

INMA CUESTA EN SU FILMOGRAFÍA

INMA CUESTA IN HER FILMS

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

A partir de la filmografía de la actriz Inma Cuesta analizamos los roles de género ficcionales que desempeña en sus películas más importantes, tales como *La Novia* o *La voz dormida*. Nos centramos en el caso de esta valenciana que, a través de la interpretación de papeles protagonistas o secundarios, nos da la oportunidad de abstraer ideas sobre el concepto de género, cómo son estos y cómo se representan.

PALABRAS CLAVES:

Inma Cuesta, filmografía, género.

ABSTRACT:

Based on the filmography of actress Inma Cuesta, we analyze the fictional gender roles that she portrays in her most important movies, such as *La Novia* or *La voz dormida*. We focus on this Valencian woman who, with her portrayal of both main and secondary characters, gives us the opportunity to abstract ideas about the concept of gender, what they are and how they are portrayed.

KEY WORD:

Imma Cuesta, filmography, gender perspective.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA FEMENINA A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN DE TENSI

La voz dormida trata de una adaptación cinematográfica realizada por Benito Zambrano partiendo de la novela que lleva el mismo nombre de Dulce Chacón nueve años antes. Desde el 2011, el público puede disfrutar de una nueva versión de la Historia, una justa interpretación en la que sí tienen cabida las mujeres y que nos muestra la realidad oculta por tanto tiempo.

1.1. El personaje basado en la vida real y la necesidad de la mujer como protagonista

Una de las cuestiones más importantes en la reivindicación del papel histórico de la mujer con respecto al cine, es la veracidad de los papeles creados por directores/as para posteriormente ser interpretados, ya que tal y como afirma Josefina Molina no se puede olvidar que entre el cine y la sociedad existe una relación en la que el cine extrae los contenidos para luego aplicar sus propias reglas en el procedimiento de creación y finalmente devolver un resultado (2005: 1).

Sin embargo, la necesidad de reivindicar el papel femenino desarrollado a lo largo de la Historia a través del cine no siempre ha existido. Es en los años 70 cuando surge la relación que ahora se tiene entre la teoría fílmica y los estudios de género (Puebla Martínez, Díaz- Maroto y Carrillo Pascual, 2013: 138), una unión que lucha por sacar a flote la máxima surgida en los años 50 “hacer visible lo invisible”, en la que la mujer emerge de la callada realidad a la ficción creada. Es indispensable saber que el cine juega un papel muy relevante en la construcción de una sociedad más justa e igualitaria, ya que a través de éste, desde los más pequeños hasta los más mayores construyen su identidad, por lo que esta ciencia al igual que otras tiene la capacidad de mostrarnos los roles y comportamientos verdaderos que las mujeres de años anteriores poseían (Padilla Castillo, 2012: 173). Es ahí donde reside la importancia de pararnos a analizar el papel interpretado por la actriz Inma Cuesta en la película dirigida por Benito Zambrano *La Voz Dormida* y basada en la novela homónima de Dulce Chacón. Hortensia (protagonista del largometraje) es una mujer embarazada arrestada en la prisión madrileña de Las Ventas por pertenecer a la guerrilla (grupo republicano en contra del régimen franquista), una mujer de fuerte convicción y moral que no duda en renunciar a su vida por no defraudarse a sí misma, una combatiente que como otras muchas en la dura postguerra se negó a vivir con miedo y luchó por un futuro con libertad, la que ahora disfrutamos. Detenerse en el rol desempeñado por Tensi, no es más que retroceder en el tiempo y reconocer la labor de muchas mujeres, darle el valor suficiente a su historia al igual que se la ha dado a la masculina, ya que tal y como afirma Mazal Oaknin solo cuando se recupera la historia femenina durante la Guerra Civil española y en la postguerra se reconoce su papel, y más aún, queda latente el resto del tiempo (2010).

1.2. Dicotomía entre lo asociado a la mujer y la realidad pasada

No nos podemos olvidar en ningún momento de lo descrito en líneas anteriores, sin embargo, es también importante conocer el hito que supuso que se empezara a crear largometrajes con personajes protagonistas femeninos, pues estos se convirtieron en muchas ocasiones en armas de doble filo que en *La voz dormida* no podemos apreciar. En los años noventa comenzó en el cine el fenómeno de la masculinización, la dotación por parte del cine patriarcal de comportamientos masculinos al cuerpo femenino para justificar su aparición, la creación de un estereotipo negativo para la mujer que una vez más intentaba (y conseguía) desvalorar y desprestigiar la labor femenina. Así nos situamos desde la perspectiva que parte del discurso franquista en el que la mujer poseía una dicotomía moral dependiendo de su comportamiento, un baile entre virtud y pecado que llevaba al desatendido colectivo a moverse en una delgada línea, corriendo el riesgo de ser repudiado en el caso de transgredir los límites, siendo Eva y no la Virgen María (Puebla Martínez, Díaz- Maroto y Carrillo Pascual, 2013: 142-154).

