TVE)**Guión:** Eloy de la Iglesia, Alonso de Santos**Reparto:** Emma Penella, José Luis Gómez, José Luis Manzano, Maribel Verdú, Fernando Guillén, Jesús Puente, Antonio Gamero, Azucena Hernández, Simón Andreu, Nieve Parola, Antonio Iranzo, Tina Sáinz, Juana Ginzo, Pedro de Frutos, Chari Moreno, Mabel Ordóñez, Coral Pellicer, José Luis Fernández 'Pirri'

*El aire de un crimen***Dirección:** Antonio Isasi-Isasmendi **Año:** 1988**Productora:** Isasi P. C.**Guión:** Antonio Isasi-Isasmendi, Gabriel Castro**Reparto:** Francisco Rabal, Maribel Verdú, Germán Cobos, Chema Mazo, Fernando Rey, María José Moreno, Miguel Rellán, Agustín González, Pedro Beltrán, Rafaela Aparicio, Ovidi Montllor*Baton Rouge***Dirección:** Rafael Moleón **Año:** 1988**Productora:** Modigil**Guión:** Agustín Díaz-Yanes, Rafael Moleón (Argumento: Agustín Díaz-Yanes)**Reparto:** Antonio Banderas, Victoria Abril, Carmen Maura, Ángel de Andrés López, Laura Cepeda, Noel Molina*El invierno en Lisboa***Dirección:** José Antonio Zorrilla **Año:** 1990**Productora:** Igeldo Zine Produksioak; Jet Films; Impala; Sara Films; MGN Filmes e Espectáculos**Guión:** José Antonio Zorrilla, Mason Funk. Diálogos adaptados a francés: Pierre Fabre**Reparto:** Christian Vadim, Hélène de Saint-Père, Dizzy Gillespie, Eusebio Poncela, Fernando Guillén Cuervo, Michel B. Dupérial, Carlos Wallenstein, Isidoro Fernández, Vitor Norte, Mikel Garmendia, Aitzpea Goenaga, Fernando Guillén, Klara Badiola, Esther Esparza, Antonio Mesquita*Amantes***Dirección:** Vicente Aranda **Año:** 1991**Productora:** Pedro Costa P. C.; Televisión Española (TVE)**Guión:** Carlos Pérez Merinero, Álvaro del Amo, Vicente Aranda**Reparto:** Jorge Sanz, Victoria Abril, Maribel Verdú, Enrique Cerro, Mabel Escaño, Alicia Agut, José Cerro, Gabriel Latorre, Saturnino García*Beltenebros***Dirección:** Pilar Miró **Año:** 1991**Productora:** Iberoamericana Films; Floradora Distributors; Televisión Española (TVE)**Guión:** Mario Camus, Pilar Miró, Juan Antonio Porto**Reparto:** Terence Stamp, Patsy Kensit, José Luis Gómez, Geraldine James, Simón Andreu

*La madre muerta***Dirección:** Juanma Bajo Ulloa **Año:** 1993**Productora:** Gasteizko Zinema**Guion:** Juanma Bajo Ulloa, Eduardo Bajo Ulloa**Reparto:** Karra Elejalde, Ana Álvarez, Silvia Marsó, Elena Iureta, Ramón Barea, Gregoria Mangas, Marisol Sáez, Raquel Santamaría*Una casa en las afueras***Dirección:** Pedro Costa **Año:** 1994**Productora:** Pedro Costa P. C.; Atrium; Televisión Española (TVE)**Guion:** José Ángel Esteban, Carlos López (Historia: Pedro Costa, Juan Martínez Moreno)**Reparto:** Juan Echanove, Emma Suárez, Lydia Bosch, Tania Henche, Asunción Balaguer, Susi Sánchez, Tony Isbert, Ana Labordeta*Salto al vacío***Dirección:** Daniel Calparsoro **Año:** 1995**Productora:** Yumping Film Productions**Guion:** Daniel Calparsoro**Reparto:** Najwa Nimri, Roberto Chalu, Alfredo Villa, Ion Gabella, Karra Elejalde, Kandido Uranga, Saturnino García, Mariví Bilbao, Jorge Santos, Alfonso Torregrosa, Esther Velasco, Txema Blasco, Paco Sagarzazu, Txema Sandoval, Fanny Condado, Nati Ortíz de Zárate, Carla Calparsoro*Tesis***Dirección:** Alejandro Amenábar **Año:** 1995**Productora:** Las Producciones del Escorpión**Guion:** Alejandro Amenábar, Mateo Gil**Reparto:** Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, Nieves Herranz, Rosa Campillo, Miguel Picazo, Xabier Elorriaga*Tu nombre envenena mis sueños***Dirección:** Pilar Miró **Año:** 1996**Productora:** Sogetel; Central Producciones Audiovisuales**Guion:** Ricardo Franco, Pilar Miró**Reparto:** Carmelo Gómez, Emma Suárez, Ángel de Andrés López, Anabel Alonso, Toni Cantó, Aitor Merino, Héctor Colomé, Simón Andreu, Montserrat Carulla, Natalia Millán, Nicolás Dueñas

