

Ana Mariscal: La primera productora y directora cinematográfica en la postguerra española censurada

Begoña Gutiérrez San Miguel¹; Elena Calvo Ortega²

Recibido: Abril 2017 / Evaluado: Febrero 2018 / Aceptado: Abril 2018

Resumen. Ana Mariscal conocida en su faceta de actriz de la postguerra, fue una de las pioneras en el campo de la producción y dirección cinematográfica española. Faceta oscurecida, ninguneada y censurada por el régimen de la época, realizó una de las pocas películas Neorrealistas españolas, *Segundo López aventurero urbano*, en donde presenta un Madrid arrasado por la guerra en donde los personajes buscan sobrevivir haciendo trabajos temporales, tales como recoger colillas, trasladar muebles y vender flores de papel. Una ciudad medio derruida, con las marcas de la contienda en sus calles y edificios. *El Camino*, adaptación de la obra de Delibes fue la única película que tuvo ciertas facilidades para ser estrenada. También fue guionista y escritora, su libro *Hombres*, vetado por la censura franquista no pudo ser publicado hasta el año 1992. Mujer contradictoria en su ideología, representó a los desheredados de la tierra en la búsqueda del rostro humano como reflejo de la realidad.

Palabras clave: Ana Mariscal; productora; directora cinematográfica; postguerra, censurada.

[en] Ana Mariscal: The first producer and cinematographic director in the Spanish postwar censured

Abstract. Ana Mariscal, known for her actress facet during post-war Franco period, was one of the pioneers in the Spanish production and direction field. However, it was an obscured, ignored and censured facet by the Franco regimen. She produced one of the few Spanish neorealist films entitled *Segundo López aventurero urbano*, in which presents Madrid as a ravaged city by the war and as a place where the characters are looking for survive doing temporary works such as picking up butts, moving furniture and selling paper flowers. It was a half-destroyed city with the battle marks in its streets and buildings. *El Camino* was a film adapted from Delibes' work and it was the unique film that had certain facilities to be released. She was also scriptwriter and writer and her book entitled *Hombres* was vetoed by Franco regime censorship and it couldn't be published until 1992. She was contradictory in her ideology and represents all those disinherited of the country who were looking for a human face as a reflection of reality.

Keywords: Ana Mariscal; producer; cinematographic director; postwar; censured.

Sumario: Introducción. 1. Ana Mariscal, trayectoria. 2. *Segundo López, aventurero urbano* (1953) o el neorrealismo español. 3. *Con la vida hicieron fuego* (1957) o ¿el costumbrismo rampante? 4. *El camino* (1963). 5. El resto de su producción. Obras menores y con menor repercusión. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

¹ Universidad de Salamanca
bgsm@usal.es

² Universidad de Salamanca
elenacalvortega@usal.es

Cómo citar: Gutiérrez San Miguel, B.; Calvo Ortega, E. (2018). Ana Mariscal: La primera productora y directora cinematográfica en la postguerra española censurada, *Investigaciones feministas* 9.1, 101-118.

Introducción

Los primeros estudios e investigaciones donde se comienza a reflexionar sobre el papel de la mujer en el cine surgen parejos a las teorías feministas del momento centrándose esencialmente en los años 70 del siglo pasado. Linda Nochlin (1971), Sharon Smith (1975), Pam Cook (1975), Claire Johnston (1979) o Laura Mulvey (1975), planteaban la posibilidad de utilizar el psicoanálisis para descubrir cómo el cine clásico de Hollywood utilizaba modelos sociales con la intención de perpetuar y reforzar visiones misóginas de la diferencia sexual. Con ello abriría una brecha en pro de la visión feminista sobre el cine de Hollywood.

Todas ellas reivindicaban los derechos de las mujeres, poniendo en tela de juicio los roles que se les había ido adjudicando a través de un contexto sociocultural que los legitimaba. Unos roles en los que la mujer se veía obligada a o dirigida a identificarse con unos modelos de representación, donde su imagen quedaba relegada a la visión masculina. Unas investigaciones que buscaban el sensibilizar de la necesidad de una revisión del papel de la mujer en el mundo contemporáneo.

En la actualidad la producción científica feminista contemporánea realiza investigaciones en torno a mujeres tras la cámara, mujeres ante la cámara o mujeres en el relato:

Estas tres realidades pueden ser abordadas desde la historiografía, la pragmática y teoría de la recepción, la sociología y psicología, la teoría y análisis del discurso, la narrativa audiovisual (Guarinos Galán, 2008, 106).

El estudio que nos ocupa sobre Ana Mariscal aglutina las tres facetas, si bien es cierto que:

El problema de la existencia de una estética femenina en la realización, tal como se ha defendido durante años desde la Teoría filmica feminista, en la primera oleada fue más un deseo que una realidad, puesto que las mujeres directoras de la fecha en cuestión salvo las feministas activistas de los 60, relegadas, por otra parte del cine comercial hacían un cine de espaldas al feminismo o a sensibilidades supuesta y tópicamente atribuidas a las mujeres; por poner un ejemplo español, sirva el de Ana Mariscal (Guarinos Galán, 2008, 107).

La representación de la mujer en el cine suele estar vinculada al contexto social del que se nutre, vinculada a roles y estereotipos, generalmente tradicionales. En este sentido, “los mensajes cinematográficos contribuyen a acumular una base sedimentaria sobre la cual se construyen nuestra personalidad e ideología, de las cuales deriva nuestro comportamiento social” (Martínez Tejedor, 2008, 317).

La mirada representada en la cinematografía suele ser la masculina. Mulvey (1975), comenta cómo al espectador se le incita a identificarse a modo de *voyeur*,

con una mirada masculinizada sobre la mujer a través del contacto escopofílico con la forma femenina convirtiéndola en objeto de deseo y, como al mismo tiempo, la mirada del espectador también es identificada con el protagonista masculino como su semejante, suplente en la pantalla y portador de su mirada.

Se pueden citar casos muy puntuales en donde las mujeres aparecen como directoras o productoras de cine, siendo de reseñar los casos tan conocidos como los de Alice Guy Blanché, pionera en la época del cine mudo y contemplada por algunas fuentes como la primera realizadora narrativa (*El hada de las coles*, 1896) de la historia del cine (Martínez Tejedor, Martínez Salanova, 2008), inicialmente colaboradora de Gaumont, fundando la productora *Solax Company* (1910) con la que realizó más de 50 películas hasta finales de los años 20 y donde produjo en torno a las 800. Subsumida por la fuerte y naciente industria de Hollywood, se dedicó con posterioridad a dar conferencias sobre el cine y sus inicios. También Ruth Ann Baldwin, que trabajó en la industria de Hollywood, igualmente, en la época del cine mudo a quien se le atribuye el haber dirigido uno de los primeros westerns del cine mudo.

