

LA MUJER EN EL CINE DE ALEJANDRO AMENÁBAR: PINCELADAS DE UNA NUEVA FEMINIDAD EN EL CINE ESPAÑOL

Belén Puebla Martínez¹

Elena Carrillo Pascual²

Resumen

El cine, entendido como productor de imágenes, representaciones y significados, se convierte en un objeto de estudio idóneo para conocer la manera en que se construye el imaginario colectivo de una sociedad concreta. En el caso que nos ocupa, el cine de Alejandro Amenábar representa una nueva forma de entender la feminidad en el cine español ya que en sus películas las mujeres adquieren nuevos roles que entremezclan arquetipos clásicos asociados a la imagen femenina, con nuevas formas de entender esta identidad de género.

Con este análisis queremos profundizar en la naturaleza de estos personajes y conocer realmente cómo es esa mujer que presenta el director español en sus películas. Para ello, analizaremos la representación de las mujeres que aparecen en cada uno de sus largometrajes a través del análisis textual. De esta manera, podremos perfilar la esencia del personaje representado, el cual será integrado dentro de nuestro imaginario colectivo como una construcción de género.

Palabras clave

Cine, Mujer, Identidad de género, Representación, Rol.

Abstract

Cinema, understood as a producer of images, representations and meanings, becomes a suitable object of study to know the way the collective imaginary of a concrete society is built. In this case, Alejandro Amenábar's movies represents a way to understand the femininity in Spanish cinema because in his movies, women acquire new roles that intermingle classic archetypes associated with feminine image with new ways to understand this gender identity.

With this analysis, we want to go deeper within this characters' nature and actually know how is this woman that the Spanish director shows in his films. For that, we'll analyze the representation of women in each of his movies through the text analysis. In this way, we could outline the essence of the represented character, which will be integrated in our collective imaginary as a gender construction.

Keywords

Cinema, Woman, Gender Identity, Representation, Role.

Introducción

Los medios de comunicación proponen distintas lecturas de la realidad con el propósito de influir en la audiencia. Es de todos sabida la capacidad de medios como la televisión y el cine para construir distintas imágenes del mundo a través de las cuales transmiten valores, conocimientos e incluso emociones a los telespectadores (Plaza, 2010: 25). En el caso de la identidad de género, los medios suelen ofrecernos percepciones reducidas y visiblemente estereotipadas, ya que éstos no muestran una imagen real del mundo que nos rodea. Tienden entonces a usar metáforas para retratarnos la realidad representada, por lo que ésta es reconstruida y reinventada secuencia a secuencia.

En el caso que nos ocupa, es interesante descubrir cómo con el paso del tiempo, la idea de feminidad y masculinidad han ido variando, y lo que antes eran símbolos de lo estrictamente femenino ahora no son más que resquicios de una época pasada. La idea de feminidad se ha ido modificando, algo que se ha puesto de manifiesto en muchos de los films y series de televisión en las cuales podemos ver cómo los personajes femeninos adquieren un mayor protagonismo y poder.

Objeto de estudio

Con este estudio pretendemos conocer el significado social que se desprende de la imagen de las mujeres representadas en las películas de Alejandro Amenábar, a través del análisis textual³ de cada uno de sus films. Para ello, deberemos alcanzar los siguientes objetivos⁴: primero, analizar cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual. Segundo, determinar las funciones y roles que se asignan a los personajes femeninos dentro de la estructura narrativa, y por último, establecer los ambientes y contextos en los que aparecen representadas las protagonistas.

La mujer en el cine

Cualquier persona que piense en el concepto de mujer articulará en su mente una serie de imágenes asociadas a este concepto. Hombres y mujeres han sido configurados como personajes que desempeñan roles muy distintos dentro de las esferas pública y privada. Estas diferencias, como afirma Plaza (2010: 22) “describen una realidad: las diferentes sociedades han entendido de manera diferente a los sexos, les han otorgado atributos, papeles sociales diferentes y espacios distintos. El problema está en que estas

diferencias han sido interpretadas frecuentemente como desigualdades y, lo que es más importante, los dos sexos han sido juzgados asimétricamente”.

Esta distinción, va más allá de la idea de sexo, y hace que tengamos que distinguir entre éste y el concepto de género. Para comprender la diferencia entre ambas ideas es necesario que pensemos en la “concepción de género como lo social, lo cultural y el sexo como la división biológica hombre-mujer” (García-Leiva, 2005: 72) El género es, entonces, una construcción simbólica que denota todo aquello que rodea tanto al hombre como a la mujer.

