

**MOST BEAUTIFUL ISLAND (2017):
UNA PELÍCULA TRANSNACIONAL Y FEMINISTA**

Enrique Ávila López

Mount Royal University

La directora española Ana Asensio (Madrid, 1978) ganó el gran premio del jurado en el Festival de cine de Austin *South by the SouthWest* (conocido por sus siglas SXSW Film Festival) con su primera película *Most Beautiful Island* (2017), que trata de Luciana, una joven española inmigrante ilegal que subsiste con trabajos precarios en Nueva York. Un desesperado día acepta la extraña oferta de una compañera indocumentada, porque le dice que pagan mucho dinero por hacer poco, pero sin saber en realidad que descubrirá un mundo sórdido. Este ensayo analiza la *ópera prima* de Ana Asensio como un ejemplo de cine transnacional y feminista. Transnacional, no por ser una cinta rodada en el extranjero, ni feminista por el mero hecho de estar filmada por una mujer, sino porque *Most Beautiful Island* aborda una serie de temas (exilio, diáspora, precariedad, local vs global y subjetividad) que caracterizan ese nuevo cine contemporáneo e independiente que nace a partir del proceso de globalización económico y cultural iniciado sobre todo a principios del nuevo milenio. La propia directora Ana Asensio ha confesado en varias entrevistas lo difícil que le ha resultado conseguir financiación para su proyecto (Asensio, MovieMaker.com, November 3, 2017). Si el cine feminista de España se caracteriza desde sus inicios por «las dificultades por las que han tenido que pasar para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos» (Guillamón, 2015: 288), la película de Asensio se enmarca en esos parámetros tradicionales que invisibilizan sistemáticamente a las mujeres directoras porque, parafraseando a Bárbara Zecchi, han estado «desenfocadas» en la historia (Zecchi, 2014b). Una de las principales conclusiones de esta investigación es la importancia de este tipo de cine transnacional y feminista porque refleja la diversidad de experiencias y las luchas compartidas a las que se enfrentan muchas mujeres en diferentes contextos. Un cine más transnacional y feminista contribuye a una sociedad más inclusiva.

Siguiendo los estudios pioneros sobre el cine del exilio y de la diáspora de Hamid Naficy (2001: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*), este análisis parte de la premisa de que la

directora Ana Asensio forma parte de la hégira de españoles que trabajan en el extranjero por falta de oportunidades en su país. Asensio se fue a vivir a Nueva York a los 22 años, como ella misma ha afirmado en una entrevista: «para continuar sus estudios» ([Exclusive Interview: Ana Asensio](#), diciembre 1, 2017: video: 1:32m). Aunque se fue por voluntad propia; no forzada por falta de empleo¹, sin embargo, decidió quedarse en Estados Unidos, a pesar de quedarse sin visado y, por tanto, estar en una situación ilegal. Actualmente, según su propia página web (ana-asensio.com), Ana Asensio reside en Brooklyn (Nueva York), por lo que su trabajo se une a ese nutrido grupo de actores y directores españoles que forman parte de la «Diáspora del cine español en las Américas» (Ávila López, 2018). La obra de Asensio sería un ejemplo de lo que Hamid Naficy denominó en 2001 como «accented cinema», entendiendo este tipo de cinematografía como aquellas películas que son simultáneamente locales y globales, «and they resonate against the prevailing cinematic production practices» [y resuenan en contra de las prácticas de producción cinematográfica predominantes.] (Naficy 4). Asensio pertenecería a esa nueva diáspora no sólo como directora autoexiliada (es decir, por voluntad propia; no forzada) sino también por el contenido diaspórico (referido tanto a las circunstancias de sus protagonistas como al posicionamiento de la cineasta) en su cinta. No obstante, a diferencia de esa nueva generación de cineastas españoles que trabajan en Estados Unidos para un mercado más global (como, por ejemplo, Paco Cabezas, Juan Antonio Bayona o incluso Alejandro Amenábar por citar solo unos pocos) la propuesta de Asensio está más en sintonía con el cine social y comprometido de Isabel Coixet y de Carlos Marqués-Marcet, por ejemplo, porque dichos directores se preocupan por poner el acento, siguiendo con Naficy, en la precariedad y la forzada movilidad de sus protagonistas.

