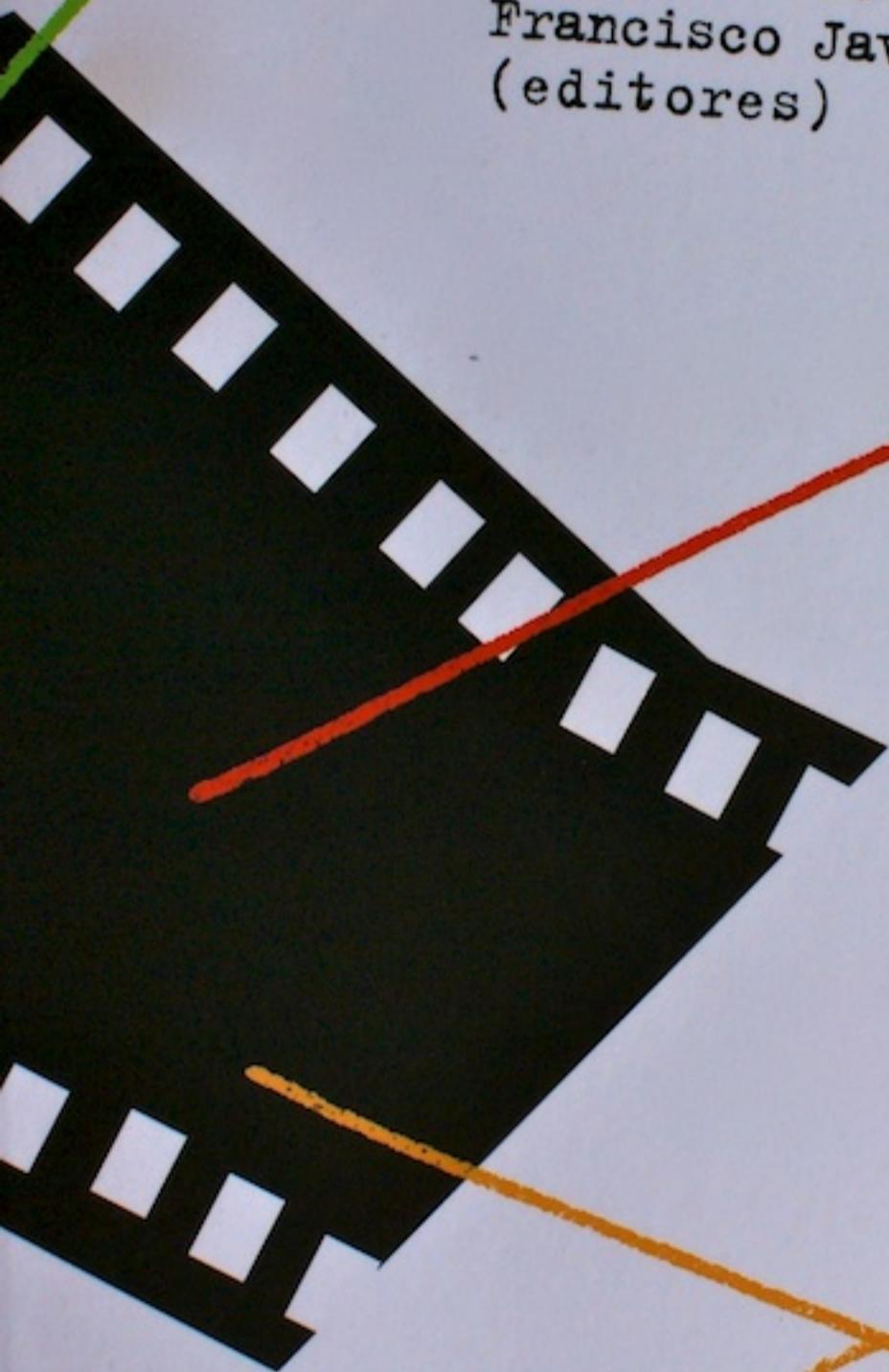


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

La ruptura de estereotipos en la caracterización de los personajes femeninos en las películas de Icíar Bollaín

Elena Galán Fajardo
Universidad de Extremadura

Si la incorporación de la mujer al mundo laboral y a profesiones vetadas tradicionalmente al sexo femenino sobresale como un aspecto a destacar en las últimas décadas, el mundo del cine no ha sido una excepción. En España, hasta el año 1988, el número de directoras era muy reducido (Ana Mariscal, Josefina Molina o Pilar Miró, entre otras); pero a partir del año 1990, surgen nuevas realizadoras como Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet o Icíar Bollaín.