Siguiendo los postulados de García-Leiva podemos afirmar que la identidad de género sería la categorización que hace cada sociedad o cultura sobre lo que consideran hombre o mujer. Para ello, cada cultura ha usado distintas formas para legitimar dicha clasificación social. Algunas de las más importantes se encuentran en los medios audiovisuales, debido a su capacidad para influir en la percepción de la realidad social de las personas, perpetuando la asignación de ciertos estereotipos o etiquetas sociales, a los roles de género.

En el caso de la construcción de la identidad de género femenina, el papel del cine ha sido primordial ya que es un medio capaz de recrear la realidad construyendo en la mente de los espectadores una imagen de lo social concreta. Como afirma Aguilar (1998: 16) “El cine - como cualquier representación y por el simple hecho de serlo-reelabora la realidad, es una construcción, una interpretación. En consecuencia, todos y cada uno de los films que se hacen vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar el mundo, una toma de posición respecto a lo que nos rodea”.

La evolución de la representación de la mujer en el cine a lo largo de la historia

El estudio de la representación de la mujer en el cine ha sido analizado desde el enfoque feminista tomando como eje central la Teoría Fílmica. Esta relación entre la teoría del cine y los estudios de género apareció en la década de los setenta debido a la necesidad de comprender cómo se representaba culturalmente la imagen de la mujer en el cine. En este sentido Colaizzi (1995: 11) habla del cine como “una práctica significativa, como lenguaje, como espejo que en vez de reflejar simplemente refracta luces e imágenes de mujeres”.

Así, hasta bien entrado el siglo XX, el papel de la mujer en el cine fue relegado, salvo contadas excepciones, a adorno dentro del espacio doméstico. Con el paso del tiempo, su papel se fue transformando, por lo que su rol doméstico se fue ampliando a un papel más sexual, asociado a la imagen de objeto de deseo. Recordemos la película de *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930) en la que un estricto profesor de literatura sucumbe a los encantos de la bella cantante Lola. La imagen de la mujer se desarrolla aquí hacia la esfera pública, por lo que la mujer deja de ser un mero objeto de adorno supeditado a los deseos del hombre y pasa a ser el objeto de deseo de éste. Aparece la imagen de la ‘mujer fatal’, ‘mujer mala’ o ‘mujer *wamp*’. Parrondo, utiliza a modo de ejemplo de estas dos imágenes, el papel de las dos protagonistas que aparecen en *Los Sobornados* (Fritz Lang, 1953):

“...la mujer de Glenn Ford aparece siempre en el espacio doméstico, en la cocina, y dedicada por completo al cuidado de su hija y su marido. Y precisamente cuando abandona este espacio (...) es asesinada. Por otro lado, tenemos a la mujer ‘mala’ (...), no aparece cocinando sino preparándose un cóctel mientras canturrea y bailotea un poco”. (Parrondo, 1995: 10)

Se muestra esta imagen de mujer peligrosa y mala en contrapartida de la mujer dulce e inocente que se dio en el cine de Hollywood entre los años cuarenta y cincuenta.

En esta etapa se marca la dicotomía entre el estereotipo de ‘mujer buena’ y ‘mujer mala’. La ‘mujer buena’ representaría el modelo de virgen y madre que vive por y para su marido. Aquella que cuida del héroe y que destaca por la ausencia de agresividad sexual. Esta figura nos hace recordar, como afirma Guil (1998: 96), el mito de *Penélope*, esposa fiel que espera el regreso de su marido mientras teje. Mientras que la ‘mujer mala’ es asociada a las imágenes mitológicas de *Eva o Medea* (Guil, 1998: 96) que representan mujeres celosas, lujuriosas y que, con frecuencia, utilizan sus artimañas para conseguir sus objetivos. Molly Haskell destacó la existencia de estos estereotipos dominantes que representaban las dos caras de la misma moneda y que, “poco tenía que ver con las identidades reales de la mujer y sus experiencias” (Castro, 2002: 26).

