CUANDO MANUEL MIRÓ A LA MUJER. LAS PROTAGONISTAS FEMENINAS EN EL CINE DE MUR OTI

Carmen Arocena Badillos

UPV/EHU

Si la teoría feminista ha utilizado como uno de sus métodos de análisis preferentes el propuesto por el psicoanálisis de corte lacaniano no ha sido consecuencia de una elección gratuita. "La mujer no existe" es uno de los aforismos que pueblan la teoría del psicoanalista francés. Y no existimos por nuestra incapacidad heredada para generar significados. La existencia femenina siempre ha estado sujeta a su condición de mero significante que espera ser cargado de un significado independiente de los propuestos por el lenguaje patriarcal; es decir, en espera de una semiosis femenina. A pesar de ello, nuestra imagen se ha convertido ya desde los tiempos de la Palabra Sagrada en un significante imprescindible, aunque subordinado; en un significante idealizado y, por ello, falso en la producción narrativa de todas las épocas. Tomemos un lenguaje: el cine; un país: España; una autor: Manuel Mur Oti. Las mujeres forman el esqueleto vertebral de la estructura narrativa de sus películas y se convierten en uno de sus elementos visuales de importancia capital. La función de estas páginas no es la de estudiar la producción del sentido en las películas de Manuel Mur Oti, sino la de descubrir las funciones que las protagonistas femeninas cumplen en sus textos, partiendo de la idea de que "los textos pueden transmitir una variedad de posibles significados y que es posible que puedan recibir interpretaciones diferentes en épocas y lugares distintos" (Kuhn, 1991: 84). Por ello, retomaremos una de las líneas de análisis abiertas por la crítica feminista, la que intenta "señalar de qué modo (se) construye a las mujeres mediante sus imágenes o su estructura narrativa" (Kuhn, 1991:108).

Comencemos aceptando una afirmación común de la crítica cinematográfica feminista: en las estructuras narrativas del cine clásico el papel de la mujer es irrelevante; su función es la de convertirse en el objeto al que se dirigen los deseos masculinos. Tomemos el ejemplo de Soledad, la protagonista femenina de *Duelo en la cañada* (1959). Ya desde la primera escena, Soledad es convertida en el objeto de deseo explícito del público masculino y, lo que es más interesante, esta identificación con el deseo se hace desde la ausencia. No hay significante que la represente: no vemos su imagen, ni escuchamos su voz a pesar de que un público masculino enfervorizado grita su nombre en una humilde taberna. El hombre demanda así un

cuerpo en el que anclar su deseo. Cuando la imagen de Soledad se presente ante el público, lo hará sobre un escenario circular, símbolo de la perfección en la cultura greco-latina¹. Por lo tanto, Soledad se convierte en la sublimación del deseo y no es de extrañar que lleve a dos hombres hasta la locura y el duelo². Y es éste el único protagonismo que Mur Oti reserva al personaje a lo largo de toda la trama: Soledad se construye como objeto del deseo antes que como sujeto de la acción. Es el deseo del macho el que le confiere su identidad: un ser para la satisfacción sexual.

La mujer, en definitiva, es la forma en la que se figurativiza el deseo primigenio anclado siempre en la figura de la madre. Mur Oti lo expresa con claridad en una de las primeras frases de la voz narradora³ de *Morir...dormir... tal vez soñar* (1975): "Y la ilusión tomará perfiles de recuerdo". De esta manera, la película muestra las diferentes formas en las que se manifestará el recuerdo que subyace a nuestra conciencia poniendo en evidencia que nada puede satisfacer el deseo del Otro, que retorna en cada una de las imágenes de las mujeres que han pasado por la vida de Juan.

El deseo masculino, encarnado en diferentes rostros, recorre un camino que parte de la figura materna para volver a la misma imagen, despojada ya de los disfraces que ha utilizado durante su trayecto. Las caretas tras las que esta imagen se esconde siempre estarán relacionadas con el sexo y, sobre todo, con su sublimación por medio de la maternidad, compartiendo la figura ambivalente de Eva y de María. Juan, en el espacio y en el tiempo de la ausencia, rememora su vida sin ser consciente de qué es aquello que no ha logrado conquistar.