En el panorama cinematográfico español Rosario Pi Brujas es la pionera en el campo de la producción siendo así mismo actriz, guionista y directora trabajando en Italia y España durante las décadas de 1930 y 1940. Con el apoyo económico del empresario mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara crean la productora *Star Films* de la que ella era su presidenta, produciendo entre 1931 y 1935 las tres primeras películas sonoras autóctonas de Edgar Neville, Benito Perojo y Fernando Delgado. De igual modo, trabajó como directora y guionista a lo largo de su carrera.

Tras el estallido de la Guerra Civil Española, Mercader tuvo que huir con María Mercader, la actriz que protagonizó su segunda película como directora, *Molinos de viento* (1938), a París, donde consiguió varios papeles para la artista. Más tarde, ambas se desplazaron hasta Italia. Aquí empezaron a trabajar en los estudios Cinecittà, Roma, donde María conoció al director Vittorio de Sica, quien sería su futuro marido. Durante la posguerra, los tres regresaron a España, donde buscaron trabajo sin éxito.

Sucesora de Pi, Ana Mariscal empieza su carrera como realizadora en 1953 siendo una de las más prolíficas con un total de trece largometrajes rodados entre ese año y 1968.

Ese rechazo y valoración de la mujer como ser independiente se ve en el trato y reconocimiento que dentro del ámbito de la profesión tuvieron Rosario Pi y Ana Mariscal. Dos destacadas realizadoras, guionistas y productoras, y sin embargo a ambas se las relegó a un segundo plano, no queriendo reconocer los valores de estas creadoras. La primera al haber desarrollado su carrera como productora, guionista y directora, durante los años de vigencia de la II República Española, a lo largo de la dictadura franquista no se la vio con mucha simpatía, y el caso de Ana Mariscal, es más irónico y lacerante si cabe, ya que a ella durante la dictadura se la vinculó con la Jefatura de Estado, por haber trabajado en un papel protagonista en el filme *Raza* (1941), con lo que se llevó a cabo la misma represión que con Pi, pero utilizando argumentos opuestos (Navarrete Galiano, 2013, 1284)

Además, otro factor a tener en cuenta eran las ayudas que el aparato del estado había comenzado a ofrecer al cine, siempre que su contenido fuese educativo,

adoctrinador y moralizante. En 1940 se crean los Premios Nacionales de Cinematografía otorgados por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Las películas ganadoras eran las que mostraban de forma más apropiada el espíritu del nuevo régimen. Y ello supuso un problema para el cine de Ana Mariscal, porque con la primera película como directora no siguió estos dictados, ganándose la animadversión de la censura.

1. Ana Mariscal, trayectoria

Ana María Rodríguez Arroyo Mariscal (1923 -1995) comienza a estudiar Ciencias Exactas, pero la guerra interrumpe sus estudios. Su familia procedía de un pueblo de la provincia de Toledo (Casarrubios), donde su padre estaba destinado, aunque naciese en Madrid. Finalizada la guerra, acompañó a su hermano, el actor Luis Arroyo, al rodaje de la película *El último húsar* (1940), de Luis Marquina. El director se fijó en ella y decidió que interviniese en el filme, aunque, según sus propias declaraciones el hermano había llevado previamente una fotografía suya al director para que viese su potencial como actriz.

En 1941 protagoniza *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, junto a Alfredo Mayo, convirtiéndose en una de las actrices más importantes de la época. Parece ser que el propio Franco, tras ver su actuación en alguna de las películas que había hecho, dijo que sería muy interesante que ella fuese la actriz principal. La misma autora, tras la muerte de Franco, puntualizó el no querer beneficiarse de este hecho, sino conseguir los logros por sus propios méritos.

“Yo tengo un hermano falangista y otro comunista. Y mi padre era republicano y ateo. O sea que yo, aunque no odio a nadie, tampoco me he decidido nunca por una opción política concreta. [...] Porque para mí lo más importante es eso. El ser humano. La vida del ser humano” (Fonseca, 2003, 167). A lo largo de todas las entrevistas leídas para esta documentación, la figura de Ana Mariscal repite este mismo discurso. Lo que le importaban eran las personas, los seres humanos, la mirada, de ahí su constante tendencia a presentar primeros planos de sus actores, en donde se pueda observar su introspección narrativa, cargada siempre de una clara contradicción o indefinición política.

Vidas cruzadas (1942) de Luis Marquina, *Mañana como hoy* (1947) de Mariano Pombo, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucia, *El tambor del Bruch* (1947) de Ignacio F. Iquino, *Pacto de silencio* (1949) de Antonio Román, *Un hombre va por el camino* (1949) de Manuel Mur Oti o *La reina del Chantecler* (1962) de Rafael Gil son algunas de sus películas en donde trabajaría como actriz. Compaginó su presencia en la gran pantalla con interpretaciones sobre los escenarios, habiendo debutado al inicio de la década en el Teatro María Guerrero de la mano de Luis Escobar. Al inicio de los años 50, tras trabajar en el Teatro Nacional, forma su propia compañía -junto al que sería más tarde su marido, el director de fotografía, Valentín Javier-, *Bosco Films* con la que comienza una gira por Argentina, donde comienza su andadura como directora y productora cinematográfica.

En 1943, en el ámbito de la creación artística, escribe la novela *Hombres*, que será prohibida por la censura de la época y no podrá ser leída hasta su reedición en el año 1992.

En 1953 lleva a cabo su película más ambiciosa con la producción, dirección e interpretación de *Segundo López, aventurero urbano* (1953). La seguirán *Misa en Compostela* (1954), *Con la vida hicieron fuego* (1957)..., siendo *El camino* (1963) la que más repercusión e importancia tuvo en la época consiguiendo el reconocimiento de la crítica a su labor detrás de la cámara.

Decidí pasar a la dirección en un momento de crisis, tanto económica como de normas de protección estatal. Era un momento en el que nadie producía, incluso productoras importantes como Cesáreo González, Cifesa, estas productoras que entonces tenían la voz cantante tenían un compás de espera, porque habían desaparecido las normas que regían el cine y tenían que venir unas nuevas y en ese intervalo a Valentín Javier y a mí, que por entonces éramos novios, se nos ocurrió que podíamos hacer nuestra película. Yo lo consulté conmigo misma si me decidía a dar el paso de coger la cámara y dije sí he hicimos *Segundo López, aventurero urbano*³.