Posteriormente y dentro de lo que se conoció como la cultura pop, surge lo que Bou y Pérez (2010: 42) clasifican como una feminidad activa y amazónica, que aporta al cine de Hollywood un aire renovado. Esta nueva feminidad, surgida en el cine de los años sesenta, está basada en los arquetipos de género femeninos originados en las culturas

prehistóricas matriarcales, en las cuales, además de atribuirse a la mujer su condición humana, se les hace “responsables de la mayoría de los males de la Humanidad. De las Amazonas, se cuenta, por ejemplo, que eran temibles guerreras que devoraban a sus amantes y a sus enemigos” (Guil, 1998: 96). Por ello, la heroína de esta época es totalmente independiente de toda tiranía masculina, lo que supone un verdadero paso a la modernidad (Boy y Pérez, 2010: 43). Se da un paso adelante a la imagen de la mujer que Laura Mulvey clasificó como fetiche que se ofrecía al objeto observador con el principal fin de introducir a éste en la narración.

Como afirman Bou y Pérez (2010: 44) esta imagen de la heroína alejada de la supeditación del hombre es representada aún hoy en el cine actual, por lo que su éxito consiguió que dicha imagen se mantuviera en el tiempo. Por citar a algunas de estas heroínas tenemos, Yu Sha en *Tigre y Dragón* (Ang Lee, 2000) una a poderosa y hermosa guerrera, Lara Croft en *Tomb Raider* (Simon West, 2001) que representa la imagen perfecta de la *heroína tomboy*, una mujer totalmente independiente pero con cierta subordinación paterno filial o Aeon Flux en la película del mismo nombre (Kary Kusama, 2005) una asesina a sueldo que acaba siendo la salvadora del mundo. Estamos ante lo que hoy se conoce como ‘heroínas de acción’, heroínas que se representan como sus análogos masculinos y que en algunas ocasiones, son compañeras de aventuras de éstos.

Pero además de estas heroínas que pese a su independencia de toda dominación masculina se mostraban frente al espectador como mujeres exuberantes y sensuales, en los años ochenta aparece una nueva representación de la mujer de la mano de *Alien. El octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) emerge en este momento la madre guerrera que luchará, de manera sobrenatural, ante cualquier amenaza que pueda surgir ante sus progenitores. Esta imagen se volverá a producir en la mítica película *Terminator* (James Cameron, 1984) en la que Sarah Connor se convierte en la heroína por excelencia ya que el futuro del mundo recaerá sobre ella.

Estas mujeres simbolizan una feminidad más real que sus antecesoras –las heroínas de la era pop–. Esta humanización de la heroína viene dada, en la mayoría de los casos, por lo trágico de sus vivencias y por su lucha desesperada por salvar al mundo. Se apuesta por un “arquetipo integrador que tiene la capacidad de conciliar el combate y el

reposo, la dureza y la emoción, la conquista y la sobrevivencia, la gimnasia combativa y la postración maternal, el combate exterior y la interiorización piadosa” (Bou y Pérez, 2010: 49). Esto hace que se entienda a la mujer como un espacio múltiple y discontinuo, con diversidad de identidades debido, como dice Colaizzi (2007: 14) a la paradoja de estar “entre la mirada de la cámara (representación masculina) y la imagen de la pantalla (la fijación especular de la representación femenina)”.

A partir de esta etapa, la representación de la mujer en el cine se consolida, ampliándose tanto los contextos en los que desarrolla su trama, como los roles que representa. Aún así, es normal ver cómo se entremezclan estereotipos e imágenes tradicionales de la mujer con tipificaciones actuales de ésta. Aparece de nuevo el mito de la mujer fatal, aunque esta vez con una malicia y una maldad que nunca antes habíamos visto. Recordemos por ejemplo películas como *La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson, 1992) o *Instinto Básico* (Paul Verhoeven, 1992). Como afirma Lema (2003: 110) “todas las protagonistas son mujeres en apariencia normales tanto en el ámbito doméstico como en las relaciones con los demás, aunque poco a poco se nos presentan sus caras ocultas para revelarlas como peligrosas y trastornadas mentalmente”. Son las mujeres-monstruo, seres amenazantes que aun así, resultan atractivos a los ojos de los hombres. Recordemos el personaje de Ángela en *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996).

También se da la imagen de la ‘mujer buena’. Sobre todo en el género romántico, donde es normal representar a las mujeres como objetos sexuales, aparentemente perdidos o desquiciados pero que encuentran la paz y el equilibrio a través del amor de un hombre. Por ejemplo en el film *Petty Woman* (Garry Marshall, 1990), Por último, cobran especial interés las nuevas heroínas, las cuales multiplican los roles y contextos en los que desarrollan su labor heroica. Erin Brockovich (Steven Soderbergh, 2001) una madre-amazona que lucha por encontrar trabajo para mantener a sus hijos, a la vez que destapa un caso de corrupción ambiental de una gran compañía.