Según Camí (2001) se trata de un proceso tan reciente que apenas ha provocado el interés por parte de la crítica. Este repentino surgimiento de mujeres directoras de cine ha sido denominado bajo el epígrafe "cine de mujeres", definición que a ninguna de las aludidas gusta demasiado, pues lo consideran excluyente y no creen que deba utilizarse un modo común de agrupar sus películas, cuando no existe una denominación similar para hacer referencia al "cine de hombres": no poseen una ideología común, ni la misma procedencia social, ni siquiera un modo semejante de percibir la realidad. No obstante, aceptan el término cuando hace referencia a una nueva "mirada femenina" sobre el mundo, inexistente en décadas anteriores.

A pesar de la heterogeneidad de las historias relatadas por estas mujeres, sí se produce, tal y como indica Heredero (1998), una generalización en la mayor parte de las películas englobadas bajo la anterior denominación, consistente en el protagonismo de personajes femeninos en historias que, desde su propio punto de vista, ofrecen una nueva perspectiva sobre sus vidas y experiencias: suelen pertenecer a la clase media, trabajan en profesiones liberales y tienen un arco de edad entre los veinte y cuarenta años y son, normalmente, mujeres independientes que no necesitan a los hombres para actuar. La frase de Chus Gutiérrez, al hablar de sus persona-

jes de *Insomnio* (en Heredero, 1998: 33), resume a la perfección un sentimiento común y generacional a todas ellas, fruto del cambio social experimentado: “vivimos unas relaciones hombre-mujer conflictivas. Ni ellos ni nosotras tenemos modelos de referencia. Nuestros padres no nos valen, tenemos que currárnoslo y estamos confundidos”

LO FEMENINO EN EL MUNDO ACTUAL

Durante muchos años, lo femenino ha sido un tema repudiado. Hablar de ello, plantearlo y publicar sobre ello era una tarea prácticamente imposible “porque en aquellos momentos hablar de un principio femenino y masculino que formaba parte tanto del hombre como de la mujer era algo rechazado socialmente”, consiguiendo mermar con ello el desarrollo íntegro de las personas (Bermejo, Fajardo, Ruiz, Fajardo, 2005: 197)

Con el tiempo, han comenzado a surgir y a extenderse las investigaciones centradas en el género y en los conceptos “masculino” y “femenino”. Conceptos que deben ser revisados “puesto que lo que tradicionalmente se venía entendiendo por ser varón y sobre todo por ser mujer, ya no coincide con lo que están llegando a ser en la realidad de la sociedad civilizada las mujeres y los varones” (González y Núñez, 2000: 16)

Estos conceptos o esta diferenciación entre “masculino” y “femenino” proceden de tiempo atrás, pues Jung (1875-1961) los denominó “anima” y “animus” como referencia al lado femenino y masculino presente en la especie humana. Las expectativas sobre el comportamiento tanto de hombres y de mujeres, se basa casi en su totalidad en las diferencias asignadas por el papel reproductivo y en otros detalles que se han seguido transmitiendo en el tiempo y que serán difíciles de rebatir, pues forman parte de nuestra cultura. Para Jung, desarrollar sólo el aspecto femenino de nuestra personalidad o sólo el aspecto masculino, presupone conseguir tan sólo la mitad de nuestro potencial.

Como veremos a continuación, la llegada de las mujeres a la dirección cinematográfica favorece el surgimiento de una nueva visión de la realidad destruyendo, como en el caso de Iciar Bollain, los estereotipos y las definiciones otorgadas a los conceptos “masculino” y “femenino” tradicionales.

CONCEPTO DE ESTEREOTIPO

Según el diccionario de la Real Academia Española (1970), el término *estereotipo* hace referencia, por un lado, a una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable y, por otro, a la plancha utilizada en estereotipia. Un estereotipo consiste, por tanto, en la generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos, sobre otras personas u otros grupos, que se transfieren en el tiempo adquiriendo la categoría de verdades indiscutibles.