Ello no le impidió seguir actuando a las órdenes de otros directores, si bien de manera mucho más esporádica. Estuvo presente en títulos de enorme repercusión comercial en su momento como *Jeromín* (1953) de Luis Lucia, *Un día perdido* (1954) de José María Forqué, *Morena Clara* (1954) de Luis Lucia, *En carne viva* y *Bacará* de Kurt Land, *Enigma de mujer* de Enrique Cahen Salaberry, *Los maridos de mamá* de Edgardo Togni, o *La violetera* (1958) de Luis César Amadori.

En 1935 la había puesto en contacto con el grupo teatral independiente *Anfistora*, fundado cinco años atrás por Pura Maórtua de Ucelay, quien había logrado contar con Federico García Lorca como codirector"... "desde el principio, demostró ser una persona con un gran interés en crecer intelectualmente; de ahí su entusiasmo por la educación, en la esfera del propio aprendizaje o de la enseñanza, que se refleja en las conferencias, cursos o seminarios que impartió a lo largo de los años y también en su paso a la dirección, convencida de que debía conectar sus actividades artísticas –pues no eran ámbitos aislados sino un todo–, y de que el cine nacional necesitaba iniciar un proceso de cambio (Alfonso García, 2013, 1093).

En los años 60, 70 y 80 dedicó, esencialmente, su actividad profesional al teatro tanto en televisión como en los circuitos teatrales. En sus últimos años vivió voluntariamente apartada del mundo del espectáculo y se dedicó por completo a la literatura y a la difusión cultural a través de su presencia en diversos Festivales de cine (Espín, 2012).

Fuera de la ficción, pero dentro de la industria cinematográfica española hay dos casos de relegación e infravaloración. Fue el caso de Ana Mariscal, quien además de ser actriz, fue empresaria de teatro, ya que, tras trabajar en el Teatro Nacional, en el Teatro María Guerrero, de la mano de Luis Escobar, formó su propia Compañía con la que emprendió una gira por Argentina. Además, creó su propia productora *Bosco Films*... Sin embargo, no tuvo el reconocimiento que merecía"(-Navarrete Galiano, 2013,1279).

³ Entrevista RTVE (1986). *La noche del cine español 1984-1986*. Disponible en: <https://goo.gl/YEhZ8F>

Este era el panorama que se respiraba cuando Ana Mariscal comienza su andadura profesional como productora, directora y guionista, facetas ninguneadas y oscurecidas por la España de la postguerra, en donde las actrices sí tenían cabida, pero el abordar categorías profesionales tradicionalmente destinadas a los hombres, siempre fueron aplastadas por el aparato del Estado. De ahí la invisibilidad de esta autora como creadora en un mundo tradicionalmente de hombres.

Mariscal afín a los dictados del régimen –por haber sido la protagonista de la película cuyo argumento era del propio Franco-, aunque bien es cierto que en diversas ocasiones su amiga Josefina Molina, diría que sus actos contradecían esta adscripción, presenta una dicotomía entre su vida y sus realizaciones personales. ¿Contradicciones consecuencia de cuestiones ideológicas o por necesidad de sobrevivir al contexto político y cultural del momento? Esta dicotomía se ve patente en toda su producción. Mujer inteligente y culta con un acervo cultural importante además de singular:

En mi infancia leía a Dostoievski, que me gustaba muchísimo y lo entendía y sin embargo no era una niña precoz. Siempre me ha divertido mucho el mirar la vida y el auto mirarme por dentro. Lo importante de la vida es como lo importante de una película; mientras la estás viendo bien, pero lo importante es lo que luego te llevas a casa, lo que te llevas dentro de ti. Y en la vida pasa lo mismo, los sucesos es lo de menos, lo importante es lo que te queda de ese suceso, sea bueno o malo y a veces de algo malo te queda mucho más y te enriquece mucho más...⁴

2. *Segundo López, aventurero urbano* (1953) o el neorrealismo español.

“Ana Mariscal, se ha lanzado, con ese arrojo inaudito que está reservado solamente para las mujeres y los héroes, a las difíciles tareas de la dirección” (Gil Gascón, 2011, 32).⁵

Esta película supone una auténtica rareza en el panorama cinematográfico español de esos años. Considerada por la mayoría de los investigadores y críticos como una de las pocas películas neorrealistas españolas, pasando desapercibida en el momento, probablemente a consecuencia de contravenir los dictados de la postguerra, donde no se aceptaba el reflejo de la pobreza, la miseria y todas las desdichas derivadas de la guerra.

En julio de 1951 se había creado el Ministerio de Información y Turismo del que colgaba la Dirección General de Cinematografía y Teatro. A su vez de esta dirección dependía la Subsecretaría de Estado Popular del Ministerio de Educación Nacional dirigida por Arias Salgado. El Director General de cinematografía era José María García Escudero. Este creó nuevas políticas para el cine que chocarán con el aparato más radical e intransigente de la censura tras una serie de discrepancias al calificar la película *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde.

⁴ Entrevista RTVE (1986). *La noche del cine español 1984-1986*. Disponible en: <https://goo.gl/YEhZ8F>

⁵ Información extraída de la p. 32 del libro: Gil Gascón, Fátima (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora: Comunicación Social

La película *Surcos*, ocasionó grandes problemas entre los sectores más radicales. En su expediente de censura, Arias Salgado pide al presidente de la comisión episcopal de ortodoxia y moralidad que dirima qué hacer con la película, ya que había provocado graves discrepancias entre la Dirección general de Cinematografía y Teatro y la Oficina nacional de vigilancia de Espectáculos, al ser clasificada por este centro diocesano como *gravemente peligrosa* (Gil Gascón, 2011, 28).

Con estos antecedentes *Segundo López, aventurero urbano* fue clasificada por los censores de la época en primera instancia como de categoría tercera –sin posibilidad de ser estrenada, entonces, sin cuota de pantalla para la exhibición, ni permisos de importación para poder acceder a la exhibición de la película–, pasando más tarde –previa la solicitud de revisión–, a segunda categoría B, después de quitar dos rollos de rodaje y añadir una voz en off al final de la película, en la que los protagonistas se arrepienten de la vida que han llevado hasta entonces, con una clara moralina cristiana.

Aunque equilibraron el presupuesto de la producción (cerca de un millón de pesetas de la época), proveniente tanto de sus ahorros como de prestamos que le hicieron sus amistades, y pudieron saldar sus deudas, no tendría la trascendencia esperada.

La película cayó muy mal, nos dijeron que había sido una puñalada a la barriga, que eso no se hacía, que retrataba una España muy pobretona. Pero tampoco era la España integral, pero sí era una parte de lo que ocurría y había que reflejarlo y a mi es lo que me atraía. Y además la fotografía es muy auténtica y una de las cosas que dan más el clima a una película es la fotografía”, diría la propia autora⁶ como mujer singular y diferente a las demás.