A continuación vamos a analizar las diferentes representaciones que muestran las mujeres en el cine de Alejandro Amenábar. Podremos comprobar de esta forma como el director entremezcla imágenes clásicas de la mujer con estereotipos más contemporáneos dentro de un mismo personaje.

Tesis (1996). Ángela, la heroína andrógina

¿Crees que una película podría matar a una persona? (Ángela)

En *Tesis*⁵, la primera película de Alejandro Amenábar, el personaje de Ángela puede ser entendido como un guiño a la heroína de acción surgida en la era pop, aunque hay dos aspectos que le alejan considerablemente de ésta: primero, su aspecto andrógino –pelo corto, ropa holgada con colores oscuros- que hacen que su sexualidad se esconda por completo. Y, por otra parte y en contraposición, su atracción sexual por los dos personajes masculinos de la trama, algo que le llevará a exponerse al peligro y levantar la guardia frente al asesino. Es decir, Ángela es una heroína con defectos reales, lo que le ocasiona estar supeditada a los designios de los hombres y acabar enamorada del ‘malo de la película’.

Además, aparecen ciertas pinceladas de lo que se considera la mujer-monstruo, ya que la protagonista revela algunas contradicciones en su forma de ser. Así, dentro de su entorno demuestra una fachada de chica buena y estudiosa, pero en el fondo guarda un acentuado gusto por lo macabro y lo oscuro, algo que casi le conduce a la muerte. En este sentido, será Chema, uno de los personajes masculino y considerado el *Final Boy*⁶ de la película por el propio director, el que salve a Ángela de las garras del asesino y se convierta en el verdadero héroe de la película.

Abre los ojos (1997). Sofía y Nuria, dos caras de una misma realidad

Los sueños no se descubren hasta que no despiertas (César)

*Abre los ojos*⁷ es una de las películas más complejas del director español, ya que a lo largo de todo el largometraje hay un juego constante entre el mundo real y consciente y el mundo onírico e inconsciente en el que se mueve el protagonista y el resto de personajes de la trama. Debido a esta particularidad, es necesario que nos fijemos en las dos protagonistas femeninas: Sofía y Nuria. Ambos personajes representan las dos caras de la misma mujer: Sofía, que simboliza la ternura y la virginidad, y Nuria, que representa la astucia y la sexualidad. Esta dicotomía patriarcal, no es más que una

hibridación de los estereotipos clásicos que ya se representaban en la época dorada del cine de Hollywood: por un lado, la mujer buena asociada a la madre que se preocupa por su familia y que vive por y para servir a su marido, y la mujer mala, alejada del espacio doméstico y perturbada por la lujuria y el goce.

En el caso de *Abre los ojos*, Sofía se presenta como una joven estudiante de aspecto angelical y con una voz dulce que es capaz de atraer a César, un niño rico y guapo que está acostumbrado a tenerlo todo y que, en cuyos planes, no está tener una pareja estable –por lo menos hasta que encuentra a Sofía -. Por otro lado, está Nuria, la amante de César, con quien este mantiene una relación de amor-odio de la que no puede escapar. Esta dualidad determinará el discurso del resto de la trama: se muestra el conflicto entre lo bello y lo feo, entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte, entre los sueños y las pesadillas. Cada una de estas controversias están generadas por la misma causa: la mujer, que se convierte en el centro de los problemas del protagonista y le hacen enloquecer haciendo que no sepa diferenciar entre lo real y lo imaginario.

***Los Otros* (2001). Grace, la madre monstruo**

Empiezo a sentirme totalmente aislada del mundo (Grace)

El tercer film de Alejandro Amenábar, *Los Otros*⁸, tiene la distinción de ser la primera película grabada en inglés que consigue varios premios Goya, entre otros el de Mejor Película Española del año.

Grace es una mujer de unos 30 años de porte elegante y sobrio que vive con sus dos hijos. Representa un rol femenino tradicional en un ambiente clasicista y gótico. A su vez simboliza la madre-amazona cuya principal preocupación es proteger a sus hijos pero con matices de mujer monstruo, ya que la única salida que ve para protegerles es acabar con la vida de éstos y con la suya propia. Amenábar cierra con este personaje la idea de mujer-monstruo que empezó a desarrollar en el personaje de Ángela en *Tesis*.

