

***HISTORIA DE UN FEMINICIDIO ANUNCIADO:
REALIDAD Y FICCIÓN***

STORY OF A PRESAGED FEMICIDE: REALITY AND FICTION

Rosa M^a Ballesteros García

*Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer,
Universidad de Málaga, España*

Recibido: 29/10/2017 - **Aceptado:** 31/01/2018

Formato de citación: Ballesteros García, R.M. (2018).
“Historia de un feminicidio anunciado: realidad y ficción”.
Aposta. Revista de Ciencias Sociales, 78, 152-176,
<http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros9.pdf>

Resumen

En el presente artículo se ponen de manifiesto las diferencias entre el texto literario de la escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán titulado *El indulto*, publicado en 1893, y su adaptación al cine franquista, con el mismo título, con dirección de José L. Sáenz de Heredia en 1961. En ambos casos, si bien con las lógicas diferencias, se puede apreciar el machismo que pervive en la sociedad y, sobre todo, la soledad más absoluta de una mujer frente a la sociedad, y la ley que la rige, a pesar de los años transcurridos entre ambos procesos. A partir del relato, basado al parecer en una historia real, y su relectura filmica, muchos decenios después, podremos apreciar la sima que separa al drama naturalista con el melodrama de la ficción cinematográfica, cuestión ésta asociada, naturalmente, a la censura de la dictadura. Pero, por encima de todo ello, podemos constatar la pervivencia de un drama tan actual como es la violencia que se ejerce contra las mujeres, violencia que culmina en muchas, demasiadas ocasiones en asesinato.

Palabras clave

Machismo, feminicidio, soledad, pervivencia, cine, adaptación literaria, dictadura, censura.

Abstract

*This article aims to exhibit the differences between the literary text of the writer from Corunna Emilia Pardo Bazán entitled *El indulto*, published in 1893, and its adaptation, maintaining the same title, to Francoist cinema by director José L. Sáenz de Heredia in 1961. With the expected differences, in both instances we can observe the sexism that remains in society and especially, the most absolute solitude of women against society and the law that is in effect, despite the years passed between both processes. In the text, apparently based on a real story, and its filmic re-reading many decades later, we can appreciate the depths that separate the naturalist drama from the melodrama in which the story was turned by the cinematographic fiction; this was linked to the dictatorship's censoring. But above everything else, we can establish the survival of the contemporary tragedy that is violence against women, violence that in too many occasions ends up in murder.*

Keywords

Sexism, Femicide, Solitude, Survival, Cinema, Literary adaptation, Dictatorship, Censorship.

1. INTRODUCCIÓN

...las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda.

(Emilia Pardo Bazán: Prólogo a *Cuentos de amor*, 1915)

La polémica entre la literatura concebida como un arte y el cine, calificado de espectáculo, es tan antigua como la primera adaptación realizada en cine; es decir, igual de vieja que el propio cine. La literatura y el cine son dos medios de expresión y, no nos olvidemos, de transmisión de ideas que persiguen un mismo objetivo: contar historias.

Pero ¿Cómo las cuentan? ¿Qué finalidad se persigue en el caso que aquí proponemos? Más preguntas: ¿Qué grado de fidelidad guarda la obra literaria y su traducción en cinta? No nos referimos estrictamente a los problemas técnicos o de metraje, a sus adaptaciones, tan importantes como las propias historias originales¹, nuestro interés es poner en evidencia, partiendo del análisis de algunas cuestiones como la pervivencia de una dura realidad, hasta ahora no resuelta, y cómo los poderes del Estado se encargan, generalmente con mucha eficacia, de plantear los conflictos de acuerdo a sus propios intereses porque, como afirma Enikő Mészáros (2015): “El cine es arte, el cine es tecnología, el cine es diversión, pero también es algo más”.

En primer lugar se quiere destacar la manipulación que el cine de la dictadura ejerció sobre el relato que Emilia Pardo Bazán (1851-1921) publicó en 1893, con el sugerente título de *El indulto*, y que el director de cine José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) llevaría a la gran pantalla en 1961, casi setenta años después, respetando “apenas” el título original, como más adelante comprobaremos, y aquí casi se acaban las coincidencias, si bien somos conscientes de que son inevitables los cambios de códigos estéticos y narrativos al intentar transformar la obra literaria al lenguaje visual del cine, pero existen casos en que la “adaptación” se convierte en una nueva “versión” para acomodarla a un público o a una situación social concreta, como así lo expresa en su bien documentado artículo Victoria Sotomayor². Por su parte, y teniendo en cuenta el contexto en que se realiza *El indulto*, retomamos el artículo de Andrés Lénárt (2014), donde destaca con mucha precisión los tres elementos básicos que “generalmente prevalecen en una política totalitaria”, y que en el caso que nos ocupa prevalecieron un par de generaciones. El articulista especifica estos tres elementos planteando que “... el poder que va extendiéndose y por fin será exclusivo, la propaganda que debe mantener y conservar el poder hegemónico y la censura que tiene como objetivo aniquilar las opiniones opuestas. Bajo la sombra de estas entidades se ruedan todas las películas en España entre 1939 y 1975”.

¹ No está de más recordar que no es una cuestión baladí la conversión del lenguaje literario al guión cinematográfico y su dificultad para sintetizarlo, en poco más de una hora de proyección, tratando de no desvirtuar la historia original. Es opinión generalizada que menudean los casos que esta doble misión se logra satisfactoriamente, si bien no faltan ejemplos de grandes obras no logradas para la pantalla, y por el contrario, obras mediocres con gran éxito.

² En él leemos: “Por su parte, quienes defienden las adaptaciones lo hacen sobre la prioridad de transmitir el conocimiento de obras canónicas no en su literalidad, sino en lo esencial de su contenido y los valores que éste encierra” (https://es.wikipedia.org/wiki/Guion_adaptado, p.v. 23/10/2017).

Por otro lado, y entramos en otra cuestión, es la visibilidad que ambos medios de expresión –literatura y cine cada uno en su estilo– muestran sobre la inferioridad jurídica de las mujeres y la pervivencia de la violencia machista que se ejerce sobre ellas en un mundo patriarcal como el nuestro y definido, como alguien ha descrito: “como un mal milenario donde las mujeres estamos condenadas a la subalternidad desde el origen de los tiempos”. A todo ello, algo que nos lleva a la reflexión subsidiaria de que “la literatura es sólo pálido reflejo de una realidad”, en opinión de Julián San Valero, en expresión más suave que la manifestada por doña Emilia al inicio del artículo, y que nos remonta varios siglos atrás de nuestra historia, pues se refiere a la época del reinado de Felipe IV.

