

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS DE ELCHE
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
CURSO ACADÉMICO 2021/2022
TRABAJO FINAL DE GRADO:

LA PERPETUACIÓN DEL GÉNERO EN EL CINE ESPAÑOL



Hecho por: Laura Bañón Azorín

Tutorizado por: Antonio Miguel Nogues Pedregal

ÍNDICE:

RESUMEN / ABSTRACT:	3
INTRODUCCIÓN:	4
MARCO TEÓRICO:	5
OBJETIVOS:	13
METODOLOGÍA(S):	17
DISEÑO DE LA MUESTRA:	27
RESULTADOS:	48
CONCLUSIONES:	77
BIBLIOGRAFÍA:	82
NOTAS:	86



RESUMEN / ABSTRACT:

Consideramos al cine como un agente creador del contenido simbólico global, por lo tanto, estamos ante un poderoso modelador y reestructurador del imaginario social. Es importante esta consideración porque el capital simbólico de una persona es la base de su honor, valor y reconocimiento que tiene dentro de la sociedad. Por consiguiente, todas las opresiones sociales tienen un componente simbólico heredado de la cultura. Sabiendo que el cine forma parte de la socialización de sus consumidores (al igual que otros medios de comunicación), cabría preguntarse qué relación guarda la producción cinematográfica española con la opresión machista que permea todas las esferas sociales.

Para ello, nos hemos fijado en los métodos de perpetuación del género, analizando las películas españolas más taquilleras dirigidas por mujeres y hombres en los últimos cinco años. Podemos observar que el panorama del cine español no ha cambiado demasiado desde hace una década en cuotas de igualdad, esto influye en que siga siendo un sector masculinizado que apenas deja paso a que las mujeres accedan a crear su propio contenido, el primer paso para encajar una visión del mundo más real, menos parcial, y compartida por ambos sexos.

Palabras clave: Feminismo, mujer, igualdad, machismo, género, análisis, cine.

We consider cinema as a creative agent of global symbolic content; therefore, we are facing a powerful modeler and restructurer of the social imaginary. This consideration is important because the symbolic capital of a person is the basis of their honor, value and recognition within society. Consequently, all social oppressions have a symbolic component inherited from culture.

Knowing that the cinema is part of the socialization of its consumers (just like other media), one might wonder what connections Spanish film production has with the sexist oppression that permeates all social spheres.

To do this, we have focused on the methods of perpetuation of the genre, analyzing the highest grossing Spanish films directed by women and men in the last five years. We can see that the panorama of Spanish cinema has not changed much since a decade ago in terms of equality, this influences the fact that it continues to be a masculinized sector that hardly lets women to create their own content, the first step to fit in a vision of the world more real, less partial, and shared by both sexes.

Keywords: Feminism, woman, equality, sexism, cinema, gender, analysis.

INTRODUCCIÓN:

El filósofo Max Scheler sostenía que no es posible que una sociedad pueda plantearse una idea, filosofía o concepto científico hasta que no sean dadas las condiciones materiales que puedan hacerlo factible. Hablamos pues, en términos marxianos, de las condiciones sociales de su posibilidad. Quizá en esta idea, encontramos la explicación a por qué, en las sociedades occidentales, hasta que no se ha alcanzado un cierto nivel de progreso tecnológico, no se ha podido admitir el concepto de la emancipación de la mujer.

Si bien es cierto que existe un nexo entre conocimiento e igualdad, no por ello, el progreso tecnológico y el progreso moral, avanzan de manera sucesiva. El campo cinematográfico es un campo idóneo para preguntarse por qué no se han producido unas mayores cuotas de equidad entre los sexos, ya que nuestra sociedad cuenta hoy con un nivel suficiente de los componentes necesarios para formular y resolver la ecuación scheleriana.

El interés que suscita dicho campo en el contexto de la investigación feminista se debe a su capacidad de producción simbólica; uno de los reductos más inexpugnables según la información estadística y el análisis de los contenidos de sus mensajes.

Tratamos la teoría feminista como una crítica a la tradición, pues es en los modelos culturales, donde se crea y recrea la opresión de un sector de la sociedad a otro. Una crítica tanto desde dentro, como desde fuera, debido a que, las mujeres se encuentran en ambos lugares de nuestro campo de estudio: como representaciones en el cine y como consumidoras del mismo.

Consideramos al cine no solo un aparato material y tangible, sino también una actividad significativa, que implica al sujeto consumidor, teniendo un papel crucial, en el proceso de su socialización. Entendemos por el concepto de socialización, en palabras de la socióloga Annick Percheron, «*al producto de todas las experiencias de cada individuo, lo cual no significa que sea la suma de sus sucesivas experiencias. Cada información, cada nueva experiencia pueden producir una reestructuración completa del conjunto*».¹ Por poner un ejemplo, según la psicopedagogía, el 80% de lo aprendido en la primera infancia es a través de la imitación, componiendo, hoy en día, los modelos a través de la

familia, la escuela y el contenido audiovisual. Encontramos, por tanto, en el cine, a un agente educador que actúa constantemente en el proceso de construcción de la identidad de los individuos.

Uno de los objetivos ensayísticos del libro *Alicia ya no*, es «poner en duda los modos en que se ha establecido la relación entre la mujer y las mujeres y revelar/descubrir/trazar los modelos epistemológicos, las presuposiciones y las jerarquías de valor implícitas que actúan en cada representación de la mujer».²

La autora, Teresa de Lauretis, emplea la palabra «mujer» para denominar a la construcción ficticia y cultural formada por el conjunto de rasgos representativos que convergen a través de los discursos formando una mera condición de la existencia, es decir, la amalgama de características que conforman el ideal social del significante; una especulación sobre una realidad. Con «mujeres» hace referencia a los seres históricos reales, a cuya existencia material evidente se sujeta el concepto anterior.

La distinción entre estos dos términos; «mujer» en singular frente a «mujeres» en plural, puede equipararse a la conceptualización de los conceptos «género» y «sexo», respectivamente, a través de los que han teorizado las autoras feministas. Esta relación de implicación entre realidad y representación o, entre materialidad y percepción, se entreteje a través de un registro simbólico dominado por un sistema patriarcal que, además, ha puesto en jaque al sujeto político del feminismo que, tal como lo planteamos en este momento, sería «las mujeres» (como sexo).

MARCO TEÓRICO:

Aristóteles, en su libro *Metafísica*, remite a sus antecesores los filósofos presocráticos, Tales de Mileto o Pericles para justificarse como filósofo, porque el poder que acaece el conocimiento procede de una genealogía. Para abarcar mejor el uso definitorio que se le aplica a la palabra «mujer» en el caso anterior o, para entender sus precedentes teóricos, es necesario reconocer también, los antecedentes ilustres del feminismo.

Históricamente, se ha considerado la primera ola del feminismo, ubicada en el momento en que tiene lugar el movimiento sufragista; a partir de la mitad del siglo XIX. Sin embargo, diversas teóricas remontan la gestación del feminismo al pensamiento ilustrado, ya que lo conciben como producto de una radicalización de la Ilustración.

Si bien el género, concepto que definiremos más tarde, fue empleado por las feministas de los años 70 del siglo XX, las raíces históricas de este término remontan al pensamiento de François Poulain de la Barre, filósofo cartesiano del siglo XVII, perteneciente al contexto social del movimiento preciosista, que defendía que la mente no tiene sexo y apostaba por una educación igualitaria entre hombres y mujeres. La argumentación de este pensador se basa en el rechazo a la tradición y a la costumbre cultural que conforman lo que él denominaba «prejuicio» y «error», naturalizados por la sociedad, que sustentan el trato desigual por razón de sexo. Años más tarde, Olympe de Gouges escribió:³

«Hombre, ¿eres capaz de ser justo? [...] Dime. ¿Quién te ha dado el soberano poder de oprimir a mi sexo? [...] Remóntate a los animales, consulta a los elementos, estudia los vegetales, echa finalmente una mirada a todas las modificaciones de la materia organizada; y ríndete a la evidencia cuando te ofrezco los medios; busca, indaga y distingue, si puedes, los sexos en la administración de la naturaleza. Por todas partes los encontrarás unidos, por todas partes cooperan en conjunto armonioso para esta obra maestra inmortal. Solo el hombre se fabricó la chapuza de un principio de esta excepción».



Es en este periodo de tiempo donde encontramos los primeros atisbos de rechazo a la justificación de la desigualdad por cuestiones biológicas, achacando las razones de perpetuación de la misma a una deficiencia del ideario social.

Paralelamente, en Inglaterra, Mary Wollstonecraft propuso una ética basada en la educación que posibilitara a las mujeres vivir en sociedad como sujetos racionales en igualdad de condiciones a los hombres ya que, según la escritora, también mediante la educación se convierte a las mujeres en objetos de deseo, confundiendo moralidad con modales. Esta escritora, al igual que muchos pensadores y pensadoras, incidía en cuestionar lo dado como obvio o natural, por cuanto resulta ser un prejuicio, fruto de un aprendizaje cultural.

Ya en el siglo XX, Simone de Beauvoir estableció una nueva visión del feminismo acercándose al concepto «género», con su célebre afirmación:⁴

«No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana».



Aquí, encontramos de nuevo la definición de «mujer» como esencia y no como existencia, refiriéndose a la femineidad; como una condición no natural en la jerarquía sexual. Es importante comprender la oración completa, ya que, el puente establecido por la filósofa francesa entre el movimiento sufragista y la segunda ola del feminismo, ha dado lugar a diferentes cauces teóricos, procurando algunas conjeturas desfocalizadas del sujeto político feminista mediante discursos erráticos.

Simone de Beauvoir comienza a abstraer la idea de la perpetuación de un molde estructural atribuido, por obligación social, a la hembra humana como instrumento de opresión. Esta idea de una irrealidad artificiosa construida a partir

del cuerpo, supone la enmarcación de la teorización feminista posterior; de la llamada segunda ola.

Las teóricas feministas que tangibilizaron, mediante el lenguaje, la opresión ejercida por el sexo masculino sobre el femenino, emplearon la palabra «género» para definir al *«conjunto de ideas, creencias y atribuciones sociales, construidas en cada cultura y momento histórico, tomando como base la diferencia sexual [...] determinan el comportamiento, las funciones, las oportunidades, la valoración y las relaciones entre mujeres y hombres»*.⁵

Por tanto, el elemento opresivo; el género, proyecta su eje de actuación a través de un fundamentalismo esencialista, basado en lo tradicionalmente femenino atribuido a la hembra humana, y en lo tradicionalmente masculino como lo universal.

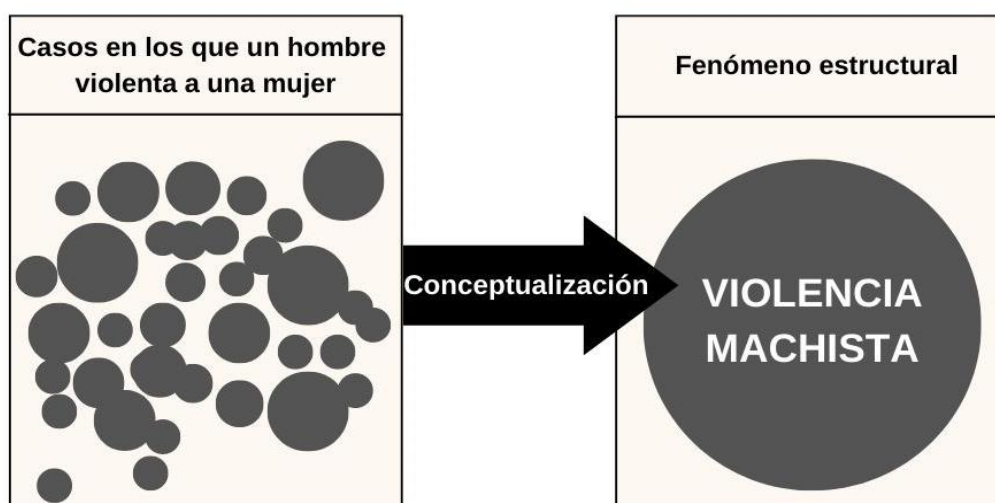
Debido al androcentrismo, la masculinidad ha usurpado el valor de lo genéricamente humano, en consecuencia, la vindicación de las mujeres aboga por ser incluidas en lo genéricamente humano y no en lo identitariamente masculino. Es en ese espacio de la estructura patriarcal donde encontramos el subtexto de identidades capciosas, con la finalidad de camuflar la resistencia del propio sistema a ser redefinido por las mujeres.

Por consiguiente, uno de los principales objetivos de la agenda feminista es la abolición del género, por constituir un instrumento patriarcal de perpetuación de los roles sexistas.

Así pues, el feminismo es, en contraposición al esencialismo que sostiene la misoginia, un movimiento materialista, ya que la cualidad e identidad se imponen a una realidad existente; a los cuerpos de las mujeres. Esto es, reconocer lo material como estructura sobre lo que se construye todo lo demás. Una persona no puede autodeterminar, prácticamente, ningún aspecto de su existencia; es la sociedad, la cultura, el sexo con el que nace o su color de piel, lo que la resuelve a ocupar una posición u otra; su lugar determinado en la jerarquía social. Las condiciones materiales encuadran la socialización de cada persona, acoplando a su historicidad unas condiciones creadas, aprendidas y perpetuadas, que van amoldándose al marco cultural.

Disponiendo entonces, del término «género» para denominar al imaginario social que se tiene sobre un sexo u otro, definiremos a la mujer como la hembra adulta de la especie humana, y nos referiremos al sexo como el conjunto de características anatómicas y fisiológicas que distinguen al hombre de la mujer.

Una vez abstraídas las nociones, es preciso citar a Celia Amorós: «*Conceptualizar es politizar*», ya que implica «*pasar de la anécdota a la categoría*»; de casos aislados, a fenómenos estructurales.⁶ Así pues, se sitúan las familias conceptuales en torno al feminismo, y se clarifican las ideas con las que se ha podido ir tematizando a lo largo de la historia, unidas a los movimientos sociales y a paradigmas teóricos en diferentes ámbitos.



La filósofa y teórica feminista, también afirma que «*la historia de los conceptos es la historia de nuestras luchas*». La historia de la teoría feminista cumple con la función de centrar discusiones erráticas que difuminan los objetivos de la agenda feminista y los trasponen por otros que quedan al margen de la búsqueda de la equidad entre sexos.

Gracias al proceso de conceptualización que siguieron las autoras feministas y, siguiendo el camino de Beauvoir, Betty Friedan en su obra *La mística de la feminidad* (1963), reflexionó sobre el malestar de las mujeres con el rol que las obliga a criar, cuidar y servir a los demás. Criticaba que el valor social de una mujer se mide en función del grado en que esta se ciñe a la feminidad; a lo esencialmente femenino.

Muchas pensadoras afirmaron que las mujeres son designadas por los hombres, es por ello, que esa esencia derivada del género para baremar el grado de aptitud de una mujer a la sociedad, es una creación de los varones para mantener el rol privilegiado en la jerarquía sexual. Así lo escribió, visionariamente, Virginia Woolf:⁷

«*Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la silueta del hombre al doble de su tamaño natural*».



La filósofa Ana de Miguel ratifica esta afirmación con la explicación de que los hombres han encogido, metafóricamente, a las mujeres, subiéndose a sus hombros y añadiéndoles todo el peso de las tareas implicadas en la feminidad, así pues, ellos son los que han edificado la sociedad y logrado los avances a lo largo de los siglos. Por esta razón, los varones, continuando con el lenguaje metafórico, deben bajarse de los hombros de las mujeres y recuperar su tamaño

original, mientras que las mujeres deben recomponerse y crecer, cumpliendo la equidad para lograr la igualdad entre ambos sexos.

Prosiguiendo con esta idea, la escritora y activista Kate Millett, escribió la famosa frase «*lo personal es político*» en su obra *Política Sexual* (1970), ya que denunciaba que la opresión se ejerce a través de las relaciones más íntimas: desde las relaciones sexo-afectivas entre hombres y mujeres, hasta la relación de las mujeres con su propio cuerpo. Una de las posturas más desarrolladas posteriormente por autoras feministas es la crítica al amor romántico:⁸

«El amor ha sido el opio de las mujeres como la religión de las masas. Mientras nosotras amábamos, ellos gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa».



La transversalidad del feminismo quedó latente al estudiar el patriarcado desde una perspectiva histórica. Así lo hizo la historiadora Gerda Lerner, con el propósito de entender cómo se construyó este orden social, con toda su complejidad para adaptarse a cada entorno cultural y al paso del tiempo.

De esta manera, se explica cómo se origina la tan perpetuada dualidad de mujer buena/mujer mala («la santa» y «la puta», respectivamente) que se aferra, tanto a representaciones artísticas y religiosas realizadas hace cientos de años, como a relatos literarios y audiovisuales producidos en la actualidad. Este dimorfismo simbólico entre unas mujeres y otras, se genera a partir de una categorización construida por los hombres en función de las relaciones establecidas con ellos: Para alcanzar la esfera de la «mujer privada», se debe aspirar al matrimonio como último propósito, para después, ejercer la función de maternidad. Así pues, las mujeres que quieran ser respetadas y aceptadas socialmente, dentro de su

condición, deben adaptarse a las normas de la feminidad para complacer a los hombres, que les permitirán su legitimación categórica.

En contraposición a la esfera privada, está la «mujer pública»; la que no pertenece a un solo hombre sino a todos, ni merece, por tanto, respeto o dignidad por encontrarse en una categoría social, considerada moralmente inferior. También estas mujeres deben ceñirse a un tipo de feminidad que les permita ser funcionales, sexualmente, al sistema patriarcal.

El género atraviesa todo este imaginario figurativo y presenta contradicciones y disonancias cognitivas en función de diversos factores sociales y culturales.

Estos estratos de la condición femenina contruidos hace más de un milenio en base al intercambio de mujeres, han perpetuado su continua deshumanización, desarraigando su individuación y negando su derecho a existir como sujeto actante.

Esta cosificación ha sido arrastrada durante la historia a través del registro simbólico y de la concepción que el ser humano tiene del bien y del mal, así, se mantienen las conductas atadas a la moral construida, y condicionadas al sistema de premio/castigo.⁹

«Conforme a estas construcciones simbólicas, fijadas en la filosofía griega, las teologías judeocristianas y la tradición jurídica sobre las que se levanta la civilización occidental, los hombres han explicado el mundo con sus propios términos. [...] Él es quien fabrica símbolos y explica el mundo y ella quien cuida de las necesidades físicas y vitales de él y sus hijos: el abismo que media entre ambos es enorme».



«El sexo hace posible que las mujeres tengan hijos. El género es el que asegura que sean ellas las que tengan que cuidarlos».

Así lo escribió Gerda Lerner, y continuaron su legado y el de las demás pensadoras, nuevas generaciones de teóricas feministas que reconocen el patrimonio histórico del feminismo y su herencia ilustrada.

Narrar reflexivamente una tradición emancipatoria tiene efectos emancipatorios y clarifica los objetivos. Para ello, es necesario cuestionar y abstraer las ideas; para después, darles cohesión mediante el lenguaje y formar conceptos universalizadores que hagan palpable una dominación, cuyo registro figurativo la mantiene imperceptible o dada como natural.

