

Entre la alabanza y el menosprecio: feminidad y liderazgo en *La leona de Castilla*

Silvia Guillamón-Carrasco

La paradoja que plantea el título del presente texto establece los términos en los que nos vamos a mover cuando nos enfrentamos al análisis de la construcción socio-cultural de la feminidad bajo el franquismo. Esa paradoja, marcada por la tensión entre un término y su opuesto, es la que tradicionalmente ha configurado el discurso patriarcal alrededor de la mujer en las sociedades occidentales. No es que dicho discurso haya sido descuidado en los intentos de delimitar, definir y separar las categorías de género, más bien al contrario: ha centrado sus esfuerzos en dividir, distinguir, crear dicotomías (DE LAURETIS, 1987: 1-36). Es simplemente que el discurso hegemónico, tendente a ocultar sus fisuras, acaba revelando, paradójicamente, contradicciones intrínsecas, puntos de conflicto y de separación. Puntos de conflicto que, especialmente en el caso que nos compete, resultan sintomáticos de la complejidad discursiva a la que nos enfrentamos cuando analizamos el cine bajo el franquismo, un cine que, lejos de ser un monolito, aparece caracterizado por una variedad discursiva que contradice la concepción del dispositivo cinematográfico como mero reflejo de la ideología del Régimen (CASTRO DE PAZ, 2002: 53-83).

En este panorama, nos proponemos analizar el discurso en tensión que caracteriza a la heroína histórica, una figura fílmica estereotípica¹ que contradice el ideal propugnado por el Régimen (la mujer doméstica enclaustrada en el hogar), a partir de la lectura de un emblemático film del llamado «ciclo histórico de Cifesa»: *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951).

Empezaremos trayendo a colación la interpretación ofrecida por Ballesteros (1999: 51) acerca de la propaga-

ción de la heroína histórica en el imaginario franquista, como un ejemplo del papel que habitualmente cumple la mujer dentro del ideario nacionalista. La autora apunta que la creación y omnipresencia de determinados modelos femeninos en el imaginario nacionalista funciona como una forma de hacer olvidar la ausencia de las mujeres reales en la construcción social y política de la Historia. Ciertamente resulta llamativa la emergencia de dicha figura², habida cuenta de que su difusión no iba acompañada de una política de género que favoreciera el acceso de las mujeres al poder³. Es más, el «imaginario socio-sexual» (COLAIZZI, 2006: 77-107) bajo el franquismo se basaba en un esquema de género muy determinado en el que la masculinidad se relacionaba con lo universal, la Historia, las grandes hazañas, la vida pública y el pensamiento racional; la feminidad, por su parte, estaba vinculada con lo específico, los pequeños eventos característicos de la vida doméstica y cotidiana, el mundo de lo privado y la inclinación hacia el universo de las emociones y los sentimientos (ROCA I GIRONA, 1996: 143-148).

Pero, para comprender el surgimiento de la heroína histórica, hemos de tener presente que dicha figura encajaba dentro de la retórica nacionalista beligerante de posguerra. Constituía, de hecho, un modelo femenino que permitía la recreación imaginaria y mítica de un pasado imperial que se reivindicaba en el discurso falangista como el bastión de la identidad nacional.

Por otra parte, la figura filmica era un modelo atractivo que funcionaba narrativa y visualmente en la gran pantalla, como ha advertido Labanyi (2004: 33-51). El carácter fuerte, temperamental y seductor de la heroína histórica favorecía una representación un tanto divergente del encorsetamiento al que se veían sometidas las relaciones de

género en la época. A pesar de ello, las heroínas se veían reducidas a una serie de roles y estereotipos creados para frustrar el desafío que su función política suponía al discurso hegemónico. Como ha señalado Ballesteros (1999: 62-68), la propia dinámica narrativa e ideológica de los filmes, que solía terminar con la redención, locura o muerte de las protagonistas, es sintomática de la necesidad de controlar el discurso, sofocar sus fisuras y reconducirlo hacia lugares más acordes con la ideología patriarcal. En este sentido, las tendencias resistentes a fabricar representaciones alejadas de los cauces de la normatividad frustraban todo discurso alternativo, supeditando el protagonismo femenino en la narración a determinadas figuras de autoridad masculina, apoyando la idea de la mujer como mediadora más que como líder política, como podemos apreciar en películas como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

La leona de Castilla

Dentro de este panorama, *La leona de Castilla* representa un ejemplo paradigmático de las limitaciones de la líder política en el discurso hegemónico; limitaciones que se representan en esa tensión, inherente al discurso sobre la heroína histórica, entre la alabanza y el menosprecio. El film identifica la *excepcionalidad* de la protagonista con el regionalismo que su lucha representa (la revuelta de los comuneros frente al imperialismo de Carlos I), *feminizando* la derrota de los insurgentes y exponiendo sus limitaciones frente al afán expansionista del rey.