Si la creación de estereotipos en la realidad es una forma de categorización que permite al ser humano distinguir, diferenciar, abstraer de ésta los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción, en la ficción esa categorización se hace más necesaria, puesto que el tiempo que los espectadores necesitan para reconocer a los personajes que se les presentan y otorgarles rasgos de personalidad, no supera la hora y media de duración; fenómeno que explica el empleo de estereotipos con el fin de lograr la identificación de la audiencia.

Los estereotipos nacen, según Lippman (1922), en un contexto de sociedad de masas. Por tanto, pueden considerarse como representaciones colectivas, impersonales, de carácter anónimo, que se transmiten fundamentalmente a través de la familia, de la educación, de los medios verbales (chistes, refranes, proverbios...), del arte y de los medios de comunicación. Para Adorno, la amenaza de los estereotipos no está en su presencia y utilización en los medios sino en su manipulación, empleando a los individuos como marionetas expresivas de una idea. Quin y McMahon (1997) consideran que la sociedad es, indirectamente, la creadora de los estereotipos y los medios de comunicación sus principales difusores y generadores. Añaden algo de gran importancia e interés, y es que éstos giran en torno a aquellos grupos que se consideran “problemáticos”, pues amenazan unos valores y un estilo de vida predominante en la sociedad.

LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Uno de los estereotipos que a lo largo de la historia se ha mantenido con más fuerza ha sido el estereotipo de género, basado en las diferencias entre hombres y mujeres. Tal y como determina el Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (1992) a lo femenino se le atribuyen tradicionalmente los siguientes atributos psicológicos: débil, emotiva, dependiente, despilfarradora, sumisa, educada, insincera y habladora. Por otro lado, según González y Núñez (2000) las responsabilidades de la mujer, desde esta perspectiva, se reservan al cuidado del hogar y de los hijos, mientras que a lo masculino, se le atribuye otros adjetivos tales como: dominante, agresivo, independiente, orientado hacia el trabajo y poco vinculado a lo doméstico, quizás por su tradicional cometido de sustento económico de la familia. Estos estereotipos perjudican tanto a hombres como a mujeres si bien éstas, al venir desempeñando habitualmente el rol de sumisión, salen más perjudicadas. Lo importante para asumir el cambio social producido por la incorporación de la mujer al mundo laboral no se basa tan sólo en que las mujeres puedan acceder a roles exclusivamente masculinos, sino que al acceder a éstos no pierdan su identidad femenina y, al mismo tiempo, que los hombres también puedan acceder a roles exclusivamente femeninos, sin que lo vivan como una amenaza a la pérdida de su identidad masculina.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Muestra

Iciar Bollaín, tras una formación previa como actriz, guionista y realizadora de cortometrajes, se lanza a la dirección de largometrajes, con el reconocimiento por parte del público y de la crítica, con tres películas: “Hola ¿estás sola?” (1995), “Flores de otro mundo” (1999) y “Te doy mis ojos” (2004), que constituyen la muestra de este análisis.

Objetivo e hipótesis de partida

El objetivo principal de esta investigación consiste en analizar las películas mencionadas de Iciar Bollaín y extraer un perfil de sus personajes femeninos. Partimos de las siguientes hipótesis:

1. ¿Se muestra un modelo de personajes femeninos que se oponga al modelo tradicional?
2. ¿Qué es “lo masculino” y “lo femenino” en el cine de Iciar Bollaín y cómo lo representa?

Metodología

Desde una perspectiva narratológica, se procede a un análisis de contenido mediante técnicas cualitativas y cuantitativas, centrado sobre todo en la historia narrativa y en sus agentes. El análisis se basa en el modelo funcionalista o actancial, siguiendo los modelos de Propp y de Greimas. Estos modelos, criticados por algunos autores ya que intentan crear una estructura generalizable a cierto tipo de relatos, es útil para analizar las funciones representadas por los personajes femeninos en los textos audiovisuales seleccionados y establecer su coincidencia o divergencia con los roles tradicionalmente representados por las mujeres en la sociedad.

