

# La evolución de los arquetipos femeninos en el Hollywood clásico (1950-1967): análisis de los personajes de Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor

*Paula Gómez Villalba y Valeriano Durán Manso*

Universidad de Cádiz

**Resumen:** Los personajes femeninos del cine clásico han estado tradicionalmente ligados a roles conservadores. Durante la segunda etapa de este periodo (1950-1967), con la crisis del sistema de estudios y el progresivo aperturismo del Código Hays, Hollywood apostó por temas prohibidos y protagonistas más complejos, como se advirtió en tres actrices que representaron nuevos perfiles de mujer: Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor. Este trabajo analiza como persona y rol –según Francesco Casetti y Federico Di Chio–, los personajes que marcaron su evolución en estos años.

**Palabras clave:** Género – narrativa audiovisual – historia del cine – Hollywood – personajes femeninos

## Introducción

Desde su nacimiento, el cine ha intentado plasmar en sus personajes, temas y ambientes la sociedad en la que se inserta. Así, se considera que “el cine es un arte universal y un arte de masas” (Gubern 369) debido a su capacidad para representar, reflejar y reconstruir realidades, transmitir valores y, además, aportar información que influye en los espectadores. Para conseguir su apoyo, el séptimo arte ha personificado a los protagonistas a través de estereotipos que han facilitado la transmisión de las historias. Prueba de ello es la incorporación del imaginario mitológico en el relato audiovisual, como Edipo, Fedra o Electra, para tratar las relaciones entre personajes. Así, se puede afirmar que “las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando” (Balló y Pérez 11). No obstante, estos estereotipos no han favorecido a todos los seres de ficción, como los femeninos, quienes ya en los inicios del cine eran

representados en roles secundarios o tradicionales de esposa, mujer fatal o chica buena (Guarinos *Mujeres en proyección* 106). Asimismo, se ha utilizado tradicionalmente la imagen de la mujer para atraer al público, como si fuera un objeto visual erótico o sexualizado al servicio del protagonista masculino.

El cine clásico de Hollywood –comprendido entre la configuración del cine mudo como industria cultural en los años 10 hasta el inicio del cine posmoderno a principios de la década de los 70 (Benet 135)-, ha contribuido a perpetuar la posición de la mujer en la sociedad patriarcal (Colaizzi 9). Sin embargo, su representación experimentó un notable avance en la segunda etapa del mismo (1950-1967), con filmes que empezaron a incorporar personajes femeninos con autonomía y con un mayor peso en las historias. Muchas han sido las actrices que contribuyeron con sus interpretaciones en este periodo a la evolución del papel de la mujer en el relato cinematográfico, dejando una huella simbólica que hace que sean recordadas aún en el presente. Este es el caso de Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor, quienes protagonizaron la renovación del *star system* en los 50. Así, sus diferentes personajes mostraron un considerable cambio –a nivel físico, psicológico o de rol-, dentro del frecuente estereotipo en el que aparecía la mujer en Hollywood. Aquí reside el objeto de estudio de este trabajo.

El análisis se centra en el periodo en el que se insertan las citadas intérpretes, siendo los últimos años de la década de los 50 y los primeros de la de los 60, los más prolíficos de sus carreras. Así, se plantea como posible hipótesis que los personajes interpretados por estas actrices en el Hollywood posterior a la II Guerra Mundial –marcado por la crisis del sistema de estudios, el auge de la televisión y el debilitamiento del Código Hays (Black 53), entre otros aspectos–, posibilitaron el desarrollo de un nuevo modelo iconográfico y psicológico de personaje femenino en el cine clásico, más próximo a la realidad de las espectadoras, que tuvo una notable influencia en el cine universal. Por ello, y siguiendo la metodología de estudio de caso, se realiza un análisis de personajes como persona y como rol basado en las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio que incluye a las protagonistas de un total de nueve películas, tres de cada actriz, realizadas en tres momentos clave de la citada etapa: los albores de los 50, los últimos años de esta década y los primeros de la siguiente, y finales de los 60.

### **Objetivos y metodología**

El objetivo general del presente trabajo es reflexionar sobre cómo la imagen sexualizada y estereotipada de los personajes femeninos en el Hollywood clásico evolucionó en la segunda etapa del mismo hacia la configuración de una nueva mujer de ficción, más moderna e independiente, como se produce con algunas de las principales protagonistas de los filmes más relevantes de Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe y Audrey Hepburn. Asimismo, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el panorama cinematográfico del Hollywood clásico entre 1950 y 1967.

- Abordar la representación de la mujer en la cinematografía de este periodo.
- Analizar como persona y como rol los personajes principales encarnados por las citadas intérpretes en las películas seleccionadas.

Esta investigación es de naturaleza cualitativo-descriptiva. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica de publicaciones de autores e investigadores relevantes sobre la historia del cine en Estados Unidos, los géneros narrativos clásicos y la configuración del *star system*, como Gubern, Sánchez Noriega, Benet, Altman, Bordwell, Staiger y Thompson, o Coursodon. Asimismo, para abordar dos aspectos que marcaron la evolución del periodo de estudio en lo que respecta al tratamiento de nuevos temas y a la construcción de personajes de mayor complejidad, el Código Hays y las innovadoras fórmulas interpretativas del Actor's Studio, se ha recurrido a los textos de Durán Manso, Freixas y Bassa, Castro, Black, Palmer y Frome.

Por otra parte, se han consultado publicaciones referentes a los estudios de género en el cine, en concreto, vinculadas a la construcción de los personajes femeninos en el Hollywood clásico y a la clasificación de los roles que ejercían en los filmes de esta época, como las de Binimelis, Martínez-Salanova Sánchez o Guarinos. A este respecto, las aportaciones de la Teoría Fílmica Feminista –surgida en los años 60, en los movimientos de protesta y debates sobre políticas sexuales feministas, como una preocupación sobre los modelos de feminidad propuestos tradicionalmente en el cine clásico y comercial–, y sus cuantiosas reflexiones posteriores, han sido esenciales para este estudio. Así, destacan Zurián y Herrero, Colaizzi, Pérez Rubio, Crenshaw, Mulvey o Johnston. También han resultado pertinentes las aportaciones sobre el análisis del personaje audiovisual de autores como Pérez Rufi, Casetti y Di Chio, Casetti o Chatman para estructurar la plantilla que se aplica a los personajes que se estudian.

En segundo lugar, se han revisado libros y artículos sobre los cineastas y las actrices que participan en las películas analizadas. En el primer caso, destacan Aguilera, Casas e Iriarte, Comas, Rubín de Celis, Cantero Fernández, Martínez Torres o Seidl, quienes abordan, respectivamente, las obras de Joseph L. Mankiewicz, Richard Brooks, William Wyler, Blake Edwards, John Huston, Vicente Minnelli o Billy Wilder. Por su parte, para tratar las filmografías de Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor se han tomado, en este orden, las aportaciones de expertos como Spoto y Mann.