El repertorio simbólico es cambiante, disonante, impreciso y, por ende, complejo. Además, su interacción con la consciencia humana es sibilina, pues al no concretar las nociones derivadas de la socialización y la construcción cultural, aparecen de manera consustancial a la existencia natural de las personas.

Sin embargo, tal como Aristóteles se apoyó en sus ancestros para legitimar su teorización, el pensamiento feminista también sostiene el rigor académico conseguido por mujeres a lo largo de la historia.



OBJETIVOS:

Según el sociólogo Pierre Bourdieu, existen cuatro tipos de capital:

- Cuando nos referimos cotidianamente a la palabra «capital», solemos aludir al patrimonio económico del que dispone una persona; el capital económico para Bourdieu.
- El capital social corresponde a las oportunidades y recursos obtenidos por un individuo a consecuencia de pertenecer a determinados grupos sociales y de las conexiones que tenga con ellos.
- El capital cultural lo conciben las ventajas sociales que contempla una persona debido a las formas de conocimiento, educación y habilidades de las que dispone. Y se divide en tres vertientes: el capital incorporado, que se refiere a la capacidad de instrucción y desarrollo; el capital objetivado, constituido por los objetos de valor cultural que se posee; y el capital institucionalizado, que es el valor cultural de una persona reconocido, de manera oficial, por las instituciones como, por ejemplo, un título académico.
- Por último, el capital simbólico corresponde al valor de una persona en sociedad sobre la base del honor, la reputación y la respetabilidad, en

relación con los demás. Este capital, pone de manifiesto la importancia del ser humano de vivir en comunidad, ya que se necesita el reconocimiento ajeno para existir socialmente.

Como hemos apreciado con anterioridad, el cine es uno de los principales moldeadores del imaginario colectivo; así como es capaz de crear nuevas incorporaciones al registro simbólico (tanto en beneficio como en perjuicio del capital simbólico de cada sujeto o sector de sujetos), también le es competente la opción de ignorar otras nociones o realidades hasta su desvanecimiento denotativo. Por tanto, podemos admitir que el cine tiene una influencia directa en el capital simbólico de hombres y mujeres.

Si hacemos alusión al planteamiento ya mencionado de Scheler, en cuanto a la igualdad sexual en correlación al progreso tecnológico de una sociedad, nos puede llevar a un razonamiento deductivo con respecto a la imbricación de los capitales bourdianos.

Podemos suponer que el patriarcado atraviesa todas las formas de capital que posee una mujer. Durante siglos, las mujeres han estado vetadas del patrimonio cultural, y aunque muchas lograron abrirse paso por los recovecos de la opresión sexual, sus aportaciones intelectuales se acoplaron a un patrimonio histórico construido por hombres, siendo aplastadas por nuevas aportaciones, también de hombres, en la torre del conocimiento humano. En consecuencia, el capital cultural de las mujeres ha permanecido bajo el eterno eclipse de la mirada masculina, privando a la humanidad de enriquecer su consciencia de la perspectiva de la otra mitad de la población.

Son las cualidades materiales y las características sociales de cada individuo, las que definen sus relaciones interpersonales y las que determinan la posición que ocupa en la jerarquía social. Así como, para la consecución de cualquier capital, especialmente el económico, los individuos se encuentran condicionados por multiplicidad de elementos que sustentan las desigualdades y las diferencias de poder, también el capital social está sujeto a condicionantes situacionales como la clase, el sexo o lugar de nacimiento.

Centrando la cuestión en la diferencia sexual, mientras los hombres encuentran, principalmente, barreras externas en su desarrollo profesional, las mujeres están atadas a obstáculos mayores tanto externos (la maternidad, las tareas

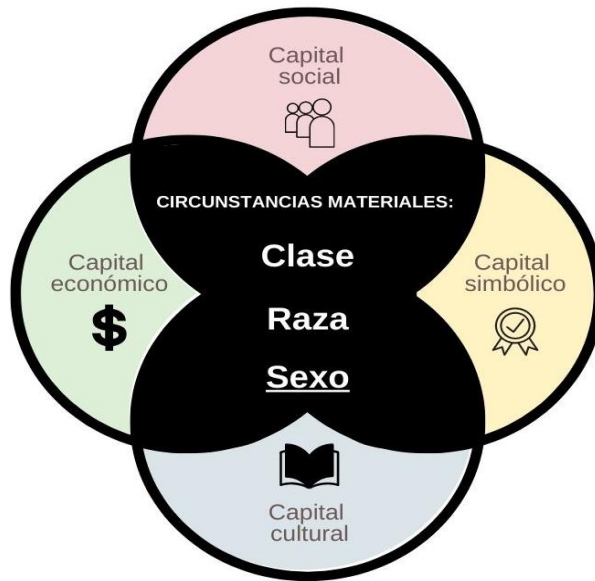
domésticas, la infravaloración machista que se ve reflejada en sus salarios y puestos de trabajo, etc.) como internos (mayores exigencias estéticas, mayores cuotas de trastornos depresivos causados por la subestimación interiorizada entre otras causas, etc.).

Esto se debe, a que el género se inmiscuye por completo en el funcionamiento de la estructura social, dando lugar a una discriminación legitimada a través del concepto de «capacidad». No habiendo, en ocasiones, mecanismos que concreten su significado, se opta por recurrir a elementos de carácter personal o emocional, como la confianza o la camaradería, que benefician sistemáticamente al varón por herencia cultural.



Poniendo de manifiesto la relevancia del capital relacional para la consecución de metas profesionales y capital cultural, es perceptible que, la confraternidad masculina y el desprestigio de lo considerado femenino por su connotación de otredad, acotan el margen de posibilidades para las mujeres en el mundo laboral horizontalmente (tanto de manera inmaterial mediante la minimización simbólica de sus méritos, como de forma tangible percibiendo una remuneración económica menor) y verticalmente (a través de una adecuación de puestos de trabajo para según qué sexo, así como la obstrucción del acceso de mujeres a cargos de poder; entre los que encontramos aquellos que tiene el control de la producción simbólica).

Podemos suponer que el capital simbólico se encuentra supeditado a los otros tres tipos de capital, de la misma manera que estos se encuentran estrechamente interrelacionados entre sí, y su alcance está condicionado por las contingencias sociales, económicas y culturales de cada sujeto.



Estableciendo un puente entre la evidente irradiación ideológica que logran los productos audiovisuales en el conjunto del espacio social, y las relaciones de poder entre hombres y mujeres en cuanto a los órganos de decisión y dispositivos de control en la industria, es posible considerar que la balanza del capital simbólico se incline a favor de los varones.

Por consiguiente, cabe realizar la siguiente pregunta: ¿qué papel tiene el cine español en la producción de capital simbólico? Dado el contexto, es posible atar las ilaciones para trazar un plano a través de la indiscutible parcela de poder en la estructuración y distribución del capital simbólico, que moldea la configuración de la realidad social.

Del mismo modo que es preciso trasladar lo específico a lo general para poder conceptualizar fenómenos sociales abstractos y concretar su carácter estructural; también conviene examinar sobre qué suelo y en qué condiciones echan las raíces estos fenómenos para así, evitar cultivar el germen de la desigualdad.

Por ello, consideramos oportuno achacar a la industria del cine español su correspondiente responsabilidad en la cimentación de una verdad clasificatoria en el ámbito de los criterios de la diferencia social, así como de imponer una determinada visión del mundo tras una aparente naturalidad. De este modo, la discriminación y la violencia hacia la mujer se legitiman con el pretexto de la ficción, justificando todo tipo de manifestaciones sexistas y estereotípicas mediante la excusación de la creación artística.

Por esta razón, y porque la distribución del capital se encuentra mayoritariamente en manos de hombres, subsiste y persiste la herencia cultural que reproduce la superioridad de un sexo sobre otro.

El éxito de esta herencia perpetrada a través del cine se debe a la normalización con que es representada, de tal manera que, la constancia en la práctica de la invariabilidad de los modos de representación de hombres y mujeres y sus relaciones entre ellos, sumada a las funciones ideológicas de los medios de producción, logran borrar las huellas de su artificialidad para asemejarse a un producto de un proceso natural.

La historiadora Annette Kuhn escribió *«Hay que desenterrar el mecanismo del proceso de construcción de significados, pues la labor de la ideología es, precisamente, ocultar sus propios dispositivos»*.

Prueba demostrativa de esta afirmación es la manera en que se ejerce la opresión de un sexo sobre otro a través del género, percibido como una esencia innata en lugar de como un aprendizaje social:

«[...] Podemos observar que el cine incluye una serie de mecanismos ideológicos con los cuales convierte a la mujer en un ser eterno, mítico e invariable, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados». Ann Kaplan lo denominó como un *«método de orden patriarcal»*.¹⁰

Por tanto, el objetivo pertinente para clarificar la estructuración de la ideología del patriarcado y decodificar el registro simbólico asentado es, según el lema kuhniano, *«hacer visible lo invisible»*, y así, desmontar la pretendida y supuesta neutralidad de los significados reproducidos a través de los modos de representación dominantes.

METODOLOGÍA(S):

La semiótica del cine y las consecuencias derivadas de su disposición se pueden estudiar a través de diferentes opciones metodológicas.

Laura Mulvey formuló un enfoque psicoanalítico en la teoría feminista del cine, mediante el cual exponía el androcentrismo en la manera de conocer y enunciar la realidad, centrandó el estudio en las formas de representación de las mujeres y en el privilegio del espectador masculino como receptor ideal.

La aportación mulveyiana contribuyó a desarrollar la idea de que el género en el cine no solamente es un dispositivo para la lectura social de la diferencia sexual, sino también, un medio cultural para enfrentar las categorías de feminidad y masculinidad y mantener su oposición.

La investigadora Pilar Aguilar reforzó la teoría feminista desde la óptica psicoanalítica enfatizando en la impronta de Mulvey. La escritora propugna que la mirada es la clave del deseo, generado a causa de la ausencia, y se apoya en el Estadio del espejo de Jacques Lacan, que defiende que un individuo se reconoce a sí mismo al percibir la imagen del otro con el que se identifica. Así, el «yo» se constituye como una carencia. De este razonamiento surge el término «escopofilia», que consiste en la obtención de placer por parte de un sujeto activo al observar un objeto pasivo, siendo el varón el consumidor que dispone del cuerpo de la mujer para satisfacer el deseo voyeurista estimulado por el sistema simbólico y significativo audiovisual. Por ello, Aguilar argumenta que «[...] toda imagen es el lugar de objetos icónicamente presentes, pero al mismo tiempo, es también el significante de una ausencia. [...] *Es por lo tanto erróneo considerar que lo único importante es lo explícito y lo aparente*».¹¹

Mientras tanto, la mujer como espectadora, a falta de referentes reales de su sexo con los que poder establecer una identificación durante la expectación del relato cinematográfico, deberá aceptar la masculinización temporalmente para poder ejercer el papel activo de consumidora.

Esta suposición no quiere decir que el prisma erótico proyectado a través del cine afecte únicamente a la representación de la mujer (aunque sí, en su mayoría). Sin embargo, conviene resaltar la diferencia entre la sexualización y la cosificación. Mientras que la sexualización consiste en reproducir caracteres social y sexualmente atractivos; la cosificación, a través de la sexualización desprende a la persona de su categoría humana, convirtiéndola en un objeto de consumo. Así pues, cuando se sexualiza cinematográficamente a un varón no impide la identificación del espectador masculino ya que, se estimula un sentimiento narcisista al reafirmarse a sí mismo a través de la imagen que ve en pantalla (también en los diálogos expresados por medio de un registro, originariamente, patriarcal).

En cambio, la mirada androcéntrica del cine que conecta al hombre como representación al hombre como espectador, hace que cuando se representa a la

mujer de manera sexualizada, esta pierda su individualidad porque es parte del producto, y no conecta con la mujer como espectadora de ninguna manera que no sea a través de su identificación como mujer-producto.

Entre los campos disciplinarios que abordan el análisis cinematográfico también encontramos la sociología y la psicología cognitiva y conductual. Si bien, en ocasiones, se puede generar cierta confusión a la hora de integrar los diferentes enfoques metodológicos, no por ello se presentan hipótesis contrapuestas o excluyentes, sino que los marcos contemplativos a través de los que es posible conducir la teoría fílmica feminista, se complementan entre sí, como una maraña multidisciplinaria que; compuesta de categorías y subcategorías, estudia un sistema complejo para poder estructurar, ideológicamente, una realidad aparentemente arbitraria y caótica.

Tanto es así que, el psicólogo humanista Carl Rogers acuñó el término «condiciones de valía» para referirse a los mensajes sobre cómo debemos comportarnos para complacer y ser premiados socialmente, extraídos de las experiencias vividas desde la infancia y de la interpretación que hacemos de ellas. Los mandatos del género son las condiciones de valía exigidas en función del sexo, ya que, *«nuestra lectura de lo que piensan los demás, de lo que valoran, fomentan, quieren, detestan y defienden, contribuye a tejer lo que deberíamos ser»*.¹²

Algunas de las aproximaciones teóricas en referencia al tema tratado se encuentran espectralmente paralelas y otras, perpendiculares entre sí, con concepciones interseccionales. Así pues, es posible llevar a cabo tanto un tratamiento textual o del contenido; como uno contextual o de las causas y consecuencias del texto. Un ejemplo de este último podría ser estudiar la relación que hay entre el cine y la enfermedad por implantes mamarios.

Por chocante que parezca esta asociación, sabemos que el cine es un poderoso agente normalizador de conductas y de estética, y que, cuantas más veces percibimos un estímulo visual, más nos familiarizamos con él, por tanto, la repetición de una noción y la ausencia de otra, facilitan la implantación cognitiva de la norma en los individuos.

Este fenómeno sucede de manera tan impecable que, dejamos de advertir que estamos recibiendo un estímulo que supondrá un proceso de cambio en nuestra futura percepción. Todo aquello que se sale de esa normatividad establecida se

advierde como una anomalía, así pues, aplicando la fórmula al ejemplo, la falta de diversidad en la representación de pechos femeninos, y la consiguiente instrumentalización de la misma para satisfacer el placer visual del observador, causan en la observadora una disonancia cognitiva al establecer la identificación de su cuerpo real con el ideal representado.

Es en este intervalo, cuando se inicia la búsqueda de la validación social que otorgue el capital simbólico deseado para alcanzar el reconocimiento y la autorrealización; últimos escalones en la pirámide de Maslow. Así pues, según un sondeo del Instituto CSA para el Observatoire Terrafemina y 20 Minutes, realizado en marzo de 2013, tan solo un 42% de las mujeres afirmaron verse satisfechas con la imagen de su cuerpo.

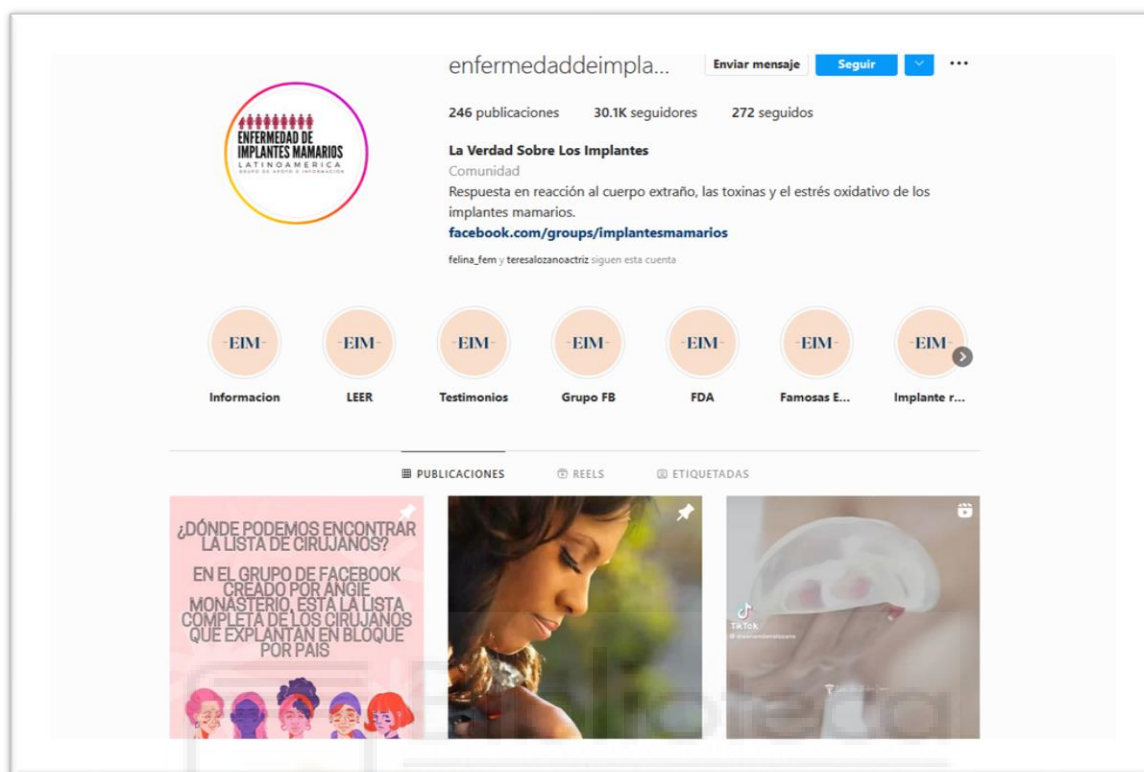
Carl Rogers desglosó las tres subpartes que forman el concepto de «sí misma» que las personas acogen sobre su autopercepción. Según Rogers, la identidad de todo sujeto social, está formada por la imagen real de sí mismo (la forma en que un humano o humana se percibe), la opinión que tiene sobre su valía y el «sí mismo» ideal al que se aspira.

La influencia de los medios audiovisuales en el proceso de socialización, iniciado en la infancia, modela ese «sí mismo» ideal que supone una visión idealizada, y generalmente, irreal, del cuerpo femenino (creada por los varones y guarecida por las mujeres) que, en la mayoría de casos, entra en contraposición con la imagen real de los cuerpos.

Es tanta la incomodidad que genera este suceso en la salud mental de las hembras humanas, que puede llegar a provocar un sesgo cognitivo en relación a la percepción de sus cuerpos. A causa de una fijación obsesiva e interiorizada por la mirada androcéntrica y misógina de la sociedad, el concepto de «sí misma» al que se pretende aspirar, basado en cánones imposibles de alcanzar de manera natural o saludable, puede, incluso, repercutir en el desarrollo de un trastorno dismórfico corporal.

Prueba de ello es, además del gran número de trastornos de la conducta alimentaria con un porcentaje mucho mayor en mujeres que en hombres, es el gran número de mujeres sanas, físicamente, que entran en quirófano para someterse a operaciones de pecho (entre otros muchos tipos de procedimientos de carácter estético) en las cuales se modifica, no solo el tamaño, sino también la forma, asumiendo las consecuencias del precio económico a pagar, además

de los riesgos físicos que conlleva tal intervención, entre ellos, la enfermedad por implantes mamarios, denunciada por numerosas pacientes-clientes a través de las redes sociales.