La única crítica académica que se ha escrito hasta la fecha sobre la película de Asensio es la de Hugo Pascual Bordón, para quien el largometraje consigue «transmitir con nitidez uno de los desafíos que afrontan estas sucesivas generaciones: la ambición personal en

¹ Lo que sí ha ocurrido a otras muchas mujeres y que vemos en forma de protagonistas en el cine de Iciar Bollain: *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), y en su documental *Tierra extraña* (2014), donde retrata la diáspora de muchas mujeres (y hombres) de España abandonando su país por falta de empleo y en busca desesperada de un futuro más viable, colocando a sus protagonistas, al igual que la película de Ana Asensio, en una clara posición de desigualdad social e incluso de estatus legal.

constante pugna con un futuro incierto.» (Bordón, 2019: 303). La revista especializada de cine *Sight & Sound* dedica una reseña a *Most Beautiful Island*: «The strongest filmmaking is in the build-up to this Faustian bargain, with deft camerawork blending subjectivity and a documentary feel to convey the anxiety of having neither the time nor the money to do anything properly.» [Lo más fuerte del cine está en la preparación de este pacto fáustico, con un hábil trabajo de cámara que combina subjetividad y una sensación de documental para transmitir la ansiedad de no tener ni el tiempo ni el dinero para hacer nada correctamente.] (Lucca, 2017: 72), donde se destaca la habilidad de Asensio a la hora de utilizar la cámara sabiendo combinar con eficacia la subjetividad y una sensación de documental para transmitir las ansiedades actuales en el mundo. Por último, hay que resaltar también el libro del periodista y crítico cinematográfico Jon Towlson, *Global Horror. Cinema Today* (McFarland, 2021), quien compila 28 películas de 17 países, entre ellos España, pero que elige *Most Beautiful Island* no para representar el nuevo cine de terror de España, del cual escribe en el capítulo 12 (sobre *Insensibles* de Juan Carlos Medina y *El cadáver de Anna Fritz* de Héctor Hernández Vicens) sino el de Estados Unidos (capítulo 14), y de cuya cinta enfatiza la particular forma de filmar de Asensio («Asensio brings a unique, female-centric viewpoint to the genre.» [Asensio aporta al género un punto de vista único y centrado en la mujer] Towlson, 2021: 172), sobre todo por su sentido de la subjetividad («Asensio uses the techniques of misdirection masterfully in these sequences, so that when the reveal comes, it is completely unexpected and impossible to guess.» [Asensio utiliza magistralmente las técnicas de cambio de dirección en estas secuencias, de modo que cuando se revela la verdad, es completamente inesperado e imposible de adivinar.] Towlson, 2021: 179). El hecho de que Towlson elija la película de Asensio como ejemplo del nuevo cine de horror hecho en Estados Unidos confirma que estamos ante un nuevo cine global que aquí definimos como transnacional y feminista, porque explora las dificultades por las que tiene que pasar una recién llegada inmigrante en Estados Unidos.

Most Beautiful Island se centra en mostrarnos la vida de Luciana, una española en Nueva York que no tiene dinero para pagar la habitación de su apartamento. En una de las primeras secuencias que puede pasar desapercibida se observa que no tiene comida y vemos cómo roba un trago de zumo del frigorífico de su compañera de piso. Una de las escenas más escabrosas se produce cuando

compartmentalization of film directed by women and ultimately of women themselves. (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5)

(la exhibición de la mayoría de las películas dirigidas por mujeres sigue circunscrita a los festivales de cine que exhiben exclusivamente el trabajo de las mujeres, lo que contribuye a la guetización o compartimentación del cine dirigido por mujeres y, en última instancia, de las propias mujeres.) (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5)