En tercer lugar, se ha procedido al visionado y análisis de los personajes femeninos de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Mankiewicz, 1950), *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Wilder, 1959) y *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, Huston, 1961), protagonizadas por Monroe –aunque en la primera es secundaria–; *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, Wyler, 1953), *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Edwards, 1961) y *Sola en la oscuridad* (*Wait Until Dark*, Terence Young, 1967), protagonizadas por Hepburn; y *El padre de la novia* (*Father of the Bride*, Minnelli, 1950), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Brooks, 1958) y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, Mike Nichols, 1966), protagonizadas por Taylor. En cuanto al resultado final de estos personajes, cabe destacar

que el rostro, el aspecto, la voz y la interpretación de las actrices que les dan vida están estrechamente conectados con su composición fílmica. La muestra se considera representativa tanto de los cineastas y actrices que participaron en ella, como del periodo de estudio al que pertenece. Los filmes conforman estudios de caso significativos del objeto de investigación (Martínez Carazo 172; Yin 3) y contribuyen a validar la hipótesis planteada.

A continuación, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes creada en 2009 por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA) de la Universidad de Sevilla, basada en las aportaciones de Francesco Casetti y de Federico di Chio. Esta herramienta cualitativa es heredera a su vez de las teorías de destacados narratólogos, como Seymour Chatman, Algirdas Julius Greimas o Vladimir Propp, esenciales en las investigaciones de narrativa audiovisual. Esta plantilla, que atiende a las dimensiones del personaje como persona y como rol, permite, en el primer caso, conocer el ámbito iconográfico –edad, aspecto, vestimenta, habla y transformación–, psicológico –carácter, relación, pensamiento, sentimientos y evolución–, sociológico –niveles social, económico y cultural– y sexual –orientación– de los seres de ficción y, en el segundo, sus motivaciones y acciones. Así, se pretende apostar por una construcción del personaje como un ser procedente de la vida real (Pérez Rufí 541) que posee las mismas inquietudes, problemas, dudas y aspiraciones de los espectadores, para facilitar el proceso de identificación.

### 3. Marco teórico

#### 3.1 Segunda etapa del cine clásico (1950-1967): contexto y cambios en Hollywood

El cine de Hollywood estuvo marcado en los años 40 por unas circunstancias que determinaron las dos décadas siguientes a nivel estético e industrial. La primera fue la crisis del sistema de estudios ocurrida tras la II Guerra Mundial. Desde la configuración de las *Major Companies* en la etapa muda –Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, RKO, Warner Bros y Twentieth Century Fox–, los tres pilares de la industria fílmica –producción, distribución y exhibición–, estaban bajo el control de los estudios, dejando poco margen para las pequeñas productoras. Por ello, y basándose en la Ley Sherman –creada por el Gobierno de Estados Unidos para limitar los monopolios–, los productores independientes lograron que el Departamento de Justicia iniciara un proceso contra las *major*s. Este asunto llegó en 1948 al Tribunal Supremo, que falló en contra de estas, declaró que constituían un monopolio ilegal y las obligó a desvincular el negocio de producción de los otros dos. Aunque siguieron dominando el mercado fílmico, el marco industrial y cultural de los 50 era ya muy distinto al anterior (Gubern 379).

El segundo aspecto determinante fue el desarrollo de la televisión, que a partir de 1946 experimentó una rápida expansión en los hogares americanos. Esto provocó el descenso de los ingresos de taquilla (Sánchez Noriega 476), pues las imágenes en

movimiento se podían ver en casa y los espectadores ya no tenían la necesidad de desplazarse hasta las salas. Para paliar la situación, Hollywood ejecutó varias soluciones. La primera fue apostar por un cine colosal mediante formatos panorámicos, desde el cine en relieve –antecedente del cine en 3D–, al Cinerama –que inició la era de las macropantallas–, y el Cinemascope. Estas fórmulas favorecieron una ampliación visual que aportó “mayor cohesión y continuidad espacial a la narración” (Gubern 373) y el auge de filmes bíblicos y *péplums*, como *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956) o *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, Wyler, 1959). La segunda se centró en un cine intimista con temas y personajes complejos que no aparecían en televisión. Su principal inspiración residió en los arriesgados estrenos de Broadway –donde existía más libertad que en Hollywood–, de Tennessee Williams, Arthur Miller, William Inge o Robert Anderson (Durán Manso *La ruptura* 136). Así se plasmó en las adaptaciones de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*, László Benedek, 1951), *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955) o *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy*, Vincente Minnelli, 1956), respectivamente.

La tercera cuestión que afectó considerablemente a la industria fue la denominada Caza de brujas, que promovió el senador Joseph McCarthy desde el Comité de Actividades Antiamericanas y que truncó las carreras de numerosos cineastas y guionistas, como Nicholas Ray, Joseph Losey, Jules Dassin o Dalton Trumbo (Sánchez Noriega 341-342). Con el objetivo de acabar con la infiltración del comunismo, se desarrolló una investigación inquisitorial sobre las ideas y creencias políticas en Hollywood. Iniciada en 1947, no fue hasta 1951 cuando el comité cerró las sesiones y estableció una lista negra que incluía un total de 324 nombres a los que los productores se comprometieron a no dar trabajo hasta que no fuesen depurados (Gubern 340).

En este convulso contexto se inauguró en Nueva York el Actor’s Studio, que cambió las formas interpretativas y renovó el *star system* en los años 50. Fundado en 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis, aplicaba las teorías de interpretación de tipo naturalista de Konstantin Stanislavski y se convirtió en una de las principales escuelas de interpretación del mundo. Este teórico ruso instauró un nuevo estilo escénico con una fórmula de actuación basada en la relajación, la concentración y la imaginación, para así interiorizar las características del personaje. En la creación de los estados emocionales, cada actor debía crear un estímulo interior que lo aproximara al ser de ficción que tenía que interpretar, lo que se denominó el ‘sí mágico’, y emplear la memoria emotiva, es decir, recurrir a los recuerdos para encontrar una situación análoga a la que este vive (Stanislavski 348). Mediante este modelo, que ejerció una gran influencia en el teatro moderno –especialmente en la renovación de la puesta en escena realista–, se formaron en el Actor’s Studio intérpretes del prestigio de Montgomery Clift y de Marlon Brando (Frome 91), así como Karl Malden, Kim Hunter, Carrol Baker, Geraldine Page, James Dean, Paul Newman, Joanne Woodward, Eva-Marie Saint o Marilyn Monroe.