Pero no solo es importante para la identidad que durante mucho tiempo crearon y que aún llaman femenina. Con respecto a la identidad de género, las películas sólo nos muestran una ínfima parte de la realidad, la sección sesgada que siempre se nos ha mostrado como la ideal, el estereotipo que todos y todas debemos cumplir para pertenecer al canon no real de la sociedad en la que vivimos (Puebla Martínez y Carrillo Pascual, 2011). Por ello, cada país y cada tipo de cine nos muestra y describe una realidad diferente pero no menos adecuada, al fin y al cabo, cada gremio proporciona a cada sexo unas características distintas y unos roles concretos, pero el problema principal arraiga en que todas estas comunidades tienen algo en común, y es que todas han considerado las diferencias como desigualdades, como razones para que la evaluación antes cualquier hecho o acción no sea la misma (Plaza, 2010: 22).

Deteniéndonos en la escena elegida para la justificación de la importancia del análisis de este personaje femenino, concretamente la secuencia que va desde 1h 34min y 28seg a 1h 36min y 36seg, observamos por el contrario a lo aquí descrito a una mujer que posee esos rasgos masculinos de los que en líneas posteriores hablábamos, pero que a la vez es madre y que no renuncia a su rol de cuidadora, por lo que esta vez esos rasgos son también femeninos y demuestra que son totalmente compatibles con su ideología, su vida y su condición de protectora. A través de los diálogos que Hortensia establece tanto con su hija como con las funcionarias en sus últimos momentos de vida, observamos esa dicotomía personal que rompe el estereotipo de mujer, que no tiene lugar en el difícil tiempo político de aquellos días, que destruye ese único papel de madre para el que hemos sido educadas y que crea una memoria histórica más justa. Hasta no hace mucho, aquellos que en tiempos pasados ganaron de una forma

no muy valiente la batalla, escondieron esa parte de la historia que gracias a películas y a novelas como estas ahora podemos rescatar (Velázquez Jordán, 2002). Por esto, es importante dar a conocer este tipo de largometrajes, pero no solo de una forma pasiva, sino de una forma reflexiva que nos haga cambiar la concepción de lo ocurrido, de un pasado que aún en nuestros días sigue estando incompleto, pues todavía las voces de muchas mujeres no son más que silencio.

2. LA PERSONALIZACIÓN DRAMATÚRGICA DE INMA CUESTA EN *LA NOVIA*

La película *La Novia*, dirigida por Paula Ortiz, fue estrenada en diciembre de 2015. Se trata de una versión cinematográfica de la conocida tragedia escrita por Federico García Lorca, *Bodas de sangre*. Como era de esperar, su repercusión no ha tardado en estallar como una auténtica revelación en diferentes galas de premios nacionales e internacionales, siendo especialmente relevante sus dos galardones (mejor actriz de reparto para Luisa Gavasa y mejor fotografía) y sus diez nominaciones en la última edición de los premios Goya. Se suma así a una corriente que en los últimos años refleja “el interés que se percibe en el ámbito hispano por analizar la participación de la mujer como sujeto histórico de múltiples procesos que se habían venido examinando tradicionalmente sin tenerla en cuenta” (Nieva, 1998: 155).