El carácter aleccionador del film marca, desde el primer momento, esa tensión alabanza-menosprecio en la presentación de la protagonista abundando en esta idea: cuando una mujer se introduce en política, por muy honorable que parezca su empresa, acaba fracasando inevitablemente. Es más, su transición del ámbito privado al público acaba desencadenando, como ocurre en el film que nos compete, trágicas consecuencias y revelando, en definitiva, la ineficacia femenina en materia política.

La película, basada en el drama poético homónimo de Villaespesa (c. 1915), narra las hazañas de María de Pacheco, conocida popularmente como la *leona de Castilla*. El hilo argumental, que difiere considerablemente del drama teatral, se puede resumir de la siguiente manera: Juan de Padilla, líder de la revuelta comunera, regresa triunfante de la campaña contra las tropas imperiales de Carlos I a su castillo en Toledo, donde le espera su esposa Doña María. Esta será la última vez que se vean pues días después, en la batalla de Villalar, es apresado y ajusticiado a manos de los imperiales. Tras presenciar su muerte y, siguiendo los deseos de su marido, Doña María se convierte en regidora de Castilla al frente de la revuelta. En un percance en las murallas de Toledo, cae prisionero el Duque de Medina Sidonia, con quien María entabla una estrecha relación de amistad. Las intrigas políticas,

Imagen 1. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)
Cortesía de Video Mercury Films



las traiciones y las habladurías acabarán socavando la regencia de María quien, tras presenciar la muerte de su hijo, acaba cediendo Toledo al ejército imperial y siendo desterrada a Portugal.

La primera secuencia empieza relatando el levantamiento de los comuneros, a los que se acusa de tener «*critério estrecho*» por hacer frente a la ambiciosa empresa de Carlos I de expandir el Imperio español uniéndose a la corona germana. La voz en *off* del narrador omnisciente acompaña una serie de planos contiguos que van trazando en *travelling* el recorrido de María de Pacheco y, simbólicamente, el de la sofocada revuelta: del Tajo a los muros toledanos; de los muros al Duero, para desembocar, finalmente, en Oporto, pero no en la ciudad, como reza el film, sino en un paraje ruinoso y decadente, la antigua catedral en la que leemos el epitafio en la tumba de la heroína: «*María de alta cuna derivada, esposa fiel del inmortal Padilla, honor del sexo yace aquí enterrada. Descansa en paz, Leona de Castilla*».

Un fundido encadenado nos traslada al pasado, en un *flashback* en el que vemos a una María de Pacheco agonizante en su lecho de muerte. De nuevo, un fundido nos deriva al epitafio, que ahora vemos grabado en la catedral, donde Pedro de Acosta, el obispo de Oporto, se lamenta del sufrimiento de la que fue su protegida.

Este inicio imprime el fundamento ideológico del film al identificar la resistencia comunera con la figura de la heroína. De acuerdo con la lógica patriarcal bipolar, la feminidad (frágil, excepcional y doméstica) se situaría frente a la masculinidad (fuerte, universal y desplegada en el ámbito público). Como mencionamos antes, estos valores eternos tradicionales se defienden en la película a partir del fracaso de María de Pacheco en su empresa de defender Toledo de las tropas imperiales. Lo femenino se identifica con una revuelta popular, específica, regional, ramplona e ingenua en su afán político, frente al proyecto imperialista masculino, identificado con Carlos I y el representante de los imperiales en el film, el Duque de Medina Sidonia.

No obstante, la ambigüedad de la película ante la causa de María —que no es, ni más ni menos, la misma que la de los comuneros—, esa paralela ambivalencia entre el menosprecio y la alabanza hacia la heroína histórica y hacia la rebelión de las comunidades, puede interpretarse también como un síntoma de la tensión entre las huellas ideológicas derivadas de la tradición liberal en que se generó la obra teatral original y la necesidad de imponer, en la adaptación fílmica, una lectura de la historia acorde con los intereses ideológico-políticos de la dictadura. Como ha señalado González (2009: 153-175), la pieza teatral, enmarcada en el contexto del noventayochismo, literaturizaba el nacionalismo castellano derivado de la tradición romántica liberal. En efecto, la obra de Villaespesa se decantaba por la causa de los comuneros, metaforizando en la figura

femenina de María de Pacheco el deseo de la independencia castellana y convirtiéndola, de esta forma, en un mito democrático del pensamiento liberal decimonónico.

