

**Del *thriller* a la cárcel: mujeres criminales en la obra  
cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías**

**From thriller to prison: criminals women in the cinematographic  
work of Isabel Coixet and Belén Macías**

**Laura Pacheco Jiménez**

Universidad de Sevilla, España  
laurapachecojimenez@gmail.com

**Valeriano Durán Manso**

Universidad de Sevilla, España  
valerioduran@us.es

**Resumen:**

La presencia de mujeres directoras ha sido escasa en el cine español. Con la excepción de Ana Mariscal, Josefina Molina y, sobre todo, Pilar Miró, pocas cineastas han conseguido una carrera fílmica estable. En la década de los 90, nuevos nombres aparecieron en el panorama cinematográfico nacional, con películas protagonizadas por mujeres que pertenecían a diversos géneros. Tradicionalmente, dos de los menos relacionados con el protagonismo femenino han sido el drama carcelario y el *thriller*, pero Belén Macías e Isabel Coixet los abordan en *El patio de mi cárcel* (2008) y *Mapa de los sonidos de Tokyo* (2009), respectivamente. Con los objetivos de conocer la evolución de estas directoras y destacar su aportación en el tratamiento de esos temas, se analizan como persona y como rol –según Francesco Casetti y Federico Di Chio–, las protagonistas de ambas películas, enmarcadas en el ámbito de la criminalidad y en la lucha contra la misma. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende reflexionar sobre la apuesta de Macías y de Coixet por tratar dos géneros narrativos habitualmente vinculados con directores, contar con el absoluto protagonismo de los personajes femeninos y plasmar nuevos roles para la mujer en el celuloide español actual.

**Abstract:**

The presence of women filmmakers has been scarce in Spanish cinema. With the exception of Ana Mariscal, Josefina Molina and, above all, Pilar Miró, few filmmakers have achieved a stable film career. In the 1990s, new names appeared on the national film scene, with films of various genres starring women. Traditionally, two of the least related to female prominence have been prison drama and thriller, but Belén Macías and Isabel Coixet address them in *El patio de mi cárcel* (2008) and *Mapa de los sonidos de Tokyo* (2009), respectively. With the aim of knowing the evolution of these women filmmakers and highlighting their contribution in the treatment of these issues, the main characters of both films, framed in the field of criminality and in the fight against it, are analyzed as a person and as a role, according to Francesco Casetti and Federico Di Chio. From these considerations, this work aims to reflect on the faith of Macías and Coixet to treat two narrative genres usually linked to directors, to have the absolute leading role of female characters and to represent new roles for women in current Spanish cinema.

**Palabras clave:** Cine español; *thriller*; personaje femenino; mujeres cineastas; narrativa audiovisual.

**Keywords:** Spanish Cinema; thriller; female character; women filmmaker; audiovisual narrative.

## 1. Introducción\*

Las cineastas españolas no son numerosas con respecto a los directores. Desde los inicios del cine, se observa el lento, aunque progresivo, estreno de filmes realizados por ellas, hasta que en la década de los 90 –casi un siglo después de la aparición del celuloide-, se produjera un notable aumento (Guarinos, 2015, p. 153). Las filmografías de Ana Mariscal durante el franquismo o de Pilar Miró en la democracia han contado con el reconocimiento del público y de la crítica, emitiéndose sus películas actualmente en televisión, sobre todo de la segunda. Sin embargo, otras muchas no han conseguido una carrera sólida o solo han podido realizar puntuales incursiones en la dirección, perpetuando así la hegemonía de los cineastas y prevalenciando su perspectiva sobre la de ellas. Josefina Molina apunta que “contemplar nuestra historia y nuestra sociedad es lo que han pretendido todas las mujeres cineastas que me han precedido, mis contemporáneas y las que nos han sucedido” (Zurián, 2015, p. 14). A este respecto, en los últimos 25 años la mirada de las directoras se ha manifestado en nuevos talentos, cuyas aportaciones han captado el interés del público, de los críticos y de la universidad, como Gracia Querejeta, Icíar Bollaín (Sánchez Noriega, 2021; 2020) o Isabel Coixet. Prueba de ello es el material científico – libros, tesis doctorales, capítulos y artículos-, publicado en torno a ellas.

En cuanto a las tesis, solo de Coixet se han defendido cuatro en España desde 2006: *Reescrituras filmicas: autoría y adaptación de textos anglosajones en Isabel Coixet: My Life Without Me, Elegy y Another Me* (Morales Polo, 2018), *La construcción de las identidades femeninas en el Woman’s Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos* (Herrero Jiménez, 2014), *El símbolo audiovisual. Realitat i representació* (Martínez Inglés, 2014) y *Raism and intertextuality in the period film realism e intertextualidad en el film de época* (Vidal Villasur, 2006). En el caso de Molina, recientemente se ha defendido la tesis doctoral *La obra cinematográfica de Josefina Molina en la*

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i: Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011) (RTI2018-095898-B-100), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) del Gobierno de España.

*historiografía del cine español. Un análisis audiovisual* (Gómez Prada, 2019), mientras que sobre Miró se considera como referente la tesis *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (Siles Ojeda, 1999). Por otra parte, en lo que respecta a los autores y expertos, han resultado de especial interés los trabajos compilatorios sobre las mujeres directoras en el cine español coordinados por Francisco A. Zurián (2017; 2015).

Este artículo de investigación se suma a esa producción científica que resalta y estudia la labor de estas directoras, centrándonos en un género –o metagénero–, en el que predominan los directores varones, como es el *thriller*. Las aportaciones de directores de la talla de Enrique Urbizu, Daniel Calparsoro, Rodrigo Cortés, Alejandro Amenábar o, más recientemente, Daniel Monzón y Alberto Rodríguez, han convertido al *thriller* en un objeto de interés de investigación, pero también de crítica y público, desarrollando una verdadera reconstrucción de un metagénero cinematográfico –concepto que se aclarará más adelante–, que es caldo de cultivo para la denuncia social, el apego a la realidad y el retrato de la violencia. Sin embargo, en estos filmes, la mujer está escasamente representada en cuanto a personajes y esto está muy relacionado con las pocas directoras que se han interesado por desarrollar sus historias dentro de las cárceles o en entornos cercanos al cine negro. El *thriller* español adolece una falta de presencia de asesinas, delincuentes, ladronas, criminales y presas. Belén Macías e Isabel Coixet son una *rara avis* en este panorama, y por eso son dignas de mención y de investigación.