Por otra parte, el cine clásico estaba dominado desde 1934 por el Código de Producción, conocido como Código Hays porque fue redactado por el líder republicano

William H. Hays, y por organizaciones afines como la Legión Católica de la Decencia (Freixas y Bassa 57; Black 330). Tras casi dos décadas de censura, diversos productores y cineastas decidieron apostar por temas más próximos a la realidad de los espectadores, quienes no se sentían tan atraídos por el celuloide debido al auge de la televisión. Para ello, y como se indicó anteriormente, se empezaron a adaptar obras de los dramaturgos americanos actuales más relevantes, pues abordaban problemas existenciales y sexuales que el código prohibía. En este sentido, destacó la lucha por la libertad temática de Otto Preminger, director de la primera película exhibida en Estados Unidos sin el oportuno permiso, *La luna es azul* (*The Moon is Blue*, 1953), que, sin duda, significó una “grave derrota para el Código e importante precedente para el futuro del cine americano” (Gubern 379). Dos años después, Preminger repitió la proeza con *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Preminger, 1955), el primer filme de Hollywood que pudo abordar las drogas y la toxicomanía en el personaje protagonista, un tema que estaba expresamente prohibido por el código (Black 329). La batalla de este cineasta, así como las diversas adaptaciones de Tennessee Williams, contribuyó posteriormente a las revisiones liberalizadoras que se realizaron del código. Así, en 1956 se produjo una notable modificación en cuanto al adulterio y en 1961 tuvo lugar otra determinante sobre la homosexualidad, de manera que esta estructura censora fue finalmente clausurada en 1967 y, al año siguiente, en 1968, se estableció un sistema de calificación de las películas por edades (Durán Manso *La representación* 64).

En este sentido, entre 1950 y 1967, los aspectos moralistas que protegía el Código Hays fueron poco a poco sustituidos por otros más arriesgados y por unos personajes más atormentados que resultaban muy atractivos. Así se reflejó en los intérpretes del Actor’s Studio, pues su método de enseñanza favorecía la introspección en la construcción del personaje. A este respecto, será Marilyn Monroe quien “se convertirá en la primera gran *antivamp* de la historia del cine, a partir del cliché de Rita Harlow [Jean Harlow], para efectuar con desenfadada ironía una divertida autocrítica y desmitificación de la *vamp* del ayer” (Gubern 380). Esto revela que, paulatinamente, la industria intentaba plasmar una imagen más abierta de la mujer y no tan encorsetada en los roles clásicos, como representaron también Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor, aunque no se habían formado en la citada escuela neoyorquina. Las comedias tratadas, *Con faldas y a lo loco* y la agridulce *Desayuno con diamantes*, confirman esta tendencia, siendo el melodrama y el drama los géneros donde el cambio se aprecia más claramente, como sucede en *La gata sobre el tejado de zinc*, *Vidas rebeldes*, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y *Sola en la oscuridad*. La confirmación de que Hollywood había superado la etapa del código y podía hablar directamente del deseo sexual a través de los personajes femeninos se produjo con Taylor en la considerada amoral *La mujer maldita* (*Boom*, Losey, 1968), basada en la obra teatral y el guión de Williams (Durán Manso *La representación* 64).

### 3.2 Los personajes femeninos entre 1950 y 1967: la ruptura del clasicismo

La representación de la mujer en la gran pantalla a finales de la década de los 40 estaba determinada por los roles de madre, esposa y novia, o en algunos géneros, mujer fatal, debido tanto a los códigos narrativos como a las normas de la censura. El Código Hays defendía una posición de la mujer muy vinculada a la familia, al cuidado de los hijos y al “carácter sagrado de la institución del matrimonio” (Freixas y Bassa 56; Black 329), al hogar y a labores domésticas que, en cierto modo, impedían la representación de una mujer independiente. Sin embargo, la situación coyuntural que experimentó Hollywood a finales de estos años —por los motivos ya mencionados—, fomentó que cineastas y productores intentaran hacer un cine más adulto y próximo a la vida real (Durán Manso *La representación* 65). Así, se apostó en los 50 por tratar aspectos prohibidos por el código —como el adulterio, la drogadicción o la homosexualidad—, y por la construcción de unos personajes de mayor complejidad psicológica.

De este modo, los seres de ficción femeninos experimentaron una cierta evolución con respecto a los de la década anterior. En esta línea, la Teoría Fílmica Feminista sostiene que el tratamiento de las mujeres en el cine corresponde a los estereotipos tradicionales de feminidad y, por ello, aparecen como objeto de deseo, adoración o violencia, como sujetos pasivos en la acción que serán castigados si actúan por cuenta propia o como figuras atrapadas en los papeles de madre, mujer fatal o chica buena (Guarinos *Mujeres en proyección* 106). Así se percibía en Hollywood y, especialmente, en el denominado *women’s films* de la década de los 40, un exitoso subgénero compuesto por melodramas que tenían un claro protagonismo femenino (Pérez Rubio 147). Se trata de personajes cuya feminidad se asocia con el hogar, la pasividad y la reproducción, al contrario que la masculinidad, mucho más vinculada con la esfera profesional, lo activo y el ámbito de la producción (Mulvey 64). A este respecto, la Teoría Fílmica Feminista argumenta la división tradicional de los personajes masculinos y femeninos en el cine clásico:

El héroe. . . es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que “ella” no puede hacer otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera al héroe al final de sus tribulaciones. (Colaizzi 9)

Del mismo modo, la representación de los personajes femeninos principales en el cine clásico responde también a una perspectiva masculina hegemónica y heteropatriarcal, que alude a la cuestión sexual, racial y social. Este ámbito hace referencia al concepto de interseccionalidad (Crenshaw 140) en lo que respecta a la construcción del género, al evidenciarse la discriminación de raza y género existente en la sociedad norteamericana.

Esta realidad queda patente en los seres de ficción de este periodo cinematográfico, y afecta originalmente a las mujeres negras, quienes “sufren discriminación tanto por ser mujer dentro del colectivo de los ‘negros’, como por ser ‘negras’ dentro del colectivo de las mujeres” (Sales Gelabert 231). El cine tiene un notable papel para reflejar, plasmar y dar visibilidad a diversas situaciones y realidades, pero el binomio formado por género y raza no tuvo una presencia activa en la segunda etapa del cine clásico.