La coruñesa y aristocrática Emilia Pardo Bazán fue, sobre todas las cosas, una mujer valiente y adelantada a su tiempo. Además de renombrada novelista, ejerció como periodista, ensayista, crítica literaria, poeta, dramaturga, traductora, editora, catedrática y brillante conferenciante, además de haber sido la introductora del naturalismo literario en España. Fue una precursora en sus ideas acerca de los derechos de las mujeres y el feminismo, reivindicando la instrucción de las mujeres como algo fundamental y dedicando buena parte de sus trabajos, y su propia actitud vital, a defender estos principios, si bien nunca se involucró activamente en los movimientos de mujeres que surgen en España a principios del siglo XX. Aunque no se puede decir que fuera una activista, en el sentido estricto del término, se le puede encuadrar en lo que se ha denominado “feminismo de la educación”, aunque ella misma fuera víctima del machismo académico –tres veces, tres, le fue negada su entrada en la Academia de la Lengua– vetada por socios tan notorios como Leopoldo Alas “Clarín”, Zorrilla o Valera, quien apoyó su negativa con el gran argumento de que “su trasero no cabría en un sillón de la RAE”. Su tesón (el de Doña Emilia), su voluntad para luchar contra los elementos han inspirado a numerosas estudiosas del feminismo, como es el caso de Noelia Adánez, quien llegó a afirmar: “No me explico de dónde sacaba la fuerza moral para enfrentarse a todos ellos”³. Ciertamente, la Pardo Bazán se saltó muchos protocolos y sobre todo escribió sobre cuestiones “reservadas” al otro sexo, de igual forma que

³ Noelia Adánez, madrileña, es Doctora en Ciencias Políticas y Sociología, activista feminista, colabora en diferentes medios de comunicación y está embarcada en varios proyectos, entre ellos el Teatro y la Universidad del Barrio. Es autora de un texto dramático: “Emilia”, un monólogo basado en la vida de Emilia Pardo Bazán.

también lo hicieron otras escritoras, como por ejemplo Concha Alós⁴, de quien se llegó a decir que “escribir de este modo no procede tratándose de una mujer”.

Entre lo escrito por Pardo Bazán y lo filmado por Sáenz de Heredia existen algunas coincidencias, como no podría ser de otra forma, como por ejemplo los personajes centrales: Antonia, el marido y la madre de Antonia; la prisión del marido, asesino de la suegra y nudo gordiano del conflicto; el final trágico las dos mujeres y el terror que acompañará a Antonia, constante en todo el relato, convirtiéndola en “una muerta en vida”. Pero, como ya adelantamos, de la trágica historia de la autora al relato melodramático que el cineasta compone, siete décadas después, hay un abismo; un abismo en el que tiene mucho que ver la realidad socio-política en que se produce la película: la dictadura franquista y los tabúes propios de una sociedad moralista, a fuerza de decretos, que corría un tupido velo sobre realidades tan cotidianas como las violaciones y los malos tratos ejercidos sobre las mujeres, por ceñirnos sólo a la principal línea argumental del film. De esta forma, los censores del Régimen debieron llegar a la conclusión de que lo que no se ve, no existe porque, insiste Lénárt: “Lo que una película quiere ocultar es tan significativo como lo que quiere demostrar”, y en el caso de la película son varias los aspectos que se quieren ocultar⁵.

Pero vayamos por partes. En 1893, en el contexto de una España finisecular, Doña Emilia publica su relato que aparece recogido en *Cuentos de Marinada*⁶, una historia estremecedora, de rabiosa actualidad (el terror continúa), de corte naturalista, y al parecer inspirada en hechos reales y cercanos a ella⁷. A lo largo de la trama, que la autora sitúa durante el reinado de Alfonso XIII, pone de manifiesto la subordinación, la explotación y la opresión a que se ve sometida la protagonista, una humilde lavandera, y al terror en que vive: “es una muerta en vida”, que no vive, pensando en la venganza del marido, un criminal que sufre prisión por el asesinato de la suegra, y que había amenazado con vengarse de Antonia cuando lo soltaran. Resumiendo: se trata de la

⁴ Única persona ganadora de dos Premios Planeta (*Los enanos*, 1962 y *Las hogueras*, 1964).

⁵ Sobre esta interesante cuestión remitimos a la obra de Francisco Sánchez Barba. Vid. Bibliografía.

⁶ En el citado volumen se encuentran títulos como *Por el arte*, *Morrión y Boina*, *Las tapias del Campo Santo*, *El señor doctoral*, *En el nombre del Padre...*, *El mechón blanco*, *¿Cobardía?*, *El indulto*, *El rizo del Nazareno*.

⁷ Que la autora se basó en hechos reales parece cierto, si aceptamos los datos que las investigaciones sobre su vida y obra salen a la luz. Al parecer su abuela paterna, Joaquina Mosquera, viuda, fue asesinada por un segundo marido, Juan Rey Perfume, quien, ese mismo día, se suicidó. Parece ser que el móvil principal tenía que ver con una herencia (Grupo de Investigación La Tribuna, 2016).

historia de un feminicidio anunciado (y otro ejecutado), como señalamos en el título del artículo, que es tratado desde dos puntos de vista, bien diferenciados, como intentaremos mostrar.

Según Daniel Abreu (2014), “la gran ironía de las adaptaciones literarias al celuloide es que, casi por regla general, las mejores películas se han nutrido de obras de regular o escaso valor literario. Lo contrario también es apreciable: la mayoría de las más importantes novelas, cuentos y piezas de teatro raras veces han encontrado su equivalente en el séptimo arte”.

El ejemplo que nos ocupa, en nuestra opinión, no hace justicia al relato, desvirtuando la filosofía con que fue escrito. En cualquier caso, cine y literatura están íntimamente unidas y condenadas a encontrarse e, inexorablemente condenadas a recomponer sus miradas por el doble influjo. Ejemplo de esta unión, y desde los inicios del cine, los grandes escritores han colaborado en guiones cinematográficos. Por citar algunos de ellos, y durante la época del cine mudo, el italiano Gabriele D'Annunzio escribió argumentos para la épica *Cabiria* (1914) o *La crociata degli innocenti*, un film perdido de 1917; también escritores españoles de la talla de Blasco Ibáñez con *Sangre y arena*, (1917)⁸, *Argentine Love* o *La encantadora Circe* (1924)⁹; Jacinto Benavente con obras como *La malquerida* (1914)¹⁰; *La Madona de las rosas* o *Los intereses creados* (1919). También otros como Eduardo Zamacois con *El otro* (1919)¹¹; Jardiel Poncela con *¡Es mi hombre!* (1927)¹² o Muñoz Seca con *Los cuatro robinsones* (1926) o *La canción del día* (1930)¹³ por poner unos ejemplos.

⁸ De la novela de Blasco Ibáñez se han producido varias versiones con el mismo título, partiendo de la inicial de 1917 dirigida por Ramón de Baños y el mismo Blasco. En USA, 1941, Rouben Mamoulian (*Blood and Sang*) y en 1989 una coproducción Hispano-USA dirigida por Javier Elorrieta.

⁹ Ambas Producciones USA, dirigidas por Allan Dwan y Robert Z. Leonard, respectivamente.

¹⁰ Obra representada en muchísimas ocasiones en versión teatral y para TV, así como en la gran pantalla dirigida en 1940 por José López Rubio y Emilio Fernández, México, 1949.