Elaboración de las fichas de análisis

Las fichas se pueden dividir en dos partes. En primer lugar, analizamos las fases de la historia de un modo estructural (etapas extraídas del modelo funcionalista, muy semejantes a las establecidas para la escritura de guiones o en el viaje mitológico del héroe clásico), según las 31 funciones establecidas por Propp y el tipo de personajes en base a la función que desarrollan en la historia. Éstas se distribuyen en tres actos de acuerdo al siguiente esquema:

Planteamiento (I-VI)

Nudo y desarrollo (VIII-XVIII)

Desenlace (XIX-XXXI)

Análisis

Hola, ¿Estás sola? (1995)

I. Alejamiento: la protagonista (Niña) deja su ciudad y un hogar familiar desestructurado.

II. Prohibición: normas que normalmente se dan a adolescentes (dejar los estudios, no llevar a chicos a casa...)

III. Tránsito: rompe la relación con su padre al no acatar ninguna de las normas que éste le impone.

Las funciones IV-VIII no aparecen en este relato.

IX. La carencia: algo le falta a la protagonista. La carencia, tal y como cita Heredero (1998), es un tema común en los directores de los años noventa, consistente en la ausencia de una figura materna o paterna. En este caso, se trata de la madre, necesidad que conduce a la acción a la protagonista.

X. Mediación, momento de transición: la amiga de la protagonista (Trini) pregunta a ésta por su madre y la anima a buscarla en Madrid.

XI. Principio de la acción contraria: el héroe-buscador (en este caso la protagonista) acepta la búsqueda, aunque con serias dudas.

XII. Partida: las dos amigas marchan de sus respectivos hogares.

XIII. Primera función del donante: el héroe sufre una prueba. En este caso, la protagonista tiene dudas sobre la búsqueda de su madre. Desea el encuentro, pero al mismo tiempo lo teme.

XIV. Reacción del héroe: la protagonista va modificando su actitud y decide buscarla impulsada por su amiga.

XV. Recepción del objeto mágico: la carencia, oculta en un principio cuando el viaje se plantea como una excusa para "hacerse ricas", se convierte en una necesidad personal e interna de las protagonistas.

XVI. Desplazamiento: llegan a Madrid.

XVII. Combate: la protagonista y su madre, que se marchó de casa abandonando a su hija, discuten sobre lo ocurrido.

XVIII. Marca: la protagonista descubre que no puede esperar de su madre algo que no le dará, porque ella nunca asumió ese papel, sino que fue accidental.

XIX. Victoria: la protagonista, con la ayuda de su amiga, aprende a encontrar el arquetipo de la madre (cuidado, cariño) en sí misma.

XX. Reparación: la carencia se colma.

XXI. La vuelta: ambas regresan a casa con una perspectiva diferente de la vida. En este caso, el arquetipo de la madre (carencia en las dos protagonistas) se resuelve de diferente modo: la protagonista (Niña) asume su papel y comprende que su búsqueda está en su interior, mientras que su amiga decide ser madre y suplir así esa necesidad arquetípica.

Las funciones XXII a la XXXI no aparecen en este relato.

1. Antagonista o agresor: la necesidad arquetípica de una madre
2. Donante: la amiga
3. Auxiliar (objeto mágico): abrir los ojos y entender la existencia de una necesidad o carencia.
4. Princesa/objeto: solventar la carencia.
5. Mandatario: la amiga de la protagonista (Trini)
6. Héroe: las dos amigas
7. Falso héroe: la falsa imagen de la madre

Flores de otro mundo (1998)

I. Alejamiento: las protagonistas de esta historia son inmigrantes que se alejan de sus respectivos hogares en busca de una vida mejor.

Las funciones II y III no aparecen en este relato.

IV. Interrogatorio: El agresor intenta conseguir información sobre el protagonista para hacerle más daño.

V. Información: el marido de Patricia, la protagonista, descubre que ella aún sigue casada y que su marido la chantajea para obtener dinero.

VI. Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

VII. Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.

VIII. Fechoría: el agresor la presiona para conseguir dinero y el marido, Damián, descubre que ella le ha estado engañando, pues falsificó sus papeles ya que aún sigue casada.