Y en la figura materna, intercalada constantemente en todos los recuerdos se encuentra la clave de la película. El niño Juan pregunta a su madre qué es la felicidad y ella le responde: "Tú y yo". A través de las diversas mujeres que transcurren por su existencia, Juan intenta volver a ese instante de unidad marcado por la maternidad y eliminar ese momento de castración que comienza a prepararse cuando nace un nuevo ser.

Todas las mujeres de la cinematografía de Mur Oti cargan con una culpa primera, que Aristóteles en su *Poética* denominó *hamartia*⁴ y definió como una equivocación o falta leve del héroe (en nuestro caso de las heroínas) que es la desencadenante de la tragedia y rompe el equilibrio inicial en el que se situaba su vida.

Sobre el destino de Elisa, la protagonista de *A hierro muere* (1961), pesa esta culpa inicial, que se resume en la equivocación en la elección de su objeto amoroso. Se había enamorado de un delincuente y la elección de ese objeto de deseo equivocado la empuja a acompañarle en sus crímenes y a romper con la ley. A pesar de sus palabras⁵, Elisa volverá a repetir

1 En la civilización griega y en otras culturas, el círculo o la esfera simbolizan a la divinidad, al cosmos y, por lo tanto, estas dos figuras geométricas "al ser el símbolo de la belleza en sí [...] representaban, en cierto modo, la inalcanzabilidad y metarracionalidad finales de la belleza en sí" (Lomba Fuentes, 1987:191).

2 De la misma manera, todos los hombres de Alcor, identificados con el lugar en el que se desarrollan sus vidas, desearán a Estrella, la protagonista de *Fedra*.

3 La voz de un muerto, alejada ya de todo deseo.

4 La *hamartia* hace pasar de la dicha a la desgracia o de la tranquilidad a la preocupación a un hombre ni excesivamente virtuoso, ni excesivamente justo ni tampoco excesivamente malvado. La *hamartia* es una falta que surge de la casualidad, del error, o de la voluntad y a partir de ella se desarrollan el resto de los acontecimientos.

5 Las primeras palabras que este personaje pronuncia en la película al salir de la cárcel son "Sé muy bien lo que me conviene".

su equivocación inicial al enamorarse de Fernando, calificado por la película en una primera instancia de manera negativa a la par que comprensiva (su peligro es el de comportarse como un vividor), pero que se desvelará con posterioridad como un asesino en potencia, ya que su finalidad es la de matar a su tía, una adinerada cantante de ópera retirada, para financiar con la herencia su buen vivir.

La misma *hamartia* juega un papel fundamental en el desarrollo de la trama de *Duelo en la cañada*. La equivocación inicial que pende sobre Soledad también es la de haberse enamorado del hombre equivocado, Ramón, el mayoral, que incapaz de renunciar a su objeto de deseo, intentará frustrar la relación de su antigua novia con su patrón, Carlos. Todo el trayecto narrativo de Soledad se puede leer como un intento de huída para hacer desaparecer esta falta inicial. Huye de Ramón y trata de volver a Cuba, su tierra natal. Frustrado este primer intento de fuga, se verá obligada a desaparecer y a renunciar a su matrimonio con Carlos cuando la vida de éste peligre tras su primera pelea con el mayoral. El duelo final servirá para restaurar el equilibrio, dejando a Soledad a merced de los deseos de Carlos, su liberador.

Tanto Soledad como Elisa son dibujadas como mujeres incapaces de liberarse y sobreponerse a la tragedia que las amenaza, cegadas por las palabras masculinas. Así, Soledad creerá en las palabras de Ramón que la culpabilizan de un crimen que no ha cometido. De igual manera, las palabras de amor de Fernando engañarán a Elisa y la obligarán a ejecutar un asesinato que, en principio, no le reporta ningún beneficio. Cuando entre los dos amantes se instaure la duda, es decir, cuando Elisa cambie de estrategia y de objeto manipulado pase a ser sujeto de la manipulación, exigiendo el matrimonio y la transformación de sus ilusiones en realidad o, lo que es lo mismo, el deseo de despojar al lenguaje de su carácter simbólico y, por lo tanto, mentiroso, sellará su destino. Su culpa es creer en una mentira, intentar hacer realidad un juego de lenguaje. Por ello, su trágico final es inevitable. No es casual que el detentador de la palabra que engaña siempre sea un personaje masculino. El mismo caso se da en *Cielo negro* (1951), una película cuya estructura narrativa se sedimenta sobre la mentira: las supuestas cartas del ausente y ambiguo Fortún (palabras, palabras, palabras, como diría Hamlet) son falsas y (¿casualmente?), han sido escritas por otro hombre, el poeta López Veiga.