*Al límite***Dirección:** Eduardo Campoy **Año:** 1997**Productora:** Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas; Creativos Asociados de Radio y Televisión; A. C. T. Sarl**Guion:** Agustín Díaz Yanes, Luis Marías, Carlos Pérez Merinero**Reparto:** Juanjo Puigcorbé, Lydia Bosch, Béatrice Dalle, Bud Spencer, Mabel Lozano, José Manuel Lorenzo, Rafael Romero Marchent*Perdita Durango***Dirección:** Álex de la Iglesia **Año:** 1997**Productora:** Sociedad General de Cine; Lola 2002; Occidental Media; Mirador Films**Guion:** David Trueba**Reparto:** Rosie Pérez, Javier Bardem, Harley Cross, Aimee Graham, James Gandolfini, Screamin' Jay Hawkins, Don Stroud, Demian Bichir, Santiago Segura, Carlos Bardem, Alex Cox*Nadie conoce a nadie***Dirección:** Mateo Gil **Año:** 1999**Productora:** Sociedad General de Cine; Maestranza Films; D. M. V. B. Films**Guion:** Mateo Gil**Reparto:** Eduardo Noriega, Jordi Mollà, Natalia Verbeke, Paz Vega, Crispulo Cabezas, Manuel Morón, Pedro Álvarez-Ossorio, Mauro Rivera, Jesús Olmedo, Joserra Cadiñanos, José Manuel Seda, Richard Henderson, José Cantero, Lucio Romero*El arte de morir***Dirección:** Álvaro Fernández Armero **Año:** 2000**Productora:** Aurum Producciones**Guion:** Juan Vicente Pozuelo, Curro Royo**Reparto:** Fele Martínez, María Esteve, Gustavo Salmerón, Adriá Collado, Lucía Jiménez, Elsa Pataky, Sergio Peris-Mencheta, Emilio Gutiérrez Caba

*Intacto***Dirección:** Juan Carlos Fresnadillo **Año:** 2001**Productora:** Sociedad General de Cine; Mediaset**Guion:** Andrés Koppel, Juan Carlos Fresnadillo, Gustavo Fuertes**Reparto:** Leonardo Sbaraglia, Eusebio Poncela, Mónica López, Antonio Dechent, Max von Sydow, Guillermo Toledo, Marisa Lull, Andrea San Vicente, Alber Ponte, Luis Mesonero, Jesús Noguero, Flora María Álvaro, Ramón Esquinas, Marta Gil, Pedro Beitia, Paz Gómez, Iván Aledo, Chema de Miguel, Luis de León, Cesar Castillo, Mauricio Bautista, Pablo Portillo, Patricia Castro, Fernando Albizu, Paco Churruca*Los otros***Dirección:** Alejandro Amenábar **Año:** 2001**Productora:** Sociedad General de Cine; Producciones del Escorpión**Guion:** Alejandro Amenábar**Reparto:** Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy, Renée Asherson, Michelle Fairley*El alquimista impaciente***Dirección:** Patricia Ferreira **Año:** 2002**Productora:** Continental Producciones; Film Stock Investment; Cartel Producciones Audiovisuales; Televisión de Galicia; Patagonik Film Group**Guion:** Patricia Ferreira, Enrique Jiménez**Reparto:** Ingrid Rubio, Roberto Enríquez, Chete Lera, Adriana Ozores, Miguel Ángel Solá, Jordi Dauder*La caja 507***Dirección:** Enrique Urbizu **Año:** 2002**Productora:** Sociedad General de Cine**Guion:** Enrique Urbizu, Michel Gaztambide**Reparto:** Antonio Resines, José Coronado, Goya Toledo, Juan Fernández, Luciano Federico, Dafne Fernández, Miriam Montilla, Sancho Gracia, Héctor Colomé, Enrique Martínez

*En la ciudad sin límites***Dirección:** Antonio Hernández **Año:** 2002**Productora:** Icónica; Zebra Producciones; Patagonik Film Group**Guion:** Antonio Hernández, Enrique Brasó**Reparto:** Leonardo Sbaraglia, Fernando Fernán Gómez, Geraldine Chaplin, Ana Fernández, Adriana Ozores, Leticia Brédice, Roberto Álvarez, Àlex Casanovas, Mónica Estarreado, Alfredo Alcón*No debes estar aquí***Dirección:** Jacobo Rispa **Año:** 2002**Productora:** Alquimia Cinema; Atresmedia Cine; TELEFE; Fidelité Productions**Guion:** Nacho Cabana, Ernesto Pozuelo**Reparto:** Pablo Echarri, Tristán Ulloa, Marián Aguilera, Pilar Punzano, Andrés Gertrudix, Carmen Jabonero, Juan Díaz, Marta Ambit, Luis Ciges, Rosa Estévez*Nos miran***Dirección:** Norberto López Amado **Año:** 2002**Productora:** Bocaboca Producciones; Hera International Films**Guion:** Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Carmelo Gómez, Icíar Bollaín, Massimo Ghini, Margarita Lozano, Manuel Lozano, Carolina Petterson, Karra Elejalde, Roberto Álvarez*Trece Campanadas***Dirección:** Xavier Villaverde **Año:** 2002**Productora:** Continental Producciones; Castelao Productions; Film Stock Investment; Atresmedia Cine; Televisión de Galicia; Take 2000**Guion:** Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo, Xavier Villaverde**Reparto:** Juan Diego Botto, Luis Tosar, Marta Etura, Rosa Álvarez, Elvira Mínguez, Laura Mañá, David Álvarez, Diego Infante, Gonzalo Uriarte, Yolanda Muñíos, Mariana Carballal, Susan Ritz*Más de mil cámaras velan por tu seguridad***Dirección:** David Alonso **Año:** 2003**Productora:** Lotus Films Internacional; Atresmedia Cine**Guion:** Cristóbal Garrido, David Alonso, Fernando Cámara, Daniel García**Reparto:** Antonio Hortelano, Laura Manzanedo, Fernando Andina, Mónica Estarreado, Lorenzo Armenteros, Eva Marciel, Aurora Carbonell

