

La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015)

 institucional.us.es /ambitos/

22/9/2016

Lucía Tello Díaz

Universidad Internacional de La Rioja

lucia.tello@unir.net

English Version: The so-called 'female gaze': stereotypes and gender roles in the spanish cinema (1918-2015)

Resumen

La incorporación de la mujer al mercado laboral ha sido un proceso largo no exento de dificultades. La mujer en la industria del cine constituye un ejemplo paradigmático en la atribución de roles, tanto en lo referente al acceso asimétrico a la dirección, como en su representación en la gran pantalla. A las dificultades generales, en España se añaden las circunstancias coyunturales de un siglo XX marcado por una situación político-social que retrasó aún más el acceso de la mujer al trabajo y que lastró un imaginario androcéntrico que llega hasta nuestros días. Las pocas mujeres que se han dedicado al cine en puestos de dirección, han tenido que hacer frente a un aluvión de dificultades que se han materializado en reducción de presupuesto, así como falta de confianza en su trabajo y en su competencia. Al mismo tiempo, la presencia de mujeres detrás de la cámara siempre dispara la cuestión de "la mirada femenina", lastre prototípico que homogeniza la labor de todas las cineastas y que reduce a estereotipos su diversidad. De la mano de los estudios de Sandra L. Bem, en este trabajo nos proponemos descubrir si el sexo de los directores determina su mirada, así como si la asunción de un estilo de trabajo responde a motivos sexuales per se a un rol social.



Palabras clave

Roles, estereotipos, género, cine español, mirada femenina.

Abstract

The incorporation of women at work has been a long and difficult process. Gender roles and the 'manifest destiny' of women have prevented them from integrating the active part of society. Women in the motion-picture industry constitute a paradigm in attributing gender-roles, both in the asymmetric access to filmmaking and creating stereotypes. These difficulties are evident in the Spanish film industry, where in addition to general conditions the socio-political context delayed even more the insertion of women in the labour market. During decades, the very few women directors have had to face not only a fierce androcentric imaginary, but also a countless amount of complexities which include inadequate budgets and a lack of confidence in their competence. Simultaneously, the presence of women behind the camera raises the question about the so-called 'female gaze', which determines the polarization of professionals in terms of gender. This stereotypical burden is not only a homogenization of their work, but also a pejorative consideration about their creativity. Therefore, the goal we aim to achieve is to diagnose the status of women in cinema, especially in the Spanish motion-picture industry, as well as to discover if the gender of filmmakers per se determines their gaze.

Keywords

Roles, stereotypes, gender, female gaze, filmmaking, spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Los hábitos y costumbres de una sociedad determinan la identidad individual y los roles que los individuos asumen. Muchas de las características adscritas a hombres o mujeres no son determinadas por procesos biológicos sino, por el contrario, normas culturales. Este proceso de estereotipia no solo simplifica la complejidad social, también impone identidades y restringe importantes ámbitos como la libertad, la creatividad y la singularidad. En los años setenta, la psicóloga, teórica e investigadora Sandra L. Bem revolucionó la Psicología, estableciendo un nuevo campo de investigación de género en el que la masculinidad y la feminidad no eran dos realidades separadas, sino un continuo bipolar. La innovadora noción de "Androginia psicológica" ayudó a Bem a describir lo femenino y masculino no como antagonistas, sino como elementos simultáneos, dado que una persona podía mostrarse femenina y masculina, e incluso indiferenciada o no tipificada sexualmente (lo que se entiende como androginia). Desde la revelación de la teoría de Bem del Esquema de género, el panorama de los roles, el género y los estereotipos se transfiguró. En su teoría, la analista asumía que el "sexo biológico no estaría en el núcleo de la identidad individual" (Bem, 1998: X).

ÁMBITOS
2016
n°34

Esta noción no solo nos va a ayudar a delinear el contorno de los rasgos del cine español dirigido por mujeres, sino que ha propiciado la aparición de innumerables estudios acerca de los roles y el género, centrados en distintos ámbitos de la misma realidad, a saber: cómo los roles sociales determinan las identidades y cómo estos roles bloquean el crecimiento personal y profesional de las mujeres. En el caso de la industria cinematográfica esta realidad se torna evidente. La consideración de la mujer como ser subsidiario, reducido en el cine a mero objeto, las ha relegado a actividades secundarias, siendo extraordinariamente complejo su acceso a actividades de dirección en la industria. Aunque las mujeres puedan atesorar las mismas capacidades y herramientas para dirigir que sus compañeros varones, ha sido histórica y socialmente más difícil para las mujeres alcanzar puestos de dirección. Aunque no existe una barrera física tangible de la que se entienda el freno en las carreras de las mujeres, el techo de cristal sigue reduciendo las posibilidades de las mujeres dentro de la actividad cinematográfica. Tal como veremos en sucesivos epígrafes, más de un siglo después de la invención del cinematógrafo, las mujeres cineastas todavía encuentran más obstáculos para dirigir, amén de sufrir mayor precariedad laboral que sus compañeros directores. Esto implica que la generalidad de las películas, de las historias y de sus roles protagónicos recaigan en profesionales masculinos, lo cual redundará en convertir a la mujer en “el otro”, un punto de vista marginal lejos de convertirse en representativo. Consecuentemente, las películas no solo están dirigidas desde un punto de vista “androcéntrico”, por emplear el término acuñado por Charlotte Perkins Gilman en *The Man Made World or Our Androcentric Culture*, sino que también exhiben figuras femeninas con una patente falta de profundidad:

El androcentrismo es privilegiar la experiencia masculina y “otrorizar” la experiencia femenina; esto significa que los hombres y la experiencia masculina son tratados como el estándar neutral o la norma para la cultura y las especies como un todo, y las mujeres y la experiencia femenina son tratadas como una desviación específica del supuesto estándar universal (Bem, 1994: 41)

Este proceso de “otrorización” puede ser confrontado permitiendo a las mujeres expresar su propia experiencia, facilitando su acceso a puestos de dirección y permitiéndoles articular sus producciones sin ser consideradas como minoritarias o marginales. Extrapolando el término de “escritura” al de creación, podemos afirmar:

Las mujeres deben escribirse a sí mismas: deben escribir acerca de otras mujeres y traerlas a la escritura, desde donde han sido apartadas violentamente como de sus cuerpos por las mismas razones, por la misma ley y por el mismo objetivo fatal. La mujer debe ponerse a sí misma dentro del texto –como dentro del mundo y de la historia- por su propio movimiento. El futuro no debe estar determinado por el pasado nunca más (Cixous, 1976: 875).

A la luz de estas circunstancias vamos a analizar la situación actual de la mujer en la industria cinematográfica, tanto detrás como delante de la cámara, y los estereotipos que se le atribuyen a las películas hechas por mujeres.

2. METODOLOGÍA

Como parte de un estudio más amplio, en este trabajo esbozaremos un diagnóstico acerca de la obra de las mujeres cineastas, vamos a aplicar una metodología deductiva para obrar de lo general a lo particular y así bosquejar de manera más amplia nuestro estudio. Asimismo, dividiremos el análisis en cuatro partes diferenciadas, para poder cubrir todo el espectro de la realidad estudiada. La primera parte consistirá en una aproximación histórica a la figura de la mujer en el cine, analizando cómo la historia ha prescindido de la aportación de las mujeres al universo cinematográfico. En una segunda parte, nos acercaremos a la llamada “mirada femenina”, descubriendo cómo este estereotipo ha condicionado tanto el acceso de la mujer a la dirección como la recepción de sus producciones. Simultáneamente, revisaremos los estudios que hacen patente la inequidad en el acceso a la dirección cinematográfica, así como, en último lugar, exploraremos la presencia de cineastas mujeres estudiando pormenorizadamente sus producciones y sus personajes. Para ello, y de acuerdo con estudios del Ministerio de Cultura y archivos cinematográficos, analizaremos la producción total de 202 directoras mujeres, quienes han realizado un total de las 359 películas estudiadas entre 1918 y 2015. De este modo elaboraremos un acercamiento a la realidad de las mujeres cineastas, estudiando los roles asumidos por sus personajes y llevando a cabo tanto un análisis cualitativo como cuantitativo de acuerdo con el Inventario de roles de sexo (BSRI) de Sandra Bem, elaborado en 1974. Este inventario nos servirá de guía para discriminar los roles sexuales asumidos por cada personaje, de entre los sesenta ítems relacionados con aspectos prototípicamente femeninos, masculinos y neutros. Para ello nos valdremos de la validación del inventario realizado por el psicólogo Enrique Barra, publicado en la *Revista Latinoamericana de Psicología* (2004), con la que podremos evaluar el tratamiento de los roles de género (femenino, masculino, andrógino e indiferenciado), y concluir si realmente existe la mirada femenina en el cine español.

3. MUJERES EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA: LA NECESIDAD DE REESCRIBIR LA HISTORIA

No parece necesario subrayar la importancia de la industria cinematográfica como constructor de referentes e imaginarios

colectivos. Lo que se percibe a través de la pantalla, en cualquier posible formato, establece la percepción individual y social de determinados aspectos sociales. A lo largo de los siglos, los hombres han diseminado interpretaciones de cómo los géneros deberían proceder y cómo deberían ser. De este modo, se puede decir que la historia se ha escrito desde una perspectiva masculina, dejando a las mujeres un limitado espacio para articular su propia experiencia:

Los historiadores [...] han seleccionado los acontecimientos que había que poner por escrito y los han interpretado a fin de darles un sentido y un significado. Hasta un pasado reciente, estos historiadores han sido varones y lo que han registrado es lo que los varones han hecho, experimentado y considerado que era importante. Lo han denominado Historia y la declaran universal. Lo que las mujeres han hecho y experimentado no ha sido escrito, ha quedado olvidado, y se ha hecho caso omiso a su interpretación. Los estudios históricos, hasta un pasado muy reciente, han visto a las mujeres al margen de la formación de la civilización y las han considerado innecesarias en aquellas ocupaciones definidas como de importancia histórica (Lerner, 1990:6).