IX. La Carencia: la característica principal de las mujeres de esta historia es la necesidad económica y material y la de los hombres del pueblo, la necesidad de compañía.

X. Mediación o momento de transición: El héroe se entera de la fechoría o de la carencia y se le hace partir. Patricia y Milady se dan cuenta de lo que necesitan.

XI. Principio de la acción contraria: El héroe buscador acepta o decide actuar.

XII. El héroe se va de su casa: Milady se marcha a Valencia y Patricia intenta adaptarse invitando a sus amigas.

XIII. Primera función del donante: el héroe reacciona. Milady decide escaparse del pueblo y dejar a su pareja, Patricia decide quedarse, pero con algunas condiciones.

XIV. Reacción del héroe: las protagonistas buscan la salida a su situación de manera activa, imponiendo su necesidad o sus deseos, desde distintas perspectivas. Patricia (dominicana) le dice a su marido que si quieren seguir juntos tendrán que aceptar a su gente y cambiar la relación con su suegra y Milady (cubana) se va del pueblo, pues su pareja sólo se preocupa de satisfacerla con bienes materiales pero no se preocupa por ella ni por sus sentimientos.

XV. Recepción del objeto mágico: cada una descubre un modo diferente para hacer frente a su situación.

XVI. Desplazamiento: Patricia busca cómo resolver su situación, enfrentándose a ella y no adoptando una posición sumisa. Milady busca la forma de escapar.

XVII. Combate: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate. En el caso de Patricia, con su suegra, que representa el estereotipo de la mujer tradicional. Mientras que Milady, la chica cubana, empieza a ser maltratada por su pareja.

XVIII. Marca: después de la situación de conflicto, las protagonistas se hace cargo de su situación.

XIX. Victoria: el agresor es vencido. Damián se impone a su madre para que acepte a Patricia. Milady hace frente a su agresor y se va de casa.

XX. Reparación: la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. En el caso de Patricia, se reconcilia con su esposo y la madre de éste, formando una familia; en el caso de Milady, ante la imposibilidad de una reconciliación, se marcha de allí.

XXI. Vuelta: en el caso de Patricia, tras un nuevo conflicto, su marido le pide que no se vaya.

Las funciones XXII-XXXI no aparecen en esta historia.

1. Antagonista o agresor: los agresores externos son, en el caso de Patricia, su suegra (estereotipo de la mujer tradicional: sumisa, desconfiada, servicial) y su ex marido (estereotipo del hombre machista y dominante) y en el caso de Milady, su pareja (estereotipo del hombre machista y agresor). Los agresores internos son el miedo a actuar según sus necesidades y deseos y ser por ello rechazadas.
2. Donante: las amigas, en caso de los dos personajes femeninos principales.
3. Auxiliar (objeto mágico): en Patricia, la necesidad por dar a sus hijos una vida más feliz y llevar una vida digna. Y en el de Milady, la ayuda externa de amigos y la necesidad por llevar una vida mejor. Como ella manifiesta, no se vino de su país para estar encerrada en una casa.
4. Princesa/objetivo: llevar una vida sin penurias y ser feliz.
5. Mandatario: la necesidad
6. Héroe: las protagonistas

7. Falso héroe: el sueño idealizado de una vida fácil y mejor al llegar a España, carente de dificultades y la confianza exclusiva en la ayuda masculina.

Te doy mis ojos (2003)

I. Alejamiento: Pilar, la protagonista, se marcha de casa.

No aparecen las funciones II-V

VI. Engaño: su marido, Antonio, mediante regalos y promesas consigue que regrese con él, tras un episodio de malos tratos.

VII. Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.

VIII. Fecchoría: el agresor continúa maltratándola. A pesar de ser consciente en un principio de su problema, no puede evitar comportarse de un modo agresivo.

IX. La Carencia: la ilusión de la protagonista porque el cambio en su marido se produzca y volver a convivir juntos. La impotencia por desarrollar sus deseos, satisfacer sus propias necesidades y ser autosuficiente.

X. Mediación: Patricia se da cuenta de que necesita alejarse de él.

XI. Principio de acción contraria: duda ante esa decisión

XII. Partida: decide comenzar a actuar.

XIII. Primera función del donante: el héroe sufre una prueba. Cree que su marido realmente ha cambiado.

XIV. Reacción del héroe: la protagonista se distancia de su marido para volver de nuevo junto a él y caer en la misma situación de malos tratos.