Si el cine de Mur Oti se caracteriza por la abundante utilización de personajes femeninos, en *Condenados* (1953) la presencia de la mujer se convierte en obsesiva. La mujer encarnada por Aurelia (Aurora Bautista) está presente en la mayor parte de los encuadres y en los pocos donde su imagen falta, su ausencia se recubre con los diálogos donde los personajes masculinos⁶ hablan de ella o con metáforas visuales⁷ que la convierten en algo omnipresente. Así, la mujer/Aurelia/Aurora siempre se mantiene exhibida (física o simbólicamente) ante nuestros ojos de espectadores.

Ese exhibicionismo permanente hace que la mujer se convierta en el objeto de deseo absoluto, colocándose una vez más entre dos hombres. La culpa de Aurelia, porque también ella lleva sobre sí el peso de la *hamartia*, es la de ser el objeto de la mirada de otro hombre. Por esta causa, su marido asesina. Y no sólo él la hace responsable de las acciones de otros sino que

6 El resto del reparto, ya que ninguna otra mujer se hace presente en esta película.

7 Aurelia se metamorfosea en la tierra surcada por el arado y fecundada por el sudor masculino.

también la juzgan culpable el resto de los hombres del pueblo, que se niegan a trabajar en las tierras del condenado. La mujer se prolonga en la tierra y tocarlas se convierte en pecado⁸.

Aunque Aurelia esté presente en la mayor parte de las imágenes de la película, centrada en el papel de la mirada como desencadenante del deseo y de la tragedia, la construcción plano/contraplano (sujeto que mira/objeto mirado) le va a estar negada. La mirada de la mujer es entonces una mirada sin objeto, anulada y ciega. La tragedia de *Condenados* estalla cuando las dos miradas masculinas, la de José y la de Juan, confluyen sobre el mismo objeto. El final de la película inmola a Aurelia, que renuncia definitivamente a su capacidad de mirar y ser mirada. Ella misma mata a Juan con la navaja de su marido y al hacerlo asume su culpabilidad, renuncia a su derecho a mirar y asegura el desarrollo y la prosperidad de sus tierras, su alter ego. La última imagen de la película es significativa en este sentido: con la misma mano con la que Aurelia ha asesinado al hombre que la miraba sin derecho se tapa los ojos y renuncia definitivamente al deseo.

La protagonista de *Condenados* carece de existencia; de igual manera, la función de la mujer en la cultura patriarcal es la de servir de significante en el que se ancla el deseo masculino; en definitiva, portadora del deseo del Otro.

Cielo negro (1951) gira alrededor de dos temas ya mencionados que aparecen, una y otra vez, en la filmografía de Manuel Mur Oti: la negación de la mirada femenina y la construcción del lenguaje como artificio articulador de mentiras utilizando, para ello, elementos narrativos (la progresiva ceguera de Emilia), temáticos (el engaño) y figurativos (gafas, espejos, ventanas, cartas...).

El tema de la mentira aparece ya en la construcción del personaje protagonista de la narración, pues Emilia va a ser caracterizada como un ser incapaz de aprehender la realidad sino más bien de reinventarla. Y su construcción de un mundo habitable comienza al imaginar elementos insignificantes, como los geranios inexistentes en el balcón de la vecina, para terminar inventándose un amor, un novio y un futuro también inexistentes. De la misma manera que crea un día maravilloso de lo que es un pequeño fragmento grisáceo entrevisto sobre los edificios del patio vecinal, se inventará una nueva imagen, que sirva de significante a las palabras de amor de un hombre, también inexistente. Cambia su aspecto físico con un vestido robado y esconde las gafas para sumergirse en su mundo ficticio y poder creer en las palabras de Fortún. Porque toda la tragedia de Emilia consiste en buscar una palabra que no llega. Por ello, la rotura de sus gafas la introduce en una imparable dinámica en busca de esa promesa de matrimonio que desea escuchar y, sobre todo, hacer escuchar, sin importarle que sea mentira.