En este sentido, hace menos de un siglo el autor Óscar Wilde citó en su celebrada *El retrato de Dorian Gray*: “Querido, ninguna mujer es un genio. Las mujeres son un sexo decorativo. No tienen nada que decir, pero lo dicen con encanto. Las mujeres representan el triunfo de la carne sobre el espíritu, mientras que los hombres representan el triunfo del espíritu sobre la moral” (Wilde, 1982: 101). A lo largo de los siglos a las mujeres no les estaba permitido expresarse por sí mismas. El único modo de que se escuchase la voz de la mujer fue a través del trabajo masculino, aunque estuviese mediado por la percepción de un hombre. Como sostiene la autora Virginia Woolf acerca de las mujeres en la obra ficcional: “Algunas de las palabras más inspiradas, algunos de los pensamientos más hondos de la literatura caen de sus labios; en la vida real apenas sabía leer, apenas deletrear y era la propiedad de su marido” (Woolf, 1929:34). La importancia de relegar a un segundo puesto estas manifestaciones derivan en una interpretación ciclópea de la realidad, lo que contribuye a distorsionar la dimensión de la contribución femenina:

La imagen central que subyace al concepto de androcentrismo [...] describiendo lo que ven desde un punto de vista egocéntrico y androcéntrico. Dividen la realidad entre ellos y el resto, y definen todo categorizado lo demás –incluidas las mujeres– en relación consigo mismos. Definiendo “lo otro”, hacen al menos dos cosas relacionadas simultáneamente. Primero, definen todo lo que ven en términos de parecido/lejanía a ellos mismos. Toman su propio ser y experiencia como el punto de referencia estándar de la cultura como un todo, y aquello que sea experiencia de cualquier otro ser es tomado como un estado inferior o incluso desviación del estándar que ellos mismos han establecido (Bem, 1994: 42-43).

La contribución de las mujeres en la esfera audiovisual ha sido oscurecida igualmente, de forma que parece que ninguna mujer ha participado en su desarrollo. Esto sucede porque la presencia de la mujer ha sido omitida de la Historia del Cine: “desde el comienzo de la industria cinematográfica, al final del siglo XIX, los nombres de mujeres directoras, productoras y guionistas [...] son constantes; por lo tanto, es sorprendente su rotunda ausencia en los manuales de la Historia del cine” (Martínez, 2008: 316-317). Cineastas como Alice Guy-Blaché (la primera mujer cineasta, autora de *La Feeaux Choux* en 1896), Lois Weber (directora y guionista, pionera en el sistema de polivisión), Lotte Reiniger (directora de una de las primeras películas animadas), Olga Preobrazhenskaya (miembro fundador del Instituto Garasimov de Cinematografía, en 1919), o Sakane Tazuko (primera cineasta japonesa, *Hatsu Sugata*, en 1936), son solo algunos ejemplos de mujeres que han participado en la formación y consolidación del cine. Aunque algunos nombres actuales de cineastas son conocidos (Jane Campion, Lina Wertmüller, Sofía Coppola, Kathryn Bigelow, Penny Marshall, Agnés Varda, Andrea Arnold, Barbra Streisand, Julie Dash, Catherine Breillat o Chantal Akerman), lo cierto es que muchas otras cineastas todavía encuentran severas dificultades para acceder a la cinematografía. Romper la creencia de que este ámbito artístico “no es un asunto de mujeres” (Cruz, 2003: 2), no es una tarea sencilla. En primera instancia este desequilibrio cuantitativo se creía debido a la carencia de cultura de las mujeres, cuya ignorancia –sin una reflexión pertinente acerca del motivo de esa falta de conocimiento– fue el alegato esgrimido para su relegación. Sin embargo, en la actualidad occidental las mujeres han alcanzado un elevado nivel de preparación, el cual hace complicado aducir razones culturales para ese desajuste:

Durante al menos la mitad del poco más de un siglo de historia del cine, las mujeres se han equiparado a los hombres en nivel educativo en el mundo occidental e incluso los han superado [...] Sin embargo, esto, que puede facilitar el acceso a otras artes, no es suficiente en el caso del cine, porque éste tienen un importante componente técnico y es bien sabido que, todavía hoy, la técnica sigue considerándose un ámbito masculino (Cruz, 2003: 6).

Esta divergencia cultural entre lo masculino y femenino ha conducido a un sistema en el que dos extremos irreconciliables, una polarización disfuncional que excluye a individuos capaces del mundo laboral por razones de género. La tendencia a la polarización explica la dificultad que entraña la contravención de las normas impuestas y la división que separa a los géneros. Como Betty Friedan sostiene:

Durante cincuenta años no había una palabra sobre estos anhelos en las millones de palabras escritas sobre mujeres, para mujeres, en todas las columnas, libros y artículos por expertos diciéndoles a las mujeres que su rol era el buscar su realización como mujeres y madres. Una y otra vez las mujeres escuchaban voces de la tradición y de la sofisticación freudiana de que no podían desear un destino mayor que el de la gloria en su propia femineidad [...] aprendieron que las

verdaderas mujeres femeninas no quieren carreras, educación superior, derechos políticos –independencia y las oportunidades por las que las feministas pasadas de moda lucharon (Friedan, 1963: 15-16).

De esta manera, las mujeres que deciden trabajar en ámbitos laborales históricamente masculinos, como el cine, están obligadas a luchar contra la diferenciación sexual y en contra de su supuesto deber como mujeres (Friedan, 1963: 27). En la industria cinematográfica, esta ruptura implica que solo un pequeño porcentaje de mujeres alcance sus propósitos laborales. Tal como indica un estudio elaborado por la Universidad de San Diego: “Solo un 9% de mujeres dirigieron alguna de las 250 películas más taquilleras de 2013, de las que un 10% de guionistas fueron mujeres, un 17% editoras y un 15% productoras ejecutivas” (Catalán, 2014). Este estudio, además, indicaba que “las mujeres tienden a hacer proyectos independientes, o documentales, que precisan menor presupuesto, porque no les llegan las ofertas o el dinero para dirigir grandes proyectos” (Catalán, 2014). A este respecto, Fabien Hurielle, creador de *Hollywomen*, es categórico: “esto no tiene que ver con el dinero: el dinero es simplemente el síntoma, la percepción es la causa. La percepción de que las mujeres solo hacen dramas y no acción o ciencia ficción” (Catalán, 2014). También en esta material las cineastas son inequívocas; en palabras de la directora y actriz francesa Julie Delpy:

Ahora la gente está intentando contactar conmigo para hacer películas [...], es como si estuvieran buscando una directora mujer, y todo para hacer películas sobre relaciones de pareja. ¿Sabes qué? No quiero hacer una película que ellos quieren que esté dirigida por una mujer. Lo primero porque, para mí, eso es condescendiente. ¿Qué significa [hacer una película de mujeres]? ¿Que es sobre amamantar? [...] Una mujer tiene que hacer un buen puñado de éxitos en la taquilla, uno tras otro [...] para callar la boca de todo el mundo (Delpy en Lemire, 2007).

La cineasta española Inés París expone al respecto su perspectiva al afirmar que “la razón por la que tantas mujeres optan por hacer películas intimistas es por razones de presupuesto” (París en Camí-Vela, 369). La querencia de la industria cinematográfica por cineastas y guionistas varones, solo es contrarrestada cuando los equipos están dirigidos por una mujer, tal como evidencia un estudio del Sundance Film Festival, confirma que en películas dirigidas por mujeres hay un 21% más de representación femenina en sus equipos (Smith, Pieper & Choueiti, 2013). Resultados similares muestra la investigación publicada por Stephen Follows bajo el título “Cut Out Of The Picture: A Study Of Female Directors In The UK Film Industry”. Según el autor “el 65.4% de los escritores de proyectos de películas rodadas por directoras son mujeres, comparado con solo un 7.4% de las películas dirigidas por hombres” (2016:26). Esta disparidad de porcentaje entre mujeres y hombres cineastas también es enfatizada por la asociación *Women Directors in Hollywood*, la cual afirma que en la industria cinematográfica “el ratio de directores hombres y mujeres en activo es más sombrío hoy que nunca antes, no reflejando el hecho de que las mujeres representan el 53% de la población y un porcentaje muy similar de los graduados en las escuelas de cine” (Giese, 2012). Por lo tanto, esta inequidad de circunstancias dificulta el trabajo de la mujer, quien está sujeta a un mayor número de presiones y limitaciones. Del mismo modo, todavía existe otro obstáculo más que las mujeres cineastas deben afrontar, este es: el “*velvet ghetto*”. Traducido como el gueto de terciopelo, este intrincado concepto implica que las mujeres “todavía encuentran sus sueldos inferiores que los de sus compañeros masculinos” (Taff, 2003:11). Esto sucede porque la “feminización” de un puesto de trabajo tiene como consecuencia un patente “impacto negativo en los salarios” (Taff, 2003:11). En la industria cinematográfica el ghetto de terciopelo es incluso más restrictivo:

El *cine de mujeres* conlleva implícitamente un matiz peyorativo. Definir un producto cultural como “de mujeres” supone automáticamente desprestigiarlo porque lo aleja del cine mayoritario, del canon, que por supuesto es masculino. Implica diferenciar la creación masculina de la femenina, y en una sociedad desigual en sus estructuras, esta diferencia discrimina a las mujeres. Su propia existencia indica esta discriminación. Nunca ha existido el término *cine de hombres*, porque el *cine de hombres* es el cine universal; el que tiene un punto de vista y un marcado protagonismo masculino. No es necesaria la diferencia (Castejón, 2010: 15).