*Utopía***Dirección:** María Ripoll **Año:** 2003**Productora:** Alquimia Cinema; Fidelité Productions**Guión:** Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo (Idea: Curro Royo)**Reparto:** Leonardo Sbaraglia, Najwa Nimri, Tcheky Karyo, Héctor Alterio, José García, Emma Vilarasau, Fele Martínez, Juan Carlos Vellido*Cámara oscura***Dirección:** Pau Freixas **Año:** 2004**Productora:** Vértice Cine; Iris Star; Telecinco Cinema**Guión:** Pau Freixas, Héctor Claramunt**Reparto:** Silke, Unax Ugalde, Andrés Gertrudix, Diana Lázaro, Adrià Collado, Héctor Claramunt, Lluís Homar, Juan Hernández, Josep M. Domènech, Lluís Soler*Hipnos***Dirección:** David Carreras Solè **Año:** 2004**Productora:** DeAPlaneta Producciones**Guión:** David Carreras Solè, Juan María Ruiz Córdoba**Reparto:** Cristina Brondo, Natalia Sánchez, Demián Bichir, Féodor Atkine, Carlos Lasarte, Julián Villagrán, Marisol Membrillo, César Nebreda*Incautos***Dirección:** Miguel Bardem **Año:** 2004**Productora:** Alquimia Cinema; Telemadrid; Televisión Autonómica Valencia; Mandarin**Guión:** Miguel Bardem, Carlos Martín**Reparto:** Victoria Abril, Ernesto Alterio, Federico Luppi, Manuel Alexandre, Gilbert Melki, Alejandro Casaseca, Manuel Morón, Jesús Castejón*Ouija***Dirección:** Juan Pedro Ortega García **Año:** 2004**Productora:** Eleven Dreams; Ibarretxe y Co**Guión:** Carmen Abarca**Reparto:** Ricard Sales, Montse Mostaza, Carlos Olivella, Núria Font, Jaume García, Jon Inciarte, Victoria Lepori, Óscar García, Gemma Prats

*Ausentes***Dirección:** Daniel Calparsoro **Año:** 2005**Productora:** Star Line TV Productions; Telecinco Cinema**Guion:** Daniel Calparsoro, Ray Loriga, Elio Quiroga**Reparto:** Ariadna Gil, Jordi Mollà, Nacho Pérez, Omar Muñoz, Mar Sodupe, Àlex Brendemühl*La monja***Dirección:** Luis de la Madrid **Año:** 2005**Productora:** Castelao Productions; Future Films**Guion:** Manu Díez (Idea: Jaume Balagueró)**Reparto:** Cristina Piaget, Natalia Dicenta, Anita Briem, Belén Blanco, Manu Fullola, Alistair Freeland, Teté Delgado, Oriana Bonet, Paulina Gálvez, Lola Marcelli*La caja Kovak***Dirección:** Daniel Monzón **Año:** 2006**Productora:** Castelao Productions; Telecinco Cinema; Future Films**Guion:** Daniel Monzón, Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Timothy Hutton, Lucía Jiménez, David Kelly, Gary Piquer, Georgia Mackenzie, Iván Morales, Annette Badland, Helena Carrión, Fede Celada*GAL***Dirección:** Miguel Courtois **Año:** 2006**Productora:** Aurum Producciones**Guion:** Antonio Onetti**Reparto:** Natalia Verbeke, Jordi Mollà, José García, Ana Álvarez, Mercè Llorens, Jordi Rebellón, José Ángel Egido, Mar Regueras, Bernard Le Coq, Blanca Marsillach*La noche de los girasoles***Dirección:** Jorge Sánchez-Cabezudo **Año:** 2006**Productora:** Alta Producción; Stop Line Films; The Film; Arte**Guion:** Jorge Sánchez-Cabezudo**Reparto:** Carmelo Gómez, Judith Diakhate, Celso Bugallo, Manuel Morón, Mariano Alameda, Vicente Romero, Walter Vidarte, Cesáreo Estébanez, Rodolfo Sancho, Fernando Sánchez-Cabezudo, Petra Martínez, Nuria Mencía, Enrique Martínez, Mariano Peña