Como ocurre en *Orgullo*, la muerte de la madre hace que la protagonista abandone el régimen de irrealidad en el que se desarrolla su existencia para sumergirse en la crueldad de la desesperada vida cotidiana. Ya no tiene sentido el mundo de ilusión que se había tejido a su alrededor. La única mirada masculina que se posará sobre Emilia cargándola de significado, eligiéndola como objeto de deseo es la de otra imagen: la del icono de Cristo que se ofrece como un signo dispuesto a cargarse de la significación que ella le otorgue. Una vez descartado el suicidio, agotado el cuerpo en esa carrera desesperada acompañada por la

8 El film convierte a Aurelia en el prototipo de la seductora que define Baudrillard cuando afirma que "en la seducción la mujer no tiene cuerpo propio ni deseo propio [...] Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro" (1986:98).

cámara, y eliminado el matrimonio, únicamente queda la religión y Emilia acepta la oferta. Y su rostro adquiere la misma expresión de felicidad que tuvo el día que fue a la verbena.

La ceguera de la mujer se agrava en *Fedra* (1956). Si la protagonista de *Condenados* se veía abocada a la renuncia de su propia mirada, Mur Oti es muchísimo más riguroso con Estrella, objeto del deseo de todos los hombres del poblado de la costa levantina en el que se desarrolla una tragedia simétrica a la planteada por Séneca. El poder de la mujer se cifra en el rechazo al deseo masculino, que roza incluso el desprecio. La tragedia de la nueva Fedra murotiana estriba en su incapacidad de discernir que el único hombre al que puede llegar a amar no pertenece al sexo masculino⁹. La velada homosexualidad del personaje interpretado por Vicente Parra y bautizado por su creador como Fernando, empuja a Estrella en una relación masoquista de la que ella es la impulsora. De manera falaz e incestuosa, Estrella¹⁰ inventa su propia realidad en la que es el objeto amado por Fernando y la sublimación de la relación sexual pretendida sólo puede llegar de la mano de la violencia. Estrella es despreciada, humillada, rechazada y golpeada. A pesar de todo ello, ama y hace creer a Juan, su marido y padre de Fernando, que los golpes respondían al deseo no correspondido de su hijastro. Al final, Estrella se hunde en el mar aferrada al único elemento físico que puede obtener de su amado: un cuerpo sin vida.

El recorrido narrativo de los sentimientos de la protagonista se corresponde con las cuatro posiciones con las que el lingüista Greimas construyó su cuadrado de la veridicción (Greimas & Courtés, 1982:432-4). Los sentimientos de Estrella se encarnan en principio dentro de los dominios de lo secreto (aquello que no parece, pero es), porque aunque está enamorada de Fernando, contrae matrimonio con su padre. Ante el pueblo, sus pretensiones se desvelarán cuando al tiempo que muestra su anatomía y la desesperación de sus sentimientos señala al objeto de su deseo. En ese momento entramos en el territorio de lo verdadero (lo que es y que parece ser), ya que Estrella desvela lo que siente y sus apariencias con respecto a sus sentimientos no ofrecen dudas. La llegada de su marido la obliga a situarse en el territorio de la falsedad (lo que no parece y no es): oculta su amor por Fernando e inventa una motivación sexual que justifique su ausencia de la casa y las señales de los golpes recibidos. Por último, su suicidio se enmarca en el terreno de la mentira (lo que parece, pero no es): parece que los amantes están unidos para siempre a los ojos de cualquier observador aunque, en verdad, Estrella se inmola por un cuerpo muerto incapaz de abrazarla¹¹.

Esta construcción tiene la finalidad de mostrar que la protagonista de *Fedra* vive en un estado de perpetua ficcionalización de la realidad en la que su papel como sujeto deseante se revela falso y cargado de connotaciones peyorativas. Si en los orígenes de la sociedad patriarcal, la mujer ha sido considerada como un objeto de intercambio, en *Fedra* su protagonista femenina asume conscientemente este papel tradicional al venderse a quien mejor pueda ayudarla a construir una realidad plagada de delirios.

9 Reaparece la *hamartia* característica de la mujer protagonista de las películas de Mur Oti, ya que también Estrella se equivoca al enamorarse de un personaje homosexual, compartiendo una culpa similar al del resto de las heroínas murotianas.