El film, por su parte, opta por el imperialismo real de acuerdo con la retórica oficialista del Régimen, aunque las constantes oscilaciones entre una posición y otra se pongan de manifiesto desde el principio, como vemos en la lisonja de la protagonista o en la idealización romántica de las primeras secuencias en las que aparece Padilla con los comuneros. Son precisamente estas secuencias iniciales las que sirven de transición hacia el extenso *flashback* que nos introduce en la historia y cuyo inicio coincide con el regreso a Castilla de Juan de Padilla y su escuadrón de combate. Como telón de fondo, una canción que alaba las hazañas de los comuneros y que enlaza con la siguiente secuencia, donde vemos una estampa de las mujeres en el castillo entonando la misma canción, lo que apunta a la implicación, tanto femenina como masculina, en la revuelta.

Amor conyugal frente a seducción

La secuencia del regreso del capitán se inicia con un plano de conjunto, en el que vemos a la corte, al pueblo y a la familia de Juan de Padilla, para acabar con diversos planos medios que nos trasladan a la alcoba donde se encuentra la pareja, subrayando la compenetración del matrimonio (compenetración que justificará, como veremos, la transmisión del legado de Padilla a su esposa). Un fundido encadena ambas escenas a través del beso de los esposos y la conversación que mantienen nos señala el advenimiento de la madrugada, marcando la elipsis de la apasionada noche del matrimonio. En la retórica romántica utilizada, María se distancia llamativamente del discurso apocado,

Imagen 2. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)
Cortesía de Video Mercury Films





Imágenes 3, 4, 5 y 6. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)
Cortesía de Video Mercury Films

doméstico y cotidiano que caracterizaba el modelo de feminidad privilegiado por el Régimen, centrandolo, en lugar de la familia, la conversación alrededor de la pareja.

A esto debemos añadir que el funcionamiento de la puesta en escena del deseo en esta secuencia resulta ajena a la lógica del campo/contracampo, tan recurrente en el cine clásico hollywoodiense. Frente a la intimidad que supondría la concatenación de planos/contraplanos de los amantes, se sitúa el uso del plano general o plano medio para mostrar a la pareja en un mismo encuadre, igualándolos visualmente [imágenes 1-2], pero reprimiendo en la sintaxis fílmica la puesta en marcha del deseo en su utilización restringida del primer plano. Frente a esta representación del amor matrimonial, llama la atención la soltura con que, en secuencias posteriores, se juega con el plano/contraplano para representar la forma en que María —haciéndose pasar por Isabel de Urbino, una de sus criadas— intenta seducir al Duque de Medina Sidonia. Veamos con más detenimiento esta última secuencia.

Tras presenciar el ajusticiamiento de su marido, que comentaremos más adelante, María se hospeda en un mesón para descansar antes de alcanzar Toledo. En la secuencia vemos a una viuda que llora desconsoladamente en la habitación de la posada hasta que escucha de fondo las voces del Duque de Medina Sidonia y sus hombres, que están bromeando acerca del donjuanismo del Duque. María, viendo una oportunidad única para hablar con él, se seca las lágrimas, se atusa el pelo y se desabrocha el lazo de la camisa, dejando al descubierto su escote [imágenes 3-6]. La música lúgubre que hasta ese momento había invadido la escena, desaparece y en su lugar escuchamos una alegre melodía que acompaña la aparición de la mujer en las escaleras de la posada.

Si comparamos esta secuencia —en la que María pretende seducir al Duque— con la secuencia anterior que hemos descrito, en la que aparecía junto a su marido, observamos cómo la película establece un paralelismo entre la representación de las distintas parejas (María-Juan; María-el Duque) y el diferente montaje cinematográfico escogido. En la primera, se representaba el amor conyugal —el *verdadero amor*— por dos planos secuencia en los que la composición de los encuadres nos mostraba al matrimonio como un conjunto. En la segunda, el intercambio de miradas entre María y el Duque se produce por medio de campo/contracampo [imágenes 7-8], sugiriendo una conexión entre el engaño femenino y el artificio (o engaño) a que nos somete el montaje cinematográfico, artificio que no es sino fruto de la propia sintaxis narrativa.