*La habitación de Fermat***Dirección:** Luis Piedrahita, Rodrigo Sopeña **Año:** 2007**Productora:** Notro Films; Bocaboca Producciones**Guión:** Luis Piedrahita, Rodrigo Sopeña**Reparto:** Alejo Sauras, Elena Ballesteros, Santi Millán, Lluís Homar, Federico Luppi, Helena Carrión, Ariadna Cabrol, Juanma Falcón, Alicia Fernández*El orfanato***Dirección:** J. A. Bayona **Año:** 2007**Productora:** Rodar y Rodar Cine; Telecinco Cinema**Guión:** Sergio G. Sánchez**Reparto:** Belén Rueda, Fernando Cayo, Roger Príncipe, Geraldine Chaplin, Mabel Rivera, Montserrat Carulla, Andrés Gertrudix, Edgar Vivar, Óscar Casas*La conjura de El Escorial***Dirección:** Antonio del Real **Año:** 2008**Productora:** Máscara Films; Settimaluna**Guión:** Manuel Mir, Juan Antonio Porto, Antonio del Real, Marta Rivera de la Cruz**Reparto:** Julia Ormond, Jason Isaacs, Jürgen Prochnow, Jordi Mollà, Joaquim de Almeida, Juanjo Puigcorbé, Blanca Jara Fernández, Fabio Testi, Rosana Pastor, Pablo Puyol, William Miller, Tony Peck, Pilar Bastardés, Concha Cuetos*Solo quiero caminar***Dirección:** Agustín Díaz Yanes **Año:** 2008**Productora:** Atresmedia Cine; Boomerang TV; Canana Films**Guión:** Agustín Díaz Yanes**Reparto:** Ariadna Gil, Diego Luna, Victoria Abril, Pilar López de Ayala, Elena Anaya, José María Yazpik, Dagoberto Gama, Everardo Arzate, Jorge Roldán, Tenoch Huerta, Jorge Zárata*Celda 211***Dirección:** Daniel Monzón **Año:** 2009**Productora:** Telecinco Cinema; También la lluvia; Vaca Films Studio; Morena Films; La Fabrique2**Guión:** Daniel Monzón, Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Luis Tosar, Alberto Ammann, Antonio Resines, Carlos Bardem, Marta Etura, Vicente Romero, Manuel Morón, Manolo Solo, Fernando Soto, Luis Zahera, Patxi Bisquert, Félix Cubero, Josean Bengoetxea, Juan Carlos Mangas, Jesús Carroza

*Mapa de los sonidos de Tokio***Dirección:** Isabel Coixet **Año:** 2009**Productora:** Mediaproduccion; Versátil Cinema**Guion:** Isabel Coixet**Reparto:** Rinko Kikuchi, Sergi López, Min Tanaka, Manabu Oshio, Takeo Nakahara, Hideo Sakaki*Buried (Enterrado)***Dirección:** Rodrigo Cortés **Año:** 2010**Productora:** Versus Entertainment**Guion:** Chris Sparling**Reparto:** Ryan Reynolds*Los ojos de Julia***Dirección:** Guillem Morales **Año:** 2010**Productora:** Rodar y Rodar Cine; Atresmedia Cine**Guion:** Guillem Morales, Oriol Paulo**Reparto:** Belén Rueda, Lluís Homar, Julia Gutiérrez Caba, Pablo Derqui, Francesc Orella, Daniel Grao, Hèctor Claramunt, Joan Dalmau*Intruders***Dirección:** Juan Carlos Fresnadillo **Año:** 2011**Productora:** Atresmedia Cine; Apaches Entertainment**Guion:** Jaime Marqués, Nicolás Casariego**Reparto:** Clive Owen, Carice van Houten, Daniel Brühl, Kerry Fox, Ella Purnell, Pilar López de Ayala, Lolita Chakrabarti, Mark Wingett, Héctor Alterio, Izán Corchero*Lo mejor de Eva***Dirección:** Mariano Barroso **Año:** 2011**Productora:** Telecinco Cinema; Lo mejor de Eva**Guion:** Mariano Barroso, Alejandro Hernández**Reparto:** Leonor Watling, Miguel Ángel Silvestre, Nathalie Poza, Helio Pedregal, Josean Bengoetxea, Adriana Ugarte, José Luis Torrijo, Isabel Mata