Estamos ante una variante de lo que se consideró en sus orígenes la madre amazona, un personaje que pese a su “fragilidad hipotéticamente atribuible a su sexo” (Bou y Pérez

2009: 46) es capaz de sobrevivir a cualquier situación a la que se tenga que enfrentar ya que posee cualidades que le hacen sobrenatural. Como afirma Amenábar, la actriz que representaba a Grace, Nicole Kidman, “insistía en interpretar el cristal, con toda su dureza y toda su fragilidad” (*Los Otros*, 2001: 220). En esta frase queda definida lo que representa Grace, la fragilidad de la mujer como madre y la dureza de las Amazonas, como guerrera que no teme a nada ni a nadie cuando tiene que proteger a los suyos.

A su vez, Grace representa los miedos femeninos provocados por la maternidad, de ahí que “la madre [...] empieza por ser una carcelera, luego se transforma en una heroína, y termina por revelarse como todo lo contrario” (*Los Otros*, 2001: 243). Estos miedos vienen originados por sus rígidas convicciones religiosas que le hacen tener un carácter estricto y severo frente a los que le rodean. A sus hijos “les embulle conceptos como la mentira, el infierno o la culpa” (López, 2005: 225) y “moldea su percepción de la realidad en función de sus creencias” (*Los Otros*, 2001: 244). Esta personalidad va a condicionar su relación con su entorno masculino el cual está supeditado a sus dictámenes. “*Los Otros* es una película de mujeres, los tres hombres de la película están sometidos. Nicholas y Charles lo están por Grace y el señor Tuttle a la señora Mills (...) en esta película los hombres van a remolque de las mujeres” (*Los Otros*, 2001: 246).

***Mar adentro* (2004). Julia, Manuela y Rosa, sexualidad, maternidad y amistad**

Ramón, ¿por qué morir? (Julia)

Esta película⁹ representa el amor de la mujer en todas sus formas. Por un lado, está Julia, abogada, atractiva, inteligente, y el principal apoyo moral de Ramón. Representa el amor sexual entre los dos protagonistas ya que la atracción que sienten es mutua y va más allá de sus propias convicciones. Por otro lado, está Manuela, la cuñada de Ramón. Manuela representa la mujer tradicional, siempre preocupada por que todo vaya bien en casa y cuya principal meta es cuidar de los suyos, especialmente de Ramón. Su relación con Ramón representaría el amor maternal, algo que se deja entrever en la comprensión y protección que siente por su cuñado, al que apoya en su decisión de morir, aunque ésta sea difícil de afrontar. Como ella misma dice en la película “Quiero a Ramón como a un hijo”. Por último, tendríamos a Rosa, una chica soltera, madre de dos hijos, que lucha por sacar a éstos adelante. Este personaje, que representaría la inocencia, encuentra en el

protagonista al marido que nunca tuvo. Rosa simbolizaría entonces el amor de la amistad, un amor lleno de confianza nacido de la necesidad de afecto por parte de Rosa.

Estos tres personajes representan la imagen de lo que el Cine Clásico definió como ‘mujer buena’ en cada uno de sus roles: la mujer-esposa, al servicio de su marido; la mujer maternal, protectora de sus hijos y, la mujer-confidente, amiga y consejera del hombre. Todas ellas, aunque en distintos contextos y desde distintos papeles, intentan cuidar a la figura masculina representada por Ramón Sampederro.

Ágora (2009). Hipatia, el sentido de la razón

Es más lo que nos une que lo que nos separa (Hipatia)

En *Ágora*¹⁰, Hipatia simboliza la lucha por la igualdad de género a través de la imagen de una mujer con fuertes convicciones que destaca en un mundo dominado por hombres. La protagonista de *Ágora* es la imagen de la mujer desarrollada, adelantada a su tiempo, en la que, alejada del rol doméstico tradicional, desempeña un papel que bien podría estar interpretado por cualquier hombre. Aún así, aunque Hipatia se muestra fría y en muchas ocasiones demasiado estricta con su entorno – algo que nos hace volver la vista a los personajes de Ángela en *Tesis* y Grace en *Abre los ojos* –, demuestra ciertos elementos maternales, cualidades que se dejan entrever en la preocupación que siente por algunos miembros de su entorno: su compañero Orestes y su esclavo Davo. Esta preocupación, marcada a veces por la tensión sexual, no le alejará del camino elegido para desarrollar sus capacidades intelectuales, dejando en un segundo plano cualquier signo de atracción sexual.