La distribución, por tanto, al no tener la clasificación suficiente, tuvieron que hacerla directamente presentándola en diferentes cines de España, anticipándose a lo que hoy día se hace con el lanzamiento de las grandes producciones cinematográficas.

Se hablaba de Neorrealismo, pero no sé si le hace mucha justicia ese término a la película porque se cruzan otros muchos componentes, sin ir más lejos un cierto componente esperpéntico, casi valleinclanesco, a través sobre todo del personaje de la anciana perturbada ..., se cuele incluso algún eco de la *bohème*... Hay un cierto costumbrismo lírico, todos estos componentes alejan un poco la película del registro puramente neorrealista. Carlos Heredero (2006)⁷.

También presenta ciertos toques de surrealismo, sobre todo en escenas en las que los dos personajes protagonistas están sentados en plena calle en unos sillones con brocados, con la disculpa de estar trabajando en una mudanza. Adaptación literaria de la obra homónima de Leocadio Mejías -que hace de sí mismo- sobre la vida de un escritor que malvive de su producción, escribiendo en la mesa de un café, a modo de metáfora del exilio interior. Los escenarios se toman del Madrid de los años 40.

⁶ Ibid 1

⁷ RTVE (2006). *Historia de nuestro cine*. Disponible en: <https://goo.gl/0wu24H>

Siempre me ha gustado mucho callejear y tratarme de tú a tú con todos los seres humanos, con todos. A mí el cine auténtico, el cine real es lo que más me gusta. Si algo le encontraron a esa primera película, es que era cine poético a pesar de ser un tema tan crudo y es porque yo veo el encanto y la poesía en todo lo que hay, por eso no me gusta ni el cine de terror ni el cine de ciencia ficción, me dicen muchísimo menos que un rostro humano reflejando una situación humana. No me voy por las ramas en cuanto a la fantasía”, declararía Mariscal⁸.

Los ejes narrativos de esta historia discurren de la mano de tres personajes: Severiano Población, el protagonista que interpretaba a un maestro de obras de Cáceres; Segundo López, el Chirri, segundo de a bordo del protagonista, un adolescente vallecano aprendiz de mecánico en paro, cuyo trabajo junto a sus hermanos es el de recoger carbonilla en las vías del tren y Marta (Mariscal), enferma de tuberculosis que sobrevive haciendo flores de papel.

Una gran parte de los personajes no eran profesionales, lo que lleva de nuevo al concepto de realidad, de autenticidad. Algunos de ellos están cercanos a los presentados por Cervantes en su Quijote. “Aunque el personaje de Cervantes era un hidalgo culto y el de Segundo López es un analfabeto, pero comparten la desconexión con la realidad, su impulso a ayudar a los pobres, a los débiles, a los que más sufren”, Carlos Heredero⁹. Su confusión los lleva a la desconexión de la realidad.

La trama gira en torno a la historia de un hombre de provincias que decide probar suerte en la capital con el poco dinero que le dejó la venta del pequeño negocio heredado de su madre. Pronto hace amistad con un jovencito, el Chirri, estableciéndose una unión entre ambos con personalidades muy diferentes; el primero un hombre honrado, honesto y de buen corazón que le da más importancia al valor de la amistad que al dinero y el segundo un golfillo que vive de buscarse la vida con pequeños hurtos. Ambos vivirán diversas peripecias en las calles de un Madrid medio destruido por la guerra, perdiendo todo el dinero que tenía a su llegada a la capital.

En el planteamiento de la película ya se presenta con claridad al personaje protagonista a través de un narrador homodiegético que aclara al espectador la trayectoria de la que partir con la *voz en off* que articula las características del personaje.

La sociedad de la postguerra se muestra con niños que toman coñac a morro de las botellas, bebedores de aceite de girasol a falta de otra cosa para calmar la hambre, vendedores de cigarrillos sueltos, señoras mayores aficionadas a fumar puros habanos y al espiritismo... Los protagonistas, igualmente, intentan vivir con trabajos ocasionales. En definitiva, la vida de los desheredados e indigentes de un Madrid muy lejano a los dictados del régimen y muy cercano a la realidad, consecuencia de la guerra y del período de autarquía en el que vivió el país hasta mediados casi de los años 50.

El rodaje comienza en Cáceres -la Plaza de San Mateo o el Arco de la Estrella con el Adarve al fondo, identifican claramente el lugar-

Mejor que representar el Madrid de los tópicos castizos, he preferido enfocar la cámara hacia el Madrid cotidiano de nuestros días, sea en los barrios populares, sea en los aristocráticos. Dos terceras partes de la acción transcurren en exteriores

⁸ Ibid 1 y 2

⁹ Ibid 5

y hasta las buhardillas son reales. He querido hacer una película a la española, de auténtico ambiente madrileño, donde los tipos adquieren categoría universal por ser nuestros” (Cebollada y Santa Eulalia, 2000, 140)

La ciudad de Madrid es un protagonista más con la representación de la realidad cotidiana, adquiriendo una referencia omnipresente en la línea de *Roma* (Rossellini, 1945). Los golfillos son los dueños de las calles que en su afán por sobrevivir recogen colillas o realizan pequeños robos, con ciertas referencias y salvando las distancias a las planteadas por Dickens en *Oliver Twist* (1938).

Marta (Ana Mariscal), representa a un tipo de mujer diferente a las que se veían por entonces en las películas españolas, rompiendo el patrón tradicional. Mujer inocente, antigua vedette de cabaré, buena, soltera que, por causas ajenas a ella (pierde a su novio por una enfermedad), se ve derrotada por la vida malviviendo vendiendo flores de papel que ella misma hace postrada en su lecho. La crudeza de su representación está acorde con la pensión en la que todos viven. Mariscal muestra el edificio desvencijado por la guerra con los impactos de balas y obuses en la fachada.

A partir de 1938 la Falange y la Sección Femenina de FET y de las JONS se ocuparon de la educación de la población y de la formación de la mujer, apoyados por la Acción Católica y ayudándose de la influencia que vieron que podía tener la cinematografía.

“Ley del 12 de marzo de 1938, recogían que el marido debía proteger a la mujer y esta obedecer al mismo (art. 57). La mujer estaba obligada a seguir al marido donde quiera que fijase su residencia (art.58), dado que este era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal (art. 59) y representante de su mujer” (Gutiérrez San Miguel, 2016, 250). La mujer estaba destinada a casarse y a cuidar de la familia y del hogar. Las que se salían de este papel canónicamente aceptado, estaban mal vistas y o bien eran consideradas “solteronas” o “mujeres de mal vivir” como le sucede a Marta en esta película. Un sistema patriarcal y proteccionista, en el que la prevalencia del varón garantizaba o legitimaba el derecho de familia vigente en la época. Esta estructura validaba, una sociedad cargada de roles tradicionales en donde se aceptaba la doble moral en la que las mujeres debían velar por su virtud a diferencia de los hombres (Alfonso García, 2013).