Una vez desarrollada la ejemplificación de enfoque, cabría preguntar ¿influye el cine y la disposición de la estética audiovisual en el número de mujeres afectadas por la enfermedad por implantes mamarios? Seguramente, ¿en qué medida? habría que discurrir el análisis y desarrollarlo.

Sirviéndonos del mismo ejemplo, el rechazo al propio cuerpo estimulado a través de los medios audiovisuales, acarrea consecuencias conductuales diferentes: mientras que unas mujeres compiten contra otras y contra el curso natural de sus cuerpos para adaptarse a la feminidad que se les ha impuesto, otras rechazan su sexo para liberarse de la presión social de tener que aceptar esa feminidad. El género es el causante de esa dicotomía, sin embargo, es tan doloroso adaptarse a la feminidad como tratar de rechazarla. Es por ello, que una perspectiva feminista, requiere un análisis crítico con el género, pues el feminismo rechaza de manera contundente la feminidad pretendiendo la liberación del sexo de la mujer.



El ser humano es un animal social que necesita dar significación y clasificación a las contingencias vitales. En este proceso está implícito el género, transformando la clasificación en jerarquización.

 **Juana Gallego Ayala** @juana_gallego · Aug 1

Para entender la violencia estructural contra las mujeres hay que saber definir bien quienes son las mujeres, qué es el género, cómo se impone y las relaciones de poder entre sexos. Con cariño y leyes que difuminan el sexo no se acabará con estos asesinatos, Sr. @sanchecastejon

Si bien existen diversas maneras de analizar contextualmente cómo el género afecta a los modos de representación audiovisuales y la manera en que estos lo perpetúan en la sociedad, también hay diferentes modos de llevar a cabo un estudio exhaustivo de los contenidos y de la manera en que son codificados. El denominado análisis textual, en términos propios de la teoría fílmica feminista, parte de la premisa de que los significados mostrados en el cine, son resultado de un proceso de producción simbólica generada mediante los mecanismos de los textos cinematográficos, y no como una simple representación del mundo real. En lo que respecta al propio análisis fílmico, no nos interesa una mera evaluación técnica o artística, sino una deconstrucción de los significados, es decir, desvelar el proceso de significación y dejar al descubierto aquellos signos que no parecen signos.

Para llevar a cabo una parte del proceso del análisis textual con perspectiva feminista del cine español, continuaremos con el estudio y la metodología empleados en el libro *Cine y género en España*, cuyas investigadoras y autoras principales son Fátima Arranz y Pilar Aguilar. Esta última escritora, en el quinto capítulo de la obra, realiza un análisis de contenido en el cual nos apoyaremos, titulado «*La representación de las mujeres en las películas españolas*». Así pues, establece una relación del contenido audiovisual con el contexto socio-político patriarcal en el que este se ha producido y consumido.

En los capítulos anteriores al que vamos a dedicar mayor atención por el objeto de estudio, encontramos imbricados los siguientes temas en relación al cine y al género:

- **CAPÍTULO PRIMERO:** *La igualdad de género en la práctica cinematográfica española*. Redactado por Fátima Arranz y del que se extraen las conclusiones siguientes:

De igual manera que los medios audiovisuales se han convertido en eficaces instrumentos de sustento y perpetuación de la violencia simbólica, es posible redirigir su intencionalidad a medios de comunicación hacia el cambio de las pautas sociales que promueven esa violencia a fin de fomentar la igualdad entre los sexos. Para ello, en España se deberían procurar mayores recursos para el desarrollo del análisis de textos fílmicos y establecer políticas, acordes a la situación de las mujeres, que favorezcan una mayor cuota de participación femenina en la toma de decisiones con respecto a la producción simbólica para unos resultados más igualitarios.

- **CAPÍTULO SEGUNDO:** *La formación del estudiantado universitario en comunicación audiovisual: las expectativas profesionales*. Estudio llevado a cabo por Javier Callejo y cuyas conclusiones se basan en las siguientes afirmaciones:

La titulación de Comunicación Audiovisual apenas acredita, siendo otras competencias las que dan valor y rigor a quienes desempeñan cargos de poder en el mundo laboral de la comunicación audiovisual. Es, por tanto, una acreditación difusa en la que titulación y profesión pertenecen, aparentemente, a mundos distintos. De este modo, las discriminaciones son menos perceptibles ya que la adquisición de poder no se basa en un sistema

de méritos propios, personales y profesionales, sino en el valor social y el reconocimiento adquirido.

Este subdesarrollo del grado y de sus vertientes a nivel académico, ligada a la precariedad estudiantil, arraigada tanto al ámbito doméstico como al universitario, que afecta a miles de estudiantes en España, acentúa su perjuicio en las mujeres, ya que las expectativas entre hombres y mujeres se distancian, al disponer ellos de una mayor facilidad de adquisición de capital social en un campo dominado por varones, y al estar ellas sujetas a la feminidad y sus exigencias, reduciendo sus recursos temporales y simbólicos.

- CAPÍTULO TERCERO: *Las categorías profesionales en el cine*. Investigado por Esperanza Roquero, concluye de la siguiente manera:

*«La segregación horizontal se agudiza debido al incremento del empleo en aquellas ramas de actividad que más segregación contiene. Igualmente, la segregación vertical ha aumentado al incrementarse el número de ocupaciones tradicionalmente femeninas, [...] conforme más alta es la posición ocupacional, asistimos a una menor presencia de las mujeres, mientras que, en las posiciones ocupacionales más bajas, queda en evidencia la inversa situación de concentración mayoritaria de mujeres».*¹³

En el estudio, se advirtió que la presencia mayoritaria de mujeres en puestos de trabajo pertenecientes al ámbito cinematográfico se concentraba en categorías profesionales tales como peluquería, maquillaje y vestuario, así como las que desempeñan las tareas de organizar y gestionar los recursos; funciones desempeñadas por las mujeres en el ámbito doméstico.

Mientras tanto, las funciones directivas, las abarcan, en su gran mayoría, los hombres, siendo esta desigualdad propagada desde el exterior del imaginario de las mujeres a través de una masculinización universal, como interiorizado por ellas y dando lugar a una menor proyección profesional y falta de confianza en ellas mismas.

Añadimos a estas observaciones, la importancia de la socialización de género de hombres y mujeres, y la manera en que la diferencia sexual es determinante a la hora de la interacción de un individuo en sociedad con su entorno.

Mientras, tanto en el ámbito de la interpretación, según el análisis, las mujeres suponen un 37% de la humanidad representada, dando lugar a una invisibilidad del sexo femenino en numerosas instancias de la vida, puesto que somos algo más del 50% de la humanidad real, y el lenguaje simbólico del cine, beneficia una vez más, en sus representaciones, a los hombres.

- **CAPÍTULO CUARTO:** *La trayectoria profesional según sus protagonistas*, cuya escritora, Roquero, concluye que todos los grupos de la esfera social presentan diferencias entre hombres y mujeres en relación al lugar y poder que ocupan. A la vez, el discurso de mujeres que han alcanzado éxito profesional, se centra en el proceso de individualización de la sociedad, limitando el acotado privilegio de poder (económico) a las capas más altas. De igual modo infiere que las productoras, así como las empresas financiadoras, depositan mayor confianza y, por ende, destinan mayores recursos, a los varones. Este requisito no depende del talento ni la capacidad del beneficiado únicamente, sino de la búsqueda y valoración de otras características asociadas a la masculinidad: como la capacidad de mando. Este tipo de discriminación se sustenta gracias a la idea de que las habilidades sociales y competencias son sexuadas debido a la naturaleza, y no por ser producto de una socialización diferente.

Además, mientras que las mujeres entrevistadas recurren a la «suerte» para referirse a su triunfo laboral, los hombres destacan con discursos más elevados en cuanto a su autoestima.

Así es como, no solo la sociedad exige mayor capacidad a las mujeres para compensar las carencias asignadas a su sexo, sino que las propias mujeres absorben ese mecanismo como un proceso natural derivando en una mayor inseguridad.

De esta manera, no solo la masculinidad, establecida como valor hegemónico veta a las mujeres, sino que también la feminidad limita en todos los aspectos el desarrollo personal y profesional de las mujeres, obligándolas a exigirse más canónicamente, en el ámbito laboral y en el doméstico.

De igual manera que se requiere una observación del entorno, así como de los sucesos y transformaciones sociales para un análisis más completo, es preciso

estudiar también, el intrincado simbólico que se deduce de lo anterior y, asimismo, lo moldea.

Con el fin de comprobar las diferencias o similitudes en las representaciones audiovisuales en función del sexo de la persona a cargo de la dirección, se analizó el contenido de determinadas películas españolas, comprendidas entre los años 2000 y 2006, ambos incluidos.

Para el diseño de la muestra se escogió aquellas películas que mayor afluencia de público tuvieron en sala, considerando el criterio de selección adecuado para descartar cualquier intromisión de subjetividad con respecto a las preferencias propias de las personas que llevaron a cabo esta investigación.

La selección a analizar de las películas con mayor número de espectadores y espectadoras en las salas de cines españoles, cuenta con el interés añadido de mostrar los influjos ideológicos e imaginarios que recibe el público a través del consumo de cine.

De manera que resultaron ser 29, las películas escogidas para el análisis, dirigidas por varones entre los años 2000 y 2006 que superaron el millón de espectadores en sala, siendo tres de ellas (con el mayor número de copias comercializadas) destinadas a público infantil.

Aplicando el mismo criterio de selección para las películas dirigidas por mujeres, se encontró el problema de que solo una de ellas superaba el millón de espectadores en sala, así que se amplió la acotación del número a 100000, resultando un total de 13 películas entre los años comprendidos.

A pesar de que se tiene en cuenta un mayor número de películas dirigidas por hombres que las dirigidas por mujeres; un 69% frente a un 31% respectivamente, de manera proporcional, la muestra incluye más películas realizadas por mujeres que por hombres. Esto es así porque, si se ampliara la cuota de selección de las películas dirigidas por hombres tal y como se ha hecho con las mujeres, las seleccionadas de las directoras abarcarían un 3,6% del total, mientras que en la muestra comprenden un 20%. Dato lógico, teniendo en cuenta que la dirección de cine es un espacio especialmente masculinizado y con mayores barreras de acceso para las mujeres.

Sin embargo, con una perspectiva optimista, desde el relativismo histórico no podemos considerar un menor éxito significativo el hecho de solo una película de las realizadas por mujeres sobrepasara el millón de espectadores (siendo esta *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín).

DISEÑO DE LA MUESTRA:

Las películas analizadas, comprendidas entre el año 2000 y 2006 (ambos incluidos) por la autora del capítulo son las siguientes:

En las tablas, queda reflejada la diferencia abismal entre el éxito de los directores y las directoras, en base al número de espectadores que han ido al cine a ver las películas (y, por ende, esto influye en la recaudación total de las mismas).

Películas de la muestra dirigidas por mujeres:

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTORA	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>Sé quién eres</i> (2000)	Patricia Ferreira	105.705
<i>Yoyes</i> (2000)	Helena Taberna	202.347
<i>El palo</i> (2001)	Eva Lesmes	139.803
<i>A mi madre le gustan las mujeres</i> (2002)	Daniela Fejerman, Inés París	431.092
<i>El alquimista impaciente</i> (2002)	Patricia Ferreira	206.158
<i>Poniente</i> (2002)	Chus Gutiérrez	115.269
<i>Mi vida sin mí</i> (2003)	Isabel Coixet	562.434
<i>Te doy mis ojos</i> (2003)	Icíar Bollaín	1.063.305
<i>Utopía</i> (2003)	María Ripoll	170.607
<i>Héctor</i> (2004)	Gracia Querejeta	196.316
<i>El Calentito</i> (2005)	Chus Gutiérrez	168.489

<i>La vida secreta de las palabras</i> (2005)	Isabel Coixet	684.258
<i>Semen (una historia de amor)</i> (2005)	Daniela Fejerman, Inés Paris	429.471

Tablas extraídas del libro *Cine y género en España*

Películas de la muestra dirigidas por hombres:

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTOR	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>Año mariano</i> (2000)	Fernando Guillén Cuervo	1.416.260
<i>La comunidad</i> (2000)	Álex de la Iglesia	1.601.861
<i>El bosque animado</i> (2001)	Ángel de la Cruz	509.186
<i>Juana la loca</i> (2001)	Vicente Aranda	2.067.026
<i>Los otros</i> (2001)	Alejandro Amenábar	6.410.561
<i>Lucía y el sexo</i> (2001)	Julio Medem	1.317.054
<i>Torrente 2. Misión en Marbella</i> (2001)	Santiago Segura	5.321.969
<i>Dragon Hill</i> (2002)	Ángel Izquierdo	75.317
<i>El otro lado de la cama</i> (2002)	Emilio Martínez-Lázaro	2.825.194
<i>Hable con ella</i> (2002)	Pedro Almodóvar	1.367.450
<i>Los lunes al sol</i> (2002)	Fernando León de Aranoa	2.103.382
<i>Planta 4.ª</i> (2002)	Antonio Mercero	1.143.301
<i>Días de fútbol</i> (2003)	David Serrano	2.562.132
<i>El oro de Moscú</i> (2003)	Jesús Bonilla	1.259.885

<i>La gran aventura de Mortadelo y Filemón</i> (2003)	Javier Fesser	4.985.983
<i>Los Reyes Magos</i> (2003)	Antonio Navarro	491.737
<i>Carmen</i> (2003)	Vicente Aranda	1.381.108
<i>El lobo</i> (2004)	Miguel Courtois	1.569.843
<i>Isi & Disi</i> (2004)	José María de la Peña	1.437.916
<i>La mala educación</i> (2004)	Pedro Almodóvar	1.241.637
<i>Mar adentro</i> (2004)	Alejandro Amenábar	4.099.378
<i>El penalti más largo del mundo</i> (2005)	Roberto García Santiago	1.054.823
<i>Los dos lados de la cama</i> (2005)	Emilio Martínez-Lázaro	1.539.589
<i>Princesas</i> (2005)	Fernando León de Aranoa	1.194.073
<i>Torrente 3, el protector</i> (2005)	Santiago Segura	3.575.759
<i>Alatriste</i> (2006)	Agustín Díaz Yanes	3.169.021
<i>El laberinto del fauno</i> (2006)	Guillermo del Toro	1.657.066
<i>Los Borgia</i> (2006)	Antonio Hernández	1.270.585
<i>Volver</i> (2006)	Pedro Almodóvar	1.929.504

Los datos anteriores proceden del libro Cine y género en España, cuya autora y directora principal es Fátima Arranz. Para llevar a cabo nuestra muestra representativa de estudio partiremos del libro y estableceremos unos criterios de selección y observación atendiendo a la información de las estadísticas de la web taquillaespana.es y del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Antes de estipular una muestra concreta y acotada de películas más recientes, hemos hecho una breve recopilación de la lista de las películas más taquilleras en España, basándonos al igual que las autoras de Cine y género en España, en el número total de espectadores en sala.

Es palpable la desolación estadística acerca de las posibilidades de éxito de los directores o directoras en función de su diferencia sexual (también de otros factores, como es obvio, pero en este caso, recordamos que la variable fundamental es el sexo).

Cuando se habla de machismo, o de otros tipos de opresiones, como el racismo o la homofobia, se alude siempre al carácter retrógrado de los pensamientos que refuerzan las actitudes machistas, homófobas o racistas en cuestión. Por un lado, es certero pensar en la tradición como método de perpetuación de formas de pensar y de ver el mundo. Por otro, achacar el problema a un concepto abstracto, y pensar, que el propio tiempo, sin esfuerzo ni refuerzo alguno, va cambiar una realidad, es tratar de evadir la responsabilidad de las personas como sujetos activos dentro de un continuo proceso social.

Por eso, entre las películas ya analizadas en el libro y las que analizaremos en este trabajo, hemos dejado pasar una década, para observar si en ese periodo de tiempo ha habido realmente una evolución en favor de los derechos de las mujeres.

A continuación, la lista de **películas que han superado los tres millones de espectadores en cines españoles a partir del año 2016**. Las filas en amarillo corresponden con las películas españolas (no solo por la dirección, sino también por la producción).

PELÍCULA Y AÑO	DIRECCIÓN	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>El Rey León</i> (2019)	Jon Favreau	6.392.093
<i>Joker</i> (2019)	Todd Phillips	5.175.140
<i>Aladdín</i> (2019)	Guy Ritchie	4.758.405
<i>Un monstruo viene a verme</i> (2016)	Juan Antonio Bayona	4.611.958

Vengadores: Endgame (2019)	Anthony Russo, Joe Russo	4.597.661
Spider-man: No way home (2021)	Jon Watts	4.495.734
Bohemian Rhapsody (2018)	Bryan Singer, Dexter Fletcher	4.429.055
Jurassic World: el reino caído (2018)	Juan Antonio Bayona	3.909.059
Toy Story 4 (2019)	Josh Cooley	3.888.474
Mascotas (2016)	Chris Renaud	3.871.443
La Bella y la Bestia (2017)	Bill Condon	3.757.332
Los Increíbles 2 (2018)	Brad Bird	3.751.784
Gru 3: Mi villano favorito (2017)	Pierre Coffin, Kyle Balda	3.708.106
Frozen 2 (2019)	Jennifer Lee, Chris Buck	3.505.078
Los vengadores: Infinity War (2019)	Anthony Russo, Joe Russo	3.432.982
Star Wars: Los últimos Jedi (2019)	Rian Johnson	3.345.965
Campeones (2018)	Javier Fesser	3.288.420
Perfectos desconocidos (2017)	Álex de la Iglesia	3.284.565
Buscando a Dory (2016)	Andrew Stanton	3.228.254
Tadeo Jones 2: el secreto del rey Midas (2017)	Enrique Gato, David Alonso	3.227.410
Coco (2017)	Adrián Molina, Lee Unkrich	3.026.281

Tablas extraídas de www.taquillaespana.es y www.culturaydeporte.gob.es

En la siguiente tabla se muestra la lista solo con las **películas españolas más taquilleras desde 2016**; aquellas que han superado los 2 millones de espectadores en los cines en España, entre las que se encuentran, como es lógico, las resaltadas en la tabla anterior.

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTOR	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>Un monstruo viene a verme</i> (2016)	Juan Antonio Bayona	4.611.958
<i>Campeones</i> (2018)	Javier Fesser	3.288.420
<i>Perfectos desconocidos</i> (2017)	Álex de la Iglesia	3.284.565
<i>Tadeo Jones 2: el secreto del rey Midas</i> (2017)	Enrique Gato, David Alonso	3.227.410
<i>Padre no hay más que uno</i> (2019)	Santiago Segura	2.495.863
<i>Padre no hay más que uno 2</i> (2020)	Santiago Segura	2.317.890
<i>Superlópez</i> (2018)	Javier Ruiz Caldera	2.150.035
<i>Si yo fuera rico</i> (2019)	Álvaro Fernández Armero	2.054.234

De los datos de las dos tablas anteriores extraemos las siguientes conclusiones:

De las 21 películas más vistas por el público español que superan los 3 millones de espectadores, 4 corresponden con una dirección y producción españolas.