A pesar del creciente número de mujeres cineastas o de mujeres que trabajan en la industria cinematográfica, según Nair y Gutiérrez «las cineastas portuguesas, españolas y latinoamericanas todavía están culturalmente infravaloradas por su identidad de género.» (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5). Este no es el caso de Ana Asensio, cuya primera película fue nominada al premio John Cassavettes del Festival *Film Spirits Awards* de 2018 y quien ganó el festival de cine de Austin de 2017. Es decir, nos encontramos con una cinta que recibe importantes logros en prestigiosos festivales internacionales que además no se caracterizan por ser festivales feministas y que, de hecho, muy pocas mujeres lo han ganado. Aquí hay que enfatizar la importancia de que Ana Asensio haya sido la primera persona de España en ganar el premio del Festival de Cine de Austin SXSW, lo que engrandece aún más su trabajo por conseguir un prestigioso premio y por su valor de trascender fronteras. Ahora bien, ¿qué se entiende por cine transnacional? Aquí voy a mencionar tres características transnacionales que hacen de *Most Beautiful Island* un ejemplo de cine transnacional.

Una característica intrínseca y fundamental de lo transnacional es que su autor, en este caso, directora crea un espacio transnacional. Estamos ante una cineasta española que rueda en inglés² y fuera de España, concretamente en Manhattan, Nueva York. Esto de rodar en otro idioma es interesante y paradójico, porque abre el debate de hasta qué punto se puede considerar una película transnacional, ya que la mayoría de la cinta transcurre en inglés, aunque en algunas escenas pueden escucharse otros idiomas. Por otro lado, dentro de ese espacio transnacional y cosmopolita que es Manhattan al que alude el título de la película, se puede aplicar el concepto de «ciudad global» (2001) acuñado por la socióloga y políglota Saskia Sassen, refiriéndose a una de esas tres icónicas ciudades del

² Otras cineastas españolas también han rodado en inglés como Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, Marta Balletbó-Coll e Isabel Coixet (casi todas sus películas), lo que puede entenderse como otro fenómeno dentro del cine global actual debido a la globalización.

capitalismo occidental (Nueva York, Londres y Tokio) como auténticos centros de poder de la economía global digitalizada. Según Sassen, estas ciudades se nutren de una particular demografía muy especializada (sobre todo de licenciados en las mejores universidades del mundo), pero en detrimento de las clases medias y bajas que se ven expulsadas y/o ignoradas por la gran urbe como le ocurre a la protagonista de *Most Beautiful Island* de quien no sabemos si tiene estudios universitarios.

Aparte de una localización foránea, la directora añade un alto grado de cosmopolitismo primero desde el comienzo añadiendo imágenes de transeúntes en una parada de metro en Nueva York, y luego a través de los diferentes personajes que aparecen, muchos de ellos con un marcado acento extranjero, lo que no es gratuito sino que añade un tono polifónico de voces extranjeras (española, rusa, china) que de nuevo tiene que ver con la perspectiva transnacional que la directora emplea de forma explícita. Esta particular cinematografía recuerda al estilo *vérité* de documental realista tratando de describir de la forma más verídica posible la situación de una mujer extranjera en Nueva York. De hecho, todas sus protagonistas son mujeres extranjeras que hablan inglés con un acento extranjero. El personaje principal es una inmigrante que va más allá de ser un personaje protagónico femenino. La cinematografía de Asensio es feminista no sólo por hacer un cine protagonizado por mujeres sino también por tratar temas que preocupan a las mujeres como por ejemplo el embarazo, el aborto, la violación, el sexismo y, sobre todo, el acoso sexual. Todos estos temas en mayor o menor medida se reflejan en la cinta.