“Ana Mariscal (*Segundo López, aventurero urbano*) junto con -José Antonio Nieves Conde (*Surcos*), son los dos directores que reflejan la realidad del Madrid de la postguerra, reflejando la realidad social de la época del año 53, en el que todavía no había llegado el 600, no había coches por las calles, Madrid vivía una fuerte inmigración del campo a la ciudad”, diría Fernando Franco en la presentación de la película en el I Festival Internacional Dona i Cinema - Mujeres tras la cámara en el año 2011¹⁰.

Mariscal realiza esta película en un momento de grave crisis para el teatro en España, donde apenas se llevan a cabo representaciones y escaso trabajo para ella –el boicot planteado por Estados Unidos de marzo de 1951 a junio de 1952, incidió en una economía deprimida lo que supuso una fuerte crisis y por tanto la producción de productos culturales mermó considerablemente–, por lo que se decide a dirigir y producir con su pequeña productora, *Bosco Film*.

¹⁰ Entrevista Youtube (2011). *I Festival Internacional Dona i Cinema-Mujeres tras la cámara-Ana Mariscal*. Disponible en: <https://goo.gl/U4TRHx> (consultado el 14 de abril de 2017).

3. *Con la vida hicieron fuego* (1957) o ¿el costumbrismo rampante?

Tras el fracaso de público de su anterior película y dos años de estancia en Argentina, donde se dedicó a la televisión, llegando a dirigir y presentar un programa, al cine y al teatro, regresa a España realizando su tercera película como directora: *Con la vida hicieron fuego*. Adaptación de la novela homónima de Jesús Evaristo Casariego (1953) producida por *Bosco Films*.

El regreso a su pueblo natal de un emigrado marino falangista, tras quince años de ausencia, es el *leit motiv* que articula la cinta. El desencanto que trasmite por la inutilidad de la guerra española, donde se enfrentaron y murieron amigos y hermanos, articula el relato. “Yo hace ya tiempo que perdí todas mis ilusiones. Fuimos una generación trágica, encendimos el fuego a nuestro alrededor y ahora, debemos reconocerlo, nos sentimos como supervivientes del incendio”, le dice Fernando profesor de la Universidad y escritor, a su amigo Quico al ir a recibirle a su llegada al puerto de Gijón.

La música sitúa la acción en la Asturias marinera, en Ferrera (Cudillero), dando pie a la temática costumbrista, donde el transcurrir de forma aparentemente apacible de los días deja ver un trasfondo de contradicciones ideológicas amparado por un sistema patriarcal y proteccionista en el que la prevalencia del varón garantizaba o legitimaba el derecho de familia vigente en la época. Esta estructura validaba una sociedad cargada de roles tradicionales, donde se aceptaba la doble moral en la que las mujeres debían velar por su virtud a diferencia de los hombres (Gutiérrez San Miguel, 2016).

Una cuestión importante en esos años fue el papel de la mujer en la sociedad del momento. Un papel, que apenas tenía relevancia, ya que se encontraba siempre detrás de la figura de un hombre, ya fuera el padre o el marido, e incluso después de la desaparición de estos dos en la de un hijo o incluso en la de un yerno, que ya había adoptado el rol dominante frente a la hija de la aludida (Navarrete Galiano, 2013,1274).

En esta línea la protagonista Armandina es la típica mujer virtuosa que pasa toda su vida honrando la memoria del marido caído en la guerra:

Dado que el proyecto vital de la mujer pasaba por el matrimonio y los hijos, la soltería femenina prolongada se consideraba un fracaso humillante de la mujer que la padecía y en ningún caso como una opción personal voluntaria. La realidad era que tras la guerra la población masculina se había visto diezmada provocando un desequilibrio entre la población de solteros y solteras.... Caso aparte, eran las jóvenes que habían perdido a su novio en la guerra y optaban por permanecer fieles a su memoria: consideradas novias eternas, no solteronas, gozaban de respeto y consideración social (Vieira Delgado, 2013, 57).

La trama principal estaba articulada en torno Armandina, viuda de Rafael que, siendo Diputado republicano en Madrid en el comienzo de la Guerra y, a continuación, Gobernador, le matarán en Málaga en plena contienda -en palabras de la propia protagonista al explicarle a su amigo de la infancia, Quico, lo que ha sido su vida y el motivo de su tristeza, postración y falta de motivos vitales para continuar el camino-

Viuda y a salvo tras haberla enviado su marido a pasar el verano en el norte con sus tíos, se siente culpable por haberle abandonado y tras casi veinte años sigue anclada y venerando su memoria. En la escena en la que se encuentran, Armandina y Quico, le dice que su marido, antes de morir le escribió una carta en la que le decía “perdona y pide perdón a todos y a los hijos que no tengan los odios de sus padres”.

Este será el lema final de la cinta. Cuestión bastante extraña para la época en la que hace esta película: “Vivimos en un incendio que todos hemos provocado”, le contestará Quico, con una profunda carga de pesadumbre “y estamos haciendo fuego con nuestras propias vidas”. Pero ella vive entregada a la memoria y recuerdo de su marido, con gran pesimismo.

Quico que, en principio, luchó en el bando de los vencedores a lo largo de la trama, dejará traslucir con su desencanto la importancia de defender la amistad por encima de las cuestiones ideológicas –a modo de *flashback*–. Al prestar ayuda a sus amigos republicanos y querer salvar estos el Cristo de Ferrera serán descubiertos por los vigías nocturnos, matando a uno de ellos y estando a punto de comprometer al protagonista.

Las tramas secundarias presentarán de nuevo cuestiones muy arraigadas en las anteriores películas de Mariscal, tales como el trabajo infantil –niño churrero que vende churros a los otros que de madrugada se van al colegio, los “rapaces” de las lanchas que llamarán a voces a la tripulación–. Las diferencias entre clases sociales –los pescadores frente a las gentes pudientes–. La omnipresencia del clero magnánimo en el arbitrio de las disputas y en mitigar las malas habladurías de las mujeres piadosas y chismosas. “Es una película que trata de la reconciliación de los españoles, tanto de un bando como de otro, cosa que, en aquel entonces, no se hablara mucho de ello”, comenta Mariscal¹¹.