¹¹ En México, en 1943, escribió el guión de *La hija del cielo*, film dirigido por Juan José Ortega. Entre el reparto encontramos actores españoles como Julio Villarreal o Jesús Valero.

¹² Con numerosas aportaciones a la cinematografía: *Mauricio o Una víctima del vicio*, 1940; *Margarita, Armando y su padre*, 1939; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Definiciones*, *El faquir*, *Letreros típicos*, *Las cinco advertencias de Satanás*, 1938; *Un anuncio y cinco cartas*, 1937; *Angelina o el honor de un brigadier*, 1935; *Melodía prohibida*, *El rey de los Gitanos*, 1933.

¹³ Autor muy representado en Teatro, TV y cine. En este último medio, por citar algunos títulos: *Los extremeños se tocan*, 1970; *El verdugo de Sevilla*, 1969, 1942; *La venganza de Don Mendo*, 1962; *Pepe Conde*, 1941; *Lo mejor es reír*, 1931; *Los marinos de papel*, 1913.

Ya en el cine hablado, otros escritores españoles como Gregorio Martínez Sierra con las películas: *Julieta compra un hijo* (1935) o *La ciudad de cartón* (1934); los Álvarez Quintero con *El genio alegre* (1939) o *Mariquilla Terremoto* (1940) o Alfonso Paso: *Sierra maldita* (1954)¹⁴ pusieron el genio creador y la pluma al servicio del “Séptimo Arte”.

Por otra parte, en Hollywood, considerada “meca del cine”, todos los escritores importantes han escrito para este medio. Incluso famosos premios Nobel como William Faulkner: *El camino de la gloria* (1963) o Harold Pinter: *La mujer del teniente francés* (1981). También premios europeos, como el anglo-irlandés G. Bernard Shaw: *Pygmalión* (1938)¹⁵; el francés Jean Paul Sartre: *El crisol* (1957)¹⁶ o el italiano Dario Fo: *Vacaciones en Italia* (1957)¹⁷.

Entre los hispanohablantes, destacamos a Premios Nobel, con algunas de sus aportaciones al cine: Camilo J. Cela: *El sótano* (Jaime Mayora, 1949), *La familia de Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *La colmena* (Mario Camus, 1982) o Mario Vargas Llosa: *Los cachorros* (Jorge Fons, 1973); *Pantaleón y las visitadoras* (1976)¹⁸, o producciones mexicanas como *El gallo de oro* (1964)¹⁹, *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1979) o *La fiesta del chivo* (Luis Llosa, 2005); García Márquez: *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1979), *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985), *Del amor y otros demonios* (Hilda Hidalgo, 2009) o *Memorias de mis putas tristes* (Henning Carlsen, 2011); Octavio Paz: *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990)²⁰; Miguel Ángel Asturias: *El señor Presidente* (Marcos Madanes, 1970); Pablo Neruda: *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (Luis Calvo, 1975); J. L. Borges: *Ghazal* (Masud

¹⁴ Con numerosas aportaciones a la cinematografía, entre otras: *Marisol rumbo a Río*, *El sol en el espejo*, 1963; *El secreto de Mónica*, *Salto mortal*, 1962; *Cuidado con las personas formales*, 1961; *Hay alguien detrás de la puerta*, *Crimen para recién casados*, 1960; *De espaldas a la puerta*, *Bombas para la paz*, *15 bajo la lona*, 1959; *Pan, amor y Andalucía*, *Aquellos tiempos del cuplé*, 1956; *Los amantes del desierto*, 1957; *Miedo*, *La fierecilla domada*, 1956; *Camino cortado*, 1955; *Felices pascuas*, 1954.

¹⁵ Producción USA dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard, tuvo su *remake* en 1964 dirigido por George Cukor on otro título: *My Fair Lady*.

¹⁶ Producción francesa dirigida por Raymond Rouleau (*Le sorcières de Salem*). Sobre el tema de la brujería femenina se han producido varias películas, mudas y habladas, destacando con el mismo título: *La letra escarlata*, producida en 1926 (Victor Sjöström); 1973 (Win Wenders); 1995 (Roland Joffé).

¹⁷ Dirigida por Antonio Pietrangeli.

¹⁸ Codirigida por el mismo Vargas con José M^a Gutiérrez.

¹⁹ Producción mexicana dirigida por Roberto Gavaldón. El guión lo comparten García Márquez y el también escritor Carlos Fuentes, basado en la obra de Juan Rulfo.

²⁰ Sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz.

Kimiai, 1976), *Cacique Bandeira* (Héctor Olivera, 1975). Todos los citados, apenas unos ejemplos de escritores consagrados que escribieron para el cine, constatándose por ello la importancia de este medio.

Pero, para que literatura y guión lleguen a un buen entendimiento, y en opinión de los especialistas, para lograr un resultado feliz entre la historia real y la ficción, un buen guionista debe seleccionar la acción principal de la novela y procurar contarla, en no mucho más de cien páginas, porque es en muy dificultoso el “fotografiar los sentimientos y pensamientos íntimos o poéticos que se describen en las novelas”. En el caso que nos ocupa, todos estos ingredientes se han desnaturalizado incluyendo, por ejemplo, en el relato cinematográfico personajes inéditos, situaciones de opereta y final verdadero a medias –sólo son ciertas y coincidentes la muerte de las dos mujeres– que, como las buenas mentiras, tienen como fin contentar a una mayoría bien pensante y que tan bien se ajustan a la línea del melodrama.

2. LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA

Andamos
cambiándonos nosotras
para cambiar el mundo.
(Gisela López: “Feminismo”)

No podríamos proseguir con nuestro artículo sin mencionar, por razones evidentes, la aportación de los estudios feministas que nos llevan a nuestro análisis. Es a partir de los años setenta de pasado siglo, en el contexto de la explosión de los movimientos feministas, cuando se iniciaron los estudios de género que abarcan todas las disciplinas de las ciencias sociales y experimentales. Los estudios de género, asociados a la cultura audiovisual, son relativamente más actuales, con especial auge en el mundo angloamericano, y plantean la teoría fílmica desde todas las perspectivas, analizando los géneros que sitúan a la mujer en el centro de la narración. En opinión de una joven investigadora, Fátima Cristina de Almeida Daniel (2012), la teoría fílmica feminista “tiene una historia marcada por enfrentamientos, pactos y cuestionamientos”, en similar medida como la ha tenido y tiene el propio movimiento feminista. En Europa, en la década de los 70, como apoyo y difusión de las teorías feministas, surge en Inglaterra la

revista *Mujeres y cine* y un festival de cine de la mujer. Se inicia entonces un creciente interés por analizar el discurso filmico y de qué modo ubica a las mujeres en él. Las primeras investigaciones, como es lógico, fueron abordadas por mujeres que intentaban analizar cómo un mundo de hombres les había revestido de unos modos de representación obligados²¹. En la línea de lo narrativo destacamos los trabajos de la profesora, actriz y productora Constance Penley con su obra *Feminism and film theory* (1988)²². Según la autora, este primer proceso se desarrolló siguiendo dos perspectivas que se convirtieron en dos líneas de fuerza en la investigación filmica:

- Un orden sociológico que rastrea la presencia de la mujer en la producción cinematográfica desde el punto de vista historiográfico, de donde surge, por ejemplo, el texto de 1975 de Sharon Smith, *Mujeres que hacen películas*.
- Un orden teórico que profundiza en los estereotipos de mujer propuestos desde los orígenes del cinematógrafo que descubre un cine, llamado a partir de entonces, patriarcal. A esta tendencia pertenecen las obras tempranas de Marjorie Rosen, *La Venus de palomitas de maíz* (1973) y Molly Haskell, *De la reverencia a la violación* (1974).