La creencia de que las mujeres no poseen buenas características de dirección, implica que sean situadas en posiciones “tácticas en lugar de en roles directivos” (Taff, 2003:11). A este respecto, la cineasta española Inés París es tajante:

La “división sexual del trabajo” en el cine es enormemente tradicional: los hombres son una aplastante mayoría en las categorías profesionales relacionadas con las funciones artísticas, directivas y técnicas. Los únicos departamentos que habitualmente dirigen mujeres son los de vestuario, peluquería y maquillaje. Es decir, hay muchas mujeres trabajando en la industria del cine, pero no están en los puestos directivos (dirección-guion-producción), que es donde se decide qué se cuenta y cómo (París en *Mujeres y cultura*, 2010:41-42).

A pesar de que en los países occidentales “la discriminación laboral por razón de sexo” está prohibida (Giese, 2012), la realidad confirma este prejuicio, como expone la cineasta Maria Burton, presidenta emérita de la Alliance of Women Directors:

Cuando una película de gran presupuesto es dirigida por una mujer –o protagonizada por una actriz- y no funciona como se esperaba, nos afecta a todas nosotras [las mujeres cineastas], mientras que existen docenas de películas dirigidas por un hombre o protagonizadas por un varón que no funcionan como se esperaba, y nadie piensa que es un error del hombre (Burton in Catalán, 2014).

Esta situación disuade a muchas mujeres cineastas de desempeñar sus funciones, obteniendo como resultado la ausencia de representación femenina, lo cual se traduce en pérdida de diversidad. A la luz de las consideraciones precedentes, vamos a examinar ahora la percepción social del trabajo de las mujeres cineastas españolas y la asunción de la denominada “mirada femenina”.

4. LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE

La pregunta lógica que emerge cuando se pregunta acerca de la existencia de una mirada concreta es, en primera instancia, qué entendemos por esta en el cine. Habitualmente la mirada es determinada por el público, pero para los propósitos de esta investigación hemos desplazado la importancia de la mirada del espectador a la visión del cineasta, es decir, la perspectiva desde la que se narra una película. En este sentido “para los seres humanos, orquestar colectivamente su experiencia visual requiere de la adaptación de su experiencia retiniana individual a la descripción socialmente aceptada del mundo inteligible. La visión está socializada” (Bryson, 1988:91). Sosteníamos en epígrafes anteriores que la distinción entre individuos atendiendo a cualquier diferenciación de sexo, etnia, religión o cultura, no debería estar contemplada en sociedades regidas por valores democráticos, siendo necesario hablar en términos de integración y convergencia en lugar de oposición o divergencia. Sin embargo, en nuestro mundo contemporáneo muchas mujeres todavía están obligadas a justificar la razón por la que deciden expresarse de una determinada manera, o incluso de excusar el punto de vista desde el que están articuladas sus historias:

Cualquier mujer que se dedique a la creación artística debe escuchar tarde o temprano preguntas referidas a su sexo: ¿Por ser mujer diriges de determinada manera? ¿Tu trabajo se inscribe dentro del cine de mujeres? ¿Existe una mirada femenina específica, una forma de narrar diferente? Hay cierta curiosidad y un buen número de estereotipos de género asumidos ya que nunca se les va a hacer ese tipo de preguntas a los directores. Por otra parte, es cierto que estas cuestiones son lógicas ya que todavía son una minoría de mujeres las que consiguen llegar a ser directora (Castejón, 2010: 11).

A este respecto, es necesario volver a Virginia Woolf, quien hace un siglo ya expuso lo inapropiado que resultaba hablar de la obra de un artista en términos de género:

Es fatal para el que escribe pensar en su sexo. Es fatal ser un hombre o una mujer pura y simplemente; hay que ser viril-mujeril o mujer-viril. Es fatal que una mujer acentúe una queja en lo más mínimo; es fatal que defienda cualquier causa hasta con razón; o que hable deliberadamente como mujer (Woolf, 1929: 75).

Es patente que los conceptos de “viril-mujeril” o “mujer-viril” están ampliamente relacionados al término androginia introducido por Sandra Bem, como hemos mencionado en epígrafes previos. En este sentido, hablar de la “mirada femenina” implica necesariamente la existencia de una mirada masculina, un concepto acuñado por Laura Mulvey en 1975 y que incurre, en la mayoría de los casos, en la representación sesgada de la mujer en la gran pantalla. Como sostiene la autora: “las mujeres en las películas son objetivizadas voyeurísticamente cuando hombres heterosexuales controlan la cámara, y sucede cuando la cámara filma a una mujer desde la perspectiva de un hombre heterosexual, deteniéndose en su cuerpo” (Gemmell, 2014). En otras palabras: “en el texto fílmico la mirada masculina es la mirada sobre la mujer [...] el espectador se identifica con esta mirada masculina y objetiviza a la mujer en la pantalla” (Jacobsson, 1999:7). Al contrario, cuando los críticos cinematográficos mencionan la existencia de una “mirada femenina”, no perfilan la idea de que las cineastas objetiven la figura masculina, sino que denotan la hipotética propensión a hablar de aspectos enraizados en estereotipos históricamente asumidos como femeninos. La guionista y cineasta Ángeles González-Sinde clarifica ambos conceptos: “esa mirada de mujer, que no es antagónica de la que durante siglos ha sido dominante, la del hombre [...] es diferente y matizada, imprescindible para que podamos hablar por fin de una sociedad de la igualdad” (Sinde en *Mujeres y cultura*, 2013: 8-9).

Sin embargo, las distinciones entre hombres y mujeres creadores constituyen un indicador innegable de la tendencia a discriminar en lugar de integrar: “La sociedad está gobernada por un conjunto de reglas cuya tendencia es crear diferencias entre hombres y mujeres” (García Mainar, 1997: 114). Con arreglo a lo anteriormente argüido, es coherente pensar que muchas cineastas no acepten etiqueta o división cuando reflexionan acerca de su obra, no solo porque lo consideran “discriminatorio y reduccionista, en la medida en que nadie emplea el término de “película de hombres” para hablar del trabajo de sus colegas masculinos” (García, 2007: 65), sino porque “quieren que sus películas alcancen al mayor número de espectadores sin connotaciones sexuales” (García, 2007:65). Tal como expone el informe “Cut Out Of The Picture: A Study Of Female Directors In The UK Film Industry” realizado por Stephen Follows (2016), el hecho de prescindir de mujeres cineastas redundaría en ampliar aún más la brecha de desigualdad en la industria cinematográfica:

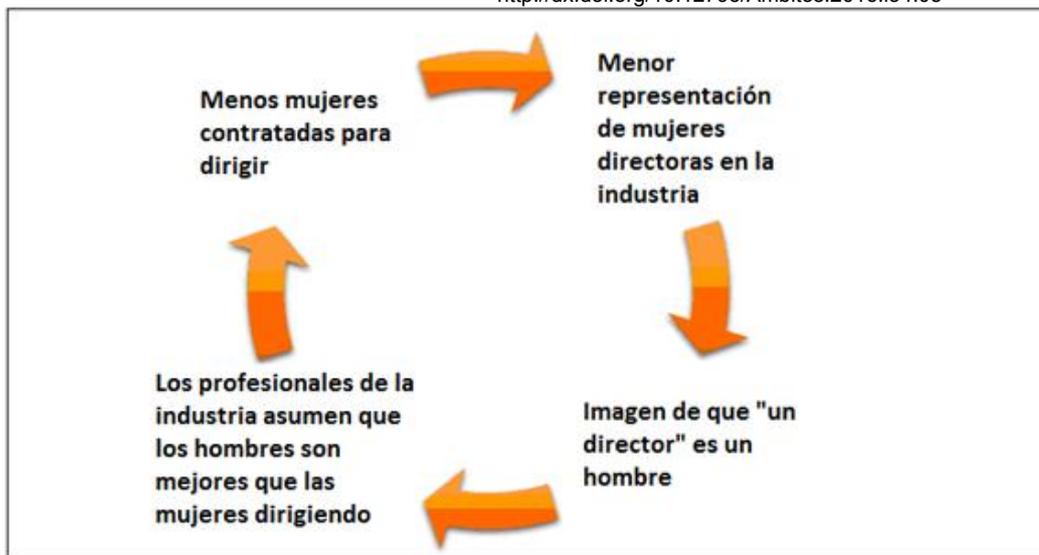


Figura 1. Adaptación del modelo del círculo vicioso en el cine británico

Fuente: Elaboración propia según modelo de Stephen Follows (2016: 85).