A este respecto, las protagonistas de los filmes de esta cinematografía respondían a un patrón hegemónico blanco y heterosexual, que dejaba relegados a los seres de ficción de raza negra a unos roles secundarios muy estereotipados –especialmente los femeninos –, incluso en una década tan avanzada y rupturista como la de los 60. Con la excepción de *Carmen Jones* (*Carmen Jones*, Otto Preminger, 1954) –la primera adaptación negra del mito de Carmen (Guarinos *Carmen Jones* 178)–, las protagonistas se enmarcaban en un modelo racial muy concreto, esencialmente norteamericano y caucásico. Por esta razón, ninguno de los personajes femeninos que se analizan son de raza negra, ya que tampoco ninguna actriz negra formaba parte del *star system* del Hollywood clásico. De hecho, sólo la protagonista de *Carmen Jones*, la afroamericana Dorothy Dandridge, tenía una cierta relevancia en la industria interpretando roles principales. Aunque el aspecto racial cobró auge en Hollywood a finales de los 40, se recurría a actrices blancas para encarnar a personajes que eran fruto de relaciones interraciales –condenadas expresamente por el Código Hays–, como ocurría en *Pinky* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949) con Jeanne Crain.

Desde estas consideraciones, se sigue la clasificación de Martínez Salanova –que agrupa a los personajes femeninos del Hollywood clásico en las categorías de “mujer malvada”, “mujer con una función social”, “mujer objeto de deseo”, “mujer que busca al príncipe azul” y “mujer heroína”–, para establecer una tipología propia basada en tres grandes grupos que tienen como ejemplos a los personajes de las intérpretes de la muestra:

- Mujeres convencionales

Son aquellas mujeres que aparecen representadas de forma próxima a la figura masculina o relegada a ella, que no trabajan o no tienen una profesión definida, y que suelen mostrar un aspecto físico muy atractivo y cuidado. Además, suelen tener unos ideales muy convencionales con respecto al matrimonio y la familia. Este tipo de personaje persiste desde los años 30 y en este periodo aparece sobre todo a principios de los 50. Algunos de los casos hallados en este estudio son los personajes de Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* y de Elizabeth Taylor en *El padre de la novia*. Aunque por estética está vinculado a la mujer fatal clásica, también se incluye el de Marilyn Monroe en *Eva al desnudo*, pues es ingenua, se aprovechan de ella y es una víctima de sus deseos por alcanzar la fama.



- Mujeres pseudoindependientes

Se trata de aquellas mujeres que están vinculadas a la figura masculina, pero no solo por cuestiones sentimentales. Además, aparecen relacionadas con el mundo laboral y ya no conviven estrictamente dentro de las estructuras familiares convencionales. Suelen poseer una apariencia física muy atractiva, por lo que son objeto de deseo de los personajes masculinos, pero son representadas con cierto espíritu independiente, con un pensamiento que evoluciona a liberal y con un carácter bastante marcado. Este tipo de personaje se da sobre todo a finales de los años 50 y a principios de los 60. Dentro de este grupo se encuentran las encarnaciones de Monroe en *Con faldas y a lo loco*, de Hepburn en *Desayuno con diamantes* y de Taylor en *La gata sobre el tejado de zinc*.

- Nuevas mujeres

Estos personajes femeninos aparecen próximos a los masculinos, pero por motivos laborales o no estrictamente sentimentales. Se muestran como mujeres más independientes en el ámbito personal y también en el profesional. Suelen aparecer en pantalla con una edad aproximada de entre 30 y 45 años, es decir, más avanzada que las anteriores, y con una gran madurez. Además, tienen una marcada personalidad que reta a los convencionalismos patriarcales. Este tipo de personaje aparece especialmente en los años 60 y tendrá una amplia presencia en la década siguiente, ya en el cine posmoderno. Algunos de los casos presentes son los personajes de Monroe en *Vidas Rebeldes*, de Hepburn en *Sola en la oscuridad* y de Taylor en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

## 4. Análisis

### 4.1 Marilyn Monroe

Protagonista del nuevo *star system* hollywoodiense surgido tras la II Guerra Mundial, esta actriz representó un prototipo de mujer muy distinto al hegemónico que defendía el Código Hays. Debido a su aspecto físico –acentuado considerablemente con respecto al periodo anterior–, quedó relegada a unos roles estereotipados a principios de los 50, pero esta imagen no tardó en convertirse en la coraza perfecta para reflejar el frágil estado interior de sus personajes. Así sucedió en los papeles que interpretó en los últimos años de esta década y a principios de los 60, en paralelo al aperturismo temático del código. Por ello, se considera que Monroe experimentó una notable evolución dramática desde la aspirante de *Eva al desnudo* a la atormentada protagonista de *Vidas rebeldes*.

#### 4.1.1 *Eva al desnudo* (1950): Claudia Caswell

Eva Harrington (Anne Baxter) aspira a convertirse en una aclamada actriz, así que se las ingenia para introducirse en un grupo de actores de teatro con el fin de acercarse a la famosa intérprete Margo Channing (Bette Davis). La ambición y el deseo de actuar la llevan a traicionar a sus compañeros para escalar hacia el éxito, sin importarle a quien pise en su camino. Solo el perspicaz y ácido crítico teatral Addison DeWitt (George Sanders) se da cuenta de lo que esconde tras su dulce apariencia. Claudia Caswell es un personaje secundario que aparece como la protegida del crítico. Ella también pretende llegar a ser una gran actriz, por lo que considera que su relación con DeWitt la ayudará a obtener una audición en la nueva obra de teatro que se está preparando. Sin embargo, su futuro se trunca con la llegada de Eva, quien se acaba quedando con el papel.

#### 4.1.2 *Con faldas y a lo loco* (1959): Sugar Kane Kowalczyk

La historia comienza en 1929 en la época de la Ley Seca, cuando dos músicos, Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon), se ven obligados a huir de Chicago tras ser testigos accidentales de la Matanza de San Valentín. Para pasar desapercibidos, deciden vestirse de mujer y trabajar en una orquesta femenina, de manera que se hacen pasar por Josephine y Daphne. Ellos conocen a la cantante del grupo, Sugar Kane, durante el viaje que realizan en tren a Florida junto al resto de compañeras para tocar en la fiesta de un hotel. Como Sugar desea enamorarse de un millonario y casarse, Joe, que ejerce un triple papel, intenta seducirla haciéndose pasar por Junior, el tipo de hombre que ella anhela, mientras que Jerry es cortejado por un señor mayor de la alta sociedad. Al final, Sugar encuentra a su ansiado millonario, pero termina descubriendo que se trata de su amiga Josephine, quien además realmente es un hombre, se llama Joe y no es rico.