2.1. El personaje lorquiano

Si bien es cierto que este trabajo no se centra tanto en la obra literaria como en la interpretación artística que realiza la actriz Inma Cuesta, creo que es necesario dedicarle un pequeño espacio al análisis simbólico que posee intrínsecamente la obra lorquiana. Sin entrar en explicaciones complejas sobre la existencia o no del género trágico en el teatro español, que ya trata, por ejemplo, Ramón J. Sender en su estudio *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* en el cual llega a afirmar “Nosotros no tenemos verdaderas tragedias en nuestro teatro” (Sender, 1965: 95); Federico García Lorca confecciona una obra cuyo título completo es *Bodas de sangre: Tragedia en tres actos y cuatro cuadros*, cuya mitología entra en contacto con lo que George Steiner denomina “el dilema de la tragedia moderna” (1968: 324), dentro del estudio que realiza sobre dicho subgénero teatral, el cual divide en tres variantes posibles dentro del mundo occidental: la primera de ellas, la mitología clásica, la cual solo conduce, según Steiner, a un pasado muerto. Las otras dos posibles son la cristiana y la marxista, que por sus respectivas concepciones metafísicas son antitrágicas. Siendo esto así, ninguna de las anteriores lleva a una concepción mitológica moderna fiable, por lo que los autores del siglo XX se ven en la necesidad de investigar otros caminos. Es así como descubren el mundo onírico, el mundo del psicoanálisis de Karen Horney, y la concepción antropológica. De esta forma, la dramaturgia moderna es capaz de rellenar los recipientes antiguos

con líquido teatral novedoso. Es en esta corriente donde se inserta Lorca, creando una obra donde la concepción de la existencia de fuerzas incontrollables en el psique y la naturaleza humana capaces de destruir, de crear, de luchar, de sentir, etc. Finalmente, la tragedia surge “donde la realidad no ha sido enjaezada por la razón y la conciencia social” (Steiner, 1968: 342), encajando a la perfección en una Andalucía cuya realidad socio-histórica permanecía anclada en un pasado congelado en el tiempo, donde las casas seguían siendo de piedra, y el espacio árido del paisaje rural sirve como cárcel del espíritu, atenazado por las leyes y preceptos del patriarcado. Un conservadurismo radical del pueblo andaluz que Lorca expresa a la perfección en personajes como el de La Madre, embebida en la idea tradicional del matrimonio y de la castidad.

2.2. La personalización dramática de Inma Cuesta

Es importante detenerse en la interpretación que realiza Inma Cuesta planteando dos preguntas: ¿por qué elegir esta actriz?, y ¿qué le aporta al personaje? La primera pregunta es sin duda la más importante de las dos, puesto que respondiéndola también lo hacemos con la segunda. Para ello remitiré a una entrevista realizada por el periódico *El País*, en la cual Paula Ortiz responde a la misma pregunta diciendo que “Inma Cuesta es una actriz lorquiana” (Belinchón, 2016). Esta afirmación, que no pasa desapercibida, se ve contrastada con la genial actuación de la valenciana criada en Arquillos (Jaén). Mediante su interpretación Inma Cuesta le otorga una mayor realidad y frescura al personaje ficticio que crea Lorca en *Bodas de sangre*. Un ejemplo de esto sería la escena en la que la actriz interpreta el poema infantil del poeta granadino, “La Tarara”, el cual la tradición popular ha convertido en canción. Precisamente es en este formato en el que aparece en la película, conformando el núcleo de una de las escenas más llamativas del largometraje.

Es conocido por todos, la experiencia que tiene esta actriz representando papeles dramáticos y trágicos, en los cuales logra dar con su interpretación un genial toque de identidad a su personaje. En el caso de *La Novia*, el papel que representa gana un matiz de rabia y coraje que resulta bastante llamativo e interesante a la hora de realizar un análisis de la película, al igual que el potencial que alcanza la simbología de la obra reflejando cómo los elementos lorquianos adquieren una segunda dimensión mucho más compleja y poética. La luna, el cristal, el caballo, o las flores son elementos que están presentes en la película y a los que se le da especial importancia, puesto que a través de ellos podemos apreciar visualmente la metáfora poética que Lorca nos presenta en su obra teatral. Sin embargo, es el personaje de *La Novia* el que destaca por encima del resto, puesto que se presenta como una encarnación de la unión del espíritu rebelde y desafiante, por un lado, y la concepción conservadora y tradicional de la mujer como esposa y madre, por otro. Conscientes de la época en la que se sitúa la obra, conviene

recordar la importancia que supusieron los años veinte y treinta en la Historia de la Mujer en España “puesto que fue entonces cuando comenzaron a fraguarse algunas de las más importantes transformaciones en las relaciones entre los sexos, al tiempo que se producían avances legales esenciales para la mejora de la situación social femenina” (Nieva, 1998: 155). Estos avances que no pasaron desapercibidos provocaron el desarrollo de un movimiento general “que llevaría a la mujer desde su tradicional inscripción en la esfera doméstica y privada hacia su progresiva incorporación a la esfera pública” (1998: 155), concentrando sus esfuerzos en alcanzar una mayor igualdad en los apartados de la educación, el trabajo y la participación política.