Las mujeres cineastas llevan décadas solicitando igualdad de creación para poder equipararse con el índice de empleabilidad masculino, sin que sobre su trabajo penda la etiqueta de “masculino” o “femenino”, sino estrictamente realizado por un hombre o una mujer. Por otro lado, también se ha encontrado un estereotipo atribuido al trabajo de las cineastas, siendo este considerado como “sensible” o “dramático”. En respuesta a este estereotipo la cineasta francesa Rachel Bitton ha mencionado: “no hay historias de hombres o mujeres, pensar acerca de la mirada femenina es una construcción” (Bitton en Iglesias, 2014). En el mismo sentido arguye la cineasta española Isabel Coixet al declarar: “no creo que en un experimento ciego un espectador pueda deducir si una película está hecha por un hombre o una mujer” (Coixet en Soto, 2004). Al estar la realidad compuesta por una ingente cantidad de tipos, resulta errado reducir la creatividad a estereotipos preestablecidos:

En estos momentos no existe una mujer general, una mujer típica [...] Hay una infinidad de riqueza en sus construcciones individuales: no se puede hablar de sexualidad femenina uniforme, homogénea, clasificable dentro de códigos, no más que lo que se puede hablar inconscientemente de unos que se parecen a otros. El imaginario de la mujer es inagotable, al igual que la música, el arte, la escritura: su torrente imaginario es increíble (Cixous, 1976: 876).

Llegados a este punto, podemos afirmar que los roles sociales transforman la visión del espectador, el cual encuentra su perspectiva sesgada por filtros socioculturales. Como sostiene la teórica Sandra Harding:

Una vez nos damos cuenta de que no existe el hombre universal, sino diferentes hombres y mujeres, la eterna comparación del “hombre” con la “mujer” también desaparece. Esto es, las mujeres tienen distinta clase, raza y cultura. Pero hay también, además, categorías de clase, raza y cultura dentro del género, en la medida que las experiencias, deseos e intereses de hombres y mujeres difieren de acuerdo con su clase, raza y cultura (Harding, 1987:8).

A colación de esta diferenciación en base a los géneros, la cineasta argentina Albertina Carri declara: “Lo femenino y lo masculino es una cuestión cultural, yo no diría que hay una mirada femenina en películas dirigidas por mujeres. Hay películas dirigidas por hombres que son muy femeninas y viceversa (Miranda, 2006:35). A este respecto, debemos enfatizar que los directores, con independencia de su sexo, basan sus trabajos en su propia subjetividad; esto hace inexacto hablar de mirada general –femenina o masculina–, en la medida que depende de la experiencia del autor. Esto es un punto esencial dentro del proceso creativo, junto con el derecho individual de los autores a expresarse de manera libre:

La inclusión de la mujer al cine abrió la posibilidad de incluir el punto de vista femenino. La incorporación de nuevas clases de historias, perspectivas, personajes, ritmos y espacios resultó en cambios importantes tanto en el proceso de recepción como en la relación tradicional entre la película y su audiencia. Uno de los aspectos actuales más importantes de las películas hechas por mujeres, es la mejora de las relaciones subjetivas fuera de aquellas promovidas por las formas de expresión dominantes masculinas (Iglesias Prieto, 1994:93).

Si asumimos que reclamar exclusivamente la mirada masculina “es preservar la noción patriarcal de la sociedad” (Jacobsson, 1999:22), es incuestionable que favorecer la producción cultural femenina es fundamental para fomentar el orden democrático, especialmente porque las mujeres cineastas tienden a otorgar un tratamiento más respetuoso a los personajes femeninos en su cine, reduciendo el enfoque androcéntrico y creando personajes femeninos más próximos a la realidad. Como la cineasta egipcia Amal Ramsis sostiene, las películas realizadas por mujeres “son más innovadoras en un nivel artístico” y “conectan con el público” (Ramsis en Villén, 2014). A pesar de que no puede generalizarse una característica común a un grupo heterogéneo de directoras, lo cierto es que las cineastas tienden a ilustrar “una reinención de los roles de

la mujer en la sociedad” (Avellar en Torres, 2004:140), representándose a sí mismas “sin ser subordinadas ni idealizadas” (Melchiori, 1992:284), expresando la “sexualidad femenina y la sensualidad desde su propia experiencia como sujetos” (Arreaza, 2008: 52). Añadido a lo anterior, la contribución más significativa del acceso femenino a la dirección cinematográfica es, indudablemente, el incremento de riqueza y diversidad cultural. No en vano: “se pueden encontrar muchas razones nobles por las que debería haber paridad entre sexos en los directores cinematográficos: la importancia de tener diversas perspectivas culturales, la validación del punto de vista femenino en el mundo [o] la justicia básica” (Giese, 2012).

4.1. Estereotipos y roles: Mujeres que observan. Mujeres que son observadas

En 1915, Sigmund Freud afirmó en su obra *Instincts and Vicissitudes* que “es diferente decir ‘miro’ que decir ‘soy mirado’” (Freud, 1997: 92–94), es decir, no es lo mismo ser sujeto observador que objeto observado. A lo largo de los siglos, las mujeres en el arte no han sido sujetos de la acción –propietarias de la mirada–, sino objeto observado, el elemento pasivo del proceso de observación. En términos de Laura Mulvey: “los patrones construidos de placer e identificación imponen la masculinidad como “punto de vista”, un punto de vista el cual también se manifiesta en el uso general del masculino en tercera persona” (Mulvey en Penley, 1988: 69). Esta práctica de objetivización femenina se lleva a cabo de dos maneras, a saber, dificultando el acceso de la mujer al proceso creativo y, finalmente, distorsionando la imagen femenina. Confinados al ámbito doméstico, los personajes femeninos han sido retratados como el contrario sus homólogos femeninos:

El estereotipo femenino está compuesto por creencias como que las mujeres son emocionales, débiles, sumisas, dependientes, comprensivas, cariñosas, sensibles a las necesidades de los demás. Esto no quiere decir que lo sean, solo que tienden a ser percibidas así. Del mismo modo, según el estereotipo masculino, los hombres son duros, atléticos, dominantes, atrevidos, egoístas, agresivos, competitivos, actúan como líderes. Esto tampoco se corresponde necesariamente con la realidad, sino que se trata de una percepción (Cuadrado, 2007:245).

La dicotomía entre los estereotipos masculinos y femeninos están directamente relacionados con el Inventario de roles de sexo (BSRI) de Sandra Bem, publicado en 1974. Este inventario consistía en la medición de la percepción sexual de los roles asumidos por cada género, de entre sesenta ítems relacionados con aspectos prototípicamente femeninos, masculinos y neutros. La autora concluía que hay muchos comportamientos no adheridos biológicamente a los sexos, que venían determinados por estereotipos culturales, siendo posible mostrar rasgos femeninos y masculinos simultáneamente (androginia), e incluso obtener bajos resultados en ambos comportamientos (sexualmente indiferenciado). Aplicando estos resultados a la teoría fílmica, podemos afirmar que los personajes en la ficción asumen rasgos considerados femeninos o masculinos, lo cual convierte a la mujer en objeto mirado y no en sujeto observador. Esta división entre masculino y femenino, y consecuentemente entre activo y pasivo, es uno de los ejes sobre los que pivota la historia del cine. Como la paradigmática autora Laura Mulvey expresaba en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que [son] connotadas “para-ser-miradas”. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico (Mulvey, 808-809).

En la misma línea, según el Geena Davis Institute, el tratamiento de los personajes femeninos responde a una presencia predominante de guionistas, directores y productores varones, quienes tienden a subrepresentar e incluso distorsionar la imagen de la mujer. Estas son algunas de las conclusiones del informe que emitió en 2007, el cual concluía que “por cada papel femenino con diálogo en una película para todos los públicos, hay tres papeles masculinos. De manera similar, el 80.5% de los personajes que tienen un puesto de trabajo son hombres” (Catalán, 2014). Asimismo, la directora del Women’s Media Center, Martha Lauzen, ha señalado que de los 250 éxitos de taquilla de 2013, solo existía un 30% de personajes femeninos, de los que solo el 15% asumía el rol protagónico (Lauzen en Catalán, 2014). Añadido a lo anterior, también debemos mencionar la brecha salarial entre actores y actrices, la cual oscila entre un 20% y un 40% de diferencia (Pontes, García y Nirave, 2014). De la misma manera, el artículo incide: “además se les exige estar guapas, saber posar en la alfombra roja y ser ocurrentes en sus respuestas con la prensa. Y si no consiguen llegar a todo, son criticadas” (Pontes, García y Nirave, 2014). Este escrutinio hacia la mujer actriz, en este caso, entronca con la reflexión que John Berger realiza en *Ways of seeing* acerca de la naturaleza objetual de la mujer, siempre vista y juzgada, un plus añadido a la actividad interpretativa de las mujeres actrices:

Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma [...] Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente [...] Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto y, particularmente, en un objeto visual: en una visión (Berger, 1972: 45-47).

Añadido a esta “objetivación”, y de acuerdo con los postulados de Goffman (1979), las mujeres también son obligadas a ser bellas, jóvenes y sensuales, lo contrario que los hombres, quienes no tienen que encajar en modelos rígidos. Esta situación podría paliarse encontrando nuevos cauces de tratamiento a los personajes femeninos, nuevas formas de ver, ya que, como sostiene la cineasta alemana Margarethe von Trotta: “cada mujer tiene una visión muy diferente de las cosas”, al tiempo que añade: “las mujeres ven las cosas de manera diferente, tienen otras prioridades, otros problemas, aportan algo distinto” (Trotta en *El diario de Córdoba*, 2014). Podemos concluir el epígrafe afirmando que las mujeres participan en la industria cinematográfica con múltiples miradas, frente a la concepción estereotipada de un único punto de vista femenino. Estos nuevos patrones dentro de la cultura audiovisual contribuyen a delinear un panorama más enriquecido y menos maniqueo, no solo a nivel formal sino, fundamentalmente, en el ámbito del enfoque y del contenido.

5. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA: CINEASTAS MUJERES

El contexto sociocultural de España durante el siglo XX está marcado fundamentalmente por la inestabilidad política, lo que contribuyó a que fuera extremadamente dificultoso poder desarrollar una carrera cinematográfica de manera constante. Esta situación se ve todavía agravada en el caso femenino, al estar las mujeres determinadas no solo por los roles de género, tal como hemos señalado, sino también por la lenta y tardía incorporación al mercado de trabajo.

5.1. Aproximación al cine español y la incorporación femenina

La llegada del cinematógrafo a España fue temprana, el 15 de mayo de 1896, apenas seis meses después de su presentación en París. No obstante, su implantación fue parsimoniosa y compleja, no existiendo una industria consolidada hasta principios de los años treinta. Durante los primeros veinte años del prodigio cinematográfico, los precursores tuvieron serias dificultades para llevar a cabo sus creaciones, algo todavía más patente en el caso de las mujeres cineastas, quienes además de sobrellevar la precariedad industrial hubieron de hacer frente al sexismo imperante. Elena Jordi, Helena Cortesina y Rosario Pi fueron las primeras directoras del cine español, autoras respectivamente de *Thaïs* (1918), *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921), y *Molinos de viento* (1936).

Las cineastas afrontaron su vocación a pesar de la oposición sexista, la cual roza la descalificación en el caso de Rosario Pi. De la cineasta barcelonesa llegaron a decir: “Mujer de alientos varoniles” (Méndez-Leite, 1965: 372), “empresadora y autoritaria” (Borau, 1998: 681) o carente de una agencia propia, como observa Martín-Márquez, al compararla con el hombre y destacar que intentaba casar en un mundo masculino (Camí-Vela, 2014:28). No será hasta la década de los años cincuenta cuando dos nuevas cineastas mujeres surjan en el panorama cinematográfico, Margarita Alexandre, que hubo de exiliarse por las idiosincrasias del momento, y Ana Mariscal. Dada la abundancia de películas que rodó, y la ausencia de mujeres en roles de dirección, Ana Mariscal fue “durante una larga época, la única mujer en el campo de la dirección cinematográfica trabajando en España” (Zecchi, 2014: 64). Respecto el contexto en el que desarrolló su actividad de dirección, era una etapa en la que el ideal femenino estaba “adscrito a la renuncia y el sacrificio, al ser-para-los-demás, que encuentra la principal realización en el ámbito privado” (Alfonso, 2012: 1091).

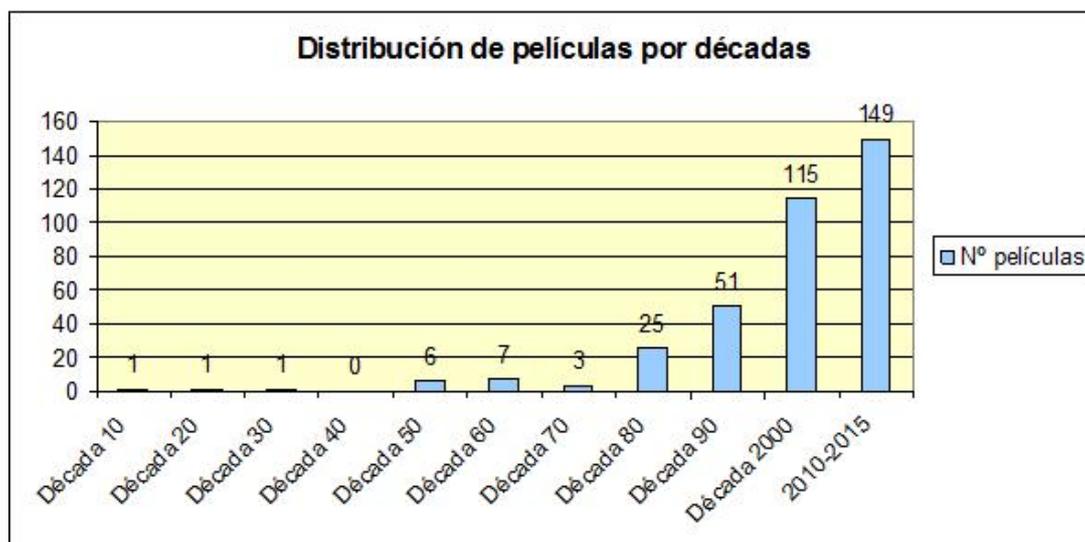


Figura 2. Evolución de la producción de películas dirigidas por mujeres en el período 1918-2015

Fuente: Elaboración propia.

A pesar de que la aportación de estas cineastas resulta llamativa, no se encuentra información acerca de estas directoras en la generalidad de los libros de historia del cine español. Ha sido en la última década cuando los investigadores han comenzado a analizar y poner en relieve el trabajo de estas autoras:

Las mujeres en la cinematografía, “al otro lado”, como hacedoras de historias en imágenes, no son una novedad de la segunda mitad del siglo XX; por el contrario, causa sorpresa saber que, desde el propio nacimiento del cine, a finales del siglo XIX, los nombres de mujeres realizadoras, productoras y guionistas (amén de actrices, como sabemos) son una constante en su historia y, lo que es aún más sorprendente a la luz de este hecho, una clamorosa ausencia en los manuales de Historia del Cine al uso. En el mejor de los casos, se mencionan sus nombres de forma tangencial, a menudo asociados a maridos-colaboradores, y pocas veces se aportan datos biográficos o profesionales (Martínez Tejedor, 2008: 316-317).

Durante la década de los sesenta y setenta, tres nuevas mujeres graduadas en la Escuela Oficial de Cinematografía, ejercieron como cineastas, a saber: Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró. En términos de María Castejón, estas tres pioneras que se abrieron camino en un campo masculino:

Participan de un interés, consciente o no, por mostrar la realidad de las mujeres a partir de un protagonismo femenino desconocido hasta entonces. Las protagonistas de sus películas, la actriz Lola Herrera en *Función de Noche*, Andrea Soriano (Mercedes Sampietro) en *Gary Cooper que estás en los cielos*, Ana (Amparo Soler Leal) en *Vámonos*, *Bárbara* reflejan la dificultad de construir una nueva identidad como mujeres en una sociedad que les exigía ser modernas, del mismo modo que durante 40 años les había exigido ser madres y esposas, sumisas y devotas (Castejón, 2010: 18).

Durante la década de los años ochenta, las nuevas políticas para el desarrollo de la industria cinematográfica favorecen, por primera vez en la historia, la incorporación de la mujer a la dirección cinematográfica. Como sostiene la cineasta Josefina Molina:

Hasta 1989, las mujeres directoras éramos diez. A partir de ahí se incorporaron treinta de golpe. Eso fue posible porque el Estado apoyó ese desarrollo con posibilidades que antes no había. Muchas de aquellas treinta llegaron a hacer una segunda película, y ya no más (Molina en *El Diario*, 2013).

De las tres cineastas citadas, solo Pilar Miró obtuvo un reconocimiento social de primer orden, esencialmente por estar al cargo del ente Televisión Española (TVE) y por promover una ley de subsidios y apoyo públicos para la producción audiovisual, conocida coloquialmente como “la ley Miró”. Durante la década de los años noventa, estas medidas tomadas por la nueva legislación y el contexto idiosincrásico del país propiciaron la aparición de nuevas cineastas. En este sentido, un total de veintisiete directoras rodaron su primera película en el intervalo de 1990 y 1998. A pesar de ello, las mujeres solo representaron un “17,08% del total de los 158 realizadores debutantes, pero nunca hasta la fecha se había producido un fenómeno semejante.” (Herederó, 1999:16). Esta realidad es incluso más patente si tomamos en consideración el hecho de que durante las décadas de 1930 y 1990 “solo habían ejercido como directoras de cine en este país un total de doce mujeres” (Herederó, 1999:16). A partir de ese momento, directoras como “Isabel Mulá, Virginia Nunes, Pilar Távora, Cristina Andreu [y] Ana Díez” (Herederó, 1999:16)-, hicieron su aparición. Junto a ellas surgieron nombres esenciales como:

Iciar Bollaín, Isabel Coixet, Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, Ana Díez, Marta Ballebò-Coll, Mónica Laguna, Arantxa Lazcano, Eva Lesmes, Azucena Rodríguez, Pilar Sueiro, Mar Taragaron, Manane Rodríguez, Eugenia Kléber, Dolors Payás, Pilar Távora, María Ripoll, Ana Belén, Mireia Ros, María Miró, Cristina Esteban y Maite Ruiz de Austri (Benavent, 2000: 13).

A pesar de la incorporación de nuevas cineastas durante la década de los noventa, debemos señalar que en la actualidad el acceso de mujeres a la dirección cinematográfica es extremadamente dificultoso. De hecho, en lo que llevamos de siglo “nueve de cada diez películas rodadas en España están dirigidas por hombres” (Tejedor, 2013). A este respecto: “las mujeres solo representan el 10.04% del total de cineastas debutantes” (París en *Mujeres y cultura*, 2013: 42). Resulta ilustrativo respecto que en este nuevo siglo, “solo el 7,3 por ciento de las 886 películas realizadas entre 2000 y 2006 hayan sido dirigidas por mujeres” (Aguilar en Arranz, 2010). A este respecto encontramos que:

El 80 por ciento de las películas dirigidas por hombres tienen protagonistas masculinos. Sólo en el 37% de las películas realizadas por hombres, las mujeres toman algún tipo de decisión o iniciativa y si a éstas se le restan decisiones erótico amorosas, el porcentaje se reduce al 14 por ciento (Aguilar en Arranz, 2010).