El objetivo general de este estudio es reflexionar sobre el tratamiento que las cineastas Belén Macías e Isabel Coixet han realizado del drama carcelario y del *thriller*, a través de sus películas *El patio de mi cárcel* y *Mapa de los sonidos de Tokio*, respectivamente, que están protagonizadas por mujeres –apenas hay personajes masculinos en ellas–, y se mueven en el ámbito de la criminalidad, que tradicionalmente ha sido representado en el cine español con personajes masculinos. Asimismo, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Determinar qué presencia y evolución han tenido las mujeres directoras en el cine español para contextualizar las aportaciones de Belén Macías y de Isabel Coixet.
- Identificar el tratamiento que el drama carcelario y el *thriller* han tenido en el cine español, así como los roles que los personajes femeninos han desempeñado en las películas de estos géneros narrativos.
- Analizar como persona y como rol, siguiendo las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio, a las protagonistas de *El patio de mi cárcel* (Isa y Mar) y de *Mapa de los sonidos de Tokio* (Ryu).

## 2. Marco teórico

### 2.1. Las escasas mujeres cineastas españolas

El ejercicio de la dirección cinematográfica es una actividad ardua y encomiable independientemente del género de la persona que la ejerza. Sin embargo, los números reflejan que las mujeres tienen una dificultad añadida a pesar de todos los esfuerzos de organizaciones como CIMA, que velan por la presencia de profesionales en el sector cinematográfico (Zurian, 2015). En el presente apartado se propone un repaso histórico breve, a modo de contexto, para situar a las directoras más influyentes desde los albores del cine.

En el periodo del cine mudo, Elena Jordi, es “la primera mujer española que se sepa, hasta la fecha, que se atrevió a dirigir una película en nuestro país” (Núñez, Silva & Vera, 2012, p. 42) al rodar *Thais* en 1918, una cinta que nunca llegó a estrenarse. Tras ella llega Helena Cortesina que estrena y produce en 1921 *Flor de España o la leyenda de un torero*, convirtiéndose en la primera en fundar una productora cinematográfica.

Ya en la época dorada del cine español destacan las figuras de Rosario Pi y Josefina de la Torre, la primera en la década de los años 30 y la segunda en el decenio ulterior. Pi también funda su productora, Star Film, que tiene en su haber la producción de las primeras películas sonoras autóctonas de directores como

Edgar Neville o Benito Perojo (Gubern, Monterde, Pérez, Riambau & Torreiro, 1995, p. 133). Por su parte, Josefina de la Torre, fue muy polifacética a pesar de que como directora filma una única película *Primer amor* en 1941, no obstante, “aún hoy está por descubrir la aportación de Josefina de la Torre al celuloide” (Núñez, et al, 2012, p. 47).

Con la llegada de los años 50, Ana Mariscal y Margarita Alexandre cuentan como “las únicas mujeres cineastas durante toda la época franquista” (Zecchi, 2015, p. 30) produciendo, escribiendo y dirigiendo sus propias películas, como *Segundo López, un aventurero urbano* (1953) en el caso de la primera, y *La gata* (1955) en el de la segunda. El fin de sus trayectorias da paso, ya en los 70, a otro de los grandes nombres de la historia del cine español: Pilar Miró. La que fuera Directora General de Cinematografía entre 1982 y 1985 –durante el primer gobierno socialista-, dirigió, entre otras, *El crimen de Cuenca* (1979), la única cinta secuestrada por la censura durante la Transición, y *Beltenebros* (1991), *thriller* ambientado en la posguerra española. También en este decenio inicia su carrera en la dirección otra de las cineastas más prolíficas, Josefina Molina (Gómez Prada, 2019), quien exhibió en el MoMA de Nueva York su película *Función de Noche* (1981) (Núñez, et al, 2012, p. 47).

A finales de los años 80 comienza la trayectoria de una de las directoras analizadas en el presente artículo, Isabel Coixet. Su dilatada, prolífica e internacional carrera cinematográfica la convierten en la directora más reconocida de nuestro cine reciente, de hecho, es considerada “parte de la renovación del cine español que se dio durante la década de los 90” (Herrero, 2015, p. 123). Sus cintas más alabadas son *Cosas que nunca te dije* (1998) y *La vida secreta de las palabras* (2005), dos melodramas que tratan sobre el sacrificio y los problemas de comunicación. Sin embargo, se resalta aquí *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) en la que mezcla el habitual tono dramático de sus obras con el *thriller* convirtiendo a su protagonista en una *femme fatale* que es una asesina a sueldo.

Ya en los años 90, esa renovación antes mencionada tiene su origen –además de en la propia Coixet-, en directoras como Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez o

Azucena Rodríguez. Sin embargo, la más prolífica es Icíar Bollaín cuya primera cinta *Hola, ¿estás sola?* en 1995 es el punto de partida para una carrera que alcanza actualmente los diez títulos de ficción, siendo el último en estrenarse, *La boda de Rosa*, en 2020.

Durante el inicio de la década de los 2000 y hasta 2015, aproximadamente, se produce lo que Zurian llama “el falso *boom* de las mujeres directoras” (Zurian, Pérez Sañudo, Vázquez, Rodríguez & Andreu, 2015, p. 21) que –valiéndose de un estudio previo de Zecchi (2014)-, demuestra que las políticas cinematográficas y el contexto social parecían propicios para el despunte de las mujeres directoras, aunque la mayoría de ellas apenas llegaron a estrenar uno o dos títulos. No obstante, no todas las directoras que inician su carrera en estas fechas forman parte del grupo, de hecho, Guarinos habla del “fin de la directora de fondo” (2020, p. 73-96) para mencionar a algunas de ellas como Patricia Ferreira (Gómez Prada, 2017) o Inés París y Daniela Fejerman (Zurian & García-Ramos, 2017), que sí han podido seguir dirigiendo. También en esta etapa estrena Belén Macías, cuya ópera prima, *El patio de mi cárcel* (2008) analizamos en el presente artículo. Compaginando el cine con la televisión dirige dos películas más: *Marsella* (2014) y *Juegos de Familia* (2016). Su trabajo se sitúa “alrededor del género basado en el respeto hacia algunos de sus temas y arquetipos, pero introduciendo en la mayoría de los casos una pauta melodramática” (Jiménez & Salvadó, 2017, p. 179) y son estas características las que nos permiten relacionarla con Isabel Coixet y unir las en la presente investigación.