Una segunda fase de estos incipientes estudios, muy influida por la semiótica y el psicoanálisis, de influencia freudiana y lacaniana que se instaura en la etapa de la mirada-poder, tuvo en las revistas *Screen* (1975)²³ y *Camera Obscura* (1976)²⁴ un papel muy importante en Inglaterra y EEUU, respectivamente, colaborando en la difusión de una crítica a la búsqueda de la deconstrucción de las formas y estructuras de la mirada, de la propia imagen filmica y de la noción de cine como aparato ideológico del Estado. Trabajos de investigadoras como Pam Cook: *Mujeres y cine: Una vista y el lector de sonido*; Claire Johnston con *Feminist Politics and Film History* y obras como *The work*

²¹ Como dato interesante, ha comenzado a ser practicada por investigadores hombres “que empiezan a necesitar, solicitar y practicar un estudio de género desde el punto de vista masculino, que enriquezca la historia y la teoría del cine”.

²² Profesora de la Universidad de Santa Bárbara (California). Editora y fundadora de *Camera Obscura: Feminism, Media, Cultural Studies*. Editora o co-editora de Colecciones tan influyentes como *Feminism and Film Theory*, *Male Trouble*, *Technoculture*, *The Visible Woman: Imaging Technologies, Science and Gender* y *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure* (con Tristan Taormino, Mireille Miller-Young, and Celine Parreñas Shimizu).

²³ Editada por Oxford University Press.

²⁴ Revista trimestral sobre feminismo, cultura y estudios acerca de los medios de comunicación publicada por la Duke University Press de la universidad californiana de Berkeley.

of *Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* o el artículo de Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado en 1975, fueron fundamentales para ello.

Tal como plantea la profesora de la Universidad de Valencia Giulia Colaizzi, ya en los años 90, la idea transmitida por estas pioneras sobre la sexualidad femenina es la de que “la mujer no es más que un signo vacío intercambiado por y entre hombres en la economía de mercado de su deseo”. Por su parte, Laura Mulvey llegó a la conclusión de que el cine clásico debe su poder “al placer visual que expone a la mujer como espectáculo simple y objeto de deseo, ofrecido como un fetiche del héroe y personaje principal que ejerce su dominio y control sobre la mujer en el cine como forma simbólica del poder masculino sobre la sociedad”. Otras teóricas como Teresa de Lauretis o Ann Kaplan, maestra de varias generaciones de estudiosas feministas, ahondan en este tipo de miradas; españolas como Pilar Aguilar Carrasco o María Castejón Leorza, por citar sólo un par de nombres, siguen esta senda, y en esta misma línea podríamos incluir el presente artículo.

3. UNA HISTORIA, DOS RELATOS

El miedo se empeña en anidar nuestros cuerpos.
Invade nuestros sueños.
Obstaculiza cada acto deliberado de nuestras vidas.
Es necesario conjurar la cacería.
(Gisela López: “Feminicidio”)

3.1. EL INDULTO (1893)

El cuento de Pardo Bazán se inicia con una escena en que la protagonista, Antonia, se encuentra trabajando en el lavadero público. Su perfil lo dibuja, muy gráficamente, como “la más encorvada, la más abatida, la que torcía con menos brío”²⁵. Según la autora, Antonia se había casado con un carnicero de oficio, un tipo violento y de mal carácter que acaba condenado a presidio por el asesinato de la suegra porque, como escribe Doña Emilia: “desde tiempo atrás roía al criminal la codicia del dinero de su suegra, con el cual deseaba establecer una tabajería suya propia”. El caso es que,

²⁵ Las citas están tomadas de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300568.pdf> (p.v. 27/05/2018).

ayudado por unos cuantos amiguetes de taberna, apoyando su coartada, el asesino se había salvado de la pena de muerte al serle conmutado ésta por la de veinte años. Pero, como plantea la autora, “no fue tan indulgente la opinión como la ley (...) Para el pueblo no cabía duda en que el culpable debió subir al cadalso”. A partir del hecho, prosigue la escritora,

“...el destino de Antonia comenzó a infundir sagrado terror cuando fue esparciéndose el rumor de que su marido 'se la había jurado' para el día en que saliese del presidio, por acusarle. La desdichada quedaba encinta, y el asesino la dejó avisada de que, a su vuelta, se contase entre los difuntos.”

Tanto afectó a la pobre Antonia la sentencia final del presidiario que, a partir de entonces, su vida fue un continuo sin vivir, hasta tal punto, que su propia muerte no la asustaba: “pero la espantaba imaginar solamente que volvía su marido”. Tal era el estado de la pobre mujer que cuando nació el hijo que esperaba, fruto de la violación del criminal, ni siquiera pudo criarlo: “tal era su debilidad y demacración y la frecuencia de las congojas que desde el crimen la aquejaban”. Este es, a grandes rasgos, el retrato que Doña Emilia hace de la protagonista, no sin introducir –y aquí es interesante resaltar– las pruebas de solidaridad femenina que introduce en su relato, tales como que “... las mujeres del barrio que tenían niños de pecho dieron de mamar por turno a la criatura, que creció enclenque, resintiéndose de todas las angustias de su madre”; o el ofrecimiento de varias de ellas, por turnos, de acompañarla por las noches; e, incluso, el que una de estas voluntarias, casada con un guardia civil, se ofreciera “enviar a su marido para que le metiese un miedo al picarón”, en el caso de que efectivamente regresara.

No calmaron a Antonia los veinte años de relativa tranquilidad que le brindaban las rejas que retenían al monstruo. Ni mucho menos. Todo el tiempo, día y noche, estaba en tensión pensando en que aquella fecha llegaría y, a pesar de los buenos propósitos de las vecinas, aventurando que quizás saliera “arrepentido” y corregido su afán de venganza, la lavandera no las tenía todas consigo, y se consumía pensando que cualquier eventualidad terminara con el marido libre y determinado a acabar con su vida,

convencida de la maldad del homicida: “Como no baje Dios del cielo en persona y le saque aquel corazón perro y le ponga otro...”. También recelaba de la presunta cobertura legal... Ya tenía la amarga experiencia del fiasco del primer juicio, de la imposibilidad legal de la separación (no existía el divorcio) y, por lo tanto, de que sólo podía acogerse a la ilusión de que aún pasarían años para que el asesino quedara libre.