Así pues, de las 21 en total, 20 han sido dirigidas por varones y ninguna por mujeres. La película restante es *Frozen 2* (2019), con una dirección conjunta de un hombre y una mujer; único atisbo de participación femenina en la cúspide cinematográfica. Lógicamente, las 4 españolas que superan los 3 millones de espectadores, corresponden a directores hombres.

En cuanto a la lista de películas españolas que superan los 2 millones de espectadores desde el año 2016, 8 de las 8 que hay han sido dirigidas por hombres.

Según estos datos, no se hace evidente ningún progreso igualitario entre hombres y mujeres en la dirección cinematográfica, o al menos, no de una manera eficaz. Este hecho es importante para nuestro análisis ya que, siempre tendrán un mayor peso, en cuanto a influencia social, aquellas películas que más personas hayan consumido y, por lo tanto, un mayor poder del registro simbólico, los individuos que las dirigen.

Por lo tanto, que el sector de la dirección de cine sea un sector masculinizado, quiere decir que el poder de creación simbólica corresponde a los hombres, así como la toma de decisiones fundamentales que estructuran las películas, el imaginario social, el pensamiento y las conductas; respectivamente y en orden inductivo.

Los hombres, por norma general, controlan los recursos simbólicos, y sabemos, que estos influyen en nuestra manera de construir perceptivamente el mundo, asimismo, el pensamiento que se forma a través de esta absorción de estímulos sociales influye en nuestros actos y nuestra conducta con los demás.

Así, es como se va construyendo y perpetuando el género; por ello, desde el feminismo se defiende que tanto la masculinidad como la feminidad son patrimonio de los hombres, a pesar, de que también las mujeres, desde sus respectivas subjetividades continúen con la tarea de prolongar y mantener el género. Sin embargo, mientras los hombres lo hacen desde una posición privilegiada, las mujeres tratan de buscar la adaptación a un modelo de sociedad que ha universalizado y priorizado la perspectiva masculina.

Tras este breve análisis contextual y teniendo en cuenta la disparidad de la que partimos, hemos seleccionado, para nuestro análisis del contenido fílmico, cada película con mayor número de espectadores dirigida por un hombre y por una mujer desde el año 2017 al 2021, ambos incluidos.

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTOR	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>Tadeo Jones 2: el secreto del rey Midas</i> (2017)	Enrique Gato, David Alonso	3.227.410
<i>Campeones</i> (2018)	Javier Fesser	3.288.420
<i>Padre no hay más que uno</i> (2019)	Santiago Segura	2.495.863
<i>Padre no hay más que uno 2</i> (2020)	Santiago Segura	2.317.890
<i>A todo tren. Destino Asturias</i> (2021)	Santiago Segura	1.500.811

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTORA	NÚMERO DE ESPECTADORES
<i>La librería</i> <i>(The Bookshop)</i> (2017)	Isabel Coixet	373.837
<i>Ola de Crímenes</i> (2018)	Gracia Querejeta	503.994
<i>Bajo el mismo techo</i> (2019)	Juana Macías	598.627
<i>La boda de Rosa</i> (2020)	Icíar Bollain	154.193
<i>Maixabel</i> (2021)	Icíar Bollain	515.047

Si bien, las autoras del libro objeto de estudio se encontraron con la ingrata sorpresa de hallar únicamente una película dirigida por una mujer que superase el millón de espectadores entre los años 2000 y 2006, a día de hoy, en los últimos 5 años, no podemos encontrar ninguna. Como esperábamos, la situación por sí misma, a lo largo de los años, no ha cambiado de manera perceptible.

Consideramos que, aunque las fachadas morales de los distintos agentes de la comunicación audiovisual en España se tiñan de menos sexistas, o incluso, de «feministas», es solo una máscara visible para esconder lo que en realidad hay dentro del cascarón.



Hay una extendida creencia de que la sociedad, mágicamente, evoluciona hacia situaciones más igualitarias, sin embargo, cada vez que se ha producido un cambio notable en favor de la igualdad, ha sido gracias a la concienciación y el activismo político, sobre todo, de las partes desfavorecidas, en este caso, las mujeres.

Es un problema engañar a las consumidoras con pretextos de falsa igualdad, ya que esto impide la concienciación de la situación real de las mujeres. De esta manera, tanto ideologías conservadoras como progresistas, tratan de desvirtuar el movimiento feminista con diversas premisas: desde negar la desigualdad, e incluso, tergiversar el discurso para darle la vuelta, hasta borrar la categoría «mujer» negando la biología que da significado al concepto para convertirlo en un rol sexista.



Patricia Sornosa
@patriciasornosa

El respeto a nuestro sexo pasa por reconocer que existe.



Patricia Sornosa
@patriciasornosa

Si ser mujer no guarda relación directa con el cuerpo ¿de qué se trata entonces ser mujer? ¿Solo de basura sexista?

Detrás de todo este entramado de opresiones motivadas por el neoliberalismo, encontramos un sistema estructurado de manera pesada, sólida y tensa, sostenido por personas que no permiten que esa estructura no maleable, se tambalee, así pues, nos topamos con una realidad social donde se privilegia a los hombres por serlo: se les prefiere, se les premia, se les perdona, se les beneficia, se les concede la libertad que a las mujeres se les arrebató a base del género y la violencia física y sexual.

A continuación, mostramos una tabla con los datos sobre las películas seleccionadas para el posterior análisis del contenido fílmico, donde se pueden comparar no solamente, las cifras tan desiguales de la recaudación, sino también el número de la lista que ocupan en el ranking de películas españolas con más audiencia en cines de cada año.

AÑO	RECAUDACIÓN		NÚMERO EN LA LISTA	
	HOMBRES	MUJERES	HOMBRES	MUJERES
2017	17.917.439€	2.366.547€	1	13
2018	19.092.222 €	3.040.874 €	1	11
2019	14.241.285 €	3.595.755 €	1	6
2020	12.938.633 €	921.191 €	1	9
2021	8.493.358 €	2.826.657 €	1	5

Por encima de la película española más vista en 2017 dirigida por una mujer, han pasado 12 dirigidas por hombres, con unas cifras de expectación, muy superiores. Más cerca del número 1 encontramos la película seleccionada del año 2021, sin embargo, no podemos pasar por alto la obviedad de que tanto espectadores como productores, siguen prefiriendo a los hombres.

DESARROLLO:

Es posible llevar a cabo un análisis contextual del panorama del cine español con una mayor tangibilidad que si atendemos al contenido audiovisual en cuestión para su estudio. No obstante, creemos que hay una gran relación entre el texto y el contexto.

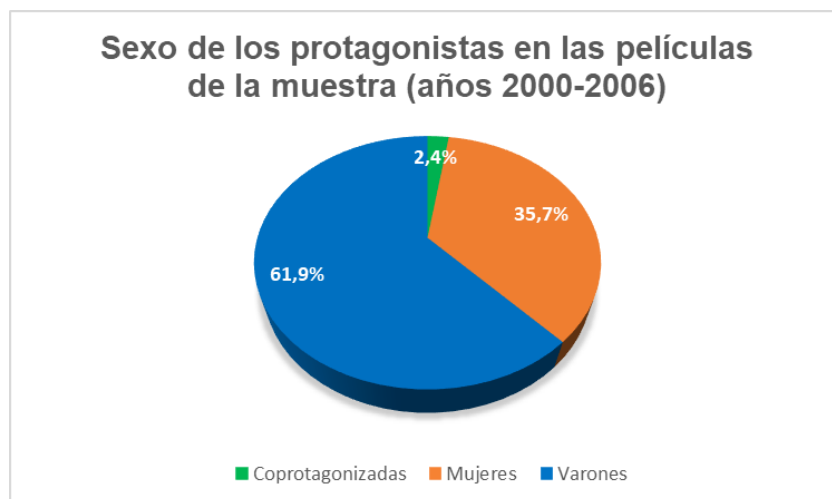
A continuación, vamos a establecer las características de análisis que utilizaremos para determinar en qué medida se perpetua la opresión sexista a través del género en el cine español, y las diferencias entre hombres y mujeres a la hora de representar en pantalla los discursos audiovisuales.

El protagonismo:

Nos interesa estudiar esta variable ya que materializa el centro neurálgico de la trama, e influye, en gran medida en la conexión entre los demás personajes.

Además, el (o la) protagonista sirve de hilo conductor del relato y corresponde con aquella figura con la que emocionalmente suelen conectar los espectadores.

El protagonismo puede estar concentrado en un personaje o repartido entre dos o más. Para definir al protagonista de cada film consideraremos la importancia, el tiempo en pantalla y las características concretas y generales que se le atribuyen en relación al universo diegético al que pertenece.



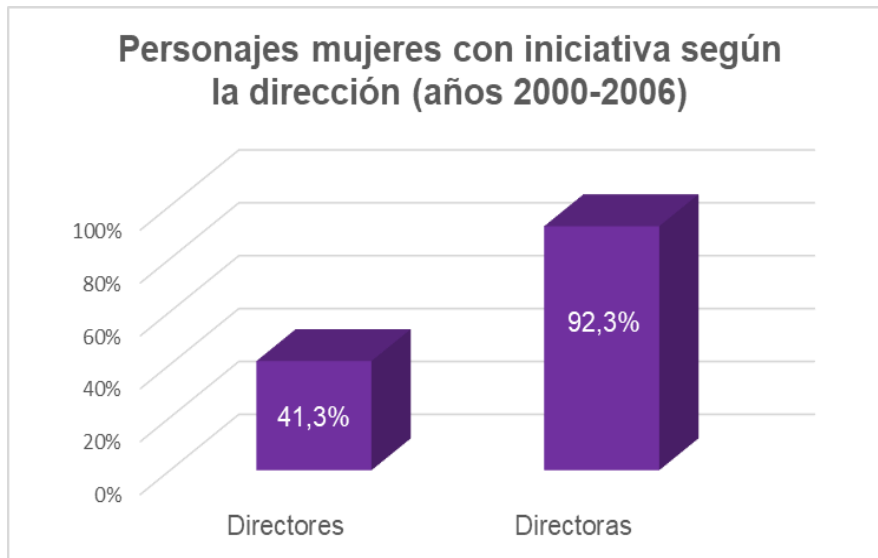
Gráficos extraídos del libro Cine y género en España



Las iniciativas de los personajes:

Un personaje es una persona ficticia, que es definida y conocida, únicamente, por el tiempo que le observamos en pantalla. Se llega a establecer una relación íntima emocional y unilateral entre el espectador y los personajes, ya que, estos últimos están formados por acciones y adjetivaciones.

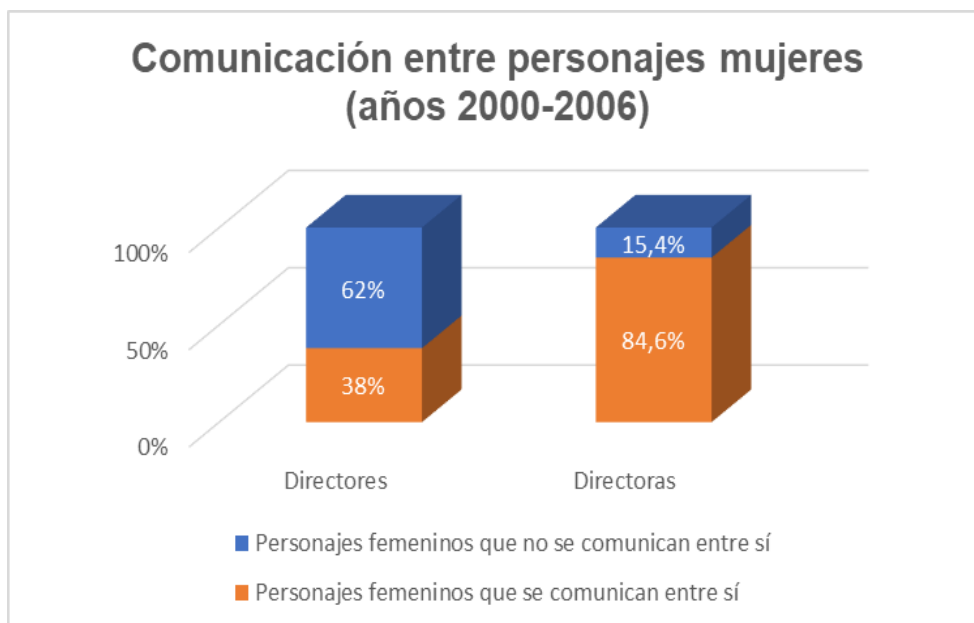
Lo primero y fundamental que un espectador percibe de un personaje son sus características físicas (como su sexo, su edad, su adaptación a la normatividad estética, etc.). Sin embargo, lo que define su personalidad son aquellos actos que realiza por su propia voluntad (atendiendo también a la situación en que se realicen).



Escenas en la que los personajes femeninos interactúan o se relacionan entre sí:

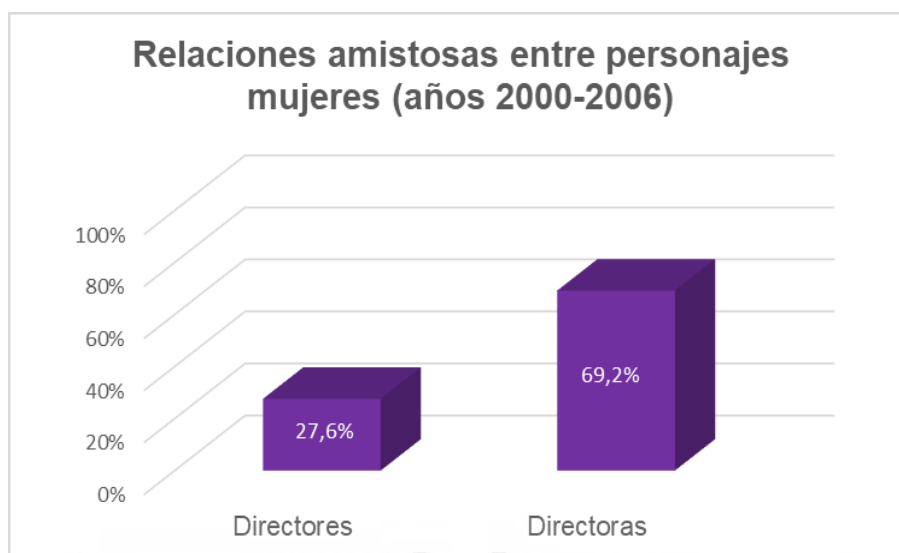
Este apartado puede recordarnos al Test de Bechdel, cuyos requisitos exigidos son: que aparezcan, al menos, dos personajes femeninos, que mantengan una conversación, y que la conversación no gire en torno a un hombre. Por muy básicos que parezcan estos criterios, no todas las películas logran pasar el test.

A pesar de que como medida para igualar la participación femenina en el cine a la del hombre es insuficiente, no hemos tenido en cuenta para la selección, si la interacción entre personajes femeninos está motivada por un hombre o no.



Relaciones de amistad, cariño o ayuda entre personajes de mujeres:

Deben aparecer de manera explícita en el filme. No se contarán aquellas relaciones entre madre e hija o entre hermanas, ya que su análisis corresponde a otro apartado.



Relaciones de amistad, cariño o ayuda entre personajes de hombres:

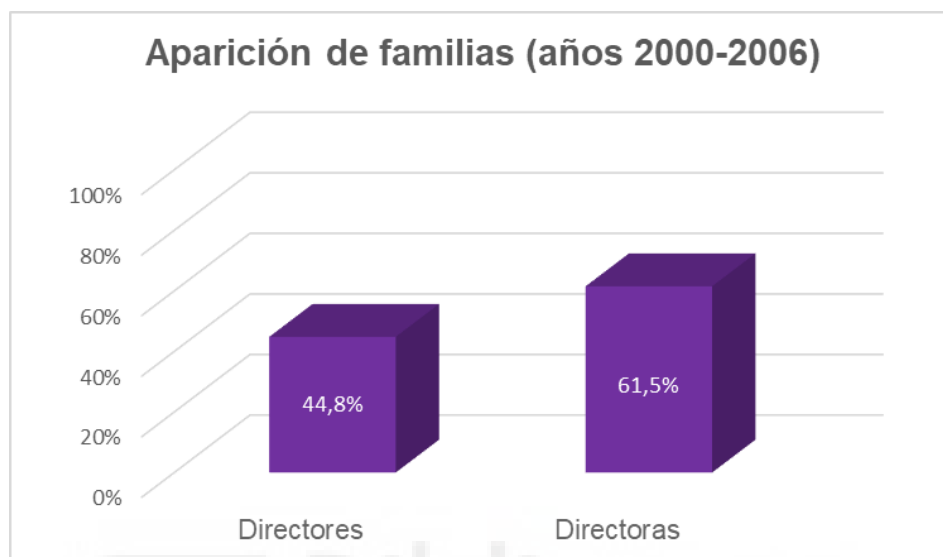
Se mantienen los mismos requisitos advertidos en el apartado anterior.



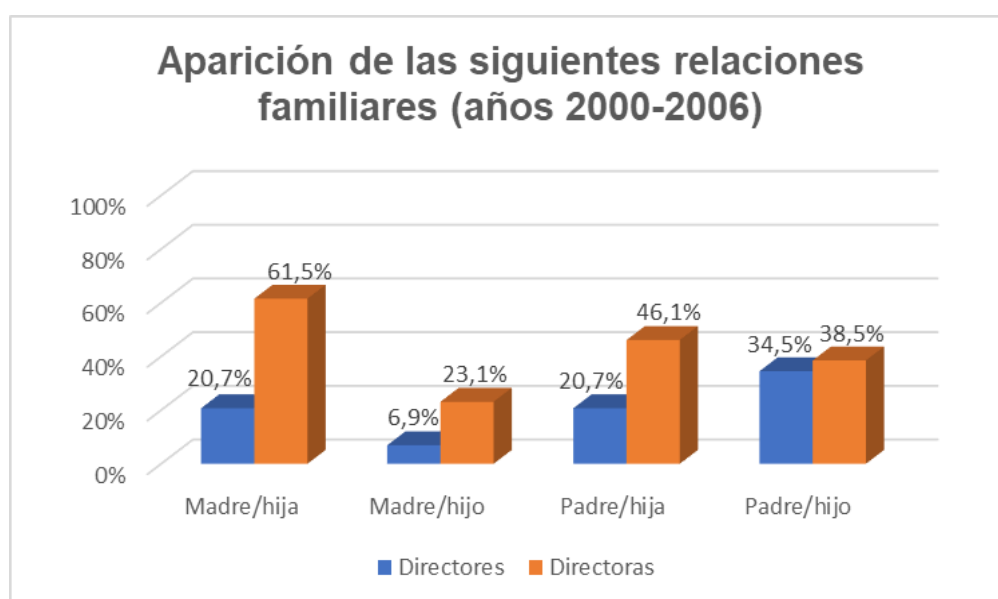
Relaciones familiares:

Este epígrafe requiere tres bloques de relaciones:

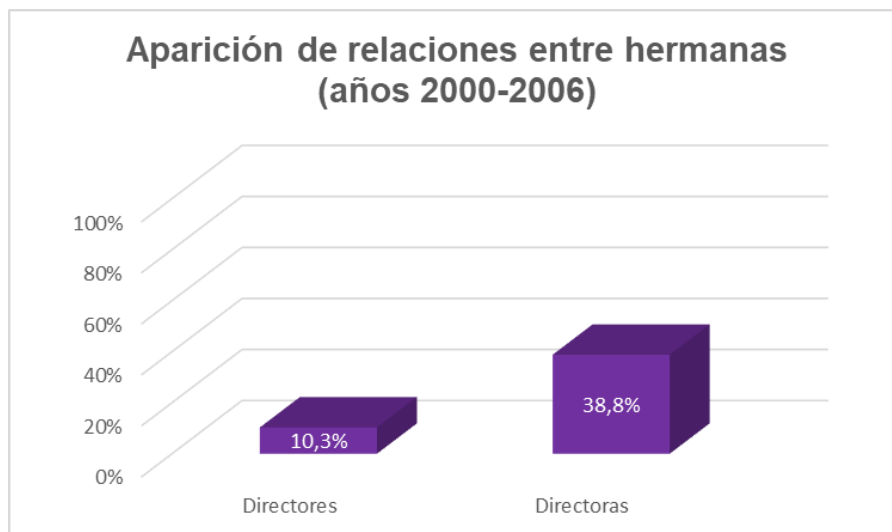
- **La aparición o no de familias** en pantalla, entendiendo por familia a estructuras de parentesco formadas por al menos tres miembros.