Destaca también la protección de la que goza por parte de su padre, algo que marcará su forma de actuar cuando éste muera. Este hecho desvela el poder patriarcal sobre el personaje de Hipatia, que aunque se muestra como un ser independiente de toda dominación masculina, en el fondo está supeditada a los deseos paternales. Tenemos aquí la figura de la *mujer tomboy*¹¹, una mujer que en realidad piensa y actúa como un hombre en un mundo de hombres y que busca en la imagen de su padre esta identidad.

Vemos así, una mezcla de elementos que ya pudimos ver en los anteriores personajes femeninos del director español: la imagen de mujer segura, fría y estricta, que a veces sirve de coraza para mostrar su autoridad en un mundo masculino –Ángela y Grace– y los rasgos más maternos, surgidos de la preocupación por su entorno más cercano (Manuela y Rosa) con un nuevo elemento, la dominación, aunque oculta, por parte de la figura paterna que marcará su forma de pensar y de actuar: la *mujer tomboy*.

Conclusiones

Tras este breve análisis podemos esbozar las primeras pinceladas de los que sería la feminidad dentro del cine de Amenábar. Así, podemos ver como las mujeres que crea el director español se basan, en la mayoría de los casos, en imágenes clásicas de la mujer asociadas al rol doméstico tradicional. Recordemos el caso de Sofía en *Abre los ojos*, que representaba la imagen dulce y virginal, el caso de Grace en *Los otros*, que simbolizaba la imagen de madre cuya principal responsabilidad era el cuidado y mantenimiento de su hogar o la imagen de Julia, Manuela y Rosa en *Mar adentro* que simbolizarían los roles clásicos de la mujer en la esfera privada: madre, amiga y amante.

A su vez, se dan otras imágenes más modernas y vinculadas a la imagen de la mujer en la actualidad. En este caso, tenemos a Nuria, la *femme fatal*, cuya representación ya la pudimos ver en el Cine Clásico de Hollywood en contraste a la mujer virginal o, Ángela, cuya imagen de mujer buena esconde placeres ocultos y representaría la primera mujer-monstruo dentro del cine de Amenábar mezclada además con pinceladas de la heroína de acción.

Tampoco podemos olvidar otras imágenes que nacieron en la posmodernidad y que fueron el reflejo de la transformación de la imagen de la mujer en el cine. En este caso, tendríamos a la *heroína tomboy* representada por el personaje de Hipatia, cuya independencia del contexto masculino se ve enturbiada por la dependencia patriarcal de la figura de su padre.

Vemos así como, aunque la imagen de la mujer en el cine ha visto sus roles e influencia multiplicados, las representaciones de ésta sigue estando, en cierta medida, vinculadas a los estereotipos clásicos relacionadas con el género femenino.

Bibliografía

- AGUILAR, P. (1998) *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- BOU, N. & PÉREZ, X. (2010) “Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo” en SANGRO, P & PLAZA. J.F. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes pp.21-38.
- CASTRO, M. (2002) “Feminismo y teoría cinematográfica” en *Escritos* (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje), 25, pp. 23-48.
- CLOVER, C. J. (1992) *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princenton University Press.
- COLAIZZI, G. (1995) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- COLAIZZI, G. (2007) *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca nueva.
- GARCÍA-LEIVA, P. (2005) “Identidad de género: modelos explicativos” en *Escritos de psicología*, nº7, pp. 71-81.
- GUIL, A. (1998) “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer” en *Comunicar*, nº11. pp. 95-100.
- KUHN, A. (1991) *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LAGUARDIA, P. (2006) “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico” en *La algaba* http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext Consultado, 3 de septiembre de 2011.
- LEMA, E.V. (2003) *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-200*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Madrid.
- LÓPEZ, J.L. (2005) *De Almodóvar a Amenábar. El nuevo cine español*. Madrid: Notorius ediciones.
- PARRONDO, E- (1995) “Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia” en *Revista Secuencias*, nº 3, pp.9-20.
- PLAZA, JUAN F. (2010) “Introducción: representación audiovisual, identidad de género y transgresión” en SANGRO, P & PLAZA. J.F. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, pp.21-38.
- TASKER, Y.(1998): *Working Girls. Gender and Sexualify in pupular Cinema*, London y New York: Routledge.
- VV.AA. (2001) *Los Otros. Una película de Alejandro Amenábar*. Madrid: 8 y medio.