Y aquella eventualidad temida se produjo, porque los acontecimientos jugaron en su contra, como ella temía. La pareja real esperaba descendencia y, como era costumbre –no olvidemos que la historia se sitúa durante el reinado de Alfonso XIII– se decretaría una amnistía. El horror se había materializado, si bien las vecinas trataban bienamente de calmarla: “Había gobierno, gracias a Dios, y audiencia, y serenos; se podía acudir a los celadores, al alcalde...”. Pero Antonia no se convencía porque, recordaba que “ya le habían indultado una vez, y su crimen era horrendo”. A todo esto, las noticias contradictorias sumían a la pobre mujer en una mayor zozobra, que si la amnistía no se produciría si era una hembra... que si el marido había muerto en prisión...

“¡Muerto el criminal, en vísperas de indulto, antes de cumplir el plazo de su castigo! Antonia la asistente alzó la cabeza, y por vez primera se tiñeron sus mejillas de un sano color, y se abrió la fuente de sus lágrimas. Lloraba de gozo, y nadie de los que la miraban se escandalizó. Ella era la indultada; su alegría, justa.”

Sin embargo, la cruda realidad se impuso: la reina parió un varón y al marido le llegó el indulto, porque como decía una popular canción: “...y no estaba muerto, no, no”. Había sido una esperanzadora noticia para ella, pero sólo fue un rumor bienintencionado que a la pobre mujer le había dado un respiro a su desesperación. Y en este estado de laxitud entró en su casa ya entrada la noche sin darse cuenta de que la puerta del cuarto bajo no estaba cerrada:

“Sin soltar de la mano al niño, entró en la reducida estancia que le servía de sala, cocina y comedor, y retrocedió atónita viendo encendido el candil. Un bulto negro se levantó de la mesa, y el grito que subía a los labios de la asistente se ahogó en la

garganta. Era él; Antonia, inmóvil, clavada al suelo, no le veía ya, aunque la siniestra imagen se reflejaba en sus dilatadas pupilas. Su cuerpo yerto sufría una parálisis momentánea; sus manos frías soltaron al niño, que aterrado se le cogió a las faldas.”

Llegó la hora de acostarse, y para ilustrar la escena, nada más explícito que las propias palabras que la autora pone en boca de la pareja:

“—¿Y tú? —exclamó dirigiéndose a Antonia—. ¿Qué haces ahí quieta como un poste? ¿No te acuestas?

—Yo..., no tengo sueño —tartamudeó ella, dando diente con diente.

—¿Qué falta hace tener sueño? ¿Si irás a pasar la noche de centinela?

—Ahí..., ahí..., no..., cabemos... Duerme tú... Yo aquí, de cualquier modo...

Él soltó dos o tres palabras gordas.

—¿Me tienes miedo, o asco, o qué rayo es esto? A ver cómo te acuestas, o si no...

Incorporose el marido y, extendiendo las manos, mostró querer saltar de la cama al suelo. Mas ya Antonia, con la docilidad fatalista de la esclava, empezaba a desnudarse (...) En un rincón del cuarto se oían los ahogados sollozos del niño...

Y el niño fue quien, gritando desesperadamente, llamó al amanecer a las vecinas, que encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta. El médico vino aprisa, y declaró que vivía, y la sangró, y no logró sacarle gota de alguna. El niño aseguraba que el hombre que había pasado allí la noche la llamó muchas veces al levantarse y, viendo que no respondía, echó a correr como un loco.”

Esta es, de forma abreviada, la terrible historia que Doña Emilia había publicado, como ya hemos adelantado, ambientada en los años finales del siglo XIX. En el epígrafe siguiente trataremos de poner en evidencia aquellas cuestiones que, a nuestro parecer, tergiversan de forma evidente el mensaje que la autora del texto quería transmitir.

3.2. EL INDULTO (1961)

Como hemos hecho en el caso de la autora del texto, queremos destacar un somero perfil del director y guionista del film, el madrileño José Luís Sáenz de Heredia (1911-1992), quien inició su carrera cinematográfica bajo los auspicios de Buñuel cuando éste era responsable máximo de producción de la empresa Filmófono²⁶. Durante la Guerra Civil, Sáenz de Heredia, encarcelado por milicianos comunistas, se salvó gracias a la intercesión del su entonces jefe, Luis Buñuel, episodio que es recordado en *Mi último suspiro*, libro de memorias del genio aragonés. Hizo de Concha Velasco su actriz fetiche (y algo más), dirigiéndola en películas, entre otras, como *La verbena de la Paloma*, *La decente*, *Juicio de faldas*, *Pero... ¿en qué país vivimos?*, *Los gallos de la madrugada* o *Me debes un muerto*. Estaba vinculado familiarmente con el dirigente falangista José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia. Para acercarnos más a su perfil biográfico remitimos a obras como *De la checa a la meca* (1988) o a la recopilación de sus artículos en *Clave de mí* (1984)²⁷.

Su trabajo en el cine no se limitó a la dirección, fue también actor en películas como *El destino se disculpa*, *El escándalo*, *Raza*, *¡Centinela, alerta!*, *¿Quién me quiere a mí?* o *Don Quintín el amargao* y productor y escritor de cine en muchas de ellas. Entre sus películas como director resaltamos sus ya clásicas, y de obligada referencia, *Raza*, (1942)²⁸, un largometraje hagiográfico del General Franco, protagonizado por la pareja cinematográfica más emblemática del régimen: Ana Mariscal²⁹ y Alfredo Mayo, o el

²⁶ Compañía cinematográfica española creada por Ricardo María de Urgoiti y el cineasta aragonés Luis Buñuel en el año 1935, también fundador del primer cine club del que se tiene noticia en España. Al finalizar la Guerra Civil ambos tuvieron que exiliarse, el primero en Argentina y el segundo, después de una estancia en Francia y EEUU, en México.

²⁷ Sobre la protagonista femenina, la actriz Concha Velasco, remitimos a un libro propio de memorias *El éxito se paga*, publicado en 2014 por Rba.

²⁸ Sobre un guión del propio dictador bajo el pseudónimo de “Jaime de Andrade”.

²⁹ Ana María Arroyo Mariscal (artísticamente Ana Mariscal, Madrid, 1923-1995), fue una actriz, directora y productora cinematográfica española. Al iniciarse la década de los cincuenta, se inició como productora creando Bosco Films, creando y produciendo los guiones de sus propias películas. Entre sus títulos:

documental *Franco, ese hombre* (1964), de nuevo “una representación mítica de un Franco protegido por Dios”, realizaciones ambas separadas por más de dos décadas³⁰. Junto a las citadas, dirigió títulos tan variopintos y distintos en género que van del drama: *La hija de Juan Simón* (1935)³¹ al género negro: *Los ojos dejan huellas* (1952)³²; de la histórica *Proceso a Jesús* (1974)³³, a temas menos virtuosos como *La decente* (1971), con la Velasco, o *Solo ante el Streaking* (1975)³⁴, pasando por obras de gran calidad como *Mariona Rebull* (1947)³⁵; *La mies es mucha* (1949)³⁶ o *Historias de la radio* (1955)³⁷.