El hijo de Armandina, perteneciente a los nacionales, y la hija del pescador republicano fallecido quieren unir sus vidas, viniendo de bandos enfrentados y será su propia madre, Armandina quien le dirá en un discurso final cargado de melancolía y tristeza:

“No era eso lo que hubiese querido para él, pero la chica es buena y yo deseo que sean felices. Te acuerdas, parece que fue ayer cuando jugábamos en la alameda. La vida nos pasó como un soplo”, dice Armandina “Yo diría como un huracán, con tantas luchas y amargas”, contestará Quico. “La verdad es que tu viniste detrás de un fantasma, Beatriz y no has hecho más que buscarla en todas las mujeres, incluso en mí. Desengáñate Quico, tu y yo somos un hombre y una mujer con toda la entereza que da la tierra. Y ni tú volverás a encontrar tu Beatriz, ni yo Rafael. Porque hay cosas que solo se entienden pisando la tierra donde nacimos”, añadirá Armandina. “Nosotros nos despedazamos como leones en celo, pero en ellos se unirá la sangre derramada por sus padres por nuestra generación”, dice Quico. “Si la sangre generosa de los hombres que con la vida hicieron fuego”, finalizará Armandina de nuevo con un discurso que suaviza un final imposible en la realidad del momento, dándole el contenido épico que salvaría la película de la censura.

Para ello contó con la colaboración de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Luarca con el intento de introducir algunas cuestiones que salvarsen la película de la censura, sonorizándola en los Estudios Oficiales Exa, que era una de las condiciones que establecía la normativa gubernamental a partir de los años 40, para poder

¹¹ Ibid nota 1

optar a una buena clasificación e incluso a los Premios Nacionales de Cinematografía. Consiguiendo el estreno de la misma.

Los trámites relativos al rodaje se iniciaron el 27 de julio de 1956, fecha en la que se presentó la obligada solicitud de permiso ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y, tras concederse la autorización, los trabajos se desarrollaron, básicamente en Luarca, entre el 15 de octubre de 1956 y el 18 de enero de 1957. El 18 de junio de 1957 se hacía público el dictamen de la Junta de Clasificación y Censura, otorgando al filme la (estimable) categoría de Primera B, las responsabilidades de la censura no opusieron casi reparos (Fonseca, 2003, 112-113).

La dureza y, en cierta manera, la crítica soterrada en las tramas secundarias, la desesperanza de la vida, la mirada decadente y fatalista, nada acorde con los finales de las películas del momento donde los finales felices estaban cargados de esperanzas románticas e irreales, supondrán un nuevo giro connotativo de su ideología y pensamiento frente al pensamiento oficial del régimen. Esta valentía en el planteamiento refleja la peculiaridad y singularidad de una mujer que, a través de la dirección de sus propias películas, quería reflejar su pensamiento y la necesidad de conciliar dos mundos que dividieron por generaciones a los habitantes del país.

4. *El camino* (1963)

Película rodada en Candeleda (Ávila), interpretada nuevamente con una mezcla de actores profesionales y gente del propio pueblo. En esta película Mariscal no trabaja como actriz, sino como directora, productora y guionista, sobre la novela homónima de Delibes. Su interés en ella fue debido al mensaje que presentaba en el trasfondo en el que no siempre lo más importante en la vida es llegar a más “lo contrario de lo que en Norteamérica se cultiva, que es el triunfo de la persona y a veces lo importante de la persona no es donde está el triunfo”¹².

El mundo rural descrito por Delibes –que se mantuvo al margen de la película-, estará articulado en torno a varias tramas siendo la principal la personalizada por el protagonista Daniel el Mochuelo y sus amigos Germán el Tiñoso y Roque el Moñigo, niños que viven en libertad en el valle, poco antes de que el Mochuelo tenga que marchar para la capital a recibir la formación adecuada que le hará un “hombre de bien”.

La bondad de la vida en el campo, el concepto de la amistad de los tres inseparables amigos, junto al concepto de la muerte y el cuestionamiento de la falsa moral cristiana son la base de una estructura narrativa sujeta a los cánones clásicos de construcción narrativa. “Se observa un predominio de planos largos, que otorgan distancia entre la historia narrada y el espectador, concediendo mayor realismo y objetividad. Además, los movimientos de la cámara son escasos, lo cual confiere un resultado poético y un ritmo unitario al filme, en el que imperan las escenas rodadas al aire libre que muestran la belleza del medio rural” (Sánchez Rodríguez, 2012, 5).

¹² Ibid 1

El camino no será únicamente una película que recoja una sucesión de escenas costumbristas sino donde se realiza una crítica al significado del progreso en la España de los años sesenta a través de la incomprensión por parte de los niños de tener que dejar su hogar y su entorno para lograr una vida mejor. Observamos al respecto similitudes con la estética realista, en concreto se observan factores coincidentes con el Neorrealismo Italiano en ese afán de plasmar la realidad de una sociedad que no es todo lo brillante que quiere aparentar” (Sánchez Rodríguez, 2012, 5). Una presentación distante y objetiva que muestra más que incide en la crítica social, para que sea el espectador el que se haga una idea de lo representado.

La tendencia hacia la búsqueda del realismo que imperaba en *Segundo López, aventurero urbano*, la retoma, eso sí teñida de costumbrismo, pero es suficiente para que la película tuviese una muy mala salida comercial con una mala distribución y el consabido fiasco económico.

5. El resto de su producción. Obras menores y con menor repercusión

En 1954 dirige *Misa en Compostela*, rodada a modo de cortometraje documental, clasificada en la época como documental religioso, cambiando años más tarde a simplemente documental. La producción y realización la lleva a cabo para conmemorar el Año Santo Compostelano. A pesar de las connotaciones e implicaciones religiosas continuará en la línea de mostrar la realidad sin establecer un guión de ficción cerrado.

En el documental intervenían el canónigo de la catedral de Santiago y la Tuna Universitaria de Santiago de Compostela. La trama locutiva corría a cargo de la propia directora. Y el montaje lo llevarían a cabo dos mujeres: Sara Ontañón y Mercedes Alonso. Apenas tuvo distribución y por lo tanto exhibición.

“Me gustó tanto la ciudad de Compostela, que escribí un guión para hacer un cort, que rodamos en el verano, aunque luego regresamos en invierno para rodar la parte estudiantil, que en verano estaban de vacaciones. Tiene un hilo argumental; es una misa de alba con un monaguillo, un cura, un estudiante y un peregrino. Y este documental, en cambio, fue internacional”, dice Mariscal.¹³ Apenas tendría repercusión en el mundo cinematográfico.

Los documentales fueron considerados obras menores dado la casi imposibilidad de ser proyectados al público. Solo los realizados por los equipos técnicos del NODO (que comenzó sus proyecciones en los años cuarenta) tenían una distribución oficial, por lo que esta obra pasó aún más desapercibida por su escasa difusión al ser exhibida fuera de España y en circuitos menores.