*Mientras duermes***Dirección:** Jaume Balagueró **Año:** 2011**Productora:** Mientras Duermes; Castelao Pictures**Guión:** Alberto Marini**Reparto:** Luis Tosar, Marta Etura, Alberto San Juan, Petra Martínez, Carlos Lasarte, Pep Tosar, Amparo Fernández, Oriol Genís, Iris Almeida, Tony Corvillo*No habrá paz para los malvados***Dirección:** Enrique Urbizu **Año:** 2011**Productora:** Telecinco Cinema; Lazona Films; Manto Films**Guión:** Michel Gaztambide, Enrique Urbizu**Reparto:** José Coronado, Rodolfo Sancho, Helena Miquel, Juanjo Artero, Younes Bachir, Pedro Mari Sánchez, Nadia Casado, Karim El-Kerem, Abdel Ali El Aziz, Walter Gamberini, Nasser Saleh, Juan Pablo Shuk, Eduard Farelo, Olga Alamán*El cuerpo***Dirección:** Oriol Paulo **Año:** 2012**Productora:** Rodar y Rodar Cine; Atresmedia Cine**Guión:** Oriol Paulo, Lara Sendim**Reparto:** Hugo Silva, José Coronado, Belén Rueda, Aura Garrido, Juan Pablo Shuk, Cristina Plazas, Oriol Vila, Manel Dueso, Nausicaa Bonnín*Fin***Dirección:** Jorge Torregrossa **Año:** 2012**Productora:** Atresmedia Cine; Misent Producciones; Mod Producciones; Apaches Entertainment**Guión:** Sergio G. Sánchez, Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Daniel Grao, Maribel Verdú, Clara Lago, Carmen Ruiz, Andrés Velencoso, Miquel Fernández, Blanca Romero, Antonio Garrido*Grupo 7***Dirección:** Alberto Rodríguez **Año:** 2012**Productora:** Atípica Films; La Zanfoña Producciones; Sacromonte Films**Guión:** Rafael Cobos (Argumento: Alberto Rodríguez, Rafael Cobos)**Reparto:** Antonio de la Torre, Mario Casas, Joaquín Núñez, José Manuel Poga, Inma Cuesta, Estefanía de los Santos, Julián Villagrán, Alfonso Sánchez, Carlos Olalla, Lucía Guerrero, Diana Lázaro, Alberto López, Eduardo Tovar, Adrián Pino

*Luces rojas***Dirección:** Rodrigo Cortés **Año:** 2012**Productora:** Nostromo Pictures; Attitude Piniculas y Films; Atresmedia Cine; VS Entertainment**Guión:** Rodrigo Cortés**Reparto:** Cillian Murphy, Sigourney Weaver, Robert De Niro, Elizabeth Olsen, Toby Jones, Joely Richardson, Leonardo Sbaraglia, Craig Roberts, Burn Gorman*The Pelayos***Dirección:** Eduard Cortés **Año:** 2012**Productora:** The Kraken Films; Afrodita Audiovisual; Bausan Films; Alea Does & Films; Los Pelayos, la película**Guión:** Eduard Cortés, Piti Español**Reparto:** Daniel Brühl, Lluís Homar, Miguel Ángel Silvestre, Oriol Vila, Vicente Romero, Blanca Suárez, Eduard Fernández, Marina Salas, Hui Chi Chiu, Mark Ullod*Combustión***Dirección:** Daniel Calparsoro **Año:** 2013**Productora:** Zeta Cinema; Atresmedia Cine**Guión:** Carlos Montero, Jaime Vaca, Daniel Calparsoro**Reparto:** Álex González, Adriana Ugarte, Alberto Ammann, María Castro, Marta Nieto, Luis Zahera, Christian Mulas, Juan Pablo Shuk*Mindscape***Dirección:** Jorge Dorado **Año:** 2013**Productora:** Mindscape Productions; Ombra Films; Atresmedia Cine; The Safran Company**Guión:** Guy Holmes (Historia: Guy Holmes, Martha Holmes)**Reparto:** Mark Strong, Taissa Farmiga, Brian Cox, Indira Varma, Noah Taylor, Saskia Reeves, Clare Calbraith, Jessica Barden, Alberto Ammann, Julio Perillán, Hovik Keuchkerian, Bruno Sevilla*Séptimo***Dirección:** Patxi Amezcua **Año:** 2013**Productora:** Telecinco Cinema; Ikiru Films; El Toro Pictures; Ceba Audiovisual; Capital Intelectual**Guión:** Patxi Amezcua, Alejo Flah**Reparto:** Ricardo Darín, Belén Rueda, Luis Ziemkowski, Osvaldo Santoro, Guillermo Arengo, Jorge D'Elía, Andrea Carballo