Una mujer dedicada a la política

A pesar del engaño perpetrado por la noble castellana, su proceder se justifica por la necesidad de recuperar la última voluntad de su esposo, redactada en una mi-



Imágenes 7 y 8. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) / Cortesía de Video Mercury Films

siva que confió al Duque antes de morir y en la que se dirige a María para expresarle su legado: la defensa de Toledo ante la amenaza de los imperiales. Sin embargo, su empresa no va a ser tarea fácil. Cuando regresa a su tierra se encuentra con la siguiente situación: la nobleza toledana, muerto Padilla, ha abandonado la revuelta y se ha rendido. Furiosa, María prepara la defensa contra la tropa de los imperiales, acusando a los hombres de Padilla de cobardes y desagradecidos. En este momento, ella toma el frente de la situación por completo, sorprendentemente recuperada tras el trauma de ver morir a su marido. Incluso llega a reprender en público la actitud llorosa de su hijo, recordándole que es un Padilla. La enérgica y corajosa actitud de María frente al conde viene subrayada en las siguientes secuencias, en las que defiende a capa y espada la independencia toledana frente a quienes califica de usurpadores, ensalzando la figura de su marido y recordando la deuda histórica que Toledo ha contraído con los muertos en Villalar, todo ello para frenar los deseos de rendición de la nobleza toledana. Con estas palabras se dirige al conde para animar la revuelta comunera: «*No vais a defender o rendir una ciudad, vais a resolver algo mucho más importante: si Toledo acepta cobardemente la injuria o si sabe hacerse digna de sus muertos*».

Las palabras de María encierran uno de los temas fundamentales en el discurso de recuperación histórica bajo el primer franquismo: el tema de la deuda histórica con los muertos. Como ha señalado Herzberger (1995: 15-38), este discurso defendía que el destino de la nación y de los sujetos que en ella habitan se encuentra estrechamente ligado a una deuda contraída con sus antepasados. La retórica de la deuda fue llevada hasta sus últimas consecuencias en el franquismo, convirtiendo en un proceso hereditario —de padres a hijos— la restauración de una supuesta unidad nacional perdida con el advenimiento de la república. En esta lógica de la deuda, los varones se erigían como los herederos primordiales

que debían luchar en el campo de batalla para intentar recuperar y salvaguardar la identidad de la nación (MEDINA, 2000: 44-48).

Llama la atención, en este sentido, que la destinataria de la deuda en la película haya sido María y no su hijo. Cinematográficamente, el peso de la herencia de Padilla —y su presencia, por tanto, como guía del destino del pueblo toledano— había quedado marcado visualmente en la secuencia anterior de la carta a través de diversos planos picados que sugerían que se estaba vigilando desde arriba, desde una posición privilegiada y omnipresente similar a la que goza el espectador. Significativamente, el proceder de la heroína está sujeto, no tanto a un deseo de protagonismo histórico *per se* como al deseo de seguir el legado de su marido, de vengar su infame muerte. En este sentido, a diferencia de las tropas imperiales, cuya motivación, al menos tal como aparece descrita en el film (la anexión de Toledo y la unificación del Imperio) es puramente político-económica, la motivación de la heroína parece moralmente más elevada en tanto apunta a la deuda histórica y familiar.

Resulta interesante señalar este aspecto ya que, si bien el texto manifiesta, en distintas ocasiones, la debilidad y estrechez de miras de las mujeres en la empresa política, también apunta a que el proceder de María surge de algo que va más allá de lo puramente material para adentrarse en territorios tan relevantes para la ideología hegemónica como la identidad regional o familiar, haciendo uso del registro emotivo para generar la identificación del espectador. Esa utilización de la emotividad podemos apreciarla en la representación de María, cuya focalización aparece destacada en distintos momentos de la película en los que se humaniza a la heroína favoreciendo, de este modo, la empatía con su punto de vista. Un claro ejemplo de ello lo constituye la escena del ajusticiamiento de Padilla. Esta secuencia aparece ante nuestros ojos a través de la mirada de la protagonista, que decide, por propia voluntad, asistir a la muerte de su esposo «*para no olvidarlo nunca*»,

como le dice a Manrique, uno de los comuneros que la acompaña a la ejecución. Los primerísimos primeros planos que subrayan el sufrimiento de la mujer, unidos a la sequedad de la secuencia, en la que el verdugo muestra la cabeza decapitada de Padilla ante el público asistente, facilitan la identificación del espectador con María y, por ende, con la causa de los comuneros. En este sentido, podemos afirmar que existe, a lo largo de todo el film, una tensión inherente al texto entre el discurso ideológico que se pretende transmitir (la defensa del Imperio de Carlos I) y el discurso emocional que, a fin de cuentas, motivará la identificación espectral.