En la última década que nos ocupa destacan los trabajos de Elena Trapé, Paula Ortiz o la reciente incorporación a la nómina de directoras de Pilar Palomero, ganadora con *Las niñas* (2020) en la última edición de los premios Goya a mejor película, entre otros.

## **2.2. El drama carcelario de mujeres en el cine español**

La unión entre drama carcelario, personajes femeninos y mujeres cineastas no ha sido frecuente en la historia del cine. Este subgénero ha contado con más protagonistas masculinos que femeninos y normalmente ha sido desarrollado por directores. Sin embargo, en el cine clásico destacaron títulos ambientados en

prisión o ligados a la pena de muerte que estuvieron protagonizados por mujeres. Uno es *Sin remisión* (Caged, John Cromwell, 1950), protagonizado por una Eleanor Parker que sufría el acoso de la celadora jefe, Evelyn Harper (Fernández, 2020) y que transcurría íntegramente en una cárcel, y otro es el aclamado *Quiero vivir* (I Want to Live!, Robert Wise, 1958), por el que Susan Hayward obtuvo el Oscar como Mejor Actriz. Asimismo, durante la Época de Oro del Cine Mexicano se rodó *Cárcel de mujeres* (Miguel Delgado, 1951), que, protagonizada por Sara Montiel, se desarrollaba también por completo dentro de prisión. Si bien desde el cine clásico los dramas carcelarios con personajes masculinos se han constituido en torno al drama, el suspense o el *thriller* –como *Al rojo vivo* (White Heat, Raoul Walsh, 1949), *El hombre de Alcatraz* (Birdman of Alcatraz, John Frankenheimer, 1962) o *La leyenda del indomable* (Cool Hand Luke, Stuart Rosenberg, 1967), los protagonizados por mujeres, han estado más próximos al melodrama. Esto se explica por la orientación que este género ha tenido hacia el público femenino desde el cine mudo, tratando aspectos de índole sentimental en las narraciones, como el inexorable paso del tiempo, el deseo suspendido o la melancolía (Pérez Rubio, 2018).

Este esquema se ha mantenido también en el cine español, donde las películas protagonizadas por personajes femeninos que están en la cárcel no abundan, a pesar de que la prisión se ha convertido en un espacio habitual en las tramas de algunos géneros. Por una parte, este espacio aparece tanto en filmes que se centran en el presente como en el pasado reciente, siendo muy recurrente en los situados en la Guerra Civil y en la dictadura. Al primer grupo pertenecen tanto numerosos títulos del cine quinqué o del *thriller* (López Sangüesa, 2019), como otros del melodrama, como *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), que cuenta con varias secuencias en una cárcel de mujeres. En el segundo se enmarcan películas como *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011) (Moral Martín, 2012; Sánchez Noriega, 2016) que, con un enfoque propio del melodrama, muestran la situación personal de sus protagonistas y reflejan la represión franquista hacia las jóvenes de izquierdas y el trato en prisión.

A este respecto, Rodríguez y Belén Macías son dos directoras que han centrado sus tramas en este espacio (Corbalán Vélez, 2013), marcado por una atmósfera claustrofóbica y la imposibilidad de huida, y han apostado por el protagonismo femenino. Esto evidencia que “se rompe y se invierte con las directoras una tendencia del cine español, en general, que sitúa a los personajes masculinos como los grandes protagonistas” (Núñez Domínguez, 2010, p. 131). En estos filmes se establece el eje compuesto por drama carcelario protagonizado por reclusas y realizado por mujeres cineastas. Son películas que suelen ofrecer historias corales en las que las mujeres confiesan los motivos por los que están en prisión, manifiestan sus miedos, se enfrentan a la maternidad –bien dentro de la cárcel o expresando los conflictos que tienen con sus hijos-, encuentran en las demás presas una familia y sufren la separación en el amor; de hecho, en muchas ocasiones no saben dónde están sus parejas o si volverán a verlas. Además, muestran diferencias entre las presidiarias de tipo social, cultural, racial o sexual, así como por los delitos que han cometido, estableciéndose un sistema de clases, al igual que en los dramas carcelarios protagonizados por hombres (Guarinos, 2015, p. 158). *El patio de mi cárcel*, cuyo guion firma la propia Macías con Arancha Cuesta y Elena Cánovas, refleja esta diversidad.

### **2.3. El *thriller* como género cinematográfico en el cine español**

Definir el *thriller* es una ardua empresa en la que muchos grandes investigadores han aportado cuestiones de interés que arrojan un poco de luz a una cuestión controvertida, verbigracia los trabajos de Altman (2000), Rubin (2000), Sánchez Noriega (2003), Schaeffer (2006) o López Sangüesa (2017 y 2019). En el presente apartado nos proponemos hacer una definición sucinta aplicada al caso español basándonos en los orígenes e influencias que han apoyado la consagración de este género cinematográfico en España.

La palabra ‘género’ etimológicamente deriva de la palabra francesa cuyo significado es ‘tipo’, un término empleado en biología, por lo que el problema es su aplicación a áreas de estudios que no son tan rígidas como la literatura y el cine (Raya, 2012; Bordwell & Thompson, 2001). A esto hay que sumar lo que Mittell (2004) define como *genre mixing*, es decir, la influencia de unos géneros

sobre otros que se da en la “deriva postgenérica en la que se inscribe el thriller español” (López Sangüesa, 2019, p. 29).