*Los últimos días***Dirección:** Àlex Pastor, David Pastor **Año:** 2013**Productora:** Atresmedia Cine; El Monje; Morena Films; Rebelión Terrestre Film; Les Films Dulendemain**Guion:** Àlex Pastor, David Pastor**Reparto:** Quim Gutiérrez, José Coronado, Marta Etura, Leticia Dolera, Lluís Villanueva, Mikel Iglesias, Ivan Massagué, Pep Sais, Momo Ballesteros*La isla mínima***Dirección:** Alberto Rodríguez **Año:** 2014**Productora:** Atresmedia Cine; Sacromonte Films; Atípica Films**Guion:** Alberto Rodríguez, Rafael Cobos**Reparto:** Raúl Arévalo, Javier Gutiérrez, Nerea Barros, Antonio de la Torre, Jesús Castro, Mercedes León, Manolo Solo, Jesús Carroza, Cecilia Villanueva, Salva Reina, Juan Carlos Villanueva*El niño***Dirección:** Daniel Monzón **Año:** 2014**Productora:** El niño la película; La Ferme Productions**Guion:** Daniel Monzón, Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Jesús Castro, Luis Tosar, Eduard Fernández, Jesús Carroza, Sergi López, Bárbara Lennie, Said Chatiby, Mariam Bachir, Moussa Maaskri, Ian McShane, José Manuel Poga, Juan Motilla*El desconocido***Dirección:** Dani de la Torre **Año:** 2015**Productora:** Vaca Films; Atresmedia Cine**Guion:** Alberto Marini**Reparto:** Luis Tosar, Javier Gutiérrez, Goya Toledo, Elvira Mínguez, Fernando Cayo, Paula del Río, Marco Sanz, Luis Zahera, Ricardo de Barreiro, María Mera, Mateo González, Antonio Mourelos, Xosé Barato, Dani Currás, Camila Bossa, Carolina Vázquez, Abel Valis, Rubén de Marina, Fran Peleteiro, Braulio Vilches, Pedro Alonso, Manuel Menárguez, Xavier Estévez, Paqui Horcajo, Iolanda Muíños, Carlos B. Rodríguez, Armando García Fernández, César Díaz Capilla, Emi Caínzos Sánchez, Gema Carballado Vázquez, Marisol Navajo, Emma Cifuentes

*Extinción***Dirección:** Miguel Ángel Vivas **Año:** 2015**Productora:** Welcome to Harmony; Vaca Films; Telefónica Studios; Ombra Films; Lakoon Cinema**Guión:** Alberto Marini, Miguel Ángel Vivas**Reparto:** Matthew Fox, Jeffrey Donovan, Quinn McColgan, Clara Lago, Valeria Vereau, Matt Devere, Alex Hafner, Jeremy Wheeler*Regresión***Dirección:** Alejandro Amenábar **Año:** 2015**Productora:** Regression; Himenoptero; Mod Producciones; Telefónica Studios; Mod entertainment; Regression Canadá**Guión:** Alejandro Amenábar**Reparto:** Ethan Hawke, Emma Watson, David Thewlis, Aaron Ashmore, Devon Bostick, Dale Dickey, Aaron Abrams, Adam Butcher, David Dencik, Kristian Bruun, Matija Matovic Mondić, Janet Porter, Goran Stjepanovic*El bar***Dirección:** Álex de la Iglesia **Año:** 2016**Productora:** El Bar Producciones; Nadie es perfecto Producciones Cinematográficas; Pokeepsie Films; Pampa Films**Guión:** Álex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Blanca Suárez, Mario Casas, Jaime Ordóñez, Carmen Machi, Secun De La Rosa, Terele Pávez, Alejandro Awada, Joaquín Climent, Jordi Aguilar, Diego Braguinsky, Mamen García*Cien años de perdón***Dirección:** Daniel Calparsoro **Año:** 2016**Productora:** Invasor Producción; Morena Films; Vaca Films; Telefónica Audiovisual Digital; K&S Films; Marenostrom Productions**Guión:** Jorge Guerricaechevarría**Reparto:** Rodrigo de la Serna, Luis Tosar, Raúl Arévalo, Patricia Vico, José Coronado, Joaquín Furriel, Marián Álvarez, Luciano Cáceres, Luis Callejo, Joaquín Climent, Miquel Fernández

*Contratiempo***Dirección:** Oriol Paulo **Año:** 2016**Productora:** La Habitación Cerrada; Atresmedia Cine; Colose Producciones; Think Studio**Guión:** Oriol Paulo, Lara Sendim**Reparto:** Mario Casas, Ana Wagener, Bárbara Lennie, José Coronado, Francesc Orella, Paco Tous, David Selvas, San Yélamos, Iñigo Gastesi, Manel Dueso*El hombre de las mil caras***Dirección:** Alberto Rodríguez **Año:** 2016**Productora:** Atresmedia Cine; El espía de las mil caras; DTS; Zeta Audiovisual; Sacromonte Films; Atípica Films**Guión:** Alberto Rodríguez, Rafael Cobos (Libro: Manuel Cerdán)**Reparto:** Eduard Fernández, José Coronado, Carlos Santos, Marta Etura, Luis Callejo, Emilio Gutiérrez Caba, Tomás del Estal, Israel Elejalde, Pedro Casablanc, Enric Benavent, Christian Stamm, Philippe Rebbot, Alba Galocha, Jimmy Shaw, Craig Stevenson, Miguel García Borda, Santiago Molero, Rafael Sandoval, Ramón Rados, Mireia Portas, Jöns Pappila, Ricardo Reguera, Gilles Treton, Jim Arnold, Leticia Etala, Marcos Ruiz, Miko Jarry, Agustín Galiana, Chacha Huang, Eric Tu, Mar García, Itziar Atienza, José Manuel Poga, Ramón Ibarra, Esteban Ciudad, Javier Varela, Félix Granada, Natxo Molinero*La niebla y la doncella***Dirección:** Andrés M. Koppel **Año:** 2016**Productora:** Gomera Producciones; Atresmedia Cine; Film Stock Investment; Hernández y Fernández P. C.**Guión:** Andrés M. Koppel**Reparto:** Quim Gutiérrez, Verónica Echegui, Aura Garrido, Roberto Álamo, Marian Álvarez, Paola Bontempi, Sanny van Heteren, Isak Férriz, Cristóbal Pinto, Santi López, Quique Medina, Beneharo Hernández, Jorge Kent, Elena Di Felice Benito, Fernando Navas, Adrián Galván*Oro***Dirección:** Agustín Díaz Yanes **Año:** 2016**Productora:** Tezutlan Films; Telefónica Audiovisual Digital; Atresmedia Cine; Apache Films**Guión:** Agustín Díaz Yanes, Arturo Pérez-Reverte**Reparto:** Raúl Arévalo, José Coronado, Bárbara Lennie, Óscar Jaenada, Luis Callejo, Juan José Ballesta, Antonio Dechent, Andrés Gertrudix, Juan Diego, Anna Castillo, José Manuel Cervino, Juan Carlos Aduviri, Diego Paris, Josean Bengoetxea, José Manuel Poga