10 Las pretensiones de Estrella se anclan en una realidad ajena a la sociedad patriarcal y, por lo tanto, nos resulta imposible considerarla como un sujeto actuante.

11 El castigo que sufre la mujer es doble: por convertirse en objeto deseante y por equivocarse en la elección de su objeto de deseo.

Rizando el rizo, tal vez podríamos considerar a Laura Mendoza (*Orgullo*, 1955) como la única de las protagonistas del cine de Mur Oti que en un momento determinado se libera del peso de haber nacido mujer. Vista bajo la óptica de nuestras gafas feministas, la película simboliza el enfrentamiento entre dos principios: el masculino, representado por la figura de los Alzaga, los poseedores de la parte del río que en temporadas de sequía aún mantiene agua (origen de la vida en la naturaleza y metáfora de la fecundación); y el principio femenino, las dos mujeres de la casa Mendoza, necesitadas de ella y detentadoras, en su ausencia, de una tierra árida e infértil. Ambas familias separan su propiedad sobre el río con estacas de madera, metáfora de esa barra simbólica con la que el orden patriarcal opone lo masculino a lo femenino, lo bueno a lo malo, el poder a la sumisión... creando un orden simbólico basado en la diferencia.

La sequía, ausencia de agua y de vida, llega cuando la mujer (Laura) está a punto de someterse definitivamente, vía matrimonio, al orden patriarcal y también en un momento en el que esa barrera simbólica que opone a los dos espacios está a punto de derrumbarse. Sin embargo, la sociedad que se ha establecido en el valle hace que las diferencias entre el orden masculino y el femenino sean irreconciliables. Únicamente en las alturas, en las cumbres de unas montañas llamadas Monteoscuro es posible dar inicio a una nueva sociedad. Esta travesía supone un viaje iniciático para la joven protagonista en el que intentará reafirmar su propia identidad. En este trayecto, Laura desviará el sentido de la guerra que enfrenta a las dos familias porque renuncia a someterse a la superioridad de lo masculino y emprende su propia cruzada con la que tratará de preservar su vida y la de los que dependen de ella; en otras palabras, emprende la búsqueda de su propia vida y fertilidad y rechaza el agua prestada. La construcción de una nueva sociedad, cooperativa, sustituta de la ancestral sociedad de luchas y enfrentamientos, en la que Laura desempeñará tareas relacionadas con la fuerza y atribuidas tradicionalmente a los varones, se instaura en las cumbres de Monteoscuro. Las barreras simbólicas se han evaporado en un lugar más allá de cualquier orden, relacionado con la oscuridad anterior a la generación del lenguaje; una oscuridad que nos remite a aquellas tinieblas que reinaban en el universo antes de la creación del Principio, del Verbo; es decir, del lenguaje y del orden simbólico patriarcales.

Hasta este momento, parece que la mirada de Mur Oti se ha vuelto más flexible pero, voluntariamente, hemos omitido ciertos elementos que son premonitorios de lo que ocurrirá al final de la película. Veámoslos con detalle. Hemos olvidado mencionar que Laura llega a la finca de las mujeres Mendoza con un moderno y elegante traje de dos piezas ceñido que, inmediatamente, será sustituido por pantalones de montar, abandonados después por un traje de novia popular que había pertenecido a su madre, quien jamás llegó a vestirlo al frustrarse su boda con el padre de la dinastía de los Alzaga. El vestuario de la protagonista muestra una metamorfosis que arranca en una joven moderna, con ideas diferentes, que está a punto de integrarse en el orden social tradicional del que, con anterioridad, había renegado. Laura volverá a vestir con indumentaria masculina durante su estancia en Monteoscuro. Sin embargo, la muerte de Teresa, su madre, la reintegrará progresivamente al orden que había abandonado por segunda vez. Y la vuelta al orden patriarcal de la mujer rebelde es un final típico del cine narrativo clásico que Mur Oti aborda con maestría. Ésta consiste en hacer progresivo e imperceptible el retorno al hombre. De esta manera, Laura abandona los pantalones que vestía y recupera las faldas y blusas negras con las que se cubría su madre, abandona sus paseos a caballo, la vigilancia de su propiedad y, por su-

puesto, olvida sus actividades en las cumbres para, encerrada en su casa, hacer ganchillo, de la misma manera que se distraía su madre. Adopta los hábitos y las costumbres de una mujer obligada a adoptar una inequívoca manera de hacer masculina, desterrando sus deseos y debilidades¹². El proceso de reintegración al orden culmina durante la primavera, época de lluvias y de crecida del río, metáfora del incremento de la libido que empuja a la protagonista a buscar al hombre de la finca vecina que corre a su encuentro. Las barreras son borradas por el agua del río, pero permanecen en la mujer que, voluntariamente, ha decidido integrarse en el orden patriarcal.