Un punto de unión de dos mundos enfrentados en su seno, que, mediante la interpretación de Inma Cuesta, logra añadir un elemento más a la conjunción trágica en la que, finalmente, acaba convirtiéndose la obra. El personaje se convierte gracias a ella en una mujer mucho más luchadora que la apreciable en la lectura del texto lorquiano, mientras persigue sus deseos y anhelos liberándose del brazo opresor de la tradición patriarcal, que antes mencionábamos. Una mujer andaluza liberal y pasional que logra eclipsarnos con su mirada de luna y caballo purasangre, hasta transportarnos a la realidad de sus sentimientos. Empatizamos con ella porque a través de su interpretación nos sentimos cercanos a su dolor, a su angustia, a su placer, etc.

3. JULIETA: LA VISIBILIZACIÓN DE LA ARTISTA FEMENINA

En esta sección nos centraremos en el papel de Ava, una escultora que representa la actriz Inma Cuesta en la película *Julieta* de Pedro Almodóvar estrenada en 2016. En este caso, y al contrario que en las anteriores películas, la actriz en la que centramos nuestra atención no es la protagonista de la película, sino que posee un papel secundario, lo que no significa que sea menos importante en cuanto al análisis que podemos extraer de él en relación a la visibilización de la mujer como artista en el cine. Ava aparece en la película como la amiga de Xoan (Daniel Grao), el amante de Julieta (Adriana Ugarte). Esta última es la protagonista de este melodrama que Almodóvar ha calificado como “seco”, ya que casi todas las situaciones dramáticas desembocan en una contenida aflicción sin llegar al llanto exagerado, de ahí que se encadenen consecutivamente una serie de silencios que aumentan el sentimiento de culpabilidad femenina, lo que conduce a una mayor tensión narrativa. Estas callan muchas de sus preocupaciones en la película, mostrando implícitamente la represión patriarcal que impide tener una voz libre para expresarse libremente y no caer en el ostracismo de la introspección.

En este caso, Julieta conoce a Xoan en un tren, donde surgirá una súbita pasión que se verá desbordada, hecho por el que quedarán entrelazadas sus vidas. Cuando esta mujer aventurera, que lleva la batuta -personaje arquetípico en las películas almodovarianas-, se acerca al universo de su compañero sentimental y conoce su

arriesgada profesión, la pesca en el mar, se aproximará también a su mejor amiga, que en este caso es Ava. Pero este personaje, aun siendo secundario, no pasa nada desapercibido; queda caracterizado en la película con unos aros amarillo chillón, conjuntados con una chaqueta de chándal también amarilla, con una camisa a modo de collage de colores, y siempre acompañada del marrón de sus esculturas de terracota como una parte inherente de su estética. También aparece con un chándal rosa de Adidas o con su pañuelo de diversas tonalidades que le recoge el pelo, muy en la línea de la estética pop en cuanto a la interacción de los colores vivos con la publicidad como metonimia del sistema capitalista, remitiéndonos expresamente a la imagen prototípica de la lata de sopa de Andy Warhol.

En una entrevista que Inma Cuesta concede a Divinity, la actriz expresa su modo de acercamiento al personaje:

Siempre hago un trabajo previo de conocimiento del personaje. Tomé clases de cerámica para desarrollar toda la parte artística de Ava, pero yo conecté mucho y rápido porque yo dibujo en mi vida privada. La parte que me costó más fue la parte del hospital, cuando ya es adulta y enferma. Había un trabajo de caracterización y una composición física concreta. Y que en esa secuencia se cuentan muchos secretos... (Calderón, 2016).

En esta declaración podemos observar el trabajo de la actriz para adaptarse al papel de la escultora, profesión que no es ni mucho menos gratuita. Las figuras que ella modela están bastante conectadas con la escena en la que Xoan está sentado en una silla en su dormitorio contemplando a Julieta dormida. Todas las figuras tienen una casi idéntica forma: sentadas y con un pronunciado miembro en una línea de estética cubista en la que los contornos están muy marcados. Hechas con terracota y modeladas con bronce, Ava le explica a Julieta que pesan mucho y son fuertes como los habitantes de la zona, mientras que la otra remite a la mitología para expresar que los dioses crearon al hombre, patrón que parece haberse invertido paradójicamente en cuanto a la visibilización de la mujer creadora que tiene en frente, lo que supone una deconstrucción de los roles de género. Incluso la artista tiene un crítico, Lorenzo Gentile