A esto debemos añadir que el protagonismo de María de Pacheco destaca por encima de cualquier otro personaje masculino. Sin duda, resulta más carismático y complejo en su humanidad (con sus defectos, virtudes y contradicciones) que el encorsetado y estereotípico personaje que encarna el Duque de Medina Sidonia, un dechado

de virtudes demasiado teatrales. Es más, a medida que avanza el film, la figura de María adquiere progresivamente un mayor significado moral, como veremos a continuación, frente al comportamiento de aquellos que la traicionan por motivos de género, ya sea porque piensan que con el general muerto se acabó la revuelta y la consideran incapaz de sucederle; ya sea porque desean, como el traidor Ramiro, alejarla del ámbito público para seducirla y convertirla en su esposa.

La tragedia de la protagonista se precipita con la llegada de los imperiales a Toledo y la reaparición en escena del Duque, que es hecho prisionero y condenado a muerte por el consejo de guerra. En este preciso momento se desvelan los verdaderos intereses de sus enemigos, quienes no dudan en criticar la actitud de la protagonista con el objetivo de desacreditarla frente a Castilla. Hacia el final de la película, Doña María, presa a la vez de un deseo sexual sublimado y un sentimiento de gratitud y admiración hacia el Duque, al que considera un verdadero caballero, impide su ajusticiamiento y lo indulta. Este acontecimiento desata la ira de Ramiro, quien, celoso del poder que ella detenta así como de la amistad que ha entablado con el Duque, no solo la acosa sexualmente sino que acaba destruyendo su reputación al contratar a un trovador para

que divulgue las mentiras acerca de su relación con el Duque. Pese a todo, la película subraya que, ante la acusación popular de impureza, infidelidad y demencia, prevalecen el casticismo, la castidad y la lealtad a la patria.

Es precisamente la mujer que acata y obedece fielmente el legado que su marido le ha dejado, aquella que sigue el precepto divino de castidad, la que es castigada por haber descuidado la tarea que le viene encomendada por la sociedad patriarcal (la maternidad) y haberse dedicado a la política. Si todavía nos quedaban dudas acerca de las prioridades de la heroína, estas se disipan en la secuencia en que el pueblo se amotina en la catedral contra ella, que, desesperada, pide ayuda a Ramiro, confesándole que podía soportarlo todo (incluso la muerte de su propio hijo) excepto la enemistad del pueblo.

María es castigada por haberse resistido a ser borrada de la Historia. Su rebeldía femenina contra el orden patriarcal, encarnado en la figura del rey, es sancionada severamente. La heroína, por su atrevimiento, queda condenada cruelmente al desprecio del pueblo y de la Iglesia, a un destierro hasta su muerte, quedando mancillada tanto social como personalmente. Sin embargo y, a pesar de la retórica patriarcal que se defiende, el film plantea la injusticia social perpetrada contra un personaje histórico al que, sin llegar a elevar a la categoría de mito, presenta como verdaderamente virtuosa, justificando su actuación como consecuencia del deber y respeto hacia el legado familiar, aunque no por ello dejando de mostrar una cierta compasión paternalista ante las consecuencias desastrosas de un asunto que, en la película, se considera tan funestamente conducido.

Podemos concluir afirmando que la tensión discursiva existente entre esa defensa de la heroína y el ataque contra su persona puede ser interpretada como un síntoma más de las contradicciones y tensiones sobre la representación de la feminidad en el contexto a que nos referimos. Como han señalado Zecchi (2002: 195-212) y Gámez (2004: 33-47), la construcción de lo femenino durante el primer franquismo ejemplifica las propias contradicciones del discurso patriarcal-nacional, que pretendía encerrar a las mujeres en el hogar, volcarlas hacia el ámbito exclusivamente privado, pero apelaba, al mismo tiempo, a su responsabilidad en la reconstrucción de la nación, no solo como madres y esposas, sino también como patriotas. A esto debemos sumar la ambigüedad de la propia figura de María en la película, que se debate entre la tradición liberal derivada de la obra de Villaespesa y la defensa ideológica del proyecto nacionalista e imperial del franquismo. Son precisamente esas incompatibilidades las que impiden resolver las contradicciones ideológicas de las que el film adolece y cuya conjunción, en un mismo texto, no es sino una expresión de la heterogeneidad ideológica característica del cine bajo el franquismo. ■