#### 4.1.3 *Vidas rebeldes* (1961): Roslyn Tabor

La protagonista viaja a Reno, en Nevada, para divorciarse de su marido. Allí conoce al piloto de avioneta Guido (Eli Wallach) y a su amigo Gay Langland (Clark Gable), un viejo vaquero que la invita a pasar unos días en su casa de las montañas. Roslyn se enamora de él y disfruta de una vida tranquila en plena naturaleza, pero no imaginaba que el trabajo de vaquero iba a provocarle tanto dolor. Gay encuentra poco después una manada de caballos salvajes y, con la ayuda de Perce (Montgomery Clift), un vaquero especialista en rodeos, decide capturarlos y venderlos. Al presenciar cómo atrapan a los caballos, Roslyn sufre una crisis emocional debido al valor tan profundo que otorga al concepto de libertad, así que monta en cólera con los tres. Conmovido por su dolor, Gay decide finalmente soltar a los caballos para poder cambiar de vida junto a ella.

	Claudia Caswell	Sugar Kane Kowalczyk	Roslyn Tabor
Iconografía			
Edad	20	24 (va a cumplir 25)	30
Apariencia física	Sensual y explosiva	Atractiva	Atractiva
Vestimenta	Sofisticada	Sugerente y provocativa	Casual/informal
Habla	Inocente	Inocente	Sincera e ingenua
Psicología			
Carácter	Ingenuo	Ingenuo y crédulo	Vulnerable y sensible
Relación con los demás	Alegre y simpática	Amigable y cariñosa	Cariñosa y amable
Pensamiento	Soñadora	Soñadora	Poco realista
Sentimientos	Poco sentimental. Es interesada con DeWitt, pero también ingenua (él decide por ella).	Enamoradiza e idealista	Empática y muy emocional. La libertad tiene un valor muy intenso para ella.
Sociología			
Nivel social	Bajo (origen humilde)	Bajo (por su familia humilde de músicos)	Bajo
Nivel económico	Bajo	Medio (como tiene un trabajo definido, es una mujer emancipada)	Medio
Nivel cultural	Medio (se mueve en el ambiente del teatro)	Medio (posee estudios en un conservatorio)	Medio (tiene un talante reflexivo y filosófico)
Sexualidad			
Orientación	Heterosexual	Heterosexual	Heterosexual
Rol			
Papel que desempeña	Mujer convencional	Mujer pseudoIndependiente	Nueva mujer
Motivaciones	Ascender en su carrera de actriz y entrar en los círculos teatrales	Cambiar de vida y huir de sus desengaños amorosos	- Seguir adelante - Sentirse libre pero amada por alguien

	Claudia Caswell	Sugar Kane Kowalczyk	Roslyn Tabor
		encontrando a un hombre millonario	- Cambiar todo aquello que considera injusto
Acciones	- Acude a fiestas con DeWitt para conocer a personalidades relevantes del teatro - Obtiene una audición para sustituir a Margo Channing	Viajar con la orquesta femenina y enamora de un millonario, que resulta ser uno de los dos músicos que se hacían pasar por sus nuevas compañeras	- Asumir su divorcio - Ir a vivir a la cabaña de Gay para buscar un lugar donde encontrar amor y comprensión - Disuadir a Gay de capturar caballos

**Gráfico 1: Cuadro comparativo de los personajes de la actriz como persona y como rol.**

**Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo Admira.**

## 4.2 Audrey Hepburn

Representante de un nuevo estilo estético de carácter más europeo y cosmopolita, esta intérprete consiguió cambiar los patrones femeninos imperantes en Hollywood, y no solo a nivel físico. Su imagen experimentó una sutil evolución durante la segunda etapa del cine clásico al enfrentarse a personajes más maduros y profundos, es decir, pasando de roles de princesa –literalmente–, a otros de gran complejidad, como monjas, maestras o mujeres en plena crisis vital. Así, en este periodo destacó especialmente al encarnar a las protagonistas de *Desayuno con diamantes* –basada en la atrevida novela de Truman Capote–, y *Sola en la oscuridad*, vinculadas, respectivamente, a dos temas prohibidos que el Código Hays aprobó en estos años: la prostitución y la drogadicción.

### 4.2.1 *Vacaciones en Roma* (1953): Princesa Anna

Anna es una joven princesa de un indeterminado país centroeuropeo que realiza un viaje oficial a Roma. Como lleva una vida de intensas y continuas obligaciones, y necesita sentirse libre, consigue saltarse el protocolo escapándose una noche del palacio para ver la ciudad y el mundo exterior, como haría cualquier turista. Así, conoce casualmente a Joe Bradley (Gregory Peck), un periodista americano que busca una gran exclusiva y que finge desconocer su identidad. Sin embargo, este organiza un plan a sus espaldas con un amigo fotógrafo para publicar la visita turística de la heredera por las

calles de Roma. La pareja vive un día inolvidable entre los monumentos y las gentes de la ciudad que los ayudará a conocer el lugar que ocupan en la vida, pues, aunque se enamoran, comprenden que tienen que separarse y volver al mundo al que cada uno pertenece.

#### 4.2.2 *Desayuno con diamantes* (1961): Holly Golightly

La protagonista, cuyo verdadero nombre es Lula Mae Barnes, es una excéntrica joven de origen texano que se traslada a Nueva York en busca de una vida mejor. Allí trabaja como chica de compañía para poder vivir de forma independiente, pero sufre la presión de ciertos clientes que quieren pasar más tiempo con ella. Un día se muda al piso de arriba de su edificio Paul Varjak (George Peppard), un joven escritor frustrado que vive a costa de una mujer madura, Emily Eustace (Patricia Neal). Ambos comienzan una bonita amistad que, pese a los esfuerzos de Holly, se convierte en amor, pero nada será fácil entre los dos debido a la idea tan diferente de libertad que tienen y al frívolo deseo de ella de encontrar entre la alta sociedad neoyorquina que frecuenta un futuro marido rico. Finalmente, Holly realiza un viaje interior para reencontrarse con Paul.

#### 4.2.3 *Sola en la oscuridad* (1967): Susy Hendrix

En uno de sus viajes, el fotógrafo Sam Hendrix (Efrem Zimbalist, Jr.) conoce a una modelo que lleva consigo una muñeca repleta de heroína en su interior. Sin que él se dé cuenta, la chica cambia su muñeca por la de regalo que lleva para su esposa, Susy, que es ciega a raíz de un accidente. Días después, dos delincuentes que intentan recuperar la droga encuentran en el apartamento del fotógrafo en Nueva York a un hombre que ha asesinado a la modelo porque intentaba traicionarlo. La conversación es interrumpida cuando llega Susy, aunque perciben que es invidente y se vale por sí misma. A partir de aquí, los hombres la visitan en varias ocasiones para engañarla y acosarla con métodos crueles, pues quieren saber dónde está la droga. Sin embargo, la protagonista consigue desarrollar el resto de sus sentidos para enfrentarse a ellos y proteger a Sam.