Aunque sus comienzos en el medio comenzaron durante la época de la Segunda República, con el triunfo del franquismo se convirtió en uno de los directores más importantes de España, ocupando también varios cargos oficiales, entre ellos el de responsable de la producción del Departamento Nacional de Cinematografía y posteriormente director de la Escuela Oficial de Cine en 1959³⁸.

Hecho este preámbulo, nos disponemos a analizar la película de Sáenz de Heredia, sin perder la perspectiva de la versión novelada de Pardo Bazán. En este caso, y siguiendo el lenguaje audiovisual (en blanco y negro, donde destaca la magnífica dirección fotografía de Cecilio Paniagua), la acción se inicia dentro de una iglesia, en el momento de celebrar una boda. Una guapísima y jovencísima Concha Velasco (Valladolid, 1939) –comparémosla con el retrato de Antonia que hace Pardo Bazán– se dispone a casarse con su violador, un tal Lucas, personaje al que da vida el popularísimo actor mexicano Pedro Armendáriz³⁹. Aquí es interesante resaltar que en la novela su autora ni siquiera

Segundo López, aventurero urbano, 1953; *Misa en Compostela*, 1954; *Con la vida hicieron fuego*, 1959 y, especialmente, *El camino* (1963) con la que logró el reconocimiento de la crítica a su labor detrás de la cámara.

³⁰ Para una información más detallada del tema remitimos a las publicaciones de la historiadora francesa Nancy Berthier, en bibliografía. Según esta autora, el cineasta había previsto dirigir la segunda parte de la vida de Franco, desde los años 60 hasta su muerte, punto de arranque de la ficción, bajo el título *El último caído*. https://es.wikipedia.org/wiki/Franco,_ese_hombre (p. v. 18/10/2017).

³¹ Codirigida con Nemesio M. Sobrevila. Con Carmen Amaya y Angelillo.

³² Con Raf Vallone, Elena Varzi, Julio Peña, Fernando Fernán Gómez y Emma Penella.

³³ Con Andrés Mejuto, Alfredo Mayo y Lili Murati.

³⁴ Con Alfredo Landa y Lina Canalejas.

³⁵ Con José María Seoane, Blanca de Silos, Sara Montiel.

³⁶ Con Fernán Gómez, Sara Montiel y Enrique Guitart.

³⁷ Con Francisco Rabal, Margarita Andrey y José Isbert.

³⁸ Remitimos a la bibliografía de José M^a Caparrós Lera. Ente los primeros títulos en los que trabajó Sáenz de Heredia durante la República: *Patricio miró una estrella* o el corto *Cuento de Navidad* (1934).

³⁹ Actor mexicano internacional, nació en 1912 de padre mexicano y madre norteamericana. Se licenció como ingeniero por la Universidad de California, y antes de dedicarse a la interpretación trabajó también

da un nombre propio al infame, como si de esa forma, y es mi propia apreciación, quisiera universalizar en él al estereotipo machista y violento que ejerce un total dominio físico y psicológico sobre su víctima. La unión a la que es abocada la joven, según el guión, era para “salvar su honor”, doble castigo social que se une al horror de tener a un violador como marido, un horror que se hace patente de forma visual porque la cara de la novia ofrece el gesto que más bien parece que esté asistiendo a su propio funeral. Comienzan los desencuentros entre la novela y su traducción a la gran pantalla.

Si tenemos en cuenta la autorizada opinión de Fernando Méndez-Leite⁴⁰ “el desarrollo de la historia de Sáenz es más convencional”, como por ejemplo al plantear, añadiendo un nuevo sesgo –si bien considerando que la acción la sitúa en el siglo XX, y tener que resolver sin el estorbo de implicar a la eventualidad de una amnistía real– que la salida de la cárcel de Lucas, su indulto, se debe a su papel de “soplón”, en una jugada que se produce en el contexto de una algarada carcelaria en la que él mismo se había involucrado. Otro adjetivo negativo más que añadir al personaje.

Por otro lado, el asesinato de la madre, que en la novela es planteado como una acción violenta y premeditada para robar unos dineros de la anciana, en la película su director introduce otra estrategia, como es el chantaje. Inmediatamente tras firmar el acta en la iglesia, la madre de Antonia le paga un dinero al indeseable Lucas, a cambio de que no aparezca nunca más y renuncie a todo, incluido al hijo que espera Antonia. De nuevo el futuro asesino rompe el pacto y regresa para continuar la extorsión, momento en que, forcejeando, asesina a la pobre mujer. Casi de inmediato, y horrorizada por el hecho, Antonia (Concha Velasco), abandona el pueblo para ir a refugiarse en casa de una pariente, domicilio que más tarde también abandona al conocer las intenciones del marido, ya fuera de presidio. Pero no lo hace sola, sino apoyada por un personaje que no aparece en el relato de Pardo Bazán, un guapísimo cuñado, Manuel, hermano del marido (al que da vida el actor Manuel Monroy), antiguo novio de Antonia, quien años atrás,

como periodista y guía turístico. Diagnosticado de cáncer, se suicidó en los Ángeles. Tenía 52 años.

⁴⁰ Fernando Méndez-Leite Serrano (Madrid, 1944). Licenciado en Derecho por la Universidad de Valladolid y también siguió estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía, en la especialidad de Guion y Dirección. Se ha dedicado a la crítica cinematográfica desde 1966, colaborando en diferentes publicaciones: *Pueblo*, *Diario 16*, *Fotogramas* o *Guía del Ocio de Madrid*. Ha sido Profesor de Teoría del Cine y de Historia del Cine Contemporáneo en la Universidad de Valladolid entre 1968 y 1981, Director General del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura (1986-1988) y Director Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (1994-2011).

debido a una ausencia temporal del pueblo, había confiado al cuidado de Lucas, el hermano felón y autor de la posterior violación. Llamamos de nuevo la atención sobre la legendaria minoría de edad legal de las mujeres, su indefensión y la necesidad de la figura protectora del varón.

Otro asunto, no menos relevante, es el papel (inexistente) que juega en todo el contexto filmico el hijo de la pareja. Del retrato novelado de un niño enfermizo, desgraciado y temeroso del desconocido padre, que regresa de improviso y es testigo presencial, para más *inri*, de la muerte de Antonia, el realizador solventa tan peliagudo asunto con el providencial aborto producido por el suceso del asesinato de la madre a manos del marido. De este modo, se evadía otra realidad como era (y son) los daños “colaterales” de la violencia machista que también se ceba en los hijos, y ese mensaje no podía explicitarse en la España de Franco.