- **Las relaciones materno-filiales y paterno-filiales.** Se tomarán en consideración que estas relaciones aparezcan en pantalla y tengan un mínimo de importancia en el discurso. Subclasificaremos en relaciones madre/hija, madre/hijo, padre/hija, padre/hijo.

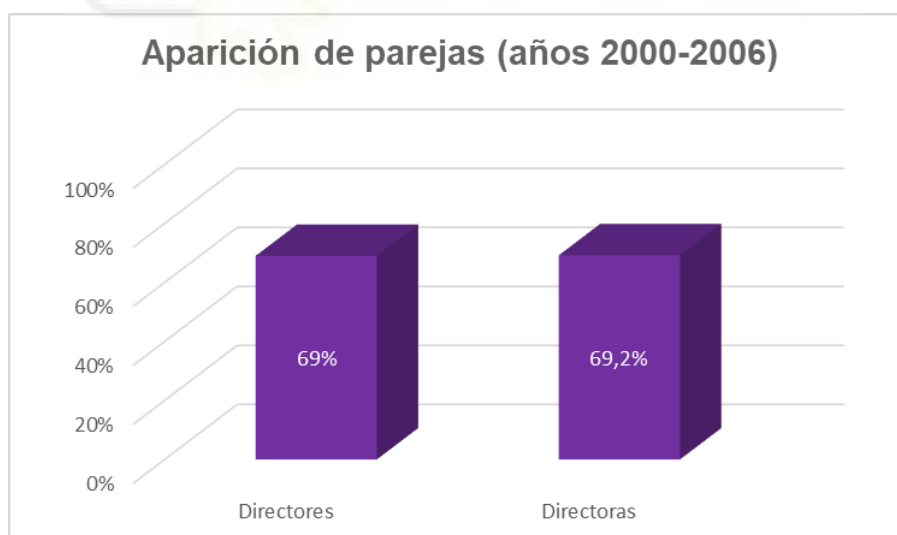


- **Las relaciones entre hermanas** a condición de que estas destaquen del conjunto familiar.



Parejas:

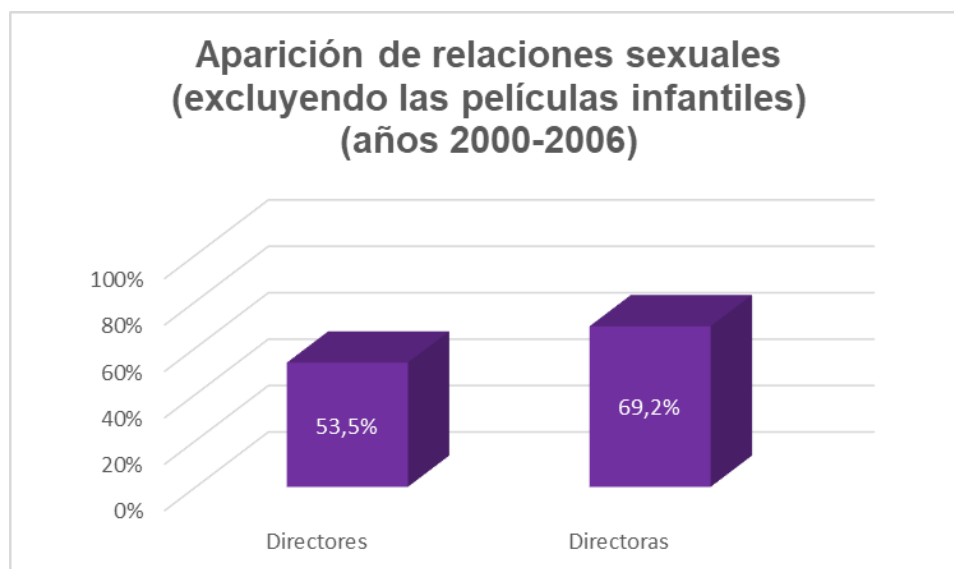
Consideramos pareja a la estructura social formada por dos personas que mantiene una relación prolongada en el tiempo e interactúan al margen del núcleo familiar. Deben aparecer explícitamente en pantalla y no es necesario que estén casados o vivan conjuntos.



Relaciones sexuales:

En este apartado, al contrario que en otros, computamos como relaciones sexuales no solo las que se muestran en pantalla, sino aquellas en las que solo

se ve el inicio del acto sexual o se insinúa de manera directa que este va a tener lugar en el espacio diegético.

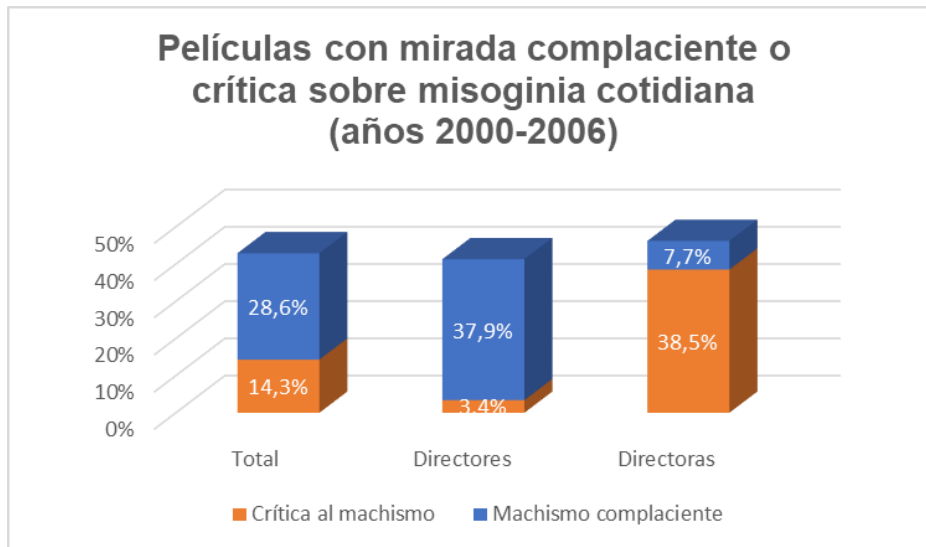


Misoginia cotidiana:

Consideramos misoginia cotidiana a la predisposición de una actitud de aversión hacia los personajes mujeres; teniendo en cuenta tanto palabras como acciones que supongan desprecio, insolencia, subestimación o faltas de respeto hacia un personaje femenino por el mero hecho de serlo.

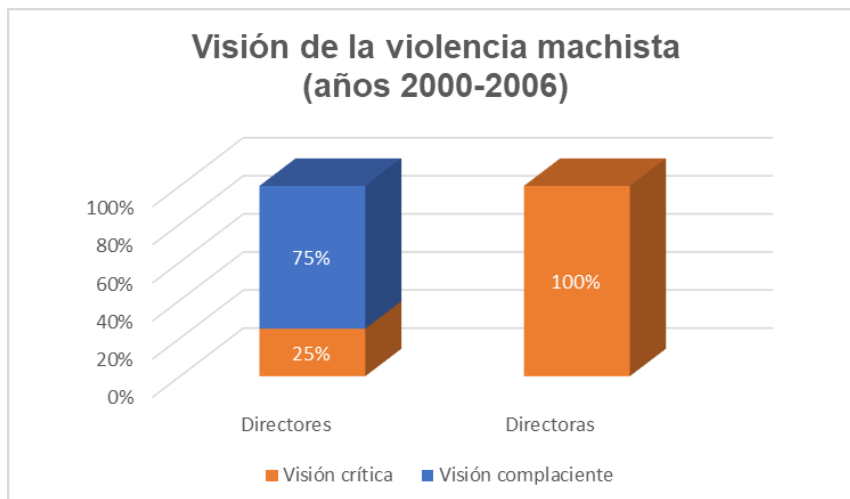
Como ejemplo, estimaríamos como parte de esta sección, expresiones machistas, explícitas o no. Corresponde a un tipo de violencia simbólica, ya que el resto de violencias machistas se tienen en cuenta en otros apartados, y no en este.

También, se valorará si la misoginia manifestada por los personajes se rechaza o se penaliza, o si, por el contrario, se justifica con simpatía y complacencia hacia ellos. Este punto es clave para determinar la posición moral del relato y de sus creadores o creadoras (interfiere también la intencionalidad, pero lo importante es el resultado), ya que de ello dependerá, si el discurso de la narración audiovisual promueve una situación de complicidad respecto al machismo o una visión crítica de él.



Violencias contra las mujeres:

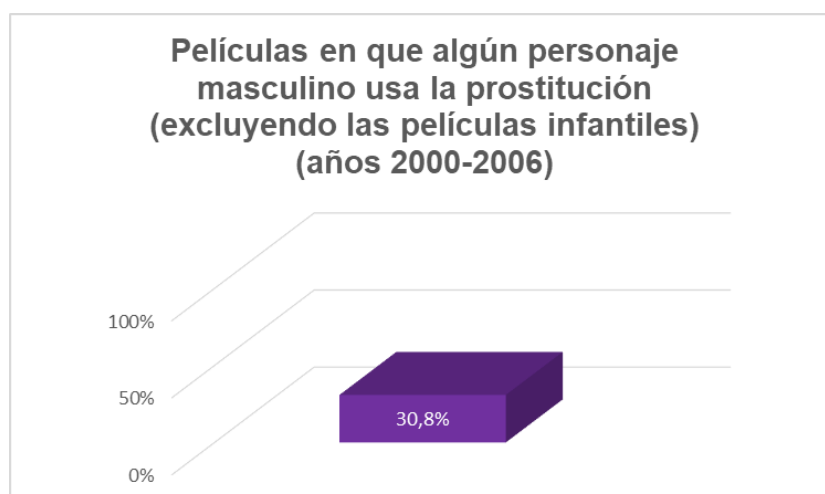
Nos referimos a las agresiones físicas, verbales o sexuales ligadas a la dominación del varón sobre la mujer, que se muestren en pantalla.



Los ejes del análisis son los mismos que los empleados por Pilar Aguilar para el quinto capítulo del libro *Cine y género en España*. No obstante, hemos empleado algunos cambios a mencionar:

En primer lugar, hemos omitido un apartado que corresponde a si aparecen o no relaciones entre personajes homosexuales, ya que, consideramos que desviaría el foco de estudio actual, porque supondría un estudio íntegro sobre el tema. Además, si bien la mal llamada «violencia de género», que aquí denominaremos violencia machista o patriarcal, es un tipo de violencia hacia las mujeres ejercidas por hombres heterosexuales, también existen otros tipos de misoginia que no necesariamente requieren de la heterosexualidad del varón para poder perpetuarse. Por ejemplo, reivindicar los roles sexistas, así como recurrir a la explotación de mujeres como los vientres de alquiler, también es violencia contra la mujer.

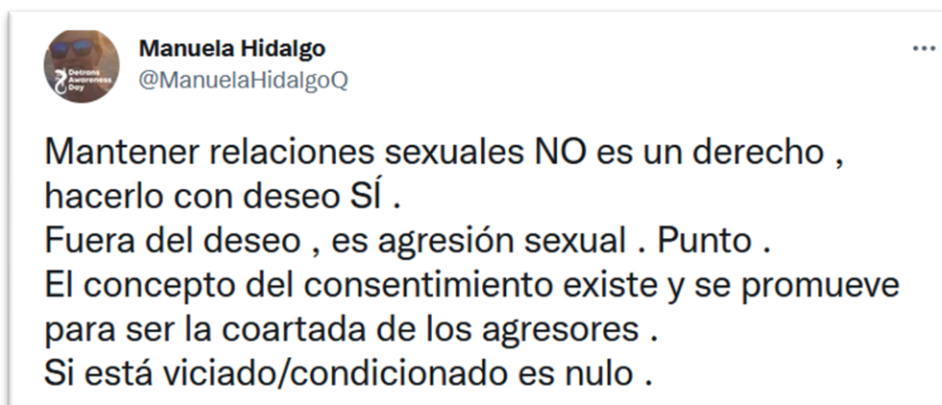
En segundo lugar, también hemos obviado la última sección del análisis referida a la aparición de situaciones de prostitución en pantalla, porque de ninguna manera es posible separar prostitución de la violencia contra las mujeres, ya que no hay libre elección en la manifestación de esas supuestas relaciones sexuales por parte de la mujer. Esto es así, porque de no haber una transacción, normalmente económica, sumada al deseo del varón de dominar y poseer el cuerpo de una mujer (poder y sexo son dos conceptos no disgregados en ideologías patriarcales), no tendría lugar ese encuentro sexual no deseado de manera recíproca.



Además, un sistema donde el hombre puede comprar el consentimiento de una persona para acceder a su cuerpo, no es un sistema de verdadera libertad para quien es comprada (sí para el que compra), por eso, por mucho que se pretenda mostrar que la mujer es «libre» de prostituirse, no es posible considerar dicha «libertad» sin los condicionantes que la desencadenan; porque, defender que una persona puede vender su cuerpo o parte de él (aplicable para el hipotético caso de alguien que quisiera vender un órgano), conlleva a defender el privilegio de otras a comprarlos, y es este intercambio, donde quedan vulnerados los derechos humanos.



La libre elección queda mitificada a través de la naturalización de la cosificación de los cuerpos convirtiéndolos en materia prima, y no en mano de obra, como se requerirían para desempeñar una profesión. Asimismo, habría que preguntarse también, qué lleva a una persona (en su mayoría son mujeres), a convertirse en objetos para el goce sexual de los otros.



Por un lado, la sociedad empuja a las niñas a tener que agradar, ya sea a través de buenos modales, o través de una apariencia física normativa para ser aceptadas en su entorno y lograr cierta reputación o éxito social. Este dictado del género condiciona la vida de las mujeres basando gran parte de sus autoestimas en las miradas de terceros. Se interioriza hasta tal punto que, se asumen determinados signos (como la vestimenta, la adaptación de la conducta a los diversos tipos de relaciones, los movimientos corporales...) como propios del sexo, sin detenerse a cuestionar que sean producto de un proceso social y no biológico.

Por otro lado, en la parte más desfavorecida en el ámbito económico, lo que se da, es la mera supervivencia de la propia mujer prostituida. Así pues, cuando se argumenta en favor de la explotación sexual, se tiende a romantizar la visión que se tiene del sistema prostituyente, invisibilizando todo aquello que obliga a una mujer a ser violada a cambio de dinero.

Por último, en lo referido al tema, cabe reincidir en que la prostitución no es un debate abierto dentro del feminismo; la postura está clara en los libros que conforman la teoría feminista, así lo explica la profesora y filósofa Ana de Miguel en *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección* y la activista y superviviente de la trata Amelia Tiganus en *La revuelta de las putas*.



Ángeles Álvarez
@AAvarezAlvarez

Principio **#abolicionista**: el cuerpo humano debe quedar excluido del mercado.

Por tanto, el apartado de prostitución queda encuadrado en el de violencias machistas, porque desde una perspectiva donde se consideren humanas las mujeres es imposible considerar «clientes» a los hombres que fuerzan sus cuerpos para su disfrute sexual mediante el dinero (en todo caso, el término más adecuado sería «violadores»). De igual manera, tampoco es correcto hablar de «trabajadoras sexuales» porque son mujeres prostituidas, si no, por un proxeneta, por un sistema neoliberal que beneficia continuamente a los hombres, especialmente si disponen de capital económico.

Por último, hemos incluido una categoría de análisis, que es la que determina el ajuste físico y estético de los personajes a la normatividad hegemónica.

Un aspecto fundamental de la feminidad es la continua presión social por adaptarse al ideal del cuerpo de mujer: desde los pies, las piernas, el vientre, el culo, el pelo, el pecho, la cara...hasta los pezones, la vulva e incluso el ano.

Que las mujeres se obliguen a cumplir tantos requisitos estéticos, beneficia al sistema patriarcal (los hombres, son los que determinan la validez de estas cualidades exigidas, aunque las mujeres se las autoimpongan) y al capitalista (las empresas, normalmente dirigidas por hombres, son las que se lucran de poner «soluciones» a todas las demandas que el mercado estético requiere). Otro tipo de violencia machista es la violencia estética, que ha llevado, especialmente a mujeres, a situaciones extremas: desde enfermedades obsesivas como la anorexia hasta muertes en quirófano por cirugías estéticas.

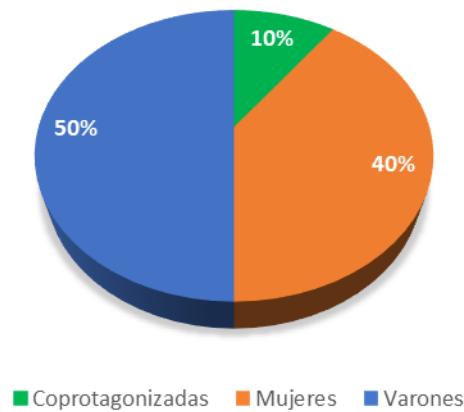


RESULTADOS:

A pesar de que se han seguido los mismos criterios de selección de la muestra (las películas con más número de espectadores en sala) y los ejes para su análisis son, en su mayoría, los mismos, la comparativa entre nuestro análisis y el de Pilar Aguilar es orientativa, ya que, nuestra muestra es mucho menor en general y, en comparación, hemos elegido un mayor número de películas dirigidas por mujeres, ya que la cifra de películas dirigidas por hombres y las dirigidas por mujeres es exactamente igual en nuestra muestra para poder comparar el contenido. Esto, quiere decir que no hay una igualdad comparativa en la influencia de los contenidos, ya que, en la realidad, el número de películas dirigidas por mujeres, y la cantidad total de espectadores que las consumen, es considerablemente menor.