*Plan de fuga***Dirección:** Iñaki Dorronsoro **Año:** 2016**Productora:** Runaway Films; Lazona Films**Guión:** Iñaki Dorronsoro**Reparto:** Alain Hernández, Javier Gutiérrez, Alba Galocha, Itziar Atienza, Luis Tosar, Florín Opritescu, Jaroslaw Bielski, Peter Nikolas, Miquel García Borda, Abel Mora, José Manuel Yebes, Ales Furundarena, Daniel Martos, Tomás del Estal, César Vea, Israel Elejalde, Ramón Agirre*Que Dios nos perdone***Dirección:** Rodrigo Sorogoyen **Año:** 2016**Productora:** Mistery Producciones; Atresmedia Cine; Film Stock Investment; Hernández y Fernández P. C.**Guión:** Isabel Peña, Rodrigo Sorogoyen**Reparto:** Antonio de la Torre, Roberto Álamo, Javier Pereira, Luis Zahera, Raúl Prieto, María de Nati, María Ballesteros, José Luis García Pérez, Mónica López, Rocío Muñoz-Cobo, Teresa Lozano, Francisco Nortes, Andrés Gertrudix, Jesús Caba, Alfonso Bassave, Raquel Pérez, Javier Tolosa, Josean Bengoetxea*Secuestro***Dirección:** Mar Targarona **Año:** 2016**Productora:** Kidnapped; Rodar y Rodar Cine**Guión:** Oriol Paulo**Reparto:** Blanca Portillo, Antonio Dechent, José Coronado, Andrés Herrera, Macarena Gómez, Marc Domenech, Vicente Romero, Nausicaa Bonnín, Josep Maria Pou, Ramón Fontserè, Paco Manzanedo, Sergi Subirà, Miguel Ángel Jenner*Tarde para la ira***Dirección:** Raúl Arévalo **Año:** 2016**Productora:** Agosto, la película; La Canica Films**Guión:** Raúl Arévalo, David Pulido**Reparto:** Antonio de la Torre, Luis Callejo, Ruth Díaz, Manolo Solo, Alicia Rubio, Raúl Jiménez, Font García

*Toro***Dirección:** Kike Maíllo **Año:** 2016**Productora:** Atresmedia Cine; Maestranza Films; Zircozine; Escándalo Films; Telefónica Audiovisual Digital; Apaches Entertainment; Ran Entertainment**Guión:** Rafael Cobos, Fernando Navarro**Reparto:** Mario Casas, Luis Tosar, José Sacristán, Ingrid García Jonsson, Claudia Canal, José Manuel Poga, Luichi Macías, Alberto López, Nya de la Rubia, Manuel Salas, Ignacio Herráez, Christian Mulas*Zona hostil***Dirección:** Adolfo Martínez Pérez **Año:** 2016**Productora:** Rescate Producciones; Film Stock Investment; Castafiore Films; Hernández y Fernández P. C.**Guión:** Luis Arranz, Andrés Koppel**Reparto:** Ariadna Gil, Roberto Álamo, Raúl Mérida, Antonio Garrido, Ingrid García Jonsson, Jacobo Dicenta, Younes Bachir, Ismael Martínez, David de la Torre, Mariam Hernández, Berta Hernández, Ruth Gabriel, Javier Bódalo*El autor***Dirección:** Manuel Martín Cuenca **Año:** 2017**Productora:** La Loma Blanca P.C.; Lazona Producciones; Icónica Producciones; Lazona Films; Alebrije Cine y Vídeo**Guión:** Manuel Martín Cuenca, Alejandro Hernández**Reparto:** Javier Gutiérrez, Antonio de la Torre, Adelfa Calvo, María León, Adriana Paz, Tenoch Huerta, Rafael Téllez, Craig Stevenson, Miguel Ángel Luque, Domi del Postigo, Carmelo Muñoz Adame*El guardián invisible***Dirección:** Fernando González Molina **Año:** 2017**Productora:** El Guardián Invisible; Atresmedia Cine; Nostromo Pictures**Guión:** Luiso Berdejo**Reparto:** Marta Etura, Elvira Mínguez, Francesc Orella, Itziar Aizpuru, Carlos Librado, Miquel Fernández, Pedro Casablanc, Colin McFarlane, Benn Northover, Paco Tous, Manolo Solo, Ramón Barea, Patricia López Arnaiz, Quique Gago, Mikel Losada, Susi Sánchez, Miguel Herrán, Richard Sahagún, Miren Gaztañaga, Javier Botet