El *thriller* viene del cine de gánsteres –especialmente del norteamericano-, que se vio afectado por la aparición de la censura del Código Hays y su intención moralizante que, en poco tiempo, provocó el desarrollo de lo que se conoce como “cine de optimismo policial” motivado por la imposibilidad de retratar a policías corruptos o con valores ambiguos. El desarrollo del cine policíaco se vio posteriormente afectado por el fin de la Segunda Guerra Mundial y el pesimismo de la sociedad del momento, originando así lo que el crítico Jean Pierre-Chartier definió como *noir* a mediados de los años cuarenta basándose en la magnitud de la fatalidad en estas cintas (López Sangüesa, 2019, p. 29).

El cine negro tiene influencias del cine expresionista alemán (Raya Bravo & Liberia Vayá, 2017) y del realismo poético francés (Medina de la Viña, 2017) y sus características estilísticas fundamentales están relacionadas con la fotografía, el tratado de las sombras y los claroscuros, las ambientaciones nocturnas y los planos cerrados que aportan claustrofobia y expresión a los filmes (López Sangüesa, 2019).

Sánchez Noriega (2003) inserta al *thriller* dentro del macrogénero criminal –donde incluye al propio *film noir*, al policíaco y al de gánsteres-. Por su parte, Rubin (2000) define al *thriller* como un “metagénero” que engloba a los géneros o subgéneros que se le acercan como, por ejemplo, los *thrillers* de espías o los *thrillers* de terror.

En el caso español, al igual que el norteamericano, se vio afectado por la censura. Medina de la Viña afirma que, a pesar del régimen dictatorial, “es posible hablar de un cine negro y policíaco ya en los años cuarenta” (2017, p. 16) y Raya Bravo y Liberia Vayá apuntalan con acierto que “lo criminal se mezclará desde los cuarenta con otros géneros, especialmente con la comedia costumbrista” debido a las dificultades que implicaban realizar un cine de criminales y policías de valores ambiguos con la obligación de hacerlo bajo el paraguas de preceptos moralizantes (2017, p. 145).

Estas vicisitudes provocaron el desarrollo en la etapa franquista de un cine negro en el que predominaba la ideología de derecha y extrema derecha, que se mantuvo hasta el periodo del cine quinqueni en los años 80 con directores como José Antonio de la Loma (López Sangüesa, 2017). Sin embargo, “el *thriller* más puro, en el que los protagonistas tienen que encajar las piezas del puzle para reparar la situación de caos creado por el villano” (Raya & Liberia, 2017, p. 144) es el que se desarrolla y consolida en España a partir de los años 90, con directores como Enrique Urbizu, Mario Camus o Alejandro Amenábar, a los que luego se sumarán Álex de la Iglesia o Alberto Rodríguez (Raya & Liberia, 2017, p. 144), con tramas de denuncia y cercanas al realismo, y en la que Belén Macías e Isabel Coixet harán sus incursiones, la primera en el drama carcelario, la segunda en un *thriller* dramático con un marcado estilo *noir*.

### 3. Metodología

La presente investigación tiene una naturaleza cualitativo-descriptiva, como se observa en la metodología empleada. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica de publicaciones de investigadores y expertos sobre la trayectoria de las mujeres cineastas en el cine español, como las de Guarinos (2020; 2015), Núñez Domínguez & Vera Balanza (2020), Rodríguez Martínez (2016) o Zurian (2017; 2015). Asimismo, se han consultado trabajos sobre las cineastas que se abordan, Macías y Coixet, como los de Zecchi (2017) y Herrero Jiménez (2015), y los de Jiménez Morales & Salvadó (2017) y Corbalán Vélez (2013), respectivamente. Estos textos evidencian que en los últimos 25 años se ha producido un auge en el número de directoras españolas, que, además, se ha visto reflejado en el protagonismo femenino de sus películas.

Del mismo modo, se han consultado obras que abordan la representación de los dos géneros narrativos en los que se enmarcan las películas que se analizan, el drama carcelario y el *thriller*. En el primer caso, han resultado pertinentes los trabajos de Sánchez Noriega (2016), Corbalán Vélez (2013) o Fernández Jiménez (2020), que lo tratan en filmes españoles o de Hollywood. En cuanto al segundo, y teniendo en cuenta su estrecha relación con el cine negro, han sido de especial

interés las investigaciones de López Sangüesa (2019), Balogh (2011) o Pavés (2003), que también se centran tanto en el cine español como en el cine clásico de Hollywood, debido a la repercusión de este en las demás cinematografías. Por otra parte, se han consultado publicaciones que ahondan en la construcción de los personajes femeninos, en los roles que suelen ejercer en el celuloide y en su presencia en los diferentes géneros, como las de Ituarte (2012), Guarinos (2007) o Casetti & Di Chio (2007).

En segundo lugar, se ha establecido una muestra de análisis compuesta por dos filmes enmarcados en el drama carcelario y en el *thriller* de las directoras que se estudian: *El patio de mi cárcel* (Macías, 2008) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (Coixet, 2009). Se trata de dos títulos protagonizados por mujeres criminales, jóvenes y de aspecto frágil, que se ambientan en la actualidad y que ofrecen una mirada del contexto sociocultural en el que están inmersas. Los dos constituyen casos que se consideran suficientemente representativos de lo que se va a analizar, poniéndose de relieve la pertinencia del método de estudio de caso (Martínez Carazo, 2006) en el planteamiento de esta investigación. A continuación, y en tercer lugar, se han visionado ambas películas para analizar a sus protagonistas: la atracadora Isa y la funcionaria de prisiones Mar, en *El patio de mi cárcel*, y la asesina Ryu, en *Mapa de los sonidos de Tokyo*.

En cuarto lugar, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes elaborada por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Casetti y Di Chio, y heredera de las aportaciones de narratólogos esenciales en narrativa audiovisual, como Chatman, Greimas o Propp. Esta herramienta cualitativa atiende a la iconografía, la psicología, la sociología y la sexualidad, y a los roles que desempeñan los seres de ficción, y permite conocer el aspecto, el habla, el carácter, la relación con otros, el pensamiento, los sentimientos, la evolución, el nivel socioeconómico y cultural, y la orientación sexual, así como las motivaciones y acciones. Estos ítems permiten conocer la posición de los personajes en el relato y posibilitan que los espectadores puedan entenderlos dentro de su compleja realidad, favoreciendo el proceso de identificación.