	Princesa Anna	Holly Golightly	Susy Hendrix
Iconografía			
Edad	Alrededor de 20 años	Alrededor de 25 años	Alrededor de 35 años
Apariencia física	Belleza grácil y juvenil	Belleza exquisita	Belleza frágil y serena
Vestimenta	- Elegante y solemne en los actos oficiales	Glamurosa. Lleva ropa elegante, chic y juvenil. Sigue la	Sencilla, informal y casual

	Princesa Anna	Holly Golightly	Susy Hendrix
	- Informal y cómoda por las calles de Roma	moda de los primeros años 60.	
Habla	Educada y respetuosa	Locuaz, irónica, divertida y pintoresca	Amable, pero perspicaz con sus acosadores
Psicología			
Carácter	Firme, marcado por su educación en la realeza	Extravagante y frívolo, pero vulnerable	Tranquilo, estable e independiente
Relación con los demás	Gentil, cortés y muy amigable	Amable y afectuosa con aquellos que considera sus amigos	Agradable y amable en su entorno, y distante con sus acosadores
Pensamiento	Patriótico y monárquico	Idealista	Astuto y perspicaz
Sentimientos	Controlados por su posición en la realeza, incluso cuando se enamora de Joe	Enamoradiza, aunque, en realidad, teme enamorarse. Tiene puesta una coraza.	Controlados porque está en continua alerta, pero se derrumba cuando al final llega Sam
Sociología			
Nivel social	Alto	Alto (por su entorno neoyorquino elitista)	Medio
Nivel económico	Alto	Medio-alto (debido a su trabajo como <i>scout</i> )	Medio (realiza trabajos de fotografía con Sam)
Nivel cultural	Alto	Medio-bajo (por su origen texano humilde)	Medio
Sexualidad			
Orientación	Heterosexual	Heterosexual	Heterosexual
Rol			
Papel que desempeña	Mujer convencional	Mujer pseudoindependiente	Nueva mujer

	Princesa Anna	Holly Golightly	Susy Hendrix
Motivaciones	Sentirse libre y conocer el mundo real, es decir, más allá de la realeza	- Encontrar un hombre rico para casarse - Ser libre	Superarse aprendiendo a hacer las cosas sola debido a su ceguera
Acciones	Dar rienda a su talante intrépido y escapar del palacio romano donde se aloja para vivir un día de forma anónima	- Trabajar como chica de compañía en Nueva York y conocer a hombres millonarios - Buscarse a sí misma	Proteger a su marido, y a sí misma, de los delincuentes que pretenden engañarla y robarle la muñeca

**Gráfico 2: Cuadro comparativo de los personajes de la actriz como persona y como rol.**

Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo Admira.

### 4.3 Elizabeth Taylor

Considerada una de las niñas prodigio de la Metro Goldwyn Mayer, Taylor encarna uno de los ejemplos más claros de la evolución de una intérprete a través de sus personajes en el contexto hollywoodiense. Así se pone de relieve en sus papeles de principios de la década de los 50 –tras su etapa infantil y juvenil–, y en los que desarrolló a finales de los 60. En este arco de menos de veinte años, los filmes de la actriz fueron mostrando el aperturismo temático que el Código Hays experimentó en este periodo, especialmente con la homosexualidad o las enfermedades mentales. Esto se reflejó, respectivamente, en dos de sus principales trabajos, *La gata sobre el tejado de zinc* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, las arriesgadas adaptaciones de Williams y de Edward Albee.

#### 4.3.1 *El padre de la novia* (1950): Kate Banks

Stanley Banks (Spencer Tracy) es un fiscal que se enfrenta a uno de los momentos más temidos de su vida: la boda de su hija. A pesar de su juventud, Kate desea casarse y formar una familia propia con su novio Buckley Dunstan (Don Taylor), con quien lleva poco tiempo. Stanley no recibe bien la noticia porque continúa viéndola como una niña. Además, considera que el enlace no solo supone un problema de tipo sentimental, como es entregar a su hija en matrimonio, sino también económico, pues la organización de la boda, tan costosa como multitudinaria, lo desborda. Mientras él no sabe cómo afrontar la situación, Kate se centra en los preparativos para poder finalmente casarse.

### 4.3.2 *La gata sobre el tejado de zinc* (1958): Maggie Pollitt

Brick Pollitt (Paul Newman) se traslada con su esposa, Maggie, desde Memphis a la casa familiar de Mississippi con motivo del 65 cumpleaños de su padre (Burl Ives), quien sufre, sin saberlo, un cáncer terminal. A pesar de la grave noticia, Brick, que está sumido en el alcohol, se muestra indiferente, mientras que su hermano, Gooper (Jack Carson), actúa de forma atenta, ya que ambiciona la suculenta herencia. Maggie no está dispuesta a permanecer impasible ante la autodestrucción de su marido y tampoco a que se quede fuera del inminente reparto, de manera que intenta convencerlo para que deje el alcohol y se acerque a su padre. Asimismo, dedica todos sus esfuerzos en recuperar el amor de Brick, quien hace mucho tiempo que dejó de tener interés por el matrimonio y está hundido en una depresión desde la trágica muerte de su mejor amigo, Skipper.

### 4.3.3 ¿Quién teme a Virginia Woolf? (1966): Martha

George (Richard Burton) y Martha son un matrimonio de elevada posición cuya única afición es exasperar al otro. Él es un profesor de Historia y ella es la hija del director de la Universidad donde el primero trabaja. Un sábado por la noche, tras una fiesta, invitan a tomar una copa en su casa al nuevo profesor de la institución, Nick, y a su esposa, Honey, pero la presencia de esta joven pareja no detiene al matrimonio en sus juegos de humillación. Así, se revela toda la verdad sobre los anfitriones y los invitados. Martha, que se siente frustrada por la vida que lleva, termina descubriéndose como una mujer esquizofrénica con conflictos entre realidad e ilusión, alcohólica y autodestructiva.