El batallón de las sombras (1956) se dedica «a todas las mujeres del mundo. A esos seres bellos y resignados que marchan hasta el fin, inquebrantables en la desgracia y serenos en el resplandor. A ellas, que hacen posible el milagro de nacer, la dicha de amar, el gozo de triunfar y la paz de morir». Resulta evidente que la dedicatoria excluye a la mujer rebelde, a la transgresora, a la apasionada, a la que no siente la maternidad, a la que no ama y, sin lugar a dudas, a aquella que no se resigna a estar a la sombra de un hombre; es decir, a ser la proyección de su luz.

¿Qué luz arrojan los hombres de *El batallón de las sombras* sobre sus mujeres? Todos ellos disponen de “un talento oculto” que nadie reconoce. Así, en esta película coral, el género masculino está figurativizado en un actor dramático, especializado en representar trágicos fines frente a su familia y cuya única actuación meritoria será su propia muerte; un pintor tuberculoso que muere de hambre y disfraza su pobreza y carencias afectivas con absurdas fantasías de lujo y derroche; un inventor al que no se le ocurre ninguna idea no pensada con anterioridad y un músico que tras triunfar abandona a su mujer para volver, moralizadamente, a su lado. En definitiva, Mur Oti degrada a la especie masculina y degrada aún más a sus congéneres femeninas para después elevarlas al altar enunciado en los rótulos iniciales. Son mujeres que se humillan, frenan las estupideces de sus hombres, arreglan sus problemas, trabajan para que ellos desarrollen su seudo creatividad, se venden para comer y renuncian a su independencia para amar. No se pueden producir grandes sombras con una iluminación tan débil.

Resultan, a tenor de lo dicho, peligrosamente erróneas, afirmaciones del tipo: “el carácter y la fuerza de las mujeres murtanianas las hace comportarse de un modo distinto del habitual y les permite salirse de la condición de meros sujetos pasivos e impotentes de su particular tragedia cotidiana [...] para convertirse en agentes libres, con capacidad de resistir y reaccionar, de soportar la adversidad y sobreponerse a las catástrofes” (Marías, 1992:63). Por el momento, únicamente hemos encontrado figuras femeninas pasivas, impotentes que, ni por asomo, llegan a constituirse en agentes libres. Y es porque el cineasta refleja la ideología de la sociedad que le rodea y ésta no concibe una mujer deseante (de ahí la ceguera de Aurelia y de Emilia) y cuando la piensa, imagina a la vez su castigo (la vuelta al orden de Laura, la muerte de Estrella). Mur Oti desarrolla su obra en un momento en el que la mujer es concebida como el eterno objeto de deseo (Soledad ó Lola, la prostituta de *El batallón de las sombras*) o como las compañeras abnegadas, comprensivas y compasivas ante las debilidades masculinas.

12 La posición masculina y vinculada con el autoritarismo que ocupa Teresa es únicamente una máscara que cae de su rostro cuando derrotada por la tensión de actuar como un hombre y sentir como una mujer cede a sus emociones antes de la llegada del padre de los Alzaga (su antiguo novio) para anunciarle que está a favor del matrimonio de su hija.

Dejando ya las gafas de la analista sobre la mesa, sólo queda por decir que no existía en el imaginario de la sociedad de los años cincuenta otra mujer que la que Mur Oti reflejó en sus películas y estas mujeres nos hablan desde la pantalla de sus carencias, de su impotencia y del vacío que, aún hoy, se desprende de un nombre de mujer.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1986.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

KUHN, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

LOMBA FUENTES, Joaquín: *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/ Filmoteca Española/Embajada de España, 1992.

MULVEY, Laura: *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Eutopías, 1988.