Otra cualidad del cine transnacional que se desprende cuando vemos *Most Beautiful Island* es la soledad y el estrés que el extranjero siente al vivir fuera de su país. Aquí utilizo transnacionalismo en términos de Steven Vertovec, como una «condición» (1999). Una particular condición o manera de ser, cuyo concepto aplicado a la situación de Luciana se entiende más adelante al descubrir que la protagonista no quiere volver a España porque, como le dice en una breve escena a su madre por teléfono, allí no puede volver porque la situación le asfixia. Luego, más tarde, se comprende que esa particular situación se debe a que perdió a su bebé y todavía se siente culpable de ello, aunque su madre le insiste en que ella no fue culpable. Ese drama interior constituye una pieza fundamental del cine transnacional que aquí asocio con esa «condición» de la que habla Vertovec. Por otro lado, esa situación de asfixia que la

protagonista transpira a lo largo de todo el filme se corresponde con el género del melodrama, el género por excelencia que más han usado las pioneras del cine feminista en España, pero que desafortunadamente está ninguneado o poco valorado por la audiencia, la crítica, e incluso la Academia de cine. Aquí suscribo la línea marcada por el hispanista Duncan Wheeler, quien en su artículo de 2016, «The (post')feminist condition: women filmmakers in Spain» apunta precisamente al género del melodrama como la mejor respuesta cinematográfica al machismo y misoginia de la sociedad española (1057). Algunos ejemplos de melodramas poco valorados por la audiencia y crítica van desde la que puede considerarse como la primera película feminista española de la democracia, *Vámonos, Barbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), pasando por el cine de Pilar Miró, Josefina Molina hasta la actualidad con Chus Gutiérrez, Patricia Ferreira, Helena Taberna o Juana Macías por citar unas pocas.

Most Beautiful Island es una cinta feminista contemporánea dentro de la línea de la académica Sophie Mayer, para quien el nuevo cine feminista debe ser interseccional como expone en su libro *Political Animals* (2016)³, donde analiza casi 500 películas con la particularidad de que todas son ferozmente políticas y están comprometidas con la curación de espacios y voces para las mujeres, particularmente mujeres en las intersecciones marginadas de clase, raza y género. Según Mayer, el nuevo cine feminista es digital, transnacional, transexual, anticolonialista y multiplataforma, toda una serie de características que como vemos la película de Asensio cumple en su mayoría.

Aparte de que los principales protagonistas son mujeres que realizan una serie de trabajos ínfimos señalando así la falta de oportunidades de los inmigrantes, personalmente la película me cautiva sobre todo por su marcado estilo poético (véase título) lleno de simbolismo feminista y por un planteamiento muy personal y arriesgado. Su estilo cinematográfico se caracteriza por un manifiesto acento personal y político. Personal, porque como ella misma ha escrito en inglés: «The plan was to have two very distinctive halves of the film» (El plan era tener dos mitades muy

³ «If feminist film is an open letter because it's addressed to a possible future, it's also open because, in order to bring that future into being, it has to go beyond the merely invitational.» (Mayer, 2016: 202). (Si el cine feminista es una carta abierta porque está dirigida a un futuro posible, también lo es porque, para hacer realidad ese futuro, tiene que ir más allá de la mera invitación.)

distintas de la película) (Asensio, MovieMaker.com, noviembre 3, 2017), el largometraje se divide cinematográficamente en dos partes con estilos muy diferentes, lo que me parece muy personal y atrevido en el sentido de que una película tradicional no mezcla dos géneros, además tan opuestos como el documental y el suspense, pero la directora de manera intencionada quiere transmitir a su audiencia esa natural hibridez que caracteriza lo transnacional. Por un lado, la primera parte está rodada a modo de cine *vérité* o de documental que trata de representar al 100% la realidad de la forma más objetiva posible o incluso de forma hiper-realista como ejemplo del nuevo cine transnacional que trata temas que preocupan a la mujer actual.