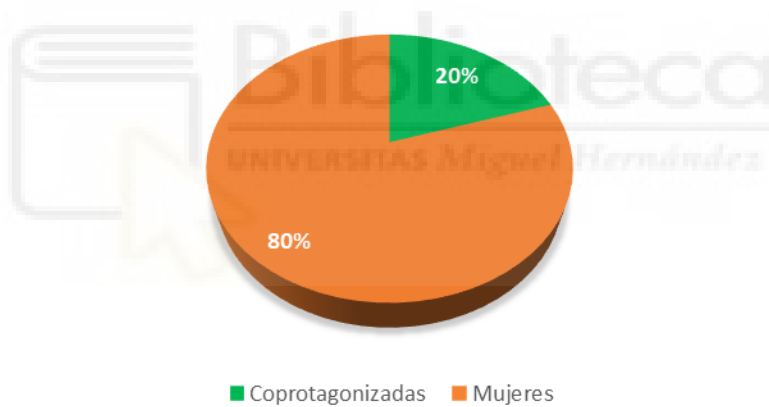
Protagonismo de las películas de la muestra:

Sexo de los protagonistas en las películas de la muestra (años 2017-2021)

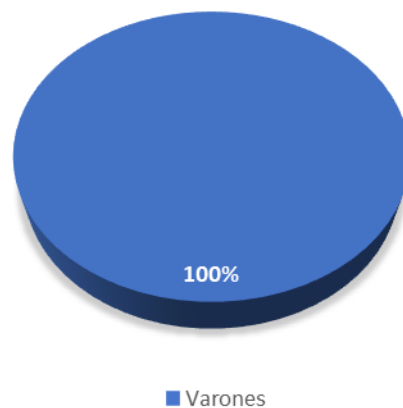


Gráficos de elaboración propia

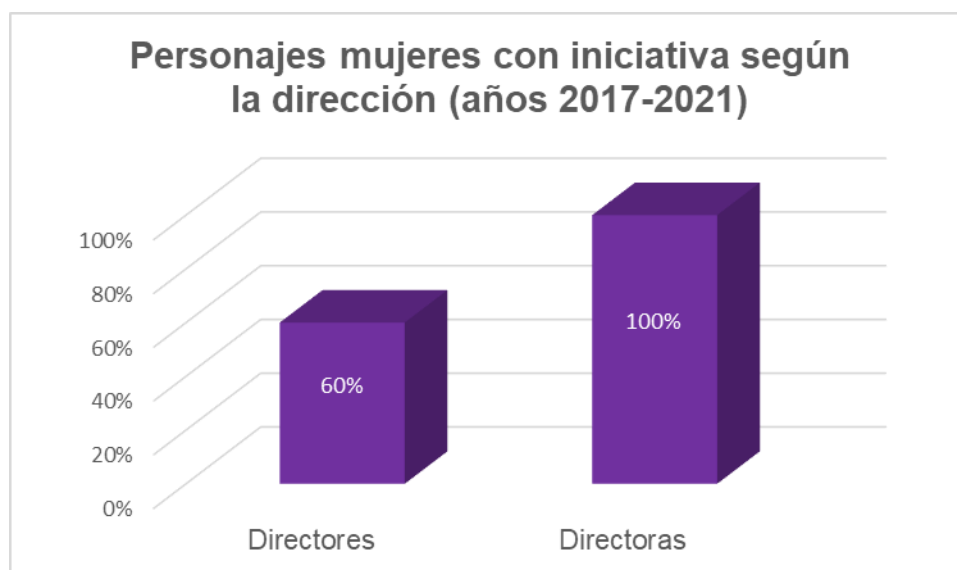
Sexo de los protagonistas en películas dirigidas por mujeres (años 2017-2021)



Sexo de los protagonistas en películas dirigidas por hombres (años 2017-2021)



Personajes femeninos con iniciativa según sexo de la dirección:



En la película *La Librería* (2017) dirigida por Isabel Coixet la protagonista es una mujer, cuya voluntad de abrir una librería es el eje central de la trama. También la voluntad de la antagonista por tratar de evitarlo es lo que da sentido al desarrollo de la historia.

En la película *Tadeo Jones 2: el secreto del rey Midas* (2017) dirigida por Enrique Gato y David Alonso, puede parecer que, en ciertos momentos de la trama, sea el personaje de Sara la que toma la iniciativa de la acción, sin embargo, es a través de los personajes masculinos por donde se conduce la historia: son hombres los que la secuestran, y es otro hombre el que decide rescatarla. Además, la perspectiva es en todo momento masculina, pues los personajes femeninos adquieren un tinte amoroso o erótico para los hombres.

En la película *Ola de Crímenes* (2018) dirigida por Gracia Querejeta, las mujeres son las que toman la iniciativa de la acción la mayor parte del tiempo: la protagonista decide cometer una serie de crímenes para proteger a su hijo, y las antagonistas cometen otros tantos delitos para proteger su patrimonio y no ir a la cárcel por corrupción.

En la película *Campeones* (2018) dirigida por Javier Fesser, a pesar del escaso número de personajes mujeres que aparecen, las acciones que llevan a cabo son determinantes para la trama. Gracias a la jueza tenemos la historia: ella tiene la iniciativa de asignar la tarea de entrenar a un equipo de personas con

discapacidad intelectual al entrenador prepotente que es el protagonista, al inicio de la película. La mujer del protagonista también compone un punto clave en el desenlace de la historia, pues ella es la que apoya moralmente, y en lo práctico, a su marido y al equipo (decide alquilar la furgoneta para poder transportarlos y se anima a darles instrucciones durante un partido). También Collantes, una integrante del equipo es una mujer decidida y directa en sus acciones.

En la película *Bajo el mismo techo* (2019), la directora Juana Macías, dota de iniciativa a su protagonista femenina, dando lugar al desencadenante de la trama: ella le pide el divorcio a su marido. La separación para la mujer no se percibe como un trauma, sino como una liberación tras años de aguantar un matrimonio que no le hacía feliz.

Si bien, en la película *Padre no hay más que uno* (2019) dirigida por Santiago Segura, podemos decir que sí existen personajes femeninos que tomen alguna iniciativa, también, podemos afirmar, que, en la mayoría de los casos, esas iniciativas tienen relación directa con solucionar los problemas del hombre: la compañera de trabajo del protagonista es la que hace que su aplicación triunfe y Rosaura vuela para solucionar los problemas causados por las hijas e hijo de este. La única decisión tomada por un personaje femenino principal que no forma parte de esa «maternidad» hacia los hombres, es el viaje que deciden hacer juntas la mujer del protagonista y su cuñada, idea sugerida previamente por él.

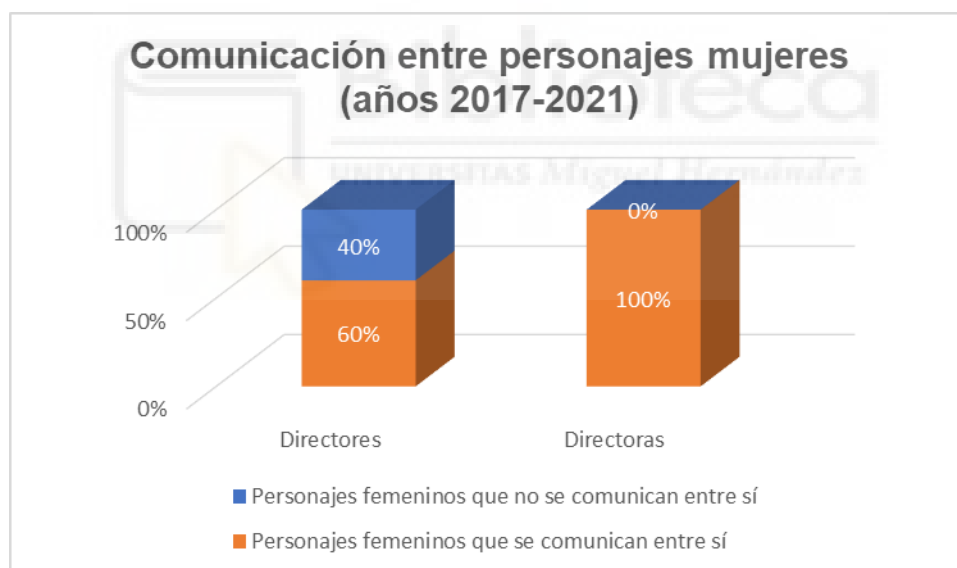
En el caso de *Padre no hay más que uno 2* (2020), vemos un mayor rango de actuación femenina con la madre del protagonista.

Las mujeres que aparecen en la película *La boda de Rosa* (2020) son dueñas de todas las acciones que componen la trama, especialmente la protagonista, que toma la decisión más difícil y castigada en la vida de una mujer: anteponer el bienestar propio. Que ella decida casarse consigo misma tiene un valor simbólico muy importante, pues durante siglos, se ha condenado socialmente a las mujeres que no se casaban. Renuncia, no solo a la dependencia emocional de un hombre, sino también a vivir cuidando del resto; desde su padre hasta su hija (esta última es la resolución más complicada). Además, sale de su zona de no confort para hacer realidad su sueño: abrir el taller de su madre.

En la película *A todo tren. Destino Asturias* (2021) dirigida por Santiago Segura, no podemos decir que alguna mujer tome la iniciativa. Los únicos personajes femeninos que tienen algo de participación son las niñas, y el margen de actuación de estas depende de un grupo cuyo cabecilla es un niño; el hijo del protagonista.

En *Maixabel* (2021) dirigida por Icíar Bollaín, la decisión de la protagonista homónima de acudir al encuentro con los exmiembros de ETA que asesinaron a su marido, es el eje principal de la trama. Durante la película no solo se alude a la indulgencia del victimario, sino que también se pone de manifiesto la fuerza y resistencia de la víctima.

Comunicación entre los personajes femeninos según el sexo de la dirección:



En *La Librería*, la comunicación entre mujeres es imprescindible, ya que, tanto el apoyo entre ellas, como la propia rivalidad para conseguir un objetivo (que no es captar la atención de un hombre) desencadenan todas las acciones de la trama. Así pues, a pesar de que las heroínas y las villanas son mujeres, algo no muy común en el cine, no causa un efecto irreal, pues los ejes que mueven el mundo diegético en el que viven, los controlan los hombres. Ejemplo de ello es que la inversión de la librería para hacer la competencia a la protagonista la hace el General Gamart y no su mujer, Violet, a pesar de que es ella la benefactora

principal de ese acto. Lo mismo sucede cuando este acude a la librería de Florence para amenazarla, o cuando Milo North, los abogados, o el banquero le imposibilitan cumplir su sueño.



Fotograma de La librería

Si hablamos de superar el Test de Bechdel, podríamos decir que *Tadeo Jones 2* lo aprueba por muy poco, ya que los dos personajes mujeres principales se comunican en una ocasión para hablar de un asunto de trabajo. No obstante, durante toda la película hay casi una nula interacción entre estos personajes a pesar de compartir la mayoría de escenas. Da la impresión, de que, además de la subordinación de una a la otra, también hay una rivalidad por captar la atención del protagonista.



Fotograma de Tadeo Jones 2

Sí existe la comunicación entre mujeres en *Ola de Crímenes*: la mayor parte del tiempo las mujeres se desprecian entre ellas a través de insultos misóginos y racistas: «hay cada zorra», «negra», «cerda», «puta», etc.

En *Campeones*, la mujer del protagonista y Collantes se apoyan mutuamente en algunos momentos y se alegran de compartir habitación juntas cuando llegan al hotel.

De nuevo, podemos decir que sí hay personajes femeninos que se comuniquen entre sí en *Padre no hay más que uno*, sin embargo, en la mayoría de casos es para hablar sobre hombres. Lo mismo sucede con la segunda parte, donde las mujeres tienden a rivalizar entre ellas y se propician insultos relacionados con el aspecto físico, como «vaca».

La interacción entre mujeres es clave en *La boda de Rosa* pues el apoyo y el respeto mutuo que se profesan es crucial en el bienestar de las protagonistas: se disculpan cuando se hieren, les importa la aprobación de las otras, y se apoyan aun sin entenderse.



Fotograma de *La boda de Rosa*

Una figura clave en *Maixabel* es la mediadora, que hace posible la evolución emocional de los personajes principales: ayuda a la protagonista con la gestión de la situación, vincula protagonista y antagonista, y favorece el desarrollo de la trama. Además, el apoyo entre mujeres es fundamental durante la historia.



Fotogramas de Maixabel

Relaciones de amistad entre personajes mujeres:

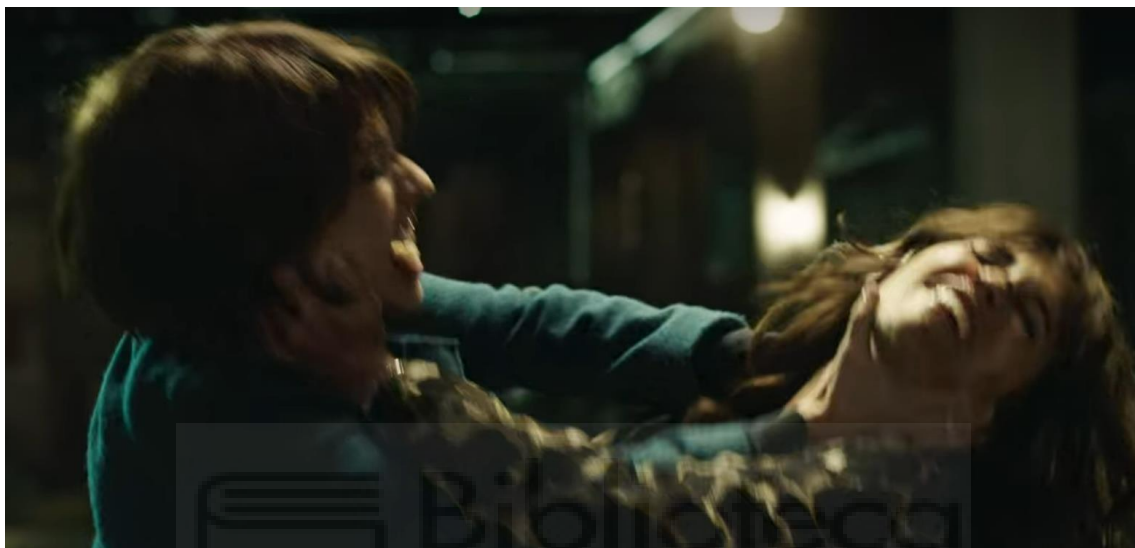


En *La librería* se aprecian diferentes tipos de apoyo entre mujeres: la modista anima a la protagonista cuando se está probando su vestido rojo; Christine y Florence cuidan la una de la otra a pesar de sus diferentes edades; y la presentación de Kattie y Florence también supone un momento aliviador para las dos cuando comienzan a hablar sobre sus problemas, sentadas la una junto a la otra.



Fotogramas de La librería

No existe una relación verdadera de amistad en *Ola de Crímenes* a pesar de que la película presenta una trama sustentada por mujeres, pues las únicas amigas que se ayudan entre ellas a lo largo de la historia acaban traicionándose porque ambas buscaban únicamente su propio interés. Sin embargo, la enemistad sí se explicita cuando protagonista y antagonista hablan de su mutuo odio: *“Amigas. Eso te crees tú. Te odié desde el primer momento en que te vi”*.



Fotograma de *Ola de crímenes* Hernández

Lo que impulsó a la coprotagonista de *Bajo el mismo techo* a divorciarse de su marido fue su comportamiento pasivo e irresponsable, sin embargo, su apoyo fundamental durante el proceso fue su amiga y socia; una mujer feminista.



Fotograma de *Bajo el mismo techo*. El cuadro de la pared es una reliquia familiar de la foto de su bisabuela con una demanda de divorcio: fue la primera mujer en divorciarse durante la República.

Sí aparecen relaciones de amistad entre mujeres en *Padre no hay más que uno*, al igual que de hombres. Mientras que a ellas se las representa como mujeres críticas y malcaradas, ellos son graciosos, ocurrentes y serviciales; ejemplo de ello es la escena de la segunda parte, en la que llega un padre nuevo al colegio y el protagonista se presenta, de manera heroica, explicándole y guiándole amablemente, mientras que el grupo de las madres solo se dedica a hacer muecas y reírse de la situación.



Fotogramas de Padre no hay más que uno 2

Relaciones de amistad entre personajes hombres:



En *Tadeo Jones*, los personajes mujeres no tienen amigas y predominan los celos a pesar de que estas puedan cooperar entre ellas, sin embargo, los personajes hombres sí aparecen junto a sus amigos, e incluso se llaman «hermanos».

Si en *Ola de Crímenes* se da a entender la dificultad, e incluso, imposibilidad de las amistades femeninas a causa de la individualidad y rivalidad entre mujeres, no existe el mismo problema entre las amistades masculinas, puesto que sí existe una confraternización entre los compañeros policías y una sólida amistad entre el hijo de la protagonista y su compañero de clase.

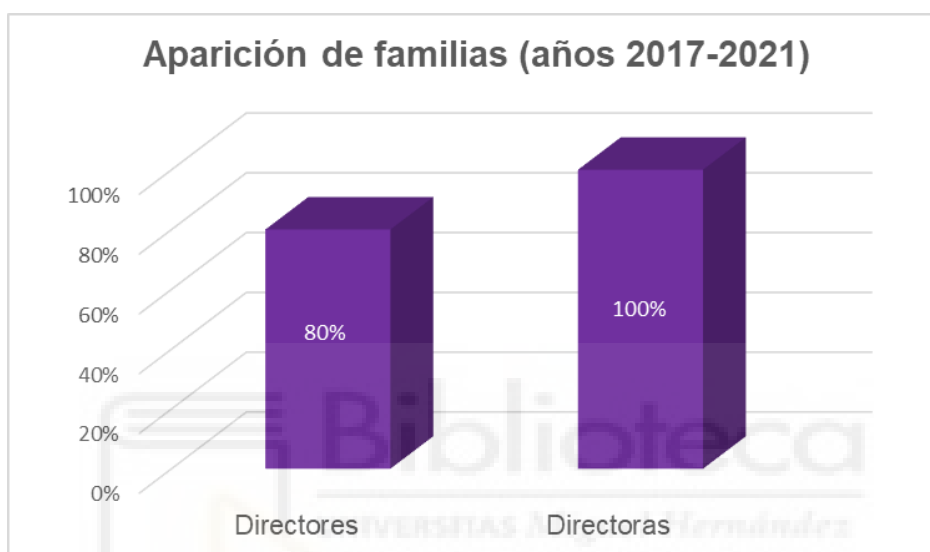
En *Campeones* no podríamos contar como una relación de amistad verdadera el amigo del protagonista, puesto que le miente y no le importa perjudicarlo con tal de poder quedarse a solas con la pareja de este. Sin embargo, con respecto al equipo de baloncesto, al estar compuesto por varones exceptuando a una mujer, sí encontramos amistad y compañerismo entre ellos.