XV. Recepción del objeto mágico: Pilar, la protagonista, descubre un interés por el arte y un deseo personal por ser útil a los demás y satisfacerse a sí misma.

XVI. Desplazamiento: Pilar comprende cuál es su situación y el único modo de salir de ésta.

XVII. Combate: la protagonista desafía a su marido cuando le oculta que sigue trabajando y comienza a desafiarle.

XVIII. Marca: Pilar llega a la más absoluta humillación, que marca un giro en la historia.

XIX. Victoria: en este caso, Pilar no consigue vencer a su agresor pero sí fortalecerse para distanciarse de él e iniciar una nueva vida.

XX. Reparación: la carencia de Pilar se solventa cuando ella comprende que puede vivir sin estar a expensas de los deseos de su marido, que ella puede existir primero como persona para poder recuperar su dignidad.

Las funciones XXI a la XXXI no aparecen en esta historia.

1. Antagonista o agresor: hay un antagonista interno, que es la dependencia de la protagonista a su agresor, su impotencia para realizar sus deseos y necesidades y, por otro lado, un antagonista externo, su marido.
2. Donante: en este caso se trata de la hermana de la protagonista, el verdadero apoyo para que ella tenga la fuerza suficiente para abandonar a su marido.

3. Auxiliar (objeto mágico): el descubrimiento de la posibilidad de ser ella misma.
4. Princesa/objetivo: poder ser feliz y llevar una vida normal, alejada de los malos tratos.
5. Mandatario: la hermana de la protagonista es la que hace que reflexione sobre su situación y pueda actuar.
6. Héroe: la protagonista
7. Falso héroe: el sueño idealizado de poder cambiar a una persona enferma

CONCLUSIONES

En las tres películas analizadas se pueden observar las siguientes constantes: en primer lugar, se trata de un cine protagonizado por mujeres psicológicamente fuertes, independientes y buscadoras (el héroe buscador según Propp). Los hombres pasan a un segundo plano sin que signifique una exclusión o una omisión. Se convierten en una excusa para explicar la relación de las mujeres protagonistas con éstos y cómo ellas viven y afrontan las distintas situaciones que se les plantean: en la primera historia, la búsqueda e integración de la necesidad arquetípica de la madre, en la segunda, la necesidad por conseguir una vida mejor y, en la tercera, la búsqueda de la dignidad y la autosuficiencia. No obstante, los personajes masculinos, a pesar de ser secundarios, tienen también una gran importancia en el desarrollo de la historia y, en ningún caso están estereotipados. La directora consigue introducirse en su psique con la misma profundidad que en la de las mujeres, ahondando en sus sentimientos, en la impotencia generalizada de no saber afrontar su papel "masculino" en una época social en la que, tal y como se explica en la introducción, los conceptos "masculino" y "femenino" se están transformando a gran velocidad. No obstante, hay otros personajes masculinos que sí saben asimilar esos cambios y, por tanto, comprender y mejorar su relación con las mujeres

Regresando al esquema de Propp, la carencia inicial de los personajes femeninos es la afectiva y/o económica: la protagonista de *Hola, ¿Estás sola?* busca a su madre pero también "hacerse rica", las de *Flores de otro mundo* tener una vida mejor que en sus países de origen y la protagonista de *Te doy mis ojos* conseguir su independencia y felicidad. Se trata a su vez de mujeres activas, con iniciativa, que no esperan que los hombres resuelvan sus propios conflictos, sino que comienzan a convertirse en seres activos al desear nuevas expectativas para su desarrollo íntegro que no sea tan sólo la maternidad (la madre en *Hola, ¿Estás sola?* a pesar de ser madre reniega de esa situación no deseada). Son también personajes transgresores que al buscar su propia felicidad contradicen en algunos casos las expectativas de sus parejas. El agresor de los personajes es sobre todo interno porque, más allá de los antagonistas físicos (la madre en *Hola, ¿Estás sola?*, la suegra y el ex marido, en *Flores de otro mundo* o el marido en *Te doy mis ojos*) el verdadero agresor está en ellas mismas, en esa dicotomía por asumir el rol que les ha sido asignado tradicionalmente como mujeres en la sociedad o en buscar nuevos roles, acordes a sus propios sentimientos, siempre latentes pero que ahora por fin consiguen hacerse ver. Las protagonistas terminan enfrentándose a su agresor, tanto interno como externo y consiguen vencerlo.