Por otro lado, en la segunda parte de la película el efecto documentalista o *vérité* desaparece para ahora atrapar al espectador con escenas mórbidas, escabrosas y llenas de suspense. Se trata de un tipo de cine que definiendo como feminista por la forma en que usa la cámara, incluyendo el desnudo parcial de la protagonista, que no es una escena gratuita, sino que refleja la situación de desnudez en la que se encuentran muchas mujeres en el extranjero, o sea, un reflejo de la sociedad en la que vivimos donde la propia directora como protagonista de su *ópera prima* se desnuda. Dentro de un contexto de cine español feminista, esta «auto desnudez» se puede interpretar como una nueva estética determinada por una nueva conciencia feminista, donde el cuerpo femenino se usa no como componente erótico sino precisamente como forma subversiva para visualizar el desamparo en el que se encuentran muchas inmigrantes. Aunque no todas llegan al desnudo, otras directoras españolas que también aparecen en sus propias películas son, por ejemplo, Icíar Bollaín en su *Hola, ¿estás sola?* (1995), Inés París en *Semen: una historia de amor* (2005), y más recientemente, Elena Martín en *Júlia ist* (2017). Más que una actitud narcisista (o de Hitchcock) puede interpretarse, según Barbara Zecchi, como «un gesto empoderante con el cual la autora puede afirmar su subjetividad, su existencia y su creatividad: una reconquista de la caverna» (Zecchi, 2014a: 147).

La segunda parte de *Most Beautiful Island* parece rodada como una película de terror⁴, donde de nuevo aparecen animales, pero esta

⁴ Aquí conviene recordar Jon Towlson, para quien “the film actually pushes the definition of a horror film in that, rare for the genre, there are no killings or deaths in the story”. (Towlson, 2021: 177). (La película en realidad supera la

vez su efecto puede ser letal, puesto que ya no son cucarachas sino arañas venenosas, que se dejan pasear por el cuerpo desnudo de las protagonistas durante dos minutos a la espera de si van a ser o no mordidas. Lo más impactante de esta escena es que el que acaba «mordido» es el espectador, cuando se da cuenta de que Luciana ayuda a otra compañera para que no muera por la mordedura de una araña mortífera como parte de un juego macabro. Una vez más, dentro de un contexto político español, esta secuencia del paseo de las arañas venenosas por el cuerpo desnudo de las mujeres se podría asociar con el feminismo español de los años 80, y concretamente con la obra de teatro *Tres idiotas españolas* (1987) de Lidia Falcón, cuyas escenas de delirio en su obra se explican porque las mujeres exigían la teoría del proletariado, puesto que el sexo femenino está sometido desde que nace al imperio del varón y, por consiguiente, la mujer tiene que sacudirse ese yugo que impregna todo lo femenino. Esta sacudida o alteración de poderes (del capitalismo dominante de Nueva York), se escenifica en la película cuando todos los presentes están expectantes a que la protagonista sea mordida por la araña venenosa, pero en un momento lúcido, Luciana, haciendo gala de su nombre (deriva de la palabra lúcida; otro elemento simbólico) se impone y sale ilesa ante la sorpresa de todos, incluido el público.

Most Beautiful Island constituye un ejemplo actual de cine transnacional y feminista porque ofrece una visión personal de la mujer española inmigrante, en este caso en Estados Unidos. Hay que resaltar visión personal porque la directora no suscribe la típica idea del sueño americano donde supuestamente todo es posible, sino que más bien refleja una pesadilla basada en su propia experiencia semi-autobiográfica, donde la protagonista apenas tiene dinero para vivir y costearse una habitación. Si en 1929 Virginia Woolf defendía la importancia de tener dinero y *una habitación propia* en su famoso homónimo ensayo, resulta penoso comprobar que bien entrado ya el siglo XXI la protagonista de *The Most Beautiful Island* no puede pagar una habitación propia por su condición de mujer y de inmigrante indocumentada. No obstante, en honor a la verdad, me gustaría pensar que el sueño americano sigue vivo en Norteamérica. Es decir, de la película no me creo ese mensaje soterrado de que el inmigrante es un desgraciado permanente. Por el contrario, pienso que el sueño americano es aún

definición de película de terror en el sentido de que, algo poco común en el género, no hay asesinatos ni muertes en la historia.) (Towlson, 2021: 177).

posible, y un ejemplo sería la película americana, *The Sun is Also a Star* (2019) dirigida por la neoyorquina Ry Russo-Young, quien trata también el tema de la inmigración justamente en Nueva York, pero desde una perspectiva más optimista.