–el amante posterior de Julieta–, que escribe libros sobre sus obras. Sobre ellas opina Rubio lo siguiente:

aunque no hay quien se crea ni a Adriana Ugarte en la escena en que ejerce como profesora de filosofía, ni a Inma Cuesta haciendo de la escultora Ava, tienen todo el sentido esos momentos en que se reflexiona en voz alta acerca de la fragilidad física y espiritual de la naturaleza humana (como el interior de las piezas de la segunda, de bronce, forrado de terracota). Subyace aquí una lúcida y nada autocomplaciente reflexión de Almodóvar acerca de la presunta artísticidad de

su propia obra, puesto que lo que él *pone*, por lo que es conocido y reconocido, se reputa como un postizo fungible e innoble (2016: 71).

Aparte de pensar en esta estética del revestimiento como un fingimiento¹, podemos entender que estas obras representan la carnalidad en su esencia, pues Ava se convierte en la abanderada de la mujer liberal, que solo tiene sexo con Xoan, aun siendo esta la pareja de Julieta. Pero estos encuentros no son reconocidos por ella hasta el final de sus días, cuando la esclerosis múltiple consume su cuerpo, frente a la depresión de Julieta provocada por la ausencia de su hija Antía. Esto contrasta totalmente con su vida pasada, en la que la protagonista era feliz con su familia, tenía pasión, etc., mientras que Ava era una joven escultora, alegre con la compañía de Julieta y Xoan, en una época situada seguramente en los años 80 –podemos observarlo en la ropa atrevida y los pelados llamativos–, estrechamente ligada con la movida madrileña, etapa gloriosa en la que Pedro Almodóvar irrumpe en el cine, lo que puede aportar un matiz autobiográfico a la película. Además, el director se declara muy influenciado por la estética pop, que queda claramente reflejada en los colores de la película como antes menciono. Por otra parte, se tiene totalmente asumido que Almodóvar es un cineasta de historias de mujeres, pero todos los cineastas importantes antes o después le han dedicado una buena parte de su tiempo a la mujer. Aunque de Almodóvar se manifiesta lo siguiente:

no puede negarse [...] su especial sensibilidad para conectar con el sufrimiento, el abandono, la enfermedad, la soledad, como circunstancias demasiado corrientes en la vida de las mujeres y que ha prestado una particular atención a las poco favorecidas en situaciones económicas y a los esfuerzos por adquirir una libertad frente a los condicionamientos ancestrales. Para Almodóvar, la mujer es débil en cuanto víctima y luego fuerte en cuanto a la resistencia que logra acumular (Quinto, 2016: 39).

Esta consideración de la evolución de la psicología femenina viene muy de la mano del espacio que ha ocupado tradicionalmente la mujer en la sociedad, normalmente relegada al ámbito de lo doméstico. En esta película asistimos a la superación de este rol patriarcal con el personaje de Ava, pero también en cierto modo con el papel protagonista de Julieta, profesora de cultura clásica, por lo tanto, habla sobre el arte, algo que suele estar reservado para el varón, pues incluso la asistente le reprocha a Julieta que quiera volver a trabajar en vez de cuidar su casa y su familia, pues si no “pasará lo de siempre”, según el personaje interpretado por Rossy de Palma, que

1 En relación con esta línea, el poeta cubano Severo Sarduy, estudia en sus Ensayos generales sobre el Barroco (1987) la idea de la simulación en la estética neobarroca y que llega a nuestros días hasta la cultura pop, por ejemplo, en las películas de Andy Warhol, y que bien podemos aplicar al análisis fílmico almodovariano si observamos detenidamente sus personajes contruidos con diversas máscaras, y algunas de ellas, deliberadamente visibles, para transmitir una imagen de fingimiento y ocultación de la tragedia.