¹ Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España
belen.puebla@urjc.es

Profesora de Periodismo y Comunicación Audiovisual del Departamento de Comunicación II de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España). Licenciada en Periodismo (2005) y en Comunicación audiovisual (2007) por la URJC. En 2008, obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) dentro del programa de doctorado “Investigar y desarrollar la sociedad de la información”. Completó su formación con el Master de “Comunicación y problemas socioculturales” (2009). Ha participado en diversos proyectos de investigación de la URJC financiados por la Comunidad de Madrid y por el Ministerio de Educación y Ciencia. Además ha combinado sus labores de investigación y docencia con diversos trabajos en el cine, la televisión y la radio. En la actualidad está finalizando su tesis doctoral “El tratamiento de la actualidad en las series de ficción españolas: los casos de *7 vidas* y *Aquí no hay quien viva*”.

² Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España
e.carrillo.p@alumnos.urjc.es

Licenciada en Sociología (2006) por la Universidad Carlos III de Madrid (España) y en Publicidad y Relaciones Públicas (2009) por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España). Completó su formación con el Master “Gestión e Investigación de la Comunicación empresarial”(2010). Ha participado en diversos proyectos de investigación social de la URJC financiados por la Comunidad de Madrid. Es miembro de la Asociación Castellano Manchega de Sociología. En la actualidad prepara su tesis doctoral: “Realidad o Ficción. La representación de la realidad social española a través del cine de Fernando León de Aranoa”.

³ Forma de interpretación que tiene por objetivo desvelar los procesos y estructuras en funcionamiento en un texto y que pueden no ser inmediatamente discernibles (Kuhn, 1991: 99)

⁴Estos objetivos se han desarrollado, siguiendo los postulados de Kuhn (1991: 95), la cual proporciona una serie de preguntas válidas para analizar los textos fílmicos desde la perspectiva del análisis textual.

⁵*Tesis* narra la historia de Ángela (Ana Torrent), una licenciada en CC de la Comunicación que está preparando su tesis sobre violencia audiovisual. Su director de tesis, descubre en los sótanos de la Facultad una videoteca con cientos de cintas. Al día siguiente Ángela encuentra su cadáver y se da cuenta de que ha sufrido un infarto mientras veía una cinta de vídeo. Sin pensarlo, Ángela se lleva la cinta y decide visionarla con Chema (Fele Martínez), un compañero especialista en cine *gore*. Se trata de una *snuff movie*, una película ilegal en la que se filma el asesinato real de una joven. Ángela contempla horrorizada cómo una muchacha es torturada y descuartizada. Analizando la cinta logran descubrir que se ha grabado con una cámara de la Facultad y que la muchacha que aparece en la cinta era alumna de la Facultad. Días más tarde, Ángela se encuentra en la cafetería de la Facultad a un chico llamado Bosco (Eduardo Noriega) que lleva la misma cámara. Después de mantener una conversación con Bosco y de entrevistarse con su nuevo director de tesis, la joven empieza a sospechar que en la universidad puede existir una red de tráfico de este tipo de películas. Sus sospechas se confirman cuando se convierte en la próxima víctima protagonista de una *snuff movie*.

⁶*El Final boy es* otra variante de lo que Carol J. Clover definió como la *Final Girl*. Podríamos decir que el Final Boy haría referencia al chico que sobrevive hasta el final de la trama de una película de terror y que se proclama como salvador ya que mata al asesino en venganza por lo que éste ha hecho a sus amigos.