En conclusión, el poético título de *Most Beautiful Island* no refleja una realidad permanente del inmigrante en los Estados Unidos sino más bien como la directora ha dicho la nostalgia de «emular las películas del Nueva York de los años 70, el cine independiente.» (Asensio, [Directoras de cine](#), febrero 12, 2018) y de ahí que esté rodada en super 16. *Most Beautiful Island* manifiesta la sensibilidad de una mujer que vivió por experiencia propia algunas escenas delirantes. En este sentido, creo que todos los españoles que trabajan o han trabajado en el extranjero alguna vez han experimentado alguna escena delirante o surrealista y que llevan consigo en su memoria del exilio. Una vez más, se trata de un tipo de cine que empatiza también con una particular demografía y diáspora a la que pertenece Ana Asensio. De su poética manera de utilizar la cámara (*gincine*, que diría Bárbara Zecchi) me quedo con su cine feminista por su mensaje final: las mujeres tienen que sacudirse solas todos los peligros y bichos que las rodean.

Si por un lado la primera parte de la película muestra numerosas escenas que retratan el calvario a la hora de encontrar estabilidad laboral, la segunda parte se caracteriza por una serie de escenas tremendistas que están rodadas a modo de *thriller* precisamente para hacer pensar a la audiencia hasta qué punto nuestra sociedad se ha vuelto insensible (con el juego de las arañas venenosas), donde un grupo de personas paga dinero por ver, no un espectáculo, sino la posibilidad real de que una mujer desnuda muera como consecuencia de la picadura de una araña letal. Como la propia directora ha comentado, *Most Beautiful Island* retrata no sólo la insensibilidad de una clase pudiente sino fundamentalmente «mostrar el contraste de estas dos sociedades: la que paga un precio por entretenerse y la que acepta ese mismo precio para poder sobrevivir. [...] También me interesaba colocar a una mujer en el epicentro de este mundo macabro, que una mujer fuera la mente creadora de este mundo perverso.» (Asensio, [Directoras de cine](#), febrero 12, 2018). Al final, Luciana coge el dinero y desaparece en la noche. Aunque no se trata de un cine gore ni de terror a la vieja usanza, porque de hecho nadie muere, sin embargo, si es un tipo de cine que aquí defiende como transnacional y feminista porque hace reflexionar sobre los problemas de la mujer actual en un mundo

globalizado. Su protagonista es como una isla que ha sabido sobrevivir al horror de la sociedad que la rodea.

Bibliografía

ana-asensio.com <https://www.ana-asensio.com/>

Asensio, A. (2023, January 31). How they did it: First-time director Ana Asensio split *Most Beautiful Island* into two stylistically distinct halves - moviemaker magazine. *MovieMaker*. <https://www.moviemaker.com/how-they-did-it-most-beautiful-island/>

Ávila López, E. (2018). Diáspora del cine español en las Américas: ¿realidad o ficción?. *Cuadernos de ALDEEU*, 32, 167-87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6568722>

Bordón, H. P. (2019). *Most Beautiful Island* by Ana Asensio; Júlia ist by Elena Martín. *Hispania*, 102: 2, 302-3.

Exclusive Interview: Ana Asensio | *Most Beautiful Island* (The Fan Carpet), diciembre 1, 2017: 13:58 minutes. <https://www.youtube.com/watch?v=CJByUCUVxul>

Falcón, L. (1994). *Tres idiotas españolas*. Vindicación feminista.