	Kate Banks	Maggie Pollitt	Martha
Iconografía			
Edad	20	Alrededor de 30 años	Alrededor de los 40
Apariencia física	Bonita y dulce	Belleza sensual y elegante	Atractiva, pero descuidada y vulgar
Vestimenta	Juvenil, pero se vuelve formal cuando presenta a su futuro marido	Formal y sofisticada	Formal pero desaliñada
Habla	Sincera y clara	Directa	Directa, grosera y obstinada
Psicología			



	Kate Banks	Maggie Pollitt	Martha
Carácter	Emocional e impulsivo	Fuerte, luchador, activo y combativo	Fuerte, temperamental e impulsivo
Relación con los demás	Muy cariñosa con sus familiares y con su prometido	Cariñosa y respetuosa con sus suegros, pero desagradable y hostil con sus cuñados	Voluble en su forma de actuar. Pasa de servicial a agresiva de un momento a otro.
Pensamiento	Soñador. Posee un concepto idealizado del matrimonio. Cree que será más feliz casada.	Muy realista, aunque en el fondo espera que Brick vuelva a quererla y desearla como antes	Liberal y emancipado, pero voluble, inestable y contradictorio por su esquizofrenia
Sentimientos	Enamoradiza y sensible	Emocional y visceral. Hace lo imposible por salvar su matrimonio.	- Dolor al recordar la pérdida de su hijo - Rebeldía contra el matrimonio y la familia
Sociología			
Nivel social	Alto	Alto (por los Pollit)	Alto
Nivel económico	Alto	Alto (por los Pollit)	Alto
Nivel cultural	Alto	Medio	Alto
Sexualidad			
Orientación	Heterosexual	Heterosexual	Heterosexual
Rol			
Papel que desempeña	Mujer convencional	Mujer pseudo independiente	Nueva mujer
Motivaciones	Formar una familia para poder sentirse una mujer adulta	Recuperar el amor de su marido, pues está muy enamorada de él	La frustración de no haber conseguido la vida que deseaba
Acciones	Organizar su boda con tesón para casarse con Buckley Dunstan	- Reconquistar a Brick ayudándolo a solventar sus asuntos personales	- Beber y buscar conflictos con George - Seducir a Nick para llamar la

	Kate Banks	Maggie Pollitt	Martha
		- Organizar un plan de futuro para la herencia	atención y humillar a George

**Gráfico 3: Cuadro comparativo de los personajes de la actriz como persona y como rol.**

**Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo Admira.**

## Conclusiones

La construcción de los personajes femeninos en la segunda etapa del cine clásico (1950-1967) experimentó una notable evolución con respecto a las décadas anteriores. Como apunta la Teoría Fílmica Feminista, la representación de la mujer en esta cinematografía seguía un estereotipo tradicional de feminidad desde una perspectiva patriarcal. Por ello, a finales de los años 40 y a principios de los 50, estos seres de ficción aparecían ligados a las tareas del hogar, al matrimonio o al cuidado de los hijos. Esta realidad fomentaba estereotipos y desplazaba a la mujer a un segundo lugar dentro del relato, manteniendo a la figura masculina en una posición activa de la acción. La situación que experimentó Hollywood con la expansión de la televisión, la crisis del sistema de estudios y la caza de brujas, propició que diversos directores decidieran tratar nuevos temas y personajes con mayor profundidad. Esto favoreció el desarrollo de los femeninos, como se percibe en las películas protagonizadas por tres de las intérpretes principales del *star system* de este periodo: Marilyn Monroe, Audrey Hepburn y Elizabeth Taylor.

Las protagonistas de estos filmes presentan una imagen muy determinada de la mujer que responde a la propia apariencia de cada una de las actrices citadas. De esta manera, se constata la influencia y el poder del *star system* de Hollywood durante el cine clásico en la construcción iconográfica de los personajes femeninos. Por ello, los aspectos más vinculados con el patrón clásico de feminidad –tanto a nivel físico como de vestimenta y habla, e incluso gestos y modales–, están muy presentes en los personajes analizados, especialmente en los desarrollados en los filmes de los años 50. Asimismo, se advierte que la transformación iconográfica que experimentan estos seres de ficción durante la segunda etapa del cine clásico, está en consonancia con la evolución temática ocurrida en Hollywood durante este periodo debido al paulatino debilitamiento del Código Hays. Esto evidencia que la estética sensual, juvenil y dulce de los personajes encarnados por estas actrices a principios de los 50, evolucionó hacia el atractivo sugerente, la elegancia y la sofisticación de las protagonistas de finales de esa década y de principios de la de los 60, y, finalmente, a la imagen casual, sencilla y hasta descuidada de las mujeres que Monroe, Hepburn y Taylor encarnaron durante los años 60.

Esta evolución también se evidencia en el ámbito psicológico del análisis como persona. En este sentido, el carácter ingenuo, soñador e impulsivo de las protagonistas de

los tres primeros filmes analizados –producidos entre 1950 y 1953–, contrasta con el sensible, independiente y temperamental comportamiento de las de los tres últimos – estrenados entre 1961 y 1967–, y así se refleja también en los ámbitos relativos a la relación con los demás, el pensamiento y los sentimientos. La evolución de los personajes femeninos a nivel iconográfico y psicológico durante estas dos décadas pone de relieve la apuesta de Hollywood por mostrar unos personajes femeninos principales con una apariencia más próxima, natural y accesible, y con un interior más complejo, maduro y reflexivo. En definitiva, y como ocurría en la esfera temática, se pretendía plasmar en la gran pantalla a unas protagonistas de mayor realismo para las espectadoras de la época.

Por otra parte, en las películas de principios de los 50, *Eva al desnudo*, *Vacaciones en Roma* y *El padre de la novia*, estas actrices personifican a “mujeres convencionales”, totalmente relegadas a la figura masculina, con una atractiva imagen, un pensamiento conservador, y presentadas como objetos pasivos en la acción. Sin embargo, conforme la década de los 60 se acerca, se aprecia una evolución, como sucede en *Con faldas y a lo loco*, *Desayuno con diamantes* y *La gata sobre el tejado de zinc*. Aquí, ellas son “mujeres pseudoindependientes”, pues aún siguen ligadas a la posición masculina pero se muestran más activas en el desarrollo de la acción, tienen una visión más abierta del mundo y, exceptuando a Elizabeth Taylor en *La gata sobre el tejado de zinc*, tienen un trabajo propio y se mantienen de forma autosuficiente. Con respecto a esta adaptación de Williams, resulta necesario indicar que Maggie Pollitt es quien da título a la obra de teatro y a la película, y, además, quien lleva el peso de la trama y logra la evolución de Brick. No es hasta finales de los 60 cuando estas intérpretes empezaron a personificar a “nuevas mujeres”. Este modelo aparece representado en *Sola en la oscuridad* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, donde las protagonistas presentan un carácter muy marcado y, aunque están casadas, son totalmente independientes para tomar sus decisiones. A pesar de que *Vidas Rebeldes* es de principios de la década, anuncia ya el nuevo modelo, pues el espíritu libre de Roslyn Tabor, así como su divorcio, constituyen rasgos propios de esta “nueva mujer” y suponen la superación de la “mujer convencional”. Además, a raíz de los personajes principales que interpretaron en estos años, estas actrices construyeron unos prototipos femeninos que las identifican e idealizan en la actualidad.