⁷César (Eduardo Noriega) es un joven apuesto que trata de romper la tormentosa relación que mantiene con Nuria (Najwa Nimri) cuando en una fiesta conoce a Sofía (Penélope Cruz). Sofía es amiga de Pelayo (Fele Martínez), el mejor amigo de César. En la fiesta César comienza a ligar con Sofía ante la mirada de Nuria que no lo puede soportar. A la mañana siguiente, Nuria convence a César para dar una vuelta en coche. Mientras ella conduce, enfurecida por la conversación que mantiene con él, se lanza por un precipicio y muere. Por su parte, César, pasado un tiempo, despierta en el hospital con el rostro completamente desfigurado. A partir de este momento la trama principal de la película se bifurca. Por una parte, vemos el calvario que pasa César en su nueva vida con el rostro oculto bajo una careta para que no se le vean las cicatrices y las dificultades que conlleva conseguir el amor de Sofía; por otra, se encuentra encarcelado por un delito de asesinato. En la prisión un psicólogo intenta ayudarlo para recordar cómo se han desarrollado los últimos meses de su vida, los cuales no recuerda con claridad. Las dos historias se

van entremezclando, César no sabe si está con Sofía o está con Nuria, no sabe a quién ha matado, confunde el sueño con la realidad. Desesperado, duda de su cordura y piensa que todo es un complot contra él. Pero en realidad todo lo que ocurre en la película está siempre en la mente del personaje que interpreta Noriega.

⁸La historia de *Los Otros* se desarrolla en la isla de Jersey, en 1945, al finalizar la II Guerra Mundial. Grace (Nicole Kidman) vive junto a sus dos hijos en un aislado caserón victoriano esperando el regreso de su esposo que está en el frente. Los niños sufren una extraña enfermedad por la cual bajo ningún concepto pueden recibir directamente la luz del día. Por este motivo toda la casa está en penumbras. Grace educa a sus hijos bajo unas férreas normas religiosas. La llegada de tres nuevos sirvientes coincide con la aparición de extraños fenómenos en la mansión. La niña pequeña advierte a su madre de que en la casa viven fantasmas. Es entonces cuando Grace intenta descubrir lo que está ocurriendo en su hogar ya que ella también comienza a sentir la presencia de intrusos. Aunque parece que tanto Grace como sus hijos están en peligro por la invasión de 'Los Otros' en realidad, el verdadero peligro es la propia Grace.

⁹ *Mar adentro* narra la historia real de Ramón Sampedro. Ramón (Javier Bardem) lleva tres décadas postrado en una cama al cuidado de su familia, en particular de su cuñada Manuela (Mabel Rivera). Cuando era joven sufrió un accidente en el mar que le dejó tetrapléjico. Desde ese momento su único deseo es acabar con su vida de una forma digna porque le resulta insoportable seguir viviendo de esta manera. Ramón es conciente que tanto para vivir como para morir necesita a los que le rodean. Al lado de Ramón, hay personas que comprenden su sufrimiento y que le ayudan en el día a día. Por un lado, su familia, en especial Manuela que le trata como si fuera su propio hijo. Por otro, Julia (Belén Rueda) una abogada y activista convencida que apoya su lucha. Y, por último, Rosa (Lola Dueñas) una mujer del pueblo que conoce a Ramón y no puede evitar sentirse atraída por él y que se convertirá al final en la clave para poner fin a su agonía.

¹⁰ *Ágora* es hasta el día de esta publicación la película que ha contado con más presupuesto del cine español. Cuenta la historia de Hipatia, (Rachel Weisz) astrónoma y filósofa que vivió en el siglo IV en Alejandría. Hipatia enseña estas disciplinas a los hijos de las élites que serán los que controlen el mundo de la política y la religión en un futuro. Entre sus alumnos está Orestes (Oscar Isaac) – que llegará a ser Prefecto romano- y que se enamorará de Hipatia. En estos años en Alejandría se vive un ambiente hostil entre los paganos y los cristianos que se manifiesta en los numerosos disturbios por las calles de la ciudad. Estas revueltas preocupan a Hipatia que centra todas sus fuerzas en salvar toda la sabiduría que está recogida en la biblioteca sin percatarse que su joven esclavo Davo (Max Minghella) se debate entre el amor que siente por ésta y su lucha por la libertad uniéndose a los cristianos.

¹¹Para Tasker (1998: 84), "además de la mujer convencionalmente glamurosa y/o sexual, existen tres estereotipos de heroínas: la *tomboy* (marimacho), la *buth femme* (mujer marimacho) y la *feisty heroine* (heroína pendenciera). La heroína *tomboy* está en consonancia con el concepto de 'mascarada' y el 'cross-dressing', es un estado de ambivalencia y búsqueda de identidad (...). Este tipo de heroína está inmersa dentro del complejo de Edipo: identificándose en la mayoría de los casos con un padre perdido, en busca de una figura de autoridad o en lucha contra éste".