	Isa	Mar	Ryu
<b>Iconografía</b>			
Edad			
Apariencia física			
Vestimenta			
Habla			
Transformación			
<b>Psicología</b>			
Carácter			
Relación			
Pensamiento			
Sentimientos			
Evolución			
<b>Sociología</b>			
Nivel social-económico			
Nivel cultural			
<b>Sexualidad</b>			
Orientación			
<b>Rol</b>			
Papel que desempeñan			
Motivaciones			
Acciones			

F1: Ficha de análisis de personajes como persona y como rol

Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo AdMIRA

## 4. Análisis

### 4.1. *El patio de mi cárcel*

Basada en unos hechos reales ocurridos en la cárcel de Yaserías en 1985, Isa (Verónica Echegui) ingresa en prisión tras atracar un banco. Allí convive con un grupo de reclusas que cumplen largas condenas por diversos delitos. Rosa (Violeta Pérez) es una débil prostituta; Ajo (Natalia Mateo) está enamorada de Pilar (Leticia Sola), pero su relación se complica en el penal; Luisa (Tatiana Astengo), es colombiana y se ve envuelta en un mundo hostil; y Dolores (Ana Wagener) –gitana, tradicional y lista-, mató a su marido porque la maltrataba. A sus vidas llega Mar (Candela Peña), una funcionaria de prisiones que carece de la dureza de sus compañeras y crea un grupo de teatro con ellas, ‘Módulo 4’. Esto las ayuda a evadirse de sus realidades, pero nada será fácil.

#### **4.1.1. Isa: una víctima de sí misma**

Iconografía. La protagonista tiene 25 años. Es morena, delgada, sonriente y de ojos oscuros. Suele llevar una vestimenta cómoda, muy sencilla, e incluso vieja. Durante el atraco lleva un traje sastre elegante y va maquillada para dar buena impresión en la sucursal, pero en su estancia en prisión –casi toda la trama–, muestra un aspecto descuidado. En cuanto a su forma de hablar, posee un tono de voz directo, que a veces resulta chulesco, y emplea lenguaje coloquial. Su principal transformación iconográfica se produce al final, cuando, desde el que será su lecho de muerte, habla con resignación y sosiego con Mar.

Psicología. Isa tiene un carácter débil, pero intenta camuflarlo con una actitud pasota y rebelde que manifiesta con sus superiores. Prueba de su fragilidad es que está enganchada a las drogas, concretamente la heroína, y no es capaz de desintoxicarse; de hecho, la toma dentro la cárcel porque varias reclusas se la facilitan. En cuanto a su relación con los demás, se evidencia que tiene buen corazón. Así se advierte en las escenas que comparte con su hija, María, que es muy pequeña y cuida de su hermano, aunque está bajo la tutela de una abogada, Lucía (Montse Germán). La ve muy poco y se muestra ilusionada por las cosas que hace cuando pueden estar juntas. Con sus compañeras se muestra cercana y amigable, especialmente con la dulce y cariñosa Rosa, y con Dolores, quien, al ser mayor que ella, la aconseja. A la mayoría las conoce porque ha estado en la cárcel en más ocasiones, así que cuando ingresa de nuevo se siente feliz por estar todas juntas. El personaje con el que establece un vínculo más estrecho es Mar, quien se convierte en su maestra, amiga y confidente. Gracias a ella, consigue romper su coraza, mostrar su talento y expresar sus miedos.

El pensamiento de Isa es inmaduro e idealista, pues, quizá debido al consumo de drogas, es incapaz de pensar a largo plazo para darle un futuro a su hija. Se deja llevar por el presente sin reflexionar demasiado en salir de su situación. Sin embargo, piensa en la buena vida que María podría tener con una familia estructurada, pues es consciente de que no puede darle ninguna estabilidad. Esto demuestra que sus sentimientos son nobles hacia la niña. No le importa perderla con tal de que pueda tener una vida cómoda en la que ella no ejerza el rol de

madre, al menos físicamente. Isa posee buenos sentimientos, pero hay algo que la domina, el miedo a ser libre, y por eso no sale del bucle destructivo. Empieza a experimentar una notable evolución psicológica cuando al terminar el primer ensayo le dice a Mar que admira a Susan Hayward y que le encantó su interpretación en *Quiero vivir*. Con ello, admite que le gustaría empezar de cero y ser una actriz como ella. A pesar de estas ilusiones, al final, estando muy enferma de sida, le invade el realismo y le transmite a Mar que su hija podrá disfrutar de una nueva familia pero que nunca se acordará de ella.

Sociología. La protagonista pertenece a una clase social y económica baja, pero posee un nivel cultural medio. Prueba de ello es que recuerda la citada película, uno de los principales dramas carcelarios. También parece desenvuelta tanto en los ensayos como en la representación de los entremeses de Cervantes *El retablo de las maravillas* y *Los habladores*, y en las demás obras que montan, en las que siempre actúa como protagonista por sus dotes interpretativas.

Sexualidad. Es heterosexual. Aparece junto a un joven (Raúl Arévalo) con el que inicia una relación más ocasional que sentimental. Él se fija en ella en una de las obras que representan fuera del penal y le lanza un papel con una poesía. Tienen varios encuentros, y, al final, asiste a su entierro.

En cuanto al análisis del personaje como rol, ejerce el de fugitiva, pues está en continua huida de sí misma, sin poder aferrarse a su pasión, la interpretación, para cambiar de vida. El comportamiento que tiene en la cárcel es muy bueno, pero cuando está en la calle vuelve a delinquir. La directora de la prisión, Adela (Blanca Portillo) le pregunta, muy extrañada, al respecto, y ella le responde: “es difícil vivir en libertad sin sentirse libre”. Tiene claras sus motivaciones para dejar las drogas –el teatro y su hija, una profesional y otra personal-, pero se ha acostumbrado a vivir encerrada, lo ha normalizado.

#### **4.1.2. Mar: la salvación a través de la cultura**

Iconografía. Mar tiene unos 35 años. Es morena, posee una mirada penetrante, y lleva gafas. Su vestuario principal es el uniforme de funcionaria de prisiones, basado en un traje de chaqueta oscuro con camisa celeste y zapatos de tacón,

además del pelo recogido en un moño. Su forma de hablar es diferente a la de las demás funcionarias, pues emplea un tono de voz cercano con las reclusas y un lenguaje respetuoso. Su transformación iconográfica se produce conforme avanzan los ensayos y se representan las diferentes obras del 'Módulo 4', pues se suelta el pelo, usa un vestuario de colores y se muestra sonriente.