También encontramos al dúo amistoso de hombres en *Bajo el mismo techo*, siendo el amigo consejero del protagonista, el responsable directo de muchas de las malas decisiones que toma.

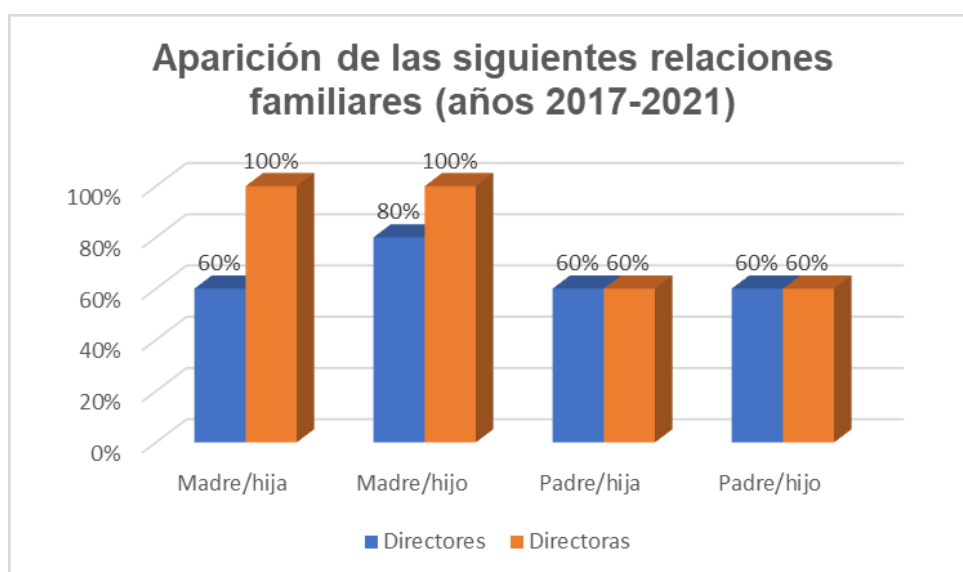
Si bien es cierto que en *A todo tren. Destino Asturias*, aparecen relaciones de amistad entre niños y niñas, no las hay entre mujeres y sí entre hombres. Hemos querido resaltar esta diferencia porque, mientras que la aparición de mujeres en

la película es meramente superficial, puesto que estas componen pequeñas puntilladas de la trama y nada más, la aparición de hombres es diversa y relevante. Además, se deja ver un sentimiento de hermandad masculina constante: por muy mal que haga las cosas un personaje hombre, siempre habrá otro que lo respalde, e incluso, se complazca de aprender de él.

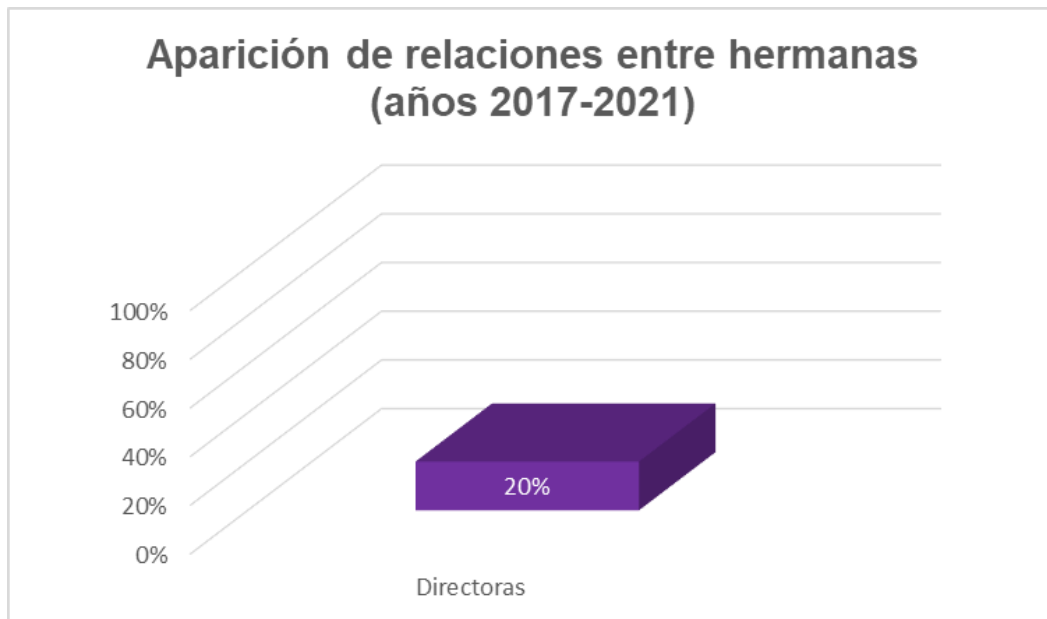
Aparición de familias según el sexo de la dirección:



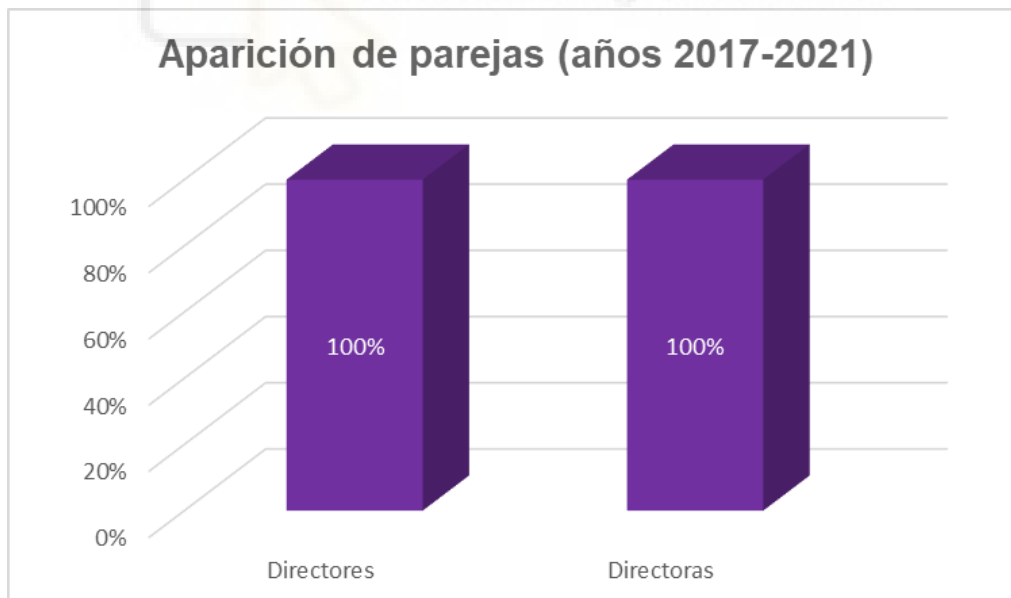
Relaciones materno-filiales y paterno-filiales:



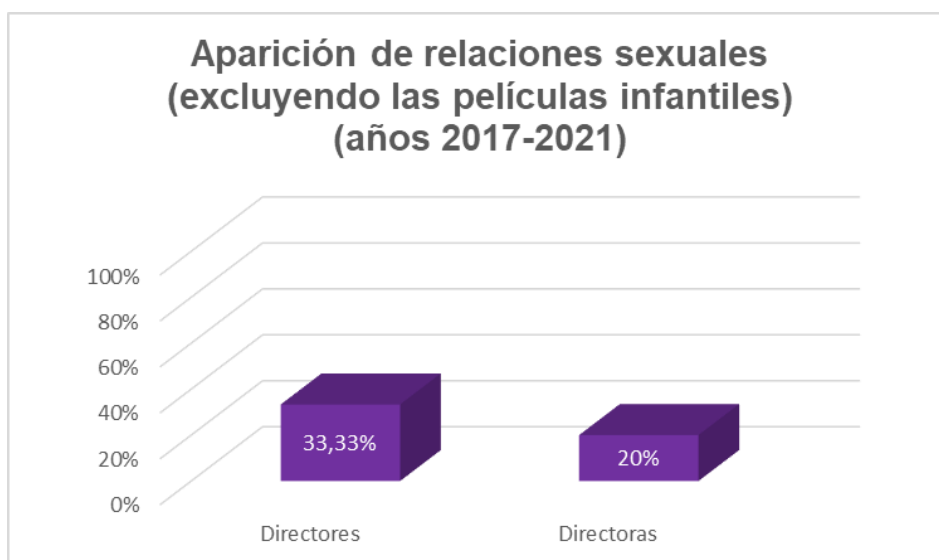
Proporción en que aparecen relaciones entre hermanas según el sexo de la dirección:



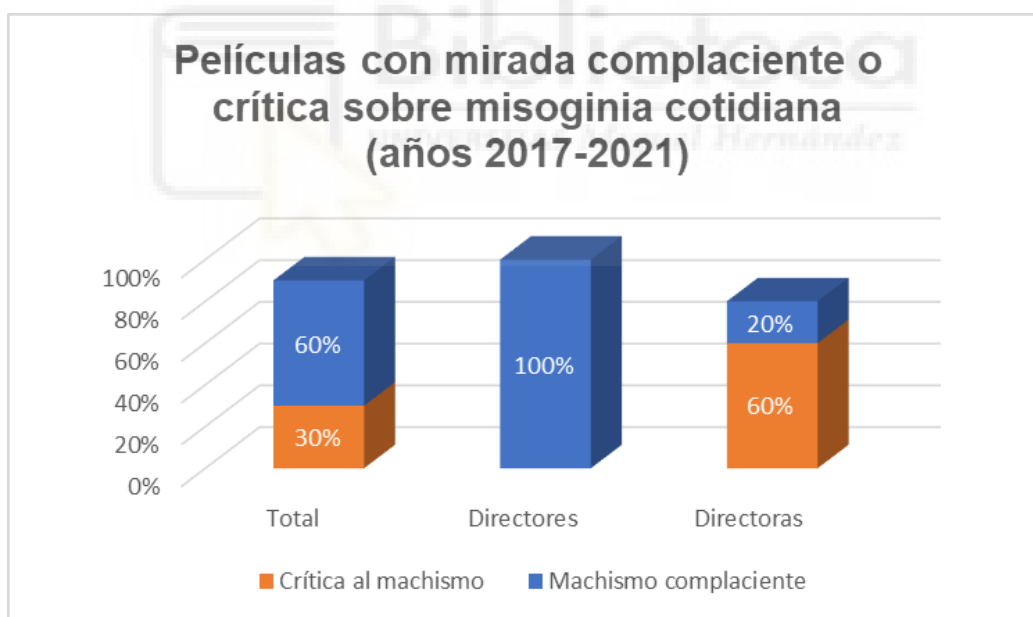
Aparición de parejas en las películas según el sexo de la dirección:



Películas con escenas de sexo según el sexo de la dirección:



Películas con mirada complaciente o crítica sobre la misoginia cotidiana:



En *La Librería* la misoginia no solo aparece como algo reprochable o una cualidad negativa de los personajes masculinos, sino que también, la voz narradora la destaca cuando habla de «paternalismo». Asimismo, los hombres aparecen como obstáculos en la vida de las mujeres, salvo aquellos que, renunciando al rol de la masculinidad, se muestran sensibles y respetuosos.

Tadeo Jones, a pesar de ser una película especialmente dirigida a un público infantil, está repleta de estereotipos sexistas. Por ejemplo, los continuos comentarios de los amigos del protagonista hacia el cuerpo de la chica («está cañón», «¿tú has besado a este pibón?», «es demasiado guapa», etc.) fuerzan a las niñas que se identifiquen con el personaje femenino por excelencia a querer aspirar a esas cualidades que se consideran las más valiosas en una mujer (a pesar de que no solo es guapa, porque también es inteligente y valiente, es lo que más se destaca). Además, se muestra a este personaje como un premio obtenido por el protagonista (este le salva la vida y ella se convierte en su novia), que muestra a sus amigos como objeto de reconocimiento.



Fotogramas de Tadeo Jones 2

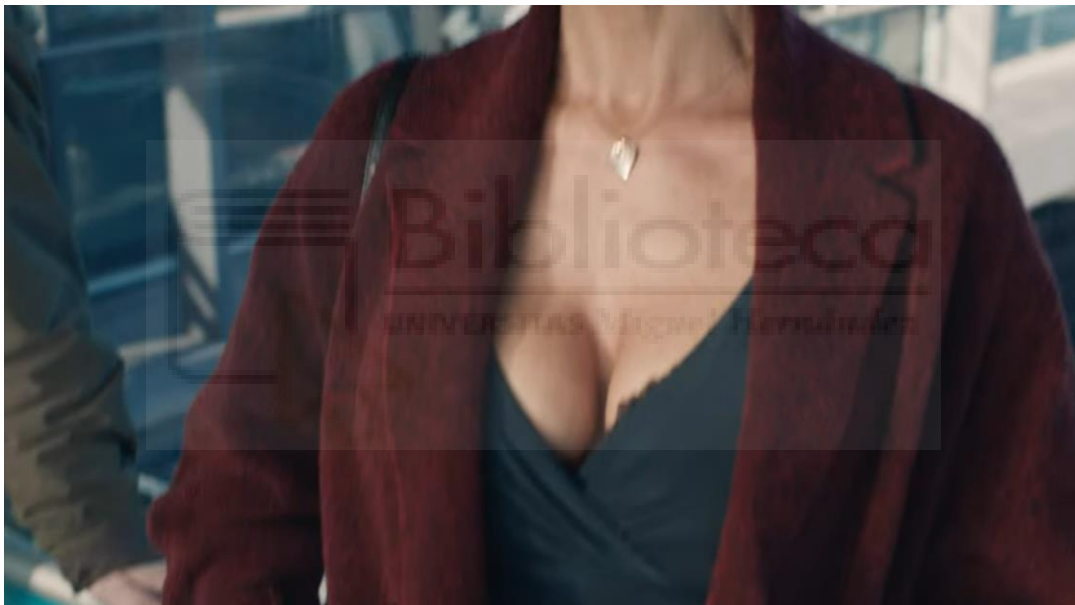
De igual manera, cuando Tadeo no es correspondido por la chica, es considerado, literalmente, un «pringao», como si su valía de hombre dependiera de «conquistar a la dama».



Fotogramas de Tadeo Jones 2

Otro caso de misoginia que puede pasar desapercibida en la película de *Tadeo* es la de transformar en una situación cómica el acoso machista, como son los piropos. El taxista de Granada (que, además, trata a la momia en femenino cuando se pone un vestido de flamenca y unos tacones, a pesar de ser un personaje hombre) piropea continuamente y persigue a la momia realizando una parodia de una situación muy común y nada graciosa para las mujeres.

Además de la alienación de los personajes femeninos de *Ola de Crímenes*, también encontramos los personajes hombres con comportamientos misóginos. Hay una continua sexualización y cosificación de los cuerpos de las mujeres con planos troceando sus cuerpos; fraccionándolos en escotes y piernas. Hay incluso, un momento en que un policía le aconseja a su compañero que se «vaya de putas», lo que demuestra el grado de deshumanización hacia las mujeres que contemplan los hombres de la película.



Fotogramas de Ola de Crímenes

No se condenan especialmente estas conductas misóginas de los protagonistas, aunque tampoco se premian. Sin embargo, hay otro caso en el que el compañero del hijo de la protagonista le insiste continuamente para que ella acceda a tener relaciones sexuales con él, llegando al chantaje emocional y amenazándola con matarse. A la continua erotización de la figura de la madre, se le suma un componente gracioso con respecto a la manipulación. Esta visión complaciente del machismo se confirma cuando la protagonista afirma sentirse halagada ante la insistencia de su pretendiente.



Fotogramas de Ola de Crímenes. Escena en que descubren fotos de la protagonista hechas sin su consentimiento.

Mientras que el machismo de los hombres como el falso amigo del protagonista de *Campeones*, que expresa comentarios obscenos hacia las mujeres, se trata con antipatía, no sucede lo mismo cuando este surge de los hombres con discapacidad intelectual. Que un hombre sin discapacidades observe, de manera intimidante, el pecho de una mujer se considera algo asqueroso, mientras que, si lo hace otro hombre con alguna discapacidad, constituye una situación graciosa porque se achaca a su discapacidad y no a su socialización masculina;

algo erróneo, si tenemos en cuenta que las mujeres con discapacidad no acosan de manera sexual a los hombres.

Otro tinte misógino que desprenden algunos integrantes del equipo es cuando repiten constantemente que la novia de uno de ellos «es puta», proporcionándole otros insultos relacionándolos con su sexualidad como «fresca». Además, se da a entender, que este personaje que nunca llega a aparecer, es de verdad una mujer prostituida, pagada por el que dice ser su novio. Todo esto forma parte de una composición que trata de ser cómica.

Como apéndice a este análisis, cabe mencionar que existen ciertas opiniones a favor de la prostitución cuando los «consumidores» son personas con discapacidad, o, mejor dicho, hombres con discapacidad. La manera más atajada de contraargumentar el debate es mencionar el hecho de que mantener relaciones sexuales no es un derecho, ya que, si lo fuera, se vulneraría el derecho a la integridad de la persona que no desea.

En la película se incide en que se debe tratar como personas a las personas con discapacidad; una manera de hacerlo, es exigirles lo mismo a ellos.

Se pretende castigar la misoginia del coprotagonista de *Bajo el mismo techo* y de su amigo con la ridiculez y penosidad a las que les llevan sus ideas. Un ejemplo de ello es cómo acaba la escena en que ambos personajes cosifican a dos mujeres que accedieron a mantener relaciones sexuales con ellos, pero comenzaron besándose entre ellas.



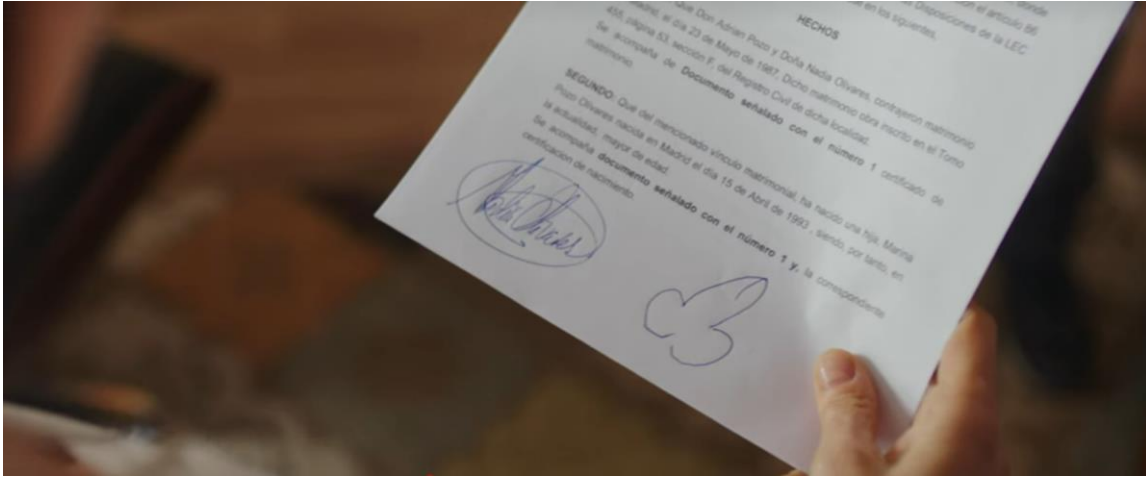


Fotograma de Bajo el mismo techo. Escena del accidente por distracción.