Del mismo modo, la investigadora Pilar Aguilar añade: “El 90 % de las películas dirigidas por mujeres cuenta con decisiones tomadas por mujeres” (Aguilar en Arranz, 2010). Respecto a los estereotipos y roles, debemos señalar que “las mujeres directoras tienden a tener como protagonistas a personajes de su mismo sexo [...] y presentan, en general, personajes femeninos más complejos, ricos y realistas que los de las películas dirigidas y escritas por varones” (París en *Mujeres y cultura*, 2013: 43).

5.2. Estudio de campo respecto a las películas rodadas por mujeres.

De acuerdo con el análisis historiográfico y el estudio cualitativo llevado a cabo previamente, vamos a comprobar si las ideas preconcebidas que orbitan respecto al trabajo de las mujeres cineastas están sustentadas sobre base de un estudio empírico,

o bien respecto a estereotipos de género. Para ello, en el marco de la investigación que ha dado lugar a este ensayo, hemos evaluado el género y los roles de los protagonistas de las películas rodadas por mujeres en España. Con este exhaustivo análisis determinaremos qué tipo de personalidad muestran los personajes (masculinos y femeninos) de las películas de cineastas mujeres, así como si los géneros de sus películas son, como comúnmente se cree, de género romántico y especialmente sensible, o bien si asumen diferentes puntos de vista según las historias narradas. En este escrutinio que abarca la primera película rodada por una mujer en España, *Thaïs* (1918), hasta la última película estrenada en 2015, hemos analizado un total de 359 películas, rodadas por 202 directoras diferentes, de las cuales, de acuerdo con postulados sostenidos previamente, un 66% solo ha rodado una película, un 15% ha rodado dos películas, y un 5% tres películas.

Directoras	Nº películas	Porcentaje
133	1	67% de directoras 1 película
33	2	17% de directoras 2 películas
14	3	8% de directoras 3 películas
8	4	4% directoras 4 películas
4	5	2% directoras 5 películas
3	6	0,14% directoras 6 películas
1	7	0,04% directoras 7 películas
3	9	0,14% directoras 9 películas
1	10	0,04% directoras 10 películas
1	11	0,04% directoras 11 películas
1	14	0,04% directoras 14 películas

Figura 3. Cantidad de películas rodadas por cineastas españolas en el período estudiado

Fuente: Elaboración propia.

Durante décadas, solo la directora Ana Mariscal había conseguido rodar un total de 10 películas, hasta que en la última década Isabel Coixet se estableció como la cineasta con mayor carrera cinematográfica. También la actriz y directora Lina Romay rodó un total de 11 películas, si bien la calidad de estos títulos, unida al eje temático de sus cintas (esencialmente erótico), excluye la producción de la autora de este estudio. Veamos a continuación cuál es la distribución de películas realizadas por mujeres cineastas en el período estudiado.

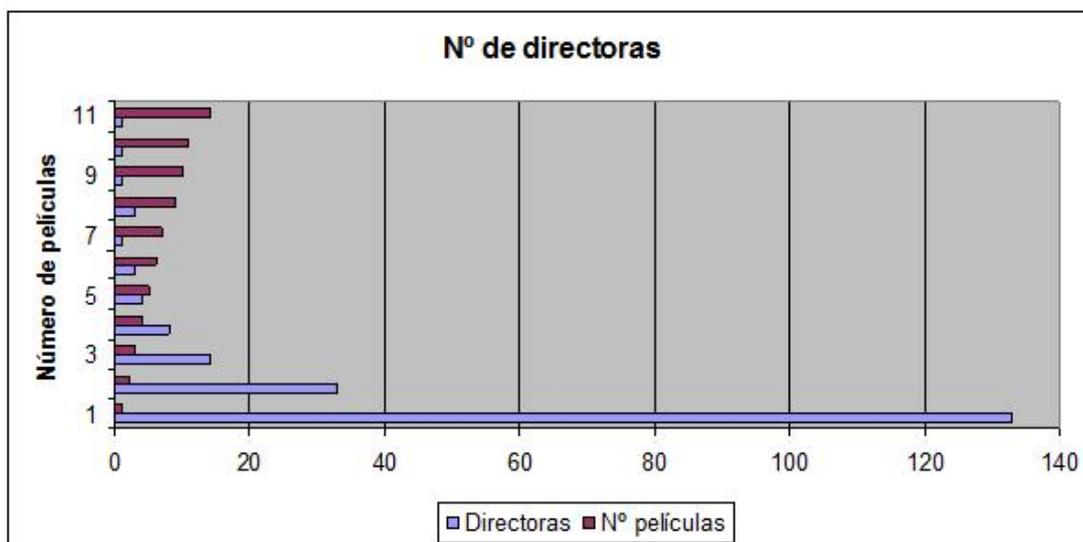


Figura 4. Distribución de películas hechas por mujeres cineastas en España

Fuente: Elaboración propia.

Estos resultados están en la línea de los enunciados por Pilar Aguilar, quien reveló la dificultad de las mujeres cineastas en conseguir rodar más de una película “especialmente en el campo de la ficción, el cual requiere una mayor inversión” (París en *Mujeres y cultura*, 2013: 42).

De las 359 películas contempladas, solo hemos empleado para efectos de nuestra investigación 210, ya que hemos excluido documentales, películas de animación y cintas eróticas, así como filmes colectivos constituidos por distintos segmentos o cortometrajes. Como resultado, hemos analizado el rol de los personajes protagonistas de las películas propuestas, descubriendo no solo que los personajes femeninos son más activos en las cintas rodadas por mujeres, sino también que ello no implica que el personaje masculino asuma un rol pasivo. A este respecto, los datos no pueden ser más elocuentes. En un 47% de las producciones los personajes femeninos adquieren un rol activo, frente a un 6% que se muestra pasivo. En el caso masculino, un 39% se muestra igualmente activo, en contraposición a un 8% que parece vulnerable. El caso en el que ambos

sexos figuran como débiles desciende a un 0,27%.

Tal como se ha expuesto en la metodología, hemos asumido el Inventario de roles de sexo (BSRI) de Sandra Bem para estudiar las diferencias de género asumidas por los distintos personajes. Para ello hemos empleado la versión validada del inventario, llevada a cabo por el profesor Barra, en el que se han considerado las dimensiones empatía emocional, asertividad, motivación de logro, motivación de afiliación y habilidades sociales de comunicación. La razón por la que se ha recurrido a esta versión viene precipitada por el hecho de que la psicología de un personaje no es tan profunda como la de un individuo, lo que lleva a que muchas características del inventario no puedan ser asimiladas. En segundo lugar, el hecho de que estas cinco dimensiones resuman la esencia de los rasgos perseguidos en lo que a feminidad y masculinidad se refiere. Como el propio investigador aduce:

El análisis de diversas características personales que presentan diferencias de género significativas [están representadas por] las siguientes dimensiones que deberían mostrar una relación diferencial con masculinidad y feminidad: a) empatía emocional; b) asertividad; c) motivación de logro; d) motivación de afiliación y e) habilidades sociales de comunicación. En mayor o en menor grado, en todas estas dimensiones existen importantes diferencias de género, y en la mayoría de ellas además hay evidencias de su relación diferencial con masculinidad y feminidad (Barra, 2004: 99).

De acuerdo con estos postulados, nuestros hallazgos no pueden ser más reveladores. En el 69% de las películas estudiadas los personajes femeninos muestran características prototípicamente masculinas, así como los hombres hacen muestra de estos rasgos en un 53% de los casos. Por el contrario, características que cultural y socialmente se han considerado femeninas fueron encontradas en ambos personajes, en concreto, en un 51% de los hombres y en un 63% en el caso de las mujeres. A la luz de estos resultados podemos afirmar que hay una clara evidencia de la igualdad de tratamientos de géneros y una marcada tendencia a la androginia en la configuración de los personajes, poseedores en ambos sexos de altos porcentajes de características femeninas y masculinas.

Respecto a la distribución del rol protagónico en las películas rodadas por mujeres cineastas, el/ los personaje/s femenino/s alcanzan el protagonismo en un 47% de los casos, mientras que los hombres son protagonistas en el 21% de los casos. Un rol compartido de protagonismo entre hombres y mujeres se alcanza en un 32% de los casos, como se muestra en la figura, una distribución más equitativa que resulta consonante con los estudios de la investigadora Pilar Aguilar, quien ha afirmado:

Las películas dirigidas por hombres otorgan el protagonismo a personajes masculinos en un 80% de los casos y muestran a las mujeres como seres pasivos, que no tienen vida al margen de su relación con el varón y que no se comunican con otras mujeres. Por el contrario, las mujeres directoras tienden a tener como protagonistas a personajes de su mismo sexo, aunque en menor proporción que los hombres (en un 70% de los casos), y presentan, en general, personajes femeninos más complejos, ricos y realistas que los de las películas dirigidas y escritas por varones (París en *Mujeres y cultura*, 2013: 43).