Guillamón Carrasco, S. (2015). Los discursos fílmicos de las cineastas en España. *Dossiers Feministes*, 20, 285-301.

Lucca, V. (2017). *Most Beautiful Island*. *Sight & Sound*, 27:12, 72-73.

Mayer, S. (2016). *Political Animals. The New Feminist Cinema*. I.B. Tauris.

Nair, P. y J. D. Gutiérrez-Albilla. (2013). Introduction: Through Feminine Eyes. En P. Nair y J.D. Gutiérrez-Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone Women filmmakers: Theory, Practice and Difference* (1-11). Manchester University Press.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.

globalizado. Su protagonista es como una isla que ha sabido sobrevivir al horror de la sociedad que la rodea.

Bibliografía

ana-asensio.com <https://www.ana-asensio.com/>

Asensio, A. (2023, January 31). How they did it: First-time director Ana Asensio split *Most Beautiful Island* into two stylistically distinct halves - moviemaker magazine. *MovieMaker*.

<https://www.moviemaker.com/how-they-did-it-most-beautiful-island/>

Ávila López, E. (2018). Diáspora del cine español en las Américas: ¿realidad o ficción?. *Cuadernos de ALDEEU*, 32, 167-87.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6568722>

Bordón, H. P. (2019). *Most Beautiful Island* by Ana Asensio; Júlia ist by Elena Martín. *Hispania*, 102: 2, 302-3.

Exclusive Interview: Ana Asensio | *Most Beautiful Island* (The Fan Carpet), diciembre 1, 2017: 13:58 minutes.

<https://www.youtube.com/watch?v=CJByUCUVxul>

Falcón, L. (1994). *Tres idiotas españolas*. Vindicación feminista.

Guillamón Carrasco, S. (2015). Los discursos fílmicos de las cineastas en España. *Dossiers Feministes*, 20, 285-301.

Lucca, V. (2017). *Most Beautiful Island*. *Sight & Sound*, 27:12, 72-73.

Mayer, S. (2016). *Political Animals. The New Feminist Cinema*. I.B. Tauris.

Nair, P. y J. D. Gutiérrez-Albilla. (2013). Introduction: Through Feminine Eyes. En P. Nair y J.D. Gutiérrez-Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone Women filmmakers: Theory, Practice and Difference* (1-11). Manchester University Press.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.

- Plunkett, J. (2015). Katie Hopkins: Sun migrants article petition passes 200,000 mark. *The Guardian*, 20 April.
- Sassen, S. (2001). *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Stone, Rob. (2015). "The Disintegration of Spanish Cinema". *Bulletin of Spanish Studies*, 92:3, 423-38.
- Towlson, J. (2021). *Global Horror. Cinema Today*. McFarland.
- Vertovec, S. (1999). Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*, 22:2, 447-62.
- Wheeler, D. (2016). The (post')feminist condition: women filmmakers in Spain. *Feminist Media Studies*, 16.6, 1057-77.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Publicaciones Universidad de Zaragoza.
- Zecchi, B. (2014a). *La pantalla sexuada*. Cátedra.
- Zecchi, B. (2014b). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

- Plunkett, J. (2015). Katie Hopkins: Sun migrants article petition passes 200,000 mark. *The Guardian*, 20 April.
- Sassen, S. (2001). *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Stone, Rob. (2015). "The Disintegration of Spanish Cinema". *Bulletin of Spanish Studies*, 92:3, 423-38.
- Towlson, J. (2021). *Global Horror. Cinema Today*. McFarland.
- Vertovec, S. (1999). Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*, 22:2, 447-62.
- Wheeler, D. (2016). The (post')feminist condition: women filmmakers in Spain. *Feminist Media Studies*, 16.6, 1057-77.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Publicaciones Universidad de Zaragoza.
- Zecchi, B. (2014a). *La pantalla sexuada*. Cátedra.
- Zecchi, B. (2014b). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.