En las tres historias, el punto de apoyo de las protagonistas (las donantes, según Propp), son amigas, mujeres que, desde una perspectiva diferente, les ayudan a tomar decisiones, ya que las protagonistas carecen de arquetipos maternos válidos (como indicaba en su frase Chus

Gutiérrez). En *Hola, ¿Estás sola?*, la protagonista vive sin la referencia materna y cuando la encuentra comprende que esa figura no responde a sus ideales, por lo que se ve obligada a crear un arquetipo interno que ejerza esas mismas funciones, a cuidar de sí misma. En *Flores de otro mundo*, las protagonistas están a miles de kilómetros de su hogar y en países diferentes culturalmente, con lo cual buscan el apoyo en amigas que están viviendo su misma situación. Y, en *Te doy mis ojos*, la madre representa el modelo tradicional, aconsejando a su hija que aguante los malos tratos como ella hizo, lo que conduce a la protagonista a buscar nuevas referencias útiles para su extrema situación.

Para finalizar, si bien la trayectoria de la actriz y directora Icíar Bollaín es muy variada, abarcando distintos géneros y temáticas tal y como recoge Rodríguez Merchán (2005), en un artículo que analiza con profundidad la filmografía de esta directora, se confirma, tras el análisis, que la muestra seleccionada rompe con el estereotipo tradicional en la representación de los personajes femeninos. La directora trabaja sus personajes en profundidad desde una dimensión antropomórfica, sin asignar roles o funciones según se trate de hombres y mujeres, de tal manera que las mujeres pueden llagar a tomar parte activa de las situaciones convirtiéndose en sujeto (y no ya en objeto) y manifestar su punto de vista. Las películas de Icíar Bollaín sirven, a través de sus personajes, como modelo de socialización mediante el cual las mujeres pueden ir comprendiendo y asimilando un papel o un rol distanciado del tradicional y, de este modo, se puede ir normalizando y mostrando una nueva situación más cercana a las vivencias de los hombres y mujeres en la actualidad. En definitiva, una manera de manifestar, a través del cine, que ese cambio es posible.

Fuentes y Bibliografía

Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y la publicidad (2003). Madrid: Dirección general de la mujer. Consejería de trabajo, p. 32, 251.

BERMEJO, M^a L. FAJARDO, I., RUIZ, M^a. I., FAJARDO, G. "La mujer y lo femenino en el mundo actual" en Fajardo Caldera, M^a. I., Vicente Castro, F., Ventura Díaz, A., Ruiz Fernández, I. Del Barrio del Campo, J. (2005). *Aportaciones psicológicas y mundo actual*, Editorial PSICOEX, Santander, p. 197

CASSETTI, F. & DI CHIO, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Madrid: Editorial Paidós.

Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela (1992). Venezuela: Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Editorial Cátedra, p. 300.

GONZÁLEZ, R. Y NÚÑEZ, T. (2000). *¿Cómo se ven las mujeres en televisión?* Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.

HEREDERO, CARLOS F., (1998). *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer festival de cine Español de Málaga, p.33

JUNG, C.G. (trad. 1964). *Tipos psicológicos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

KIENTZ, A. (1974, 2^a Ed.). *Para analizar los mass media. El análisis de contenido*. Valencia: Fernando Torres. p. 58, 161-182.

LIPPMAN, W. (1922). *La opinión pública*. Madrid: Editorial Langre.

MARTÍNEZ I SURINYAC, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona: Editorial Cims 97, p. 40, 138.

PROPP, V. (2000). 10^a Ed. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

QUIN, R. Y MCMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la torre. p. 139, 140.

Real Academia Española (1970). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. p. 119.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2005). *Íciar Bollain: una limpia mirada, delante y detrás de la cámara*. Madrid: 35 Festival de Cine de Alcalá de Henares (en prensa)