En 1959 lleva a cabo *La Quiniela* película cuyo argumento gira en torno a una persona que le toca una quiniela, pero no aparece a recoger el premio. Basada en una idea de Agustín de Valdivieso está construida a modo de sainete, con una estética realista en la línea de su estilo inicial, pero busca la comercialización de la película, por

¹³ Ibid nota 1.

lo que hace concesiones y siguiendo los dictámenes del régimen imperante nacional catolicismo, los curas hacen de asesores de las mujeres, intentando que, al hablar con los hombres, estos recuperen la razón y el sosiego. De nuevo se puede observar la táctica de Mariscal jugando una doble baza pues para poder trabajar en estos años como una mujer libre, donde la censura estaba muy arraigada y sujeta a unas directrices muy constreñidos, tenía que “establecer ciertas licencias” en las temáticas para poder seguir dirigiendo y exhibiendo sus producciones. El resultado final sería la representación de la sociedad tradicional imperante y pacata de la época, eso sí planteada desde el humor.

En 1960 realiza *Feria en Sevilla* interpretada por algunos actores –Rafaela Aparicio, Juan Luis Galiardo, Massiel, Pedrito Rico–, que estaban comenzando a ser reconocidos en el cine como las estrellas del momento, frente a totales desconocidos. El guión era una idea original de la propia Mariscal y Agustín Valdivieso de Ceballos como venía siendo habitual en sus películas, al igual que el equipo técnico-artístico que casi podría ser considerado de “plantilla”. La trama estaba organizada en torno al cantante y guitarrista Juan y Miguel, mostrando la vida bohemia de “colmao en colmao” del protagonista en la búsqueda por la supervivencia. En esta película llamará la atención la introducción de un nuevo cambio de rol o paradigma; la relación que tenía la pareja protagonista formada por una mujer madura y un jovencito. Mariscal, de forma más o menos latente introduce confrontaciones con la sociedad imperante, sin enfrentarse abiertamente con ella cuestión necesaria para poder seguir haciendo películas.

En 1961 ¡Hola muchacho! tratará sobre la vida en las Universidades Laborales construidas al finalizar la contienda con la finalidad de albergar a los jóvenes más desfavorecidos y dotarles de una educación en régimen de internado –habían sido ideadas en 1939 por José Antonio Girón de Velasco, bajo un ideario falangista–. Relata la relación que tienen un maestro de oficios, Juan y su joven alumno que, frustrado por los malos resultados de sus primeros trabajos piensa en abandonar. Entre ambos surgirá una amistad, hasta que el joven descubre el verdadero motivo de tanto interés por parte de su profesor. La Universidad de Córdoba, construida seis años antes en la realidad, será el telón de fondo de este melodrama.

En 1962 *Occidente y Sabotaje*, obra que en un principio se llamó *Golpe terrorista* –cambiándolo por resultar un título muy duro–. En ella se mostraba la forma de trabajar de una banda comunista, que a medida que avanzaba la trama, era desarticulada. Se trataba de una organización terrorista que pretendía desestabilizar el ambiente de paz y tranquilidad de la España de los 60. Para ello enviaban a dos agentes a que, a través de las galerías subterráneas de la Cripta de San Francisco El Grande, robasen un banco con la intención de arruinar la economía española. Estos terroristas provenían de las Brigadas Internacionales.

La película estaba más en la línea de cine policíaco, que político. La jefa de la banda era una mujer interpretada por la propia Mariscal. Elemento, ya de por sí, llamativo pues era una mujer la que asumía el mando y la iniciativa para llevar a cabo acciones vinculados al terrorismo y a la desestabilización económico-social. Un papel de semejantes características rompía los roles tradicionales en la España del momento, por introducir un cambio de paradigma. Una evolución del papel de la mujer en la sociedad pacata del momento.

Fue calificada por la censura del momento con categoría 1B, curiosamente, pues al tratarse de una película de corte “negro” y con fines aleccionadores estaba dentro

de los requisitos del momento. José María García Escudero, como director general de cinematografía por segunda vez (1962-1967), había aplicado nuevas medidas de censura y proteccionismo entre 1963 y 1964, a pesar de considerar al cine como una industria, no como un arte o medio de expresión, concedió mayor importancia a la cuota de pantalla, quizás para compensar a las películas que no recibieran el premio al “interés especial”. Hecho que abriría las puertas al denominado Nuevo Cine Español:

Al margen de los condicionamientos políticos, García Escudero imprimió al cine español el impulso necesario. Las características que definen a la escuela surgida del Nuevo Cine Español (NCE) son, en resumen, un estilo narrativo más elaborado y una postura anticonformista que se expresan más explícitamente... El creciente inconformismo y la apertura que este nuevo fenómeno social contribuyó a que las autoridades del régimen fueran más flexibles (Montes Fernández, 2011, 615).

La censura podía llegar a transformar el sentido último de un filme al solicitar cambios capitales, en ocasiones, en la narración. Este hecho conocido por la propia Mariscal, de nuevo le llevará a “hacer concesiones” para que la película pudiese ser exhibida como anticomunista.

En 1965 *Los duendes de Andalucía* con un guión de Domingo Fernández Bañeira. La intención final de la misma no sería otro que una promoción de todo lo relacionado con “lo andaluz”. Película cargada de estereotipos, donde una periodista extranjera viaja con su hija a Andalucía para realizar un reportaje, siendo el novillero, torero y más tarde empresario taurino, Victoriano Valencia el que hace de cicerone. Queda tan fascinada por el “embrujo del sur” que abandona su trabajo. Las corridas de toros, la Feria de Abril, los “saraos” flamencos son algunos de los lugares comunes y tópicos que se repiten a lo largo de la cinta. Mujeres dueñas de su propio destino, eso sí extranjeras, que no tienen que pedir permiso para actuar sobre la vida, es la cuestión más llamativa de la película.

Siguiendo esta línea hará *Vestida de novia (Ojos verdes)* (1966), con un camino inverso a la anterior donde dos amigos “cantaos” conocerán a una rica empresaria que les podría lanzar a la fama o *El paseillo* (1968), con un guión de Manuel Benaya y Ana Mariscal, cuenta la historia de dos amigos que quieren ser toreros, pero solo uno de ellos triunfará y a raíz de ello se establecerán rivalidades entre los otros amigos, enfrentándose en la plaza de toros por sus apoderados. La dirección de fotografía de las películas de Mariscal siempre la realizó Valentín Javier, su marido.

La mayoría de estas películas estuvieron destinada a ser exhibidas en los cines de barrio, mucho más baratos y asequibles a todos los públicos, dado que, en algunos casos, no llegaba a conseguir la calificación suficiente para poder alcanzar los cauces institucionales en la distribución comercial. Y en otros por tratarse de cortometrajes documentales con dificultades para ser visionados en las salas comerciales donde previo al pase de las películas en cartel, se ponía exclusivamente el noticiario NODO.