Psicología. Este personaje tiene un carácter decidido. Está muy comprometida con su trabajo, especialmente en lo que respecta al factor humano, y, por ello, lucha para crear con las presas un grupo de teatro. Está convencida de que esto las ayudará a desarrollar sus capacidades y evitar las adicciones. En el tipo de relación que tiene con los demás se observan diferencias entre las funcionarias y las reclusas. Con las primeras se muestra más distante y, de hecho, con una de ellas, Cristina (Blanca Apilánez) se enfrenta por su forma cruel de tratar a las internas. Sin embargo, tiene muy buena relación con la directora, Adela, quien se muestra accesible a la iniciativa teatral, le da muchas facilidades para que la ponga en marcha y organiza los permisos para que actúen fuera. Con las segundas inicia una relación tan estrecha que rompe la barrera existente entre las funcionarias y las presas. Las comprende y se convierte en su confidente. Isa es la persona con la que establece un vínculo más fuerte: se preocupa por su adicción, la anima a actuar y a vivir de la interpretación, la aconseja sobre su hija, la visita en el hospital y, finalmente, va a su entierro.

El pensamiento de Mar es positivo, idealista e íntegro. Confía en la educación y considera que es necesario estimular a las presas para que salgan del agujero emocional en el que viven y así hacerles más llevadera la vida en prisión. Por ello, recurre al teatro y a la literatura para que tengan un aliciente, las anima a leer los entremeses de Cervantes –Dolores, que es analfabeta, aprende a leer gracias a los ensayos-, y las convence para representarlos en la cárcel y fuera de ella. Estas acciones denotan que tiene buenos sentimientos, pues, mientras su compañera Cristina se ciñe a los estrictos protocolos, ella se entrega a las chicas con el propósito de que vean que otro tipo de vida es posible. Asimismo, también se siente frustrada cuando ve que han recaído en las drogas o vuelven al penal porque han vuelto a delinquir, como sucede, respectivamente, con Isa y con Rosa.

Mar experimenta una evolución psicológica conforme se implica en las vidas de las reclusas. Por ello, al final, no cesa en sus intentos de animar a Isa, diciéndole que se recuperará y será una gran actriz, y, posteriormente, en su entierro, ofrece su ayuda a Rosa porque recae en la prostitución.

Sociología. Mar pertenece a una clase social y económica media, pero posee un nivel cultural alto. Es una apasionada del Siglo de Oro y de la literatura clásica. Por ello, el primer montaje que dirige corresponde a los citados entremeses de Cervantes y, después, le regala *Antígona* a Isa. A sus compañeras les cuenta que trabajó con la famosa actriz Lola Cardona en una función de teatro, pero dejó las tablas cuando se separó para buscar un trabajo más estable.

Sexualidad. Es heterosexual, pero no tiene pareja. Por una conversación que mantiene con su madre por teléfono, se observa que tuvo dos hijos durante su matrimonio, que van al colegio y que cuida a su madre mientras ella trabaja.

En cuanto al análisis del personaje como rol, Mar desempeña el de heroína. Se trata de un prototipo que, asociado al hombre, se caracteriza por ser valiente, luchar por las causas justas, defender a las mujeres, ser dirigente o ser fuerte para solucionar los problemas (Guarinos, 2007), pero que puede aplicarse a los personajes femeninos. Motivada por salir de las estrictas normas que rigen su labor de funcionaria de prisiones, por su pasión por la escena y por su deseo de ayudar a las reclusas, crea con ellas el grupo de teatro 'Módulo 4'. Debido a su empatía, consigue entenderlas y motivarlas a través de la cultura. Con esta catártica experiencia, Mar las conocerá en profundidad.

#### **4.2. Mapa de los sonidos de Tokyo**

Ryu (Rinko Kikuchi) trabaja en el mercado de Tokio durante el día y por la noche es asesina a sueldo. Un día un alto ejecutivo, el señor Nagara (Takeo Nakahara), le encarga matar a David (Sergi López), un extranjero que era novio de su hija cuando ésta se suicidó y al que culpa de lo acontecido. Ryu va acercándose a David y acaban teniendo una relación sexual esporádica, por lo que decide hablar con el ayudante de Nagara (Manabu Oshio) para rechazar el encargo. Sin embargo, éste tiene otros planes: él estaba enamorado de la hija de Nagara y

decide ir él mismo a matar a David. En ese momento, David está hablando con Ryu y ella se interpone para recibir el disparo, muriendo al instante.

#### **4.2.1. Ryu: una asesina asesinada**

Iconografía. Ryu tiene entre 30 y 40 años. Es japonesa, morena, delgada, de aspecto triste y silencioso. Cuando trabaja en el mercado lleva el uniforme habitual para no manchar su ropa. En su vida privada tiende a ir vestida de negro y no le importa su aspecto ni la impresión que cause en los demás. En cuanto a su forma de hablar es una mujer de muy pocas palabras, cuando lo hace es muy directa y solo comenta lo imprescindible. Su transformación gira en torno a David, le han encargado matarlo y ha acabado teniendo sentimientos hacia él hasta tal punto de salvarle la vida en detrimento de la suya misma.

Psicología. Ryu tiene un carácter muy fuerte e introspectivo. Es una persona de pocas palabras, pero no es solitaria, normalmente tiene como acompañante a un hombre de unos 60 años, sin nombre, que narra la historia y que es un apasionado de los sonidos de la ciudad de Tokio. Sus únicas relaciones personales son con el narrador y con David, y las profesionales se limitan a los encargos de asesinatos pues en el mercado está rodeada de trabajadores, pero no habla con ninguno. En definitiva, según sus actos es una persona valiente, rasgo que contrasta con sus relaciones, pues a lo que verdaderamente tiene miedo es a la gente.