Finalmente, nuestros hallazgos también han sido reveladores en el caso del estudio de la mirada femenina, la cual atribuía, tal como hemos analizado, características consustanciales a las mujeres cineastas tales como la tendencia a comedias románticas (*'chick-flicks'*), o los dramas de contenido amoroso. En nuestra investigación hemos descubierto que, efectivamente, el género narrativo más acusado en las cineastas es el dramático (39%) a pesar de que el enfoque en absoluto se centre en aspectos apegados a la realidad amorosa. En concreto, en la generalidad de los casos se trata de películas enfocadas a mostrar determinados aspectos culturales y sociales (139 películas) alejados de asuntos afectivos de pareja. El segundo género más tratado por las directoras es el documental (113 cintas), hecho que constata los datos que hemos aportado acerca del menor coste que supone este tipo de producciones. La comedia figura en tercer lugar (64 películas), así como el *thriller* en cuarto puesto (14 películas). El resto de géneros se dirime entre la temática erótica (11 cintas), la animación (8 producciones), los musicales (4 filmes) y el terror (2 ocasiones).

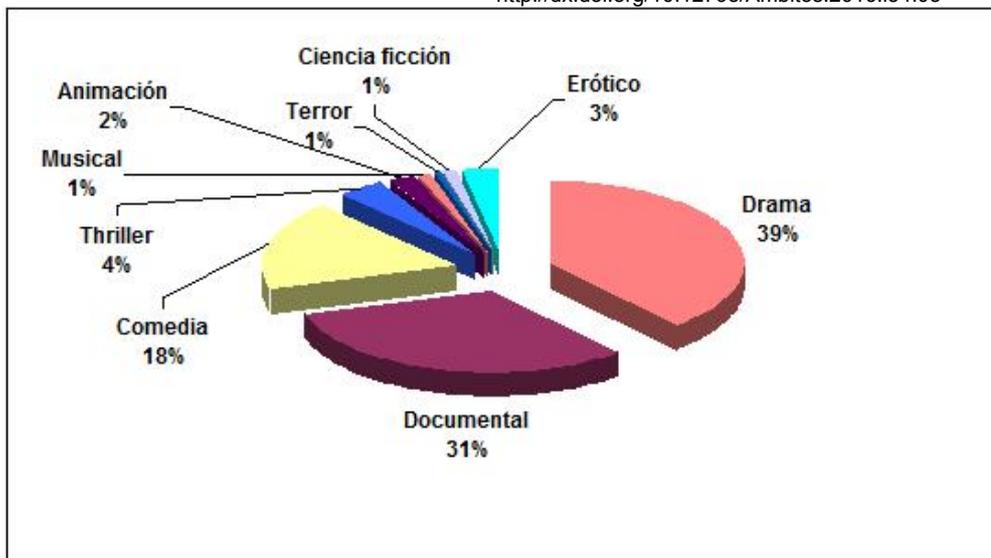


Figura 5. Distribución y porcentaje de las películas de acuerdo con su género narrativo

Fuente: Elaboración propia.

6. CONCLUSIONES

Tras un análisis profundo y minucioso, hemos demostrado que históricamente las mujeres han sido apartadas de las tareas de dirección en la industria cinematográfica española, siendo muy pocas las mujeres que trabajan en el campo de la realización, no alcanzando la docena desde su implantación en 1896 hasta 1960. Del mismo modo, hemos comprobado que no solo hay un reducido número de directoras (202 mujeres en toda nuestra historia hasta 2015), sino que las películas que dirigen quedan restringidas a una o dos producciones, cantidad que alcanza un 84% de las cineastas a lo largo de los años. Aunque el volumen de mujeres en los grados de Comunicación Audiovisual y diversas escuelas de cine, según el informe del *Cultural Gender Observatory* (OCG) en 2014, las categorías de dirección, guion, producción y dirección fotográfica siguen siendo reductos casi exclusivamente masculinos (García Rodrigo, 2010: 40). En este sentido, los datos de informes y las declaraciones de distintas cineastas españolas han demostrado que la división del trabajo con arreglo al sexo del profesional está firmemente arraigada en el cine español. Hemos probado, asimismo, que en el ámbito de la dirección las mujeres están constreñidas por un mayor número de estereotipos y condicionantes sociales, los cuales imponen roles de género que no responden a determinaciones biológicas sino a prototipos culturales. Esto ha llevado a que el trabajo de las cineastas deba convivir con la etiqueta de “mirada femenina”, lo que unifica un extenso y plural espectro de perspectivas bajo un único prisma. Al otorgarle a toda la vasta creación de las mujeres cineastas una única característica con arreglo al sexo, se polariza a los cineastas de acuerdo a convenciones orgánicas, sin atender a la profundidad y variedad de su trabajo y sus distintos enfoques. En este sentido, se tiende al reduccionismo, invalidando “la variedad de expresiones, las visiones múltiples de las mujeres que vienen de trasfondos étnicos, culturales y de clases diferentes” (Arreaza, 2008: 53). También hemos comprobado cómo únicamente en un contexto en el que se despliegan medidas legislativas propicias y se favorece la pluralidad social, se experimenta un aumento de mujeres en el ámbito de la dirección. A pesar de ello, cuando las circunstancias vuelven a tomarse indiferentes a este hecho la producción femenina vuelve a caer, tal como sucede en la actualidad, cuando las mujeres ruedan exclusivamente una de cada 10 películas en España. Este hecho sería consonante con los datos aportados por Stephen Follows en su informe “Cut Out Of The Picture: A Study Of Female Directors In The UK Film Industry” (2016), extrapolado a la industria cinematográfica española:

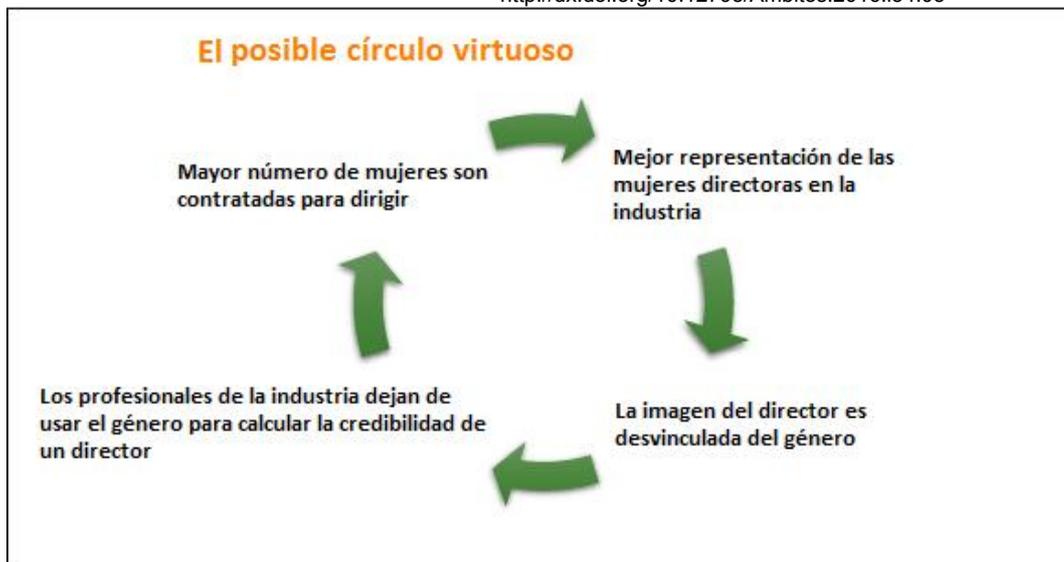


Figura 6. Cortar con el círculo vicioso de la relegación de mujeres cineastas

Fuente: Elaboración propia según modelo de Stephen Follows (2016: 91).

Respecto a los géneros narrativos que asumen con mayor frecuencia las cineastas, hemos observado una elocuente ausencia de géneros que requieren de gran financiación, desapareciendo el porcentaje de títulos firmados por mujeres conforme el presupuesto es mayor, lo que hace que estos géneros desaparezcan paulatinamente del currículum de las cineastas estudiadas. Por lo tanto, respecto a la “mirada femenina”, hemos comprobado cómo no existe una única visión según el sexo del cineasta, sino múltiples miradas de acuerdo con circunstancias sociales y personales de cada director.

En este sentido, en el curso de esta investigación hemos comprobado cómo la tendencia a tratar temática más comprometida o a elaborar un mayor número de documentales, viene más precipitado por los condicionantes económicos en términos de confiabilidad y credibilidad de los directores, que por la pulsión personal del colectivo de cineastas mujeres. No obstante, también hemos descubierto cómo existen dos aspectos en los que, con independencia del presupuesto y la temática, las películas hechas por mujeres difieren ostensiblemente de las realizadas por cineastas varones, a saber: el rol protagónico y la dignidad del tratamiento de los personajes femeninos. A este respecto, cabe señalar que las mujeres otorgan el protagonismo a las mujeres de manera más habitual, alcanzando casi el 50% de las producciones realizadas por las directoras, frente al 80% del protagonismo masculino del que adolecen las películas dirigidas por varones. Un rol protagónico compartido por ambos se alcanza en un 32% de los casos, lo cual muestra mayor equidad en el tratamiento del protagonismo. Además en un 47% de las producciones los personajes femeninos adquieren un rol activo, hecho que evidencia un cambio ostensible con respecto a las producciones masculinas, en las que las mujeres rara vez muestran actitud activa y no exclusivamente pasiva y vulnerable. Asimismo, hemos comprobado, según las directrices de la científica Sandra L. Bem, que en el cine español rodado por mujeres el 69% de los filmes muestran personajes femeninos con características prototípicamente masculinas, así como un 51% de las cintas con personajes masculinos con rasgos estereotípicamente femeninos. En definitiva, un alto porcentaje de características femeninas y masculinas que demuestra un tratamiento menos sesgado y, en términos de la investigadora Bem, más andrógino que el predominante en la industria. Con esta reconfiguración de personajes femeninos y masculinos se obtiene como resultado un retrato más realista de la sociedad, creando personajes masculinos con volumen, y femeninos interesantes y plurales, que no son meros objetos sino sujetos de la acción, que ya no representan “lo que significa ser una mujer” (Friedan, 1963: 26). Precisamente estas características reveladas por las mujeres cineastas muestran un paisaje más amplio de motivaciones, cualidades y personalidades, rompiendo la distinción entre femenino y masculino (Bem, 1998: IX). Finalmente, a la luz de los datos presentados, podemos afirmar que la visión unilateral de la realidad conlleva a una configuración social menos democrática, lo que constituye un retroceso dentro de los derechos de la ciudadanía. Por ello es importante, tal como se demuestra en el presente estudio, superar los convencionalismos y los viejos prejuicios, de manera que la experiencia de la mujer como agente social también sea contemplada y escuchada. Esta conversión no es posible si no existe una asunción por parte de los poderes fácticos y de la propia industria, del cambio fehaciente del curso de los acontecimientos, ya que otro orden es posible en términos no solo sociales, sino de convicciones democráticas.