SON PRECISAMENTE ESAS
INCOMPATIBILIDADES LAS
QUE IMPIDEN RESOLVER
LAS CONTRADICCIONES
IDEOLÓGICAS DE LAS
QUE EL FILM ADOLECE Y
CUYA CONJUNCIÓN, EN
UN MISMO TEXTO, NO ES
SINO UNA EXPRESIÓN
DE LA HETEROGENEIDAD
IDEOLÓGICA
CARACTERÍSTICA DEL CINE
BAJO EL FRANQUISMO

Notas

- * Las capturas de fotogramas de *La leona de Castilla* que ilustran este artículo han sido aportadas por la autora del texto. *L'Atalante* agradece a Video Mercury Films la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición.)
- 1 Cuando utilizamos la noción de «estereotipo de género» queremos distanciarnos de su connotación universalizadora para acercarnos al problema desde otra perspectiva: aquella que lo analiza en relación con el contexto histórico, social y cultural. Paralelamente, este acercamiento nos permite evidenciar la inestabilidad del discurso hegemónico y revelar las fisuras inherentes al propio estereotipo fílmico.
- 2 Martín Gaité (1987: 150) subraya la exaltación, en los escritos de la Sección Femenina de Falange, de determinadas figuras femeninas que no destacan precisamente por su carácter apocado o por haber dirigido su vida en el ámbito de lo privado (tales como Isabel la Católica o Agustina de Aragón), lo que daría constancia del interés del Régimen, especialmente durante los años de posguerra, por la difusión de la heroína histórica.
- 3 Como recuerda Nash (1996: 298-303), el Régimen derogó todos los derechos adquiridos en pro de la emancipación femenina durante la Segunda República y puso en vigencia el Código Civil de 1889, un marco legislativo que favorecía la reproducción de una sociedad patriarcal y sexista que colocaba a las mujeres en una situación de extrema dependencia y desprotección. Con la implantación de este Código Civil se pretendía establecer una fuerte desigualdad legal, social y sexual entre los géneros promoviendo un modelo en el que la división sexual de las tareas estuviera claramente diferenciada, relegando a la mujer a la esfera privada y al hombre a la vida pública. Entre algunas de sus normativas, podemos mencionar, por ejemplo, aquellas en las que se obligaba a las mujeres a fijar su domicilio según lo estipulase el marido. La patria potestad también pertenecía al hombre y la viuda la perdía en caso de contraer matrimonio otra vez. Asimismo, en la obsesión del régimen por mantener a la mujer en el ámbito privado de la casa, se implementó el subsidio familiar para que no trabajase. Además, la Ley de Ayuda Familiar de 1946 penalizaba el trabajo de la mujer casada con la pérdida del plus familiar.

Bibliografía

BALLESTEROS, Isolina (1999). Mujer y nación en el cine español de posguerra: los años cuarenta. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, 51-70.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

COLAIZZI, Giulia (2006). *Género y representación*. Madrid: Biblioteca Nueva.

DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

GÁMEZ FUENTES, María José (2004). *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castelló: Universitat Jaume I.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

HERZBERGER, David K. (1995). *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press.

LABANYI, Jo (2004). Costume, Identity and Spectator Pleasure in Historical Films of the Early Franco Period. En S. MARSH & P. NAIR (eds.), *Gender and Spanish Cinema* (pp. 33-51). Oxford: Berg.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto (2000). Teatro de posesión: políticas de la melancolía en la España franquista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 43-70.

NASH, Mary (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G. BOCK y P. THANE (eds.), *Maternidad y políticas de género* (pp. 279-307). Madrid: Cátedra.

ROCA I GIRONA, Jordi (1996). *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la posguerra española*. Madrid: Subdirección General de Museos.

ZECCHI, Barbara (2002). Contradicciones del discurso femenino franquista (*El ventanal*). En R. MEDINA y B. ZECCHI (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)* (pp. 195-212). Barcelona: Anthropos.

Silvia Guillamón-Carrasco (Valencia, 1978) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Su investigación se centra en la intersección entre teoría de género, semiótica y cine español. Ha sido investigadora visitante en la University of California, Santa Cruz, y en la University of Massachusetts, Amherst. Actualmente es profesora en la Universidad Internacional Valenciana, donde ha coordinado el Máster de Innovación Cinematográfica y Desarrollo de Proyectos.