El pensamiento de Ryu es opaco para el espectador. En determinadas ocasiones parece que será capaz de matar a David a pesar de estar teniendo relaciones con él. Le hace ver que a ella no le importa que piense en su difunta novia mientras están juntos, de hecho, recrea escenas que vivió David con otra mujer, las hace para él, para complacerlo sexualmente. Una vez que ella intenta rechazar el encargo por momentos parece que su obligación de hacerlo superará a sus sentimientos, pero finalmente decide no solo no matarlo, sino salvarle la vida; y es en este final cuando asistimos a la representación de sus verdaderos sentimientos y al clímax de su evolución.

**Sociología.** La protagonista tiene un nivel económico medio-alto. Si bien su casa no está marcada por el lujo, sí que se conoce que tiene bastantes encargos como asesina a sueldo, lo que le permite que su vida social gire siempre en torno a algún restaurante o la vinoteca de David.

**Sexualidad.** Ryu es heterosexual y en base a su orientación gira la película, cuya premisa es su relación con David. No se le conocen más parejas sentimentales o sexuales, por lo que se le presupone heterosexual.

**Rol.** La asesina es un personaje completamente activo-autónomo, según la terminología de Greimas. Ella es dueña de sus actos y trabaja de forma independiente, ella es quién decide aceptar el encargo y luego rechazarlo y el hecho de que intenten obligarla a continuar con la responsabilidad que ha aceptado no surte efecto con Ryu. Motivada por el hastío de la soledad y la ilusión de sentir algo por David decide no llevar a cabo el asesinato y quizás darle una oportunidad a una relación que parece tóxica, aunque ésta no llegue a formalizarse por su repentino fallecimiento que, además, la convierten en una asesina asesinada.

## **5. Conclusiones**

Cuando se habla del ya manido término ‘cine de mujeres’ se habla en realidad de películas con tendencia al drama, al conflicto interpersonal o a la denuncia social pues es cierto que las directoras españolas han tenido preferencia por desarrollar sus cintas en estos términos. No obstante, lo que aquí se resalta es el valor de filmes en géneros cinematográficos que tienden a estar poblados de personajes masculinos, creados y dirigidos habitualmente por profesionales hombres.

Belén Macías tiene un compromiso por mostrar vidas de mujeres, por ahondar en su realidades, problemas y deseos, consiguiendo crear unos personajes femeninos profundos y con multitud de aristas. Por su parte, Isabel Coixet, está centrada en tratar los problemas de comunicación en las relaciones interpersonales en las que la palabra no es precisamente la protagonista, de ahí la importancia de los sonidos en la cinta aquí analizada. Sus personajes son, en

su mayor parte, femeninos, todos complejos y alejados de los estereotipos habituales asociados a la mujer –especialmente en el *thriller*–, como es el caso de Ryu, una extraña asesina a sueldo, sujeto de todas y cada una de sus decisiones, incluso la de morir.

En lo que respecta a *El patio de mi cárcel*, las realidades y situaciones de las reclusas centran la acción, tomando como protagonista a Isa, una mujer joven, madre de una niña de corta edad, heroinómana y atracadora. Sin embargo, en lugar de mostrar únicamente sus miserias o destacar su lado marginal, Macías propone un retrato de su personalidad, marcada por la fragilidad ante la droga, la renuncia a estar con su hija para asegurarle un futuro digno y la capacidad de mostrarse divertida y desinhibida ante sus compañeras para no mostrar su vulnerabilidad. Solo consigue desprenderse de esta coraza que ha construido cuando está con Mar, su salvadora, quien va descubriendo todo lo que esconde detrás de su sonrisa y su carácter pasota. Además, esta funcionaria se preocupa por sus miedos y por su futuro, y considera que su trabajo debe estar centrado en orientar y dar herramientas a las presas para lo venidero. Tras la muerte de Isa, el compromiso de Mar con ellas sigue vigente, como se advierte cuando se encuentra con Rosa en el cementerio y le insiste en que se vean de nuevo, pues descubre que ha vuelto a la prostitución y considera que debe sacarla de ahí. En este drama carcelario aparecen temas como la incomprensión que sienten las reclusas al ingresar en la cárcel, las continuas envidias y peleas entre ellas, o la dureza del personal de prisión. A este respecto, la cercanía de Mar choca con la dureza y frialdad de Cristina, quien encarna el prototipo de funcionaria de prisiones que suele aparecer en el cine: fría, distante y hasta cruel. Además, otros personajes femeninos también poseen rasgos de prototipos imperantes, como el de la prostituta de buen corazón, representado en Rosa, aunque, lejos del carácter ingenuo que lleva asociado el arquetipo, ella demuestra desde el primer ensayo que tiene cultura literaria sobre Cervantes.

El análisis de estos personajes femeninos evidencia que están contruidos con rasgos que favorecen el proceso de identificación con los espectadores, pues, aunque se mueven en el ámbito de la criminalidad, sufren, desean otra vida y

tienen problemas e ilusiones, como todo el mundo. Por este motivo, conocer las dimensiones iconográfica, psicológica, sociológica y sexual de los seres de ficción –en el análisis como persona-, y sus motivaciones y acciones –en el de rol-, resultan esenciales para crear al personaje y comprenderlo en el relato. A pesar de sus notables diferencias, los tres personajes analizados evidencian su lado más humano dentro de un entorno hostil y sin salida.

Este tipo de análisis de personajes resulta muy pertinente para poder conocer en profundidad los seres de ficción femeninos de las filmografías de Isabel Coixet y de Belén Macías, debido a la complejidad psicológica con la que están contruidos, y, a la vez, el carácter universal que poseen. Asimismo, el estudio sería también muy interesante para analizar a las protagonistas de las películas de Pilar Miró o de Josefina Molina, así como a las de los filmes de Icíar Bollaín y de Gracia Querejeta, enmarcadas además en roles muy diversos que ofrecen diferentes representaciones de la mujer en la actualidad. Estas líneas de futuro contribuirían a ahondar en la construcción de los personajes femeninos de las directoras españolas, tanto de las pioneras como de las más recientes.

## Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Balogh, A. M. (2011). La femme fatale en el noir. En J. Sánchez Zapatero & A. Martín Escribà (eds.). *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Editorial Laertes, pp. 247- 256.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Corbalán Vélez, 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*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 241-257.
- Fernández Jiménez, E. (2020). Sin remisión. Evelyn Harper. Celadora de hierro. En V. Durán Manso (coord.). *Rompiendo el Código. Personajes y sexualidades latentes en el Hollywood clásico*. Sevilla: ReaDuck Ediciones, pp. 99-110.