7. BIBLIOGRAFÍA

Alfonso, M. (2012): National Flames and Embers: ‘Con la vida hicieron fuego’, Jesús Evaristo Casariego’s Novel (1953) and Ana Mariscal’s Film (1957). *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187-758. 1087-1106. doi:10.3989/arbor.2012.758n6008

Arranz, F. (2010): *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra.

Arreaza, E. (2008): Las cineastas como escritoras en el cine venezolano contemporáneo. *Karibay*, 49-53. Mérida: Universidad de Los Andes.

Barra Almagiá, Enrique (2004). Validación de un inventario del rol sexual construido en Chile. *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 36, núm. 1. Bogotá: Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Pp. 97-106

Bem, Sandra (1994): *The Lenses of Gender. Transforming the Debate on Sexual Inequality*. New Haven, CT: Yale University Press.

Bem, Sandra L. (1998): *An Unconventional Family*. New Haven, CT: Yale University Press.

Benavent, F. (2000): *El cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: El Mensajero.

Berger, J. (1972): *Ways of Seeing*. London: Penguin.

Bryson, N. (1988): The Gaze in the expanded field. In Foster, H. (ed): *Vision and visuality*. New York: The New Presses.

Camí-Vela, M. (2014): Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift für Katalanistik*, 27 (2014), 27–45. Frankfurt am Main: TFM.

Castejón, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, nº 147, 303-327. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Castejón, M. (2010) *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Pamplona: Ipes Elkartea.

Catalán, E. (2014): Hollywood echa a las mujeres del negocio. *El confidencial*. Los Ángeles. 9 de diciembre. Obtenido de http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-12-09/hollywood-echa-a-las-mujeres-del-negocio_579515/

Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, Vol. 1, No. 4. 875-893. Chicago: The University of Chicago Press

Cruz, J (2003): Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine). *La historia no contada: mujeres pioneras*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete. Retrieved from www.ciudaddemujeres.com/.../pdf/LasMujeresEnEOjoDeLaCamara.pdf

Cuadrado, I; Morales, J.F.; Moya, M.; Gaviria, E. (2007). *Psicología social*. 3rd Edition Madrid: McGraw-Hill.

Follows, Stephen (2016). "Cut Out Of The Picture: A Study Of Female Directors In The UK Film Industry". London: Directors UK.

Freud, Sigmund (1997): *General Psychological Theory*. New York: Touchstone.

Friedan, B. (1963): *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company, INC.

García, R. (2014). Cine contra viento y marea. *El País*, 19 septiembre. Obtenido de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/16/babelia/1410883562_857589.html

García Mainar, L. (1997). Mulvey's alleged avoidance of essentialism in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Atlantis*, XIX (2).114-123.

García, C. (2007). El cine con mirada femenina. *Crítica*. Nº 943. 65-69. Madrid: Editorial Crítica.

García Rodrigo, J. (2010): Directora de Producción de El Deseo, Esther García: "no hay cine de mujeres o de hombres; sólo hay cine y si es bueno, mejor". *Quaderns de cine*, 5, 37-41. Alicante: Universidad de Alicante.

Gemmell, N. (2014): The new female gaze is shocking for its novelty and audacity. *The Australian*, 10 de mayo. Obtenido de: <http://www.theaustralian.com.au/news/features/the-new-female-gaze-is-shocking-for-its-novelty-and-audacity/story-e6frg8h6-1226906389343>

Giese, M. (2012). Women Directors: Can We Sue The Studios? *Women Directors in Hollywood* 6 de noviembre. Obtenido de <http://www.womendirectorsinhollywood.com/women-directors-can-we-sue-the-studios-2/>

Harding, S. (1987). *Feminism and Methodology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Heredero, Carlos F. (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Iglesias, N. (1994): El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica. *Frontera Norte*. Vol. 6, Nº. 12, 93-

110. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Iglesias, A. (2014). Escudos humanos con cuerpo de mujer. *El País*, 13 de octubre. Obtenido de http://elpais.com/elpais/2014/09/30/planeta_futuro/1412098529_791065.html

Jacobsson, Eva-Maria (1999): *A Female Gaze? CID-51*. Stockholm: Royal Institute of Technology, Numerical Analysis and Computing Science.

“Josefina Molina” (2013). *El Diario de Córdoba*, 11 de noviembre. Obtenido de: <http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/1644120/josefina/molina/afirma/pp/lo/le/gusta/es/cine/americano.html>

Krips, H. (2010): The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek. *Culture Unbound*. Volume 2, 2010: 91–102. Linköping: University Electronic Press.

Lemire, Christy (2007): Women directors shine; numbers still low. *USA Today*, 8 de enero. Obtenido de: http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2007-08-01-1773314053_x.htm

Lerner, Gerda (1990) *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.

Martínez, M. (2008). Women on the other side of the camera. Where are the Women Cinema Directors? *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, 20-21, 2007-2008, 315-340. Madrid: UNED.

Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism*. 833-44. Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP

Mujeres y cultura. Políticas de igualdad (2013). Informe del Ministerio de Cultura. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica.

Melchiori, Paola (1992): El cine de las mujeres. Una mirada a la identidad femenil. *Debate feminista*, 3. Vol. 5. Debate Feminista: México D.F.

Miranda, M. (2006): Mujeres cineastas argentinas jóvenes. *Tesina de Grado*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative. *Cinema Screen* 16.3 Otoño, 6-18. Glasgow: Oxford University Press.

Núñez, T. (2010): Female Movie Directors: a challenge, a hope. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Nº 37. Julio-diciembre, pp: 121 – 133.

Penley, C. (ed.) (1988). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.

Pontes, R; García and Nirave, C. (2014). Las actrices españolas reivindican su espacio. *El País*. 20 de diciembre. Obtenido de <http://smoda.elpais.com/articulos/la-nueva-generacion-de-actrices-espanolas/5709>

Smith, S., Pieper, K., Choueiti, M. (2013). Sundance Institute and Women In Film Los Angeles Study Examines Gender Disparity in Independent Film. *Sundance Institute*. Obtenido de <http://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival>.

Soto, M. (2004): Vivir antes de morir. *Las 12*, 2 de abril. Obtenido de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1114-2004-04-05.html>

Taff, Heidi P. (2003). Times Have Changed? IABC Research Foundation’s ‘The Velvet Ghetto’ Study Revisited. *Communication World*. February-March.

Tarín, F. (2001): El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico. *II International Congress of AUDEM*. Valencia: Universidad de Valencia.

Tejedor, Esther (2013): España se rueda en masculino. *El País*, 12 de diciembre. Obtenido de: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/12/13/actualidad/1386966463_447257.html.

Torres, P. (2004): *Mujeres y cine en América Latina*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Villén, M. (2014): La mirada femenina arraiga en Egipto con un festival de cine único en la zona. *La Información*, 02/12/14. Obtenido de: <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cine/festival-de-cine/>

Von Trotta incide en la necesidad de una mirada femenina para equilibrar el cine. *El diario de Córdoba*. Noviembre 2014. Obtenido de: <http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/1905356/von/trotta/incide/la/necesidad/una/mirada/femenina/para/equilibrar/cine.html>

Wilde, O. (1982) [1890]. *The Picture of Dorian Gray*. Barcelona: Orbis.

Woolf, V. (2008) [1929]. *A room of one's own*. 6ª Edición. Barcelona: Seix Barral.

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

Zurbano, B.; Liberia, I. (2014): Theoretical and conceptual review of gender-based violence and its discursive representation on the media. A proposal of resignification. *Zer* 19-36, 121-143. Vizcaya: Euskal Herriko Unibertsitatea.

BREVE SEMBLANZA DE LA AUTORA

Lucía Tello Díaz es licenciada y doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo el Premio Extraordinario de Doctorado, el Premio Extraordinario de Licenciatura y el Premio Nacional Fin de Carrera. Ha sido investigadora de Excelencia por la Comunidad de Madrid y en la actualidad es Profesora de Cine y Medios Audiovisuales, Historia y Teoría de la Imagen, Edición y postproducción y Formatos Audiovisuales de Ficción en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Autora de varios libros de cine y manuales universitarios, ha realizado artículos científicos para publicaciones JCR, Scopus y Arts and Humanities Citation Index.

Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación, n.34, edición de otoño, 2016.

Recibido: 22/05/2016

Aprobado: 16/06/2016