*El secreto de Marrowbone***Dirección:** Sergio G. Sánchez **Año:** 2017**Productora:** Ruidos en el Ático; Telecinco Cinema; Marrowbone**Guión:** Sergio G. Sánchez**Reparto:** George MacKay, Mia Goth, Charlie Heaton, Anya Taylor-Joy, Matthew Stagg, Kyle Soller, Nicola Harrison, Tom Fisher**8.2. Índices de tablas y gráficos**

8.2.1. Índice de tablas

Tabla 1: Corpus de la investigación	25
Tabla 2: Filmes localizados y no incluidos en la muestra.....	32
Tabla 3: Listado de personajes y profesiones por sexo en la ficha nº109.....	107
Tabla 4: Modelo de análisis	112
Tabla 5: Personajes no estereotipados en la muestra	128
Tabla 6: Proporción de estereotipos representados en la muestra.....	130
Tabla 7: Grupo I. Profesiones extremadamente masculinizadas	156
Tabla 8: Grupo II. Profesiones masculinizadas.....	157
Tabla 9: Grupo III. Profesiones con representación igualitaria.....	157
Tabla 10: Grupo IV. Profesiones feminizadas	157
Tabla 11: Grupo V. Profesiones extremadamente feminizadas	158

8.2.2. Índice de gráficos

Gráfico 1: Representación por décadas de películas sin mujeres en el esquema actancial en la muestra	116
Gráfico 2: Representación por décadas de películas sin mujeres en el esquema actancial en la muestra	117
Gráfico 3: Representación por décadas de mujeres como Destinador en la muestra	118
Gráfico 4: Representación por décadas de mujeres como Destinatario en la muestra	119
Gráfico 5: Representación por décadas de mujeres como Sujeto en la muestra.....	120

Gráfico 6: Representación por décadas de mujeres como Objeto en la muestra.....	121
Gráfico 7: Representación por décadas de mujeres como Ayudante en la muestra	122
Gráfico 8: Representación por décadas de mujeres como Oponente en la muestra	123
Gráfico 9: Representación por décadas de personajes femeninos planos y redondos en la muestra.....	124
Gráfico 10: Representación por décadas de personajes femeninos lineales y contrastados en la muestra.....	125
Gráfico 11: Representación por décadas de personajes femeninos estáticos y dinámicos en la muestra	126
Gráfico 12: Representación por décadas de personajes femeninos pasivos y activos en la muestra	127
Gráfico 13: Catalogación de desnudos	132
Gráfico 14: Tipificación de violencias ejercidas contra mujeres	133
Gráfico 15: Representación de personajes protagonistas por décadas y género del personaje	138
Gráfico 16: Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado	140
Gráfico 17: Personal sanitario	141
Gráfico 18: Políticos y personal de justicia.....	142
Gráfico 19: Medios de comunicación.....	144
Gráfico 20: Sector servicios	145
Gráfico 21: Transporte y automoción.....	145
Gráfico 22: Empresa y banca.....	146
Gráfico 23: Otras profesiones	147
Gráfico 24: Sexo de los criminales representados.....	149

Que la representación de la mujer en el cine español es deficitaria y no se adecua a la realidad es algo que se denuncia cada año desde organizaciones como CIMA (Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales), que puso en marcha la campaña #MásMujeres para denunciar esta infrarrepresentación, además de la situación de las mujeres tras las cámaras. Se da la casuística de que uno de los géneros que goza de mayor reconocimiento para crítica y público en los últimos años es el thriller, donde la presencia de mujeres cae a índices ínfimos comparados con otros géneros cinematográficos. Sin embargo, no solo importa la cantidad, sino que la calidad de los personajes femeninos es relevante, especialmente cuando se dirige a un público de masas. La presente investigación pretende hacer un mapa de cómo son las mujeres representadas en el thriller y comprobar si han sufrido cambios a lo largo de los años. Por ello, se analizan 120 películas que abarcan toda la historia del metagénero, desde 1941 hasta 2017, con una metodología híbrida, cuantitativa y cualitativa, basada en el análisis de personaje, los estudios de género y los Estudios Culturales. Así, se reconstruye la imagen de la mujer a lo largo de la historia del thriller español.