- Gómez Prada, H. C. (2017). Patricia Ferreira: memoria, compromiso, género(s). En F. A. Zurian (coord.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp.123-136.
- 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. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=221439>
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica Feminista. En F. Loscertales & T. Núñez (coords). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda Editorial.
- Guarinos, V. (2015). Atlas de geografía humana. La dirección de Azucena Rodríguez. En F.A. Zurian (coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 153-172.
- Guarinos, V. (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*. Barcelona: Editorial Laertes, pp. 73-96.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E. & Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- 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. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24730/>
- Herrero Jiménez, B. (2015). Mapa del cine de Isabel Coixet: transnacionalidad, autoría y subversión de los códigos. En F.A. Zurian (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 123-140.
- Ituarte Pérez, I. (2012). Melodrama y 'cine de mujeres' español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 32 (17), 141-156. Recuperado de <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/6564/5994>
- Jiménez Morales, M. & Salvadó, A (2017). Belén Macías: madres en busca de una identidad. En F.A. Zurian (ed.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 179-192.
- López Sangüesa, J. L. (2019). *El thriller español (1969-1983)*. Barcelona: Editorial Laertes.
- López Sangüesa, J. L. (2017). Política y cine policíaco de la Transición española. *Trípodos. Llenguatje. Pensament. Comunicació*, (41), 87-99. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/335078/425765>

- Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de casos. Estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento y gestión*, 20, p. 165-193. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/646/64602005.pdf>.
- Martínez Inglés, T. (2014). *El símbol audiovisual. Realitat y representació* (Tesis doctoral). Universitat de Lleida. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/291114>
- Medina de la Viña, E. (2017). El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos. Llenguatge. Pensament. Comunicació*, (41), 15-33. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/335072/425760>
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
- Moral Martín, F. J. (2012). Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 32 (17), 171-186. Recuperado de <https://ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/6568/5998>
- Morales Polo, A. (2018). *Reescrituras filmicas: 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. Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/17271>
- Núñez Domínguez, T. & Vera Balanza, M. T. (2020). Directoras de cine argentinas y españolas. Una década *re-creando* imaginarios. *Cuadernos.info*, (46), 96-128. Recuperado de <http://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/21617> DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1459>
- Núñez Domínguez, T. (2010). Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 37, 121-133. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/pixel/article/view/61404/37417>
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M. & Vera Balanza, T. (coords.) (2012). *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Pavés, G. M. (2003). *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores.
- Pérez Rubio, P. (2018). *Dolor en la pantalla. 50 melodramas esenciales*. Barcelona: Editorial UOC.
- Raya Bravo, I. & 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. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6318658>
- Raya Bravo, I. (2012). El género mixing en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon. *Comunicación: revista Internacional de*

- Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (10), 396-411. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3958387>
- Rodríguez Martínez, F. (2016). *Mujeres directoras del cine español* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Sevilla.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press.
- Sánchez Noriega J. L. (2016). La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, 303-323. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/54301/49649>
- Sánchez Noriega, J. L. (2003). *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Noriega, J. L. (2021). *Iciar Bollaín*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Noriega, J. L. (ed.). (2020). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Schaeffer, J-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- 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.
- Vidal Villasur, B. (2006). *Raism and intertextuality in the period film realism e intertextualidad en el film de época* (Tesis doctoral). Universitat de València.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Centre Dona i Literatura.
- Zecchi, B. (2015). Margarita Alexandre: una pionera bajo el signo de la excepcionalidad. En F.A. Zurian (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis, pp.29-48.
- Zecchi, B. (coord.) (2017). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo*. Zaragoza: 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*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Zurian, F. A. (ed.) (2017). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Zurian, F. A. & García Ramos, F. J. (2017). Inés París Bouza/ Daniela Fejerman. En F.A. Zurian (coord.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp.39-82.
- Zurian, F. A., Pérez Sañudo, D. & Vázquez Rodríguez, L.G. (2017). El falso boom de las mujeres directoras: realizadoras españolas con un solo largometraje de ficción (2000-2015). En F. A. Zurian (coord.). *Miradas de mujer*.

*Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp.21-37.

### Referencias filmográficas

- Alexandre, M. (Directora) (1955). *La gata*. España: Torrecilla/FoxFilm.
- Bollaín, I. (Directora) (1995). *Hola, ¿estás sola?*. España: Fernando Colomo P.C.
- Bollaín, I. (Directora) (2020). *La boda de Rosa*. España/Francia: La boda de Rosa/Turanga Films/Setembro Cine/Tandem Films/Halley Production.
- Coixet, I. (Directora) (1998). *Cosas que nunca te dije*. Estados Unidos/España: Carbo Films /Eddi Saeta.
- Coixet, I. (Directora) (2005). *La vida secreta de las palabras*. España: El Deseo/Mediaproducción.
- Coixet, I. (Directora) (2009). *Mapa de los sonidos de Tokyo*. España: Mediapro/Versátil Cinema.
- Cortesina, E. (Directora) (1921). *Flor de España o la leyenda de un torero*. España: Cortesina Films.
- De la Torre, J. (Directora) (1941). *Primer amor*. España.
- Jordi, E. (Directora) (1918). *Thais*. España [Inédito].
- Macías, B. (Directora) (2008). *El patio de mi cárcel*. España: El Deseo.
- Macías, B. (Directora) (2014). *Marsella*. España: Balada Triste de Trompeta/Messidor Films/Film Stock Investment.
- Macías, B. (Directora) (2016). *Juegos de familia*. España: Gaia Audiovisuales/Loto Films.
- Mariscal, A. (Directora) (1953). *Segundo López, un aventurero urbano*. España: Rodríguez Arroyo.
- Miró, P. (Directora) (1979). *El crimen de Cuenca*. España: Jet Films/In-cine.
- Molina, J. (Directora) (1981). *Función de noche*. España: Sabre Films.
- Palomero, P. (Directora) (2020). *Las niñas*. España: Las niñas majicas/Inicia Films/BTeam Prod.