Resultaron, por tanto, fracasos de público por lo que, a finales de los años 60, la productora *Bosco Film*, se ve obligada a cerrar, finalizando con ello, Mariscal, su carrera como directora y productora (Espín, 2012), no como actriz.

Conclusiones

Las reivindicaciones llevadas a cabo por la Teoría feminista planteada por las pioneras, donde los derechos de las mujeres eran revisados y cuestionados, en el caso de las películas realizadas por Ana Mariscal, se verán apuntados de forma colateral pero siempre latentes. El hecho de haber fundado una productora propia para poder llevar a cabo las películas acogidas a lo que hoy día se denomina “cine de autor”, ya era un hecho singular para la España del momento.

Segundo López, romperá todos los elementos tradicionales narrativos pudiendo ser clasificada como un claro exponente del neorrealismo “español” (prácticamente “casi” el único ejemplo). En ella reflejó con total crudeza la España triste, hambrienta y necesitada de la posguerra con una puesta en escena realista, sin construir la realidad a través de efectos luminosos, sonoros o constructivos de cualquier tipo. Una mimesis de la realidad frente a la diégesis interpretativa del resto de las producciones del momento. Los actores no fueron profesionales, eran gente de la calle -salvo casos muy determinados- con el afán de cargar aún más de realidad la historia contada, motivada igualmente por una progresión casi natural de los acontecimientos sin estar sujetos a un guión estrictamente cerrado.

El rodaje de la película se llevó a cabo con una flexibilidad y en algunos casos, cierta improvisación, dando paso con ello a una frescura evidente. Y en consecuencia la descripción cruda de la realidad con el fin de mostrar unos principios morales al describir la realidad siendo el espectador el que se posicionase y adquiriese un punto de vista propio. Ciertos toques de humor impregnaron la cinta, siendo probablemente lo que le salvase de la censura, dado que el cine español de la postguerra amparaba todo tipo de producciones que estuviesen albergando los dictados del régimen. Esta película suponía un cambio de paradigma, frontal abierto y claro a la tendencia que imperaba en el panorama español.

Como actriz tuvo éxito, fama y renombre, al ser una profesión tolerada y socialmente aceptada para las mujeres. Fue considerada como una intérprete muy particular, seria y siempre intentando hacer papeles con un calado psicológico, desechando los aspectos frívolos.

El éxito que en el extranjero obtuvieron algunas de las películas y el fracaso de las mismas en España supuso un elemento capital de confrontación con los presupuestos impuestos y preservados por la Falange Española que era la valedora, junto a los poderes eclesiásticos, del mantenimiento de los roles de la mujer española. La inmersión en un mundo considerado tradicionalmente masculino como el de la producción y la dirección cinematográfica supuso un reto con las consecuencias de la invisibilidad. Es difícil actualmente acceder al visionado de sus películas, a no ser en algunas Filmotecas Españolas -no en todas-. Sorprende, por tanto, la manipulación a la que fue sometido el cine de Ana Mariscal. Más aún que la película *Occidente y Sabotaje* fuese considerada magnífica para su exhibición, frente a la poderosa *Segundo López, aventurero urbano*, estimada actualmente como la única película de corte neorrealista realizada por una mujer en España. Una mujer relegada e ignorada en el ámbito profesional, habiendo sido una pionera española en la producción y dirección cinematográfica.

Referencias bibliográficas

- Alfonso García, M^a del Carmen (2013). Llamas y rescoldos nacionales: con la vida hicieron fuego, novela de Jesús Evaristo Casariego (1953) y película de Ana Mariscal (1957). *Arbor*, 187, 1087-1106. doi: <http://10.3989/arbor.2012.758n6008>
- Camí -Vela, María (2001). *Mujeres detrás de la cámara*. Madrid: Ocho y Medio.
- Cebollada, Pascual y Santa Eulalia, Mary (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación.
- De las Heras, Beatriz (2011). Madrid en la pantalla, 1950-1970. El retrato de la nueva España a través de la imagen proyectada de su capital. *O Olho da História*, (17).
- Espín, Manuel (2012). *Mujeres en el filo de la navaja*. Málaga: Ediciones Corona Borealis.
- Fonseca, Victoria (2003). *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*. España: Egeda.
- García Manso, Angélica (2016). Apuntes didácticos sobre la edad de oro del cine en Cáceres y el papel de la diócesis en su desarrollo. *Cauriensia*, XI, 545-566.
- Gil Gascón, Fátima (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora: Comunicación Social.
- Guarinos Galán, V. (2008). Mujer y cine. En Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez (Coords.): *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp.103-120). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña (2016). Porque te vi llorar o los primeros bocetos de la educación sentimental de la España de la postguerra. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 23(2), 247-266.
- Johnston, Claire (1979). Women's Cinema as Counter Cinema. Sexual Stratagems. En Patricia Erens, (Ed.): *The World of Women in Film*. New York: Horizon Press.
- Mariscal, Ana (1992). *Hombres*. Madrid: El Avapiés. Reedición de la obra de 1943.
- (1948). *Notas de una actriz*. Bilbao: De Conferencias y Ensayos.
- (1984). *Cincuenta años de Teatro en Madrid*. Madrid: Avapiés.
- Martínez Tejedor, M^a Concepción (2007-2008). Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?). *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, H^a del Arte, (20-21), 315-340.
- Montes Fernández, Fco José (2011). *Recordando la historia del cine español*. Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIV, 597-622.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3). <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Navarrete Galiano, Ramón (2012). La mujer independiente en el cine español o la masculinidad histriónica. Un caso excepcional El Batallón de sombras. En: *I Congreso Internacional de Comunicación y Género* (Universidad de Sevilla), Sevilla.
- Nochlin, Linda (1971). ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? *Art News*, 69, 22-39
- Núñez Domínguez, Trinidad (2010). Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (37), 121-133.
- Núñez, Trinidad (2008). La mujer dibujada: el sexismo en las películas y en las series de animación. En Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez (Coords.). *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp.139-162). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Sánchez Rodríguez, Virginia (2012). Las adaptaciones cinematográficas de Miguel Delibes (1920-2010) y el valor de su Banda Sonora Musical. En: *Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura / IV Congreso Leer.es*. Salamanca.
- Smith, Sharon (1975). *Women Who Make Movies*. Nueva York: Hopkinson and Blake.

Viera Delgado, Ana María (2013). Arquetipos de mujer en el cine español de los años cincuenta. *Revista Latente*, (11), 55-83.