Otro matiz, que en este caso también toca tangencialmente el guión, es la solidaridad femenina que se circunscribe a un solo caso, el de Doña Benita (Guadalupe Muñoz Sampedro), la nueva hospedera de Antonia, esposa de Don José (Antonio Garisa), una especie de “abogado de pobres” que intenta solucionar la situación de la pareja (Antonia y Manuel), empeñados en poner tierra por medio y escapar juntos a otro país.

Si atendemos de nuevo a lo opinado por Méndez-Leite, el personaje femenino de la novela, “es dramático (...) el de una superviviente, que lucha contra todas las inclemencias”. Por el contrario, el de la película es el de “una mujer débil, atemorizada, que encuentra acogida en el cuñado”. Efectivamente, como en la obra, se consuma la muerte de Antonia, que se enfrenta a puerta cerrada con el preso en ambos formatos. En la novela y en la película, en esto hay coincidencia, Antonia muere de miedo (se supone que de un ataque de corazón fulminante). No obstante, el fin del asesino se plantea en la película de forma muy diferente. En la novela, su autora deja a la libre interpretación del lector que elucubre sobre este asunto, dejando en el aire, o así nos parece, que el crimen no siempre se paga, planteando la escena con la huida precipitada del marido tras comprobar la muerte de la mujer. Por el contrario, Sáenz de Heredia escenifica el final del asesino (esta vez, efectivamente muerto) como resultado entre una disputa con el hermano (la inevitable lucha entre el bien y el mal), con el resultado “lógico” de que el

hermano bueno vence al criminal; de este modo, la Justicia Divina ha cumplido, aunque sea sin su mediación. El broche melodramático pone el punto final con la escena donde herido Manuel (el bueno) se arrastra hasta el cadáver de la difunta, intentando tomar una de sus manos, que cuelga inerte desde la cama.

4. REFLEXIÓN FINAL

Como se ha escrito, y coincidimos en ello, “es una película sobre la soledad”. Y así lo entendemos. Es la soledad más absoluta de una mujer frente a la sociedad y la ley que la rige. La película, parece ser que “fue un fracaso comercial absoluto en su momento”. Siguiendo la ya fuente citada, apenas estuvo unos días en cartel durante aquel verano del 61 añadiendo que, en general, no le llovieron las buenas críticas. Cuando se ponen en oposición texto y película, recibimos diversos mensajes, focalizados en la indefensión, la soledad de la Mujer (y de rebote la de la Infancia), personalizados en sus protagonistas, así como la discriminación genérica. Por otro lado, tenemos un mensaje que juega con el sentimentalismo, que si bien lleva también a la indignación por la injusticia, intenta llevar al ánimo y al corazón del espectador el convencimiento de que no hay día que no llegue ni plazo ni justicia que no se cumpla.

No era este el interés de Doña Emilia, ella misma había sido víctima del machismo y de la imposición social por ser mujer. Según describen varias de sus biografías, el mismo marido, “horrorizado” por los ataques que sufría por lo que publicaba, concretamente por su novela *La Tribuna*⁴¹, y asustado por que la identificaran por el personaje que describe en ella, le instó a que dejase de escribir. Su respuesta fue marcharse de viaje a Italia. Tras este gesto, el matrimonio finalizó, si bien parece que amistosamente⁴².

Entre sus numerosas publicaciones es, quizás, este relato corto, *El indulto*, donde la escritora retrata con más nitidez y maestría la psicología de la mujer maltratada, al tiempo que pone al descubierto las deficiencias del Código Penal en su aplicación a la violencia contra las mujeres y su rechazo al divorcio como medida preventiva ante los maltratadores. Es efectivamente un relato que pone de manifiesto su faceta más

⁴¹ En vida (y aún después) se originó su fama de escritora rebelde y provocadora. Fue la primera mujer en ocupar una cátedra de literaturas neolatinas en la Universidad Central de Madrid en 1916.

⁴² Cuando en 1912 murió el marido, la escritora guardó luto riguroso durante un año.

progresista que inspiró frases como la siguiente: “Con razón decía un célebre jurisconsulto que la vida no está protegida; pero debió añadir 'en especial de la mujer’”⁴³.

5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Abreu, D. (2014). “De la literatura al cine: 25 excepcionales adaptaciones”, *United Explanations*, disponible en: <http://www.unitedexplanations.org/2014/01/17/de-la-literatura-al-cine-25-excepcionales-adaptaciones/>

Aguilar Carrasco, P. (2010). “El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres”. En *El sustrato cultural de la violencia de género*, pp. 241-276. Madrid, Síntesis.

Aguilar Carrasco, P. (1995). “La imagen y el papel de la mujer en el cine”. En *Las mujeres en la opinión pública*, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 97-102.

Almeida Daniel, F.C. (2012). *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*. Trabajo fin de Máster, disponible en: <http://eprints.ucm.es/16758/>

Ballesteros, I. (2012). “Feminine Spaces of Memory: Mourning and Melodrama in *Para que no me olvides* (2005) by Patricia Ferrerira”. En Gutiérrez Albilla, J.D. y Nair, P. (eds.). *Essays on Hispanic and Lusophone Women Filmmakers*. Manchester University Press, pp. 63-81.

Ballesteros García, R.M^a (2017). *El cine no solo es un juego de hombres. Directoras de cine mudo*: Editorial Académica Española.

Ballesteros García, R.M^a (2016). “Actrices del cine mudo que no superaron la barrera del sonoro”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, n° 71, pp. 147-191.

⁴³ Emilia Pardo Bazán “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, n.º 1740. 3-V-1915, p. 302.

Ballesteros García, R.M^a (2015). “Raras y olvidadas: Directoras del cine mudo”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, nº 67, pp. 71-95.

Ballesteros García, R.M^a (2012a). *Con nombre extranjero. Bio-filmografías de actrices en el cine español (1916-1950)*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM), Colección Atenea.

Ballesteros García, R.M^a. (2012b). “Luces y sombras de once divas del cine español (1896-1950)”. En Ballesteros García, R.M^a; Escudero, C.; Postigo, M. (eds.), *Miradas en consonancia. Homenaje a la profesora Ana M^a Montiel Torres*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM), Colección Atenea.

Ballesteros García, R.M^a (2012c). “Mujeres que abrieron camino en la dirección de películas”. En Núñez Domínguez, T.; Silva Ortega, M.; Vera Balanza, T. (coords.), *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Fundación Audiovisual de Andalucía, RTVA, Universidad de Sevilla, pp. 35-47.

Ballesteros García, R.M^a (2011a). “Escritoras en la gran pantalla. La Legión de la Decencia VS ‘la Fábrica de sueños’”, *Aposta. Revista de Sociología*, nº 50, julio, agosto, septiembre, pp. 1-30.

Ballesteros García, R.M^a (2011b). “La feminización de la ‘Fábrica de sueños’. Escritoras, profesionales y actrices en el cine español (1934-2000)”. En Sauret, T. y otros (ed.), *Arte, industria y patrimonio cultural*. Ministerio de Cultura-ICAA, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, SPICUM.

Ballesteros García, R.M^a (2010). *Escritoras de cine. Galería de autoras (1934-2000)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Atenea nº 71.