aporta el matiz conservador. Al superar esta serie de obstáculos que la sociedad les impone se forja una suerte de mujeres en el plano laboral relacionadas con el arte de una forma positiva y naturalizada, cada una con su perspectiva concreta dependiendo de sus circunstancias vitales. Además, hay en la película un guiño al Estudio ligado a la Institución Libre de Enseñanza (Bermejo, 2016: 84), muy ligado a la educación progresista de las niñas en la época. Tampoco es casual que Almodóvar se base para su film en los relatos de la escritora Alice Munro o en otras literaturas de mujeres, de las que dice que aportan algunos detalles, aunque mínimos, a los que el género masculino le cuesta más llegar (Bermejo, 2016: 86). En cuanto a esta similitud entre el cine de Almodóvar y la obra de Alice Munro, según Quinto, “hay personajes secundarios que lo atestiguan, como el de la joven escultora Ava, que desencadena una tragedia a su pesar y luego es el personaje que carga con el peso de la enfermedad” (2016: 39). La culpa, que recorre toda la película, es promovida por Julieta al principio, cuando cree que el hombre del tren se suicida porque ella no le dedica tiempo para conversar, o cuando Xoan sale a pescar a la mar revuelta tras haber discutido, o cuando Antía decide seguir su propio camino alejado de su madre, llevándose la culpa consigo, y tratándose como una enfermedad contagiosa. Esta última sentenciará que cada una tiene lo que se merece, y en el caso de Ava, por su condición de mujer liberal y traicionar a su amiga Julieta, recaerá la esclerosis sobre ella.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar en el recorrido que hemos seguido de la filmografía de la actriz Inma Cuesta, en las películas que hemos analizado lleva a cabo papeles distintos, pero con gran personalidad y que le permiten desarrollarse como diferentes modelos femeninos para la sociedad. En *La Novia* distinguimos un modelo bastante feminizado, con una interpretación muy lírica al basarse en un personaje lorquiano, pero también se le dota de fuerza y de violencia, valores típicos de la tragedia. En *La voz dormida* Tensi también hace gala del coraje de una mujer oprimida por el régimen franquista y que se rebela contra una muerte indigna, propia de la que le hubiera tocado a una mujer de su tiempo. Por último, Ava en *Julieta* representa a la mujer emprendedora, que se beneficia de su trabajo individual, aun siendo la escultural un gremio bastante masculinizado. Estos tres papeles femeninos que representa Inma Cuesta en las tres películas citadas suponen tres cosmovisiones diferentes de la mujer a lo largo de los años en nuestra sociedad y que en un grado más o menos alto apuestan por la consideración individual del personaje femenino, mostrando una gran riqueza en su construcción psicológica y que implica una superación del arquetipo fílmico de la mujer pasiva y sumisa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belinchón, G., “Encuentro con Inma Cuesta y Paula Ortiz”. *El País*+. Internet. 08/04/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=makWA2DysLk>
- Bermejo, A., “Pedro Almodóvar: el hombre que amaba a las mujeres”, *Cinemanía*, 247 (2016), pp. 84-89.
- Calderón, E., “Michelle e Inma, las nuevas chicas de Pedro”. Divinity. Internet. 10/04/2016. http://www.divinity.es/blogs/blackisnice/Michelle-Jenner-Inma-Cuesta-Almodovar-julieta-silencios_6_2160465003.html
- García Lorca, F., *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Molina, J., “Apuntes sobre la violencia de género en el cine”, *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres*, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, 2005, pp. 65-72.
- Nieva de la Paz, P., “Revisando el canon: Hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras”, *Breve historia feminista de la literatura española (en^a lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, V, 1998, pp. 155-156.
- Oaknin, M., “La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, 43 (2010). Consultado el 15/07/2016 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html>
- Padilla Castillo, G., “Radiografía de la mujer en el cine español y de la investigación histórico-cinematográfica”, *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 2, 1 (2011), pp. 173-174.
- Plaza, J. F., “Introducción: representación audiovisual, identidad de género y transgresión”, *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010, pp. 21-38.
- Puebla Martínez, B. y Carrillo Pascual, E., “La mujer en el cine de Alejandro Amenábar: pinceladas de una nueva feminidad en el cine español”, *Razón y palabra*, 78 (2011).
- Puebla Martínez, B., Díaz-Maroto, Z. y Carrillo Pascual, E., “Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana Blues* y *La voz dormida*”, *Revista científica de cine y fotografía*, 7 (2013), pp. 137-167.
- Quinto, M., “Julieta y Almodóvar”, *El ciervo*, 757 (2016), p. 39.
- Rubio, A., “Almodóvar como revestimiento: *Julieta*”, *El Viejo Topo*, 340 (2016), pp. 70-71.
- Santiago Velázquez, J., “La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 22 (2002). Consultado el 15/07/2016 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>
- Sarduy, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sender, R. J., *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965, p. 95. Steiner, G., *The Dead of Tragedy*, Nueva York, Knopf, 1968, pp. 324-342.