Esto refleja que son seres de ficción que aparecen próximos a los masculinos, pero que ya no lo están solo por motivos sentimentales o familiares. De esta manera, encuentran un lugar más autónomo en el relato y destacan por su carácter fuerte y decidido, su espíritu independiente, una forma propia de actuar, y un pensamiento que, a partir de *Desayuno con diamantes*, está más próximo al liberal que al conservador. Asimismo, aparecen protagonistas con profesión y trabajo propios, y esto marca una ruptura con respecto a las anteriores, vinculadas a la imagen de la mujer convencional y a las reglas del código. Este progreso contribuyó a derrocar los patrones morales que defendía esta estructura censora desde 1934, pues, en apenas dos décadas, e influido por la aprobación de temas como la homosexualidad, la prostitución o la drogadicción, Hollywood pasó de mostrar mujeres con valores muy tradicionales a principios de los años 50, a apostar por

mujeres autosuficientes en los 60. Por este motivo, esta muestra de nueve filmes resulta bastante representativa para conocer la evolución de la imagen, la psicología y los roles de los personajes femeninos en el segundo periodo del cine clásico.

#### OBRAS CITADAS

- Aguilera, Christian. *Joseph L. Mankiewicz: un renacentista en Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Benet, Vicente. *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.
- Binimelis, Mar. “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica”. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, no. 42, 2015, pp. 9-34, <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6810>. Acceso 5 de abril de 2019.
- Black, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press, 1998.
- Bordwell, David., Staiger, Janet y Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- La gata sobre el tejado de zinc*. Dir. Richard Brooks, Metro Goldwyn Mayer, 1958.
- Cantero Fernández, Marcial. *John Huston*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Casas, Quim y Ana Cristina Iriarte. *Richard Brooks*. Madrid/ San Sebastián: Filmoteca Española/ Festival de Cine de San Sebastián, 2009.
- Casetti, Francesco y Francesco Di Chio. *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2007.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Castro, Antonio (Ed.). *Listas negras en Hollywood: radiografía de una persecución*. Madrid: Universidad Complutense, 2009.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Comas, Ángel. *William Wyler: su vida, su época*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- Coursodon, Jean-Pierre. “La evolución de los géneros”. *Historia General del Cine: volumen VIII: Estados Unidos (1935-1955)*, coord. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, pp. 225-307.
- Crenshaw, Kimberlé. “Demarginalizing the intersection of Race and Sex: A Black feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist

- Politics”. *Feminist Theory and Antiracist Politics*, The University of Chicago Legal Forum, vol. 1989, 1989, pp. 139-167, <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Acceso 13 de abril de 2019.
- Durán Manso, Valeriano. “La ruptura del modelo de masculinidad en el Hollywood clásico: los personajes de Tennessee Williams y de William Inge”. *Communication Papers: Media Literacy & Gender Studies*, vol. 6, no. 11, 2017, pp. 129-153, [http://ojs.udg.edu/index.php/CommunicationPapers/article/view/318/%20C111\\_MANSOpdf\\_1](http://ojs.udg.edu/index.php/CommunicationPapers/article/view/318/%20C111_MANSOpdf_1). Acceso 4 de abril de 2019.
- Durán Manso, Valeriano. “La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays”. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, vol. 1, no. 1-2, 2016, pp. 58-73, <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227>. Acceso 3 de abril de 2019.
- Edwards, Blake, director. *Desayuno con diamantes*. Jurow-Shepherd Productions, 1961.
- Freixas, Ramón y Bassa, Joan. “Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional”. *Dirigido*, no. 428, 2012, pp. 55-73.
- Frome, Shelly. *The Actors Studio: A History*. Jefferson, North Carolina, and London: Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- Guarinos, Virginia. “Carmen Jones. ¿Una Carmen americana, afroamericana? Incluso dos”. *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coord. Rafael Utrera y Virginia Guarinos, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2010, pp. 177-192.
- Guarinos, Virginia. “Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría filmica Feminista”. *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, coord. Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez, Madrid: Siranda Editorial, 2007, pp. 91-113.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Vidas rebeldes*. Directed by John Huston, Seven Arts Productions, 1961.
- Jonhston, Claire. “The subject of Feminist Film Theory/Practice”, *Screen*, vol. 2, no. 21, 1980, pp. 27-34.
- Eva al desnudo*. Directed by Joseph Leo Mankiewicz, 20th Century Fox, 1950.
- Mann, William. J. *Cómo ser una estrella de cine: Elizabeth Taylor en Hollywood*. Barcelona: Babel Books Siglo XXI, 2010.
- Martínez Carazo, Piedad Cristina. “El método de estudio de casos. Estrategia metodológica de la investigación científica”. *Pensamiento y gestión*, no. 20, 2006, pp. 165-193.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. “Cine: estereotipos, modelos y miradas para una visión positiva y crítica hacia la coeducación”. *El puntero de don Honorato, el bolso de Doña Purita y otros relatos para andar por clase*, 2009, [http://educomunicacion.es/articulos/mujer\\_estereotipo\\_cine.htm](http://educomunicacion.es/articulos/mujer_estereotipo_cine.htm). Acceso 1º de abril de 2019.

- Martínez Torres, Augusto. *Vicente Minnelli*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- El padre de la novia*. Directed by Vicente Minnelli, Metro-Goldwyn-Mayer, 1950.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- ¿Quién teme a Virginia Woolf?* Directed by Mike Nichols, Warner Bros, 1966.
- Palmer, R. Barton. "Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film". *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 204-231.
- Pérez Rufi, José Patricio. "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa fílmica". *Razón y Palabra*, vol. 20, no. 95, 2016, pp. 534-552, <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>. Acceso 2 de abril de 2019.
- Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.
- Rubín de Celis, Santiago y Andrés Rubín de Celiz. *Blake Edwards...o atrapar un rayo en una botella*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- Sales Gelabert, Tomeu. "Repensando la interseccionalidad desde la Teoría Feminista". *Ágora: Papeles de Filosofía*, vol. 36, no. 2, 2017, pp. 229-256, <http://dx.doi.org/10.15304/ag.36.2.3711>. Acceso 13 de abril de 2019.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine: teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- Seidl, Claudius. *Billy Wilder*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Spoto, Donald. *Audrey Hepburn: The Biography*. Barcelona: Editorial Lumen, 2008.
- Spoto, Donald. *Marilyn Monroe: The Biography*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Con faldas y a lo loco*. Directed by Billy Wilder, Mirisch Company, 1959.
- Vacaciones en Roma*. Directed by Billy Wyler, Paramount Pictures, 1953.
- Yin, Robert K. *Investigación sobre estudio de casos: diseño y métodos*. Londres: International Education and Professional Publisher, 1998.
- Sola en la oscuridad*. Directed by Terence Young, Warner Bros, 1967.
- Zurián, Francisco y Herrero, Beatriz. "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual". *Área Abierta*, vol. 14, no. 3, 2014, pp. 5-21, <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/46357>. Acceso 31 de marzo de 2019.