Becerra Suárez, C. (2008). “‘El Indulto’ un cuento de Emilia Pardo Bazán y la lectura filmica de Sáenz de Heredia”. En González Herrán, J.M., *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo: IV Simposio*, a Coruña, 25, 26, 27 28, e 29 de xuño de 2007, pp. 47-62.

Berthier, N. (1996). “Ana Mariscal, directora de cine bajo el franquismo”, *Hispanística* XX, Nº. 14, pp. 73-92.

Berthier, N. (1995). “El último caído de Sáenz de Heredia: un poema documental sobre Franco”, *Revista de historia del cine*, Nº 2, pp. 9-29.

Berthier, N. (1994). “El combate del Biutz en Franco ese hombre: historia de un milagro”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nº 30, pp. 285-298.

Berthier, N. (1991). “‘Franco ese hombre’, un siècle d'Espagne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nº 27, pp. 193-207.

Buñuel, L. (2017). *Mi último suspiro*. Editorial Debolsillo.

Caparrós Lera, J.M^a; Abajo de Pablos, J.J. de. (2000). *Estudios sobre el cine español del franquismo, 1941-1964*. Fancy Ediciones.

Caparrós Lera, J.M^a (1999). *Historia crítica del cine español*. Ariel.

Caparrós Lera, J.M^a (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Universidad de Barcelona.

Caparrós Lera, J.M^a (1981). *Arte y política en el cine de la República*. Universidad de Barcelona.

Castejón Leorza, M. (2015). *Más Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Editorial Siníndice.

Caparrós Lera, J.M^a (2013): *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Editorial Siníndice.

Caparrós Lera, J.M^a (2011). *Directoras de cine. Entre en cine de mujeres y el punto de vista de género*. Pamplona, IPES Elkartea.

Caparrós Lera, J.M^a (2004). “Mujeres y Cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la Historia de las Mujeres”. *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*. Nº 147, 2^a Sem.

Castro de Paz, J.L. (2008). “Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo”. En González Herrán, J.M., *Duelo y melancolía. Emilia Pardo Bazán en el cine de la posguerra española: IV Simposio*, a Coruña, 25, 26, 27 28, e 29 de xuño de 2007, pp. 35-46.

Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Colaizzi, G. (1997). “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”. En *La conjura del olvido: escritura y feminismo*, pp. 39-60.

Colaizzi, G. (1994). “Feminismo y teoría del discurso”, *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, Nº 1, pp. 149-150.

Colaizzi, G. (1990). “They shoot women, don't they?: feminismo y cine en D. Azner”, *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, Nº.5, pp. 23-38.

Cook, P. (1993). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, London, Scarlet Press/Philadelphia. Temple University Press.

Cowie, E. (1997). *Representing the Woman: Psychoanalysis and Cinema*. University of Minnesota Press.

Crespo Jurdado, A. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Tesis doctoral dirigida por José Luis Neila Hernández, UAM.

Deleito y Piñuela, J. (1989). *La mala vida en la España de Felipe IV*. Alianza Editorial.

Herrera Navarro, J. (2005). “Emilia Pardo Bazán y el cine”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 51, pp. 142-147.

Grupo de Investigación La Tribuna. Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán, Jacobo Manuel Caridad Martínez (2016). *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 11, pp. 127-136, disponible en <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/237>

Gubern, R. (1974). *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Barcelona. Anagrama.

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New English Library (Reprint by University of Chicago Press).

Imícoz, T. (1999). “El narrador en la literatura”. En *Quién cuenta la historia*, Eunate, Pamplona.

Johnston, C. (1975). *The work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. London: British Film Institute.

Johnston, C. (1975). “Feminist Politics and Film History”, *Screen* 16, 3, pp. 115-125.

Kaplan, A. (2000). *Feminism and film*. Oxford University Press, Oxford.

Kaplan, A. (1998). *Mujeres en el cine: ambos lados de la cámara*. Cátedra.

Kaplan, A. (1997). *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. London/New York, Routledge.

Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

Lénárt, A. (2014). *El cine español en la dictadura de Franco. Ideología, propaganda y política cinematográfica*. Szeged (Hungria): JATE Press.

Maule, R. (2009). (ed.): *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*. Oxford: Peter Lang.

Maule, R. (2008). *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy, and Spain since the 1980s*. Bristol: Intellect Books.

Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema (Theories of representation and difference)*. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.

Mészáros, E. (2015). “El cine español en la dictadura de Franco. Ideología, propaganda y política cinematográfica de András Lénárt”, *FILMHISTORIA Online* Vol. XXV, nº2, 137-138, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/14665>

Mulvey, L. (2001). “Unmasking the Gaze: some Thoughts on New Feminist Film Theory and history”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, Nº. 7, pp. 5-14.

Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16 (3), pp. 6-18.

Pardo Bazán, E. (2006). *El indulto*. Biblioteca Virtual Universal. Ed. El Cardo, Argentina, disponible en: www.biblioteca.org.ar/libros/300568.pdf

Pardo Bazán, E. (1892). *Cuentos de Marineda*. Madrid, Agustín Avrial.

Pardo Bazán, E. (1885). *La dama joven*. Daniel Cortezo y Cía., Biblioteca Arte y Letras.

Pardo Bazán, E. (1883). *La Tribuna*. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

Paz Gago, J.Mª (2008). “Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo”. En González Herrán, J.M., *La muda narración. Cine y literatura en Emilia Pardo Bazán: IV Simposio*, a Coruña, 25, 26, 27 28, e 29 de xuño de 2007, pp. 23-34.

Peláez López, J.V. (2008). “Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)”, *Historia Actual Online*, Nº.15, pp. 125-136.

Penley, C. (1994). *Feminism and film theory*. Law Book Co of Australasia.

Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus; women, movies & the American dream*. Hardcover.

Sagor Maas, F. (2013). *La escandalosa señorita Pilgrim*. Seix Barral.

Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Universitat de Barcelona.

Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona.

Sotomayor, V. (2005). “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, *Revista de Educación*, núm. Extraordinario, pp. 217-238.

* * *

Rosa Mª Ballesteros García es doctora en Historia Contemporánea, especialista en Historia de las Mujeres, experta en Género e Igualdad de Oportunidades. Investiga sobre el mundo sindical; los movimientos sociales y políticos contra las dictaduras (y en especial el lusitanismo); feminismos y biografías; mujeres y cine; el lenguaje cinematográfico desde el feminismo. Libros publicados: *El movimiento feminista portugués: Del despertar republicano a la exclusión salazarista: 1909-1947* (Xo Premio Victoria Kent), 2000; *Maria Veleda*, 2000; *Hijas de Galiana. Un viaje literario con Toledo al fondo*, 2010; *Toledo fábrica de los sueños. El cine en Toledo (1901-2010)*, 2011; *Escritoras de cine. Galería de autoras (1934-2000)*, 2010; *Con nombre extranjero. Bio-filmografías de actrices en el cine español (1916-1950)*, 2014. Email: rosaballesterosgarcia@gmail.com