No podríamos considerar «violencia de género» como tal a la situación de los personajes, puesto que la violencia proviene de ambas partes. Sin embargo, cabe mencionar que sí hay un componente misógino en los actos del marido hacia su mujer: desde perpetrar una masculinidad hegemónica, frágil y tóxica, hasta menospreciarla criticando su aspecto físico (llamándola gorda) y tratar de controlarla (le mira el móvil, quiere que no use una falda corta, etc.).

A pesar de que en la película se pone de manifiesto (de manera no erótica para el espectador) la masturbación femenina, ya que la protagonista y su amiga dirigen y gestionan un Sex-shop solo para mujeres, es curioso apreciar el simbolismo de los sexos para los protagonistas: mientras ella sufre un costoso tratamiento para adornarse el pubis buscando satisfacer a su marido, él dibuja un pene en el espacio de la firma de la hoja del divorcio afirmando que «significa guerra». Mientras un sexo está al servicio de la complacencia, el otro sirve para simbolizar poder.





Fotograma de Bajo el mismo techo

Tanto en *Padre no hay más que uno*, como en su segunda parte, la comicidad fundamental de la película se basa en la figura del padre infantilizado que carece de responsabilidades afectivas y del hogar. En ocasiones se recurre al humor para denunciar este tipo de actitudes misóginas, que a priori, pueden parecer graciosas, pero el trasfondo de ellas es una mujer explotada por cuidar de su familia. En este caso, no es detectable la crítica implícita pues se percibe como la gracia natural propia del protagonista, convertido en héroe al final de la película por convertirse en, meramente, un padre funcional. De ser el caso contrario, no habría trama; no sería novedoso ni gracioso ver a una madre haciéndose cargo de sus hijos e hijas.

Numerosas situaciones de misoginia cotidiana aparecen en *La boda de Rosa* a modo de crítica, con hombres que no aparecen representados como «los malos». Las actitudes machistas provienen de familiares cercanos a la protagonista, queridos por ella, pues es así en realidad como funciona el patriarcado: toda persona nacida en una sociedad patriarcal, aprende a ser machista. De esta manera, y desde la óptica de una mujer, la directora demuestra que es lícito renunciar a los mandatos del género, aunque estos se impongan, también, desde dentro del hogar y la familia, y sin mala intención.

Encontramos varias situaciones machistas en *A todo tren. Destino Asturias*, cuya única finalidad es tratar de divertir al espectador. Primeramente, a las mujeres se las representa de manera interesada, y el trato que los personajes principales

les dan según su físico es diferenciada (además de los comentarios pertinentes sobre si «está buena»):

En el primer caso, la mujer en el tren a la que acosa uno de los protagonistas (una situación que trata causar gracia) pasa de ser víctima a victimaria, puesto que le roba la cartera.



Fotograma de A todo tren. Destino Asturias

En el segundo caso, la mujer asturiana a la que atan los protagonistas para poder llegar a su destino (otra situación digna de gracia según el director), exige dinero a posteriori. Cuando esta escena tiene lugar, aparece un matrimonio: de nuevo vemos al hombre gracioso y cooperador con otros hombres (los protagonistas que necesitan ayuda) y a la mujer hostil que estorba en la consecución de los objetivos. Tras atarla su marido, a petición de los protagonistas, este asegura que le han alegrado la mañana y que la va a dejar un rato ahí.

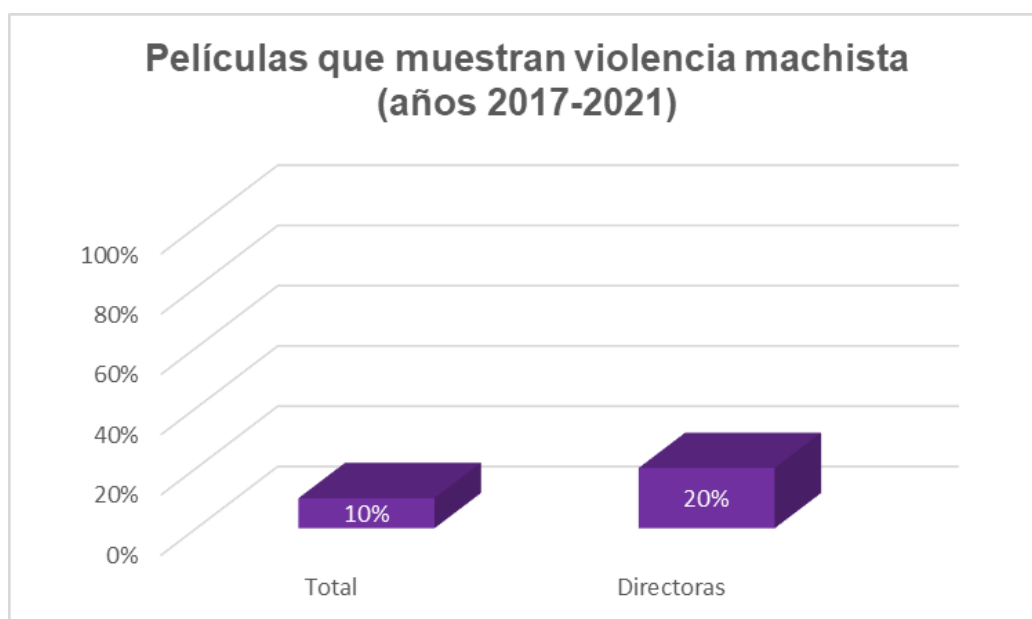


Fotograma de A todo tren. Destino Asturias

A parte de un humor profundamente misógino y bastante cuestionable tratándose de una comedia infantil, también encontramos continuas alusiones a la «hombría». Los personajes se reafirman constantemente en su masculinidad y no importa lo irresponsables que hayan sido o lo mal que hayan hecho algo, pues sus actos nunca tienen consecuencias reales, y acaban redimiéndose mediante la simpatía con el espectador y cambios repentinos de actitud acaecidos de la nada.

La disparidad sexual representada en *Maixabel* entre los presos por terrorismo, no es casualidad, puesto que las organizaciones violentas suelen estar lideradas por hombres, de la misma manera que la mayor parte de miembros que las componen también son varones. Este hecho puede parecer extraño si consideramos la respuesta violenta como parte de un proceso fisiológico, ya que, en ese caso, el instinto de protección o supervivencia ante situaciones perjudicadas no entiende de sexos. Sin embargo, la ecuación queda resuelta si atribuimos ese despunte de violencia en los hombres a causas sociales, en vez de a biológicas, debido a que la violencia va unida intrínsecamente a la masculinidad.

Películas que muestren violencia machista:





La violencia machista que aparece en pantalla en *Ola de crímenes*, a diferencia de otros tipos de machismo, sí se condena, puesto que el maltratador (en este caso, verbal) acaba siendo asesinado por su hijo, y resulta ser un personaje despreciable en la película, por el que nadie lamenta su muerte.

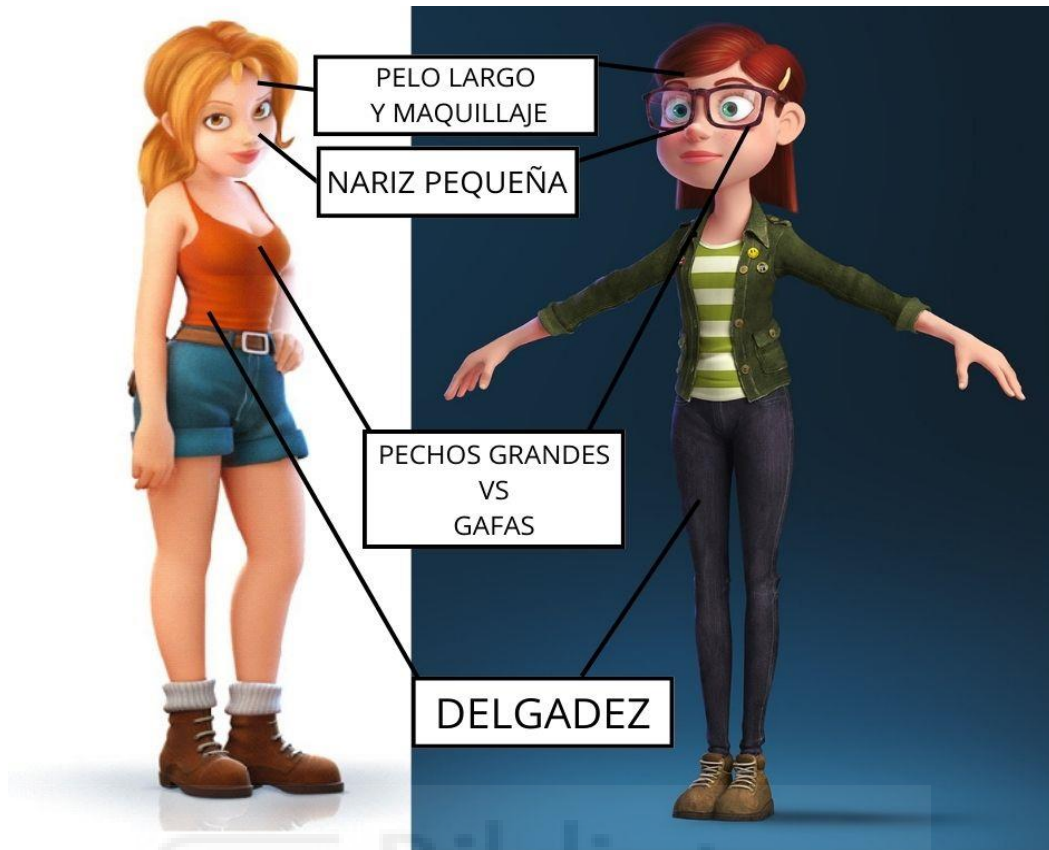
Normatividad estética:

Este apartado es quizá, el más difícil de concretar ya que depende de variables cualitativas y no cuantitativas. Sin embargo, es el más tangible a la hora de reconocerlo en pantalla y el más fácil de detectar puesto que se tiende a premiar la estética y a negativizar o castigar aquello que se aleja del canon normativo estipulado socialmente.

En *Tadeo Jones 2*, esta apreciación no es nada sutil puesto que las diferencias representativas entre personajes mujeres y personajes hombres son considerables.

Esta diferencia marcada por el género se acentúa si observamos el uso del espacio público de los personajes: ellos son torpes, barrigones, bailan, se tropiezan y se mueven mucho, mientras que ellas son más delgadas, más reservadas y se mueven menos en el plano.

Pese a que los rasgos de los personajes femeninos en la película son muy parecidos y comparten un canon común (mientras que, los personajes masculinos se benefician de una mayor diversidad de representaciones), han dejado marcada la dualidad de la «chica guapa/buena» en oposición a la «chica fea/mala».



Personajes Sara y Tiffany de Tadeo Jones 2



Personajes Tadeo y Jack Rackham de Tadeo Jones 2

El único personaje femenino cuyos rasgos varían son los de la mujer que está en el equipo del antagonista: su nariz es más grande, su cuerpo más voluminoso y su color de piel es más oscuro (además, tiene un acento diferente).

De esta manera, se premia o castiga en la película el valor estético en las mujeres: a más belleza, mayor prestigio tendrá el personaje femenino en la historia.



Personaje secuaz mujer de Tadeo Jones 2

En *Ola de Crímenes*, los personajes mujeres usan la estética de sus cuerpos en varias ocasiones para conseguir lo que quieren, así, cobran una gran importancia símbolos de la feminidad tales como el maquillaje, la lencería, los tacones, etc. Estos, en la realidad forman parte de un mecanismo opresivo para las mujeres, ya que no aportan beneficios reales y sí inconvenientes respecto a sus cuerpos y libertad de movimientos. Sin embargo, en el cine es común encontrarlos como símbolos de «empoderamiento»; un falso poder para hacer creer en la libertad de elección de las mujeres, cuando se trata de una imposición social.



Fotogramas de Ola de Crímenes

El hecho de que *Campeones* cuente en su reparto con una mujer con Síndrome de Down supone un punto a favor de la inclusión y de la diversidad de mujeres en pantalla.



Fotograma de Campeones. Personaje Collantes

Un aspecto muy positivo a destacar en *La boda de Rosa* es que aparecen numerosas mujeres tal como son. En el cine es extraño ver a personajes femeninos sin maquillaje aun en circunstancias donde ninguna mujer lo usaría, ya sean dormir o vivir aventuras en la selva.



Fotograma de La boda de Rosa. Personaje Rosa

En el caso de *A todo tren. Destino Asturias*, se aprecia un trato distintivo entre personajes mujeres según su atractivo sexual para los varones (incluido el director). Un aspecto muy trillado en comedias (especialmente cuando han sido dirigidas por hombres) es que los personajes femeninos cuyos físicos encajan con el ideal de «mujer guapa», suelen carecer de gracia, puesto que la función principal que cumplen es más estética que práctica (salvo que desempeñen un papel de tontas). En contraposición, cuando una actriz es gorda, únicamente desempeña el papel de mujer gorda, que sí aporta gracia a la trama a través de situaciones ridículas.

Por tanto, el tratamiento de los cuerpos de las mujeres en las comedias suele recaer en la sexualización si encajan en el molde establecido o en la ridiculización si se salen de él. Es cierto que es más difícil poner límites morales cuando se trata de humor, sin embargo, una opción alternativa y menos recurrente, es la de construir personajes femeninos que aporten diálogos ingeniosos y acciones con gracia a la trama (tal como suele suceder con los hombres).

Los hombres, a pesar de superar la mediana edad, siguen protagonizando películas, algo que no sucede tanto con las mujeres, ya que cuando dejan de ser sexualmente atractivas o biológicamente funcionales, se vuelven invisibles a ojos de la sociedad. Solo el 25 % de personajes de más de 50 años que aparecen en el cine y la televisión son mujeres; así lo expone la artista visual Yolanda Domínguez en su proyecto *Una mujer de la edad de Clooney*. Gracias a Icíar Bollaín, la protagonista de *Maixabel* sumaría a ese 25% de mujeres invisibilizadas representadas en los medios.

CONCLUSIONES:

No podemos concluir sin destacar el hecho de que el director español más cotizado, según las estadísticas, es el rey de la representación denigrante y deshumanizada de las mujeres.

En el estudio del que nos hemos basado se ha dado un patrón igual que en el que hemos llevado a cabo: la mayoría de películas con mayor éxito fueron dirigidas por Santiago Segura. En nuestro caso, solamente hemos podido presenciar pequeñas puntadas de misoginia: como la infrarrepresentación de mujeres, el enaltecimiento de la figura del hombre y algunos chistes machistas. Sin embargo, en los años anteriores a 2016, podemos ver en pantalla un nivel de violencia sobre las mujeres mucho mayor de la mano de este director.

Un ejemplo de ello es una escena de la película *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001) en la que el protagonista (el propio director) se acerca a una mujer y le toca la vulva como parte de un chiste. Esto, sumado a las continuas escenas sobre prostitución (tanto en las películas de la saga como en otras de Segura), más que una sátira o una comedia, forman parte de un entramado de desprecios y vejaciones hacia las mujeres a través de hombres que parodian las agresiones sexuales. No es de extrañar, por tanto, que, en 2016, el director de *Torrente* se viese salpicado por una acusación mediática en relación al Caso Torbe.

Ignacio Allende Fernández (alias Torbe) es un productor, director y «actor» porno (además, de un reconocido y orgulloso putero), con un largo historial de delitos y condenas. Entre otras, y a grandes rasgos, destacamos:

- En el año 2005 fue denunciado por el ayuntamiento de Torrelavega por fotografiar a mujeres sin su consentimiento e insultarlas.
- En el año 2006 fue detenido por incluir a una menor en una de sus películas pornográficas.
- En el año 2012 fue condenado por la Audiencia Nacional por estafa.
- En el 2016 fue acusado, presuntamente, de pornografía de menores, trata de seres humanos con fines de explotación sexual, evasión fiscal y blanqueo de capitales. (De todo esto, solo pudo demostrarse la pornografía de menores).

Torbe y Santiago Segura han trabajado juntos en diversas películas y manteniendo una visible amistad, así pues, mientras el personaje de Torrente simboliza un grado de misoginia superlativo, Torbe lo materializa en sus vídeos de pornografía, donde se puede ver, no solo una desgarradora explotación sexual de chicas jóvenes, sino también, un nivel de violencia física que encarna todo el odio posible hacia los cuerpos de las mujeres.

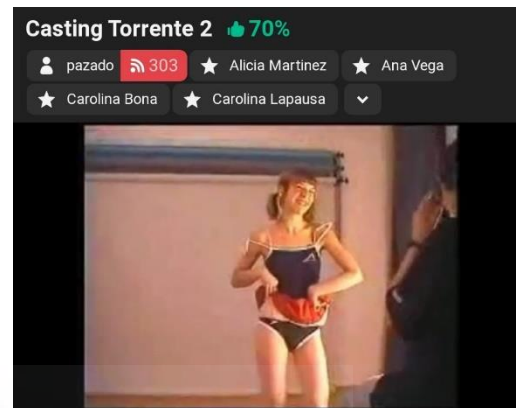


Libros escritos por Ignacio Allende. Disponibles en su web torbetienda.com

Por si fuera poco, la actriz Celia de Molina denunció por Twitter un «casting» del director de cine español que, a día de hoy, se encuentra en páginas porno.



Santiago Segura junto a Torbe



Parece, que tras el movimiento del #metoo y la expansión de una consciencia más crítica respecto al machismo, productores y demandantes se han adaptado a niveles más sutiles y menos explícitos con respecto a la violencia simbólica hacia el sexo femenino.

Las mujeres, por suerte, cada vez se quejan más y eso funciona. Quizá por esa razón, en los análisis encontramos una visión más realista y crítica por parte de las directoras, así como una mayor notoriedad de la presencia de mujeres en la trama y de sus relaciones entre ellas.

Mientras que los directores ocupan, todos, el primer puesto del ranking, las directoras, de media, ocupan el noveno. Este hecho, teniendo en cuenta, además, que la producción de películas hechas por mujeres es mucho menor (por razones evidentes) a la de los hombres, no solamente priva al imaginario social de una perspectiva compartida por ambos sexos a través de la gran pantalla, sino que limita al público de una mirada justa y realista.

Una idea extendida sobre el feminismo es que es sinónimo de igualdad, pero no es así. La igualdad hace referencia a una condición de equivalencia; a una

uniformidad de proporciones. Sería un despropósito, además de imposible (ya que, para igualar al patriarcado se requerirían miles de años), no invertir el orden social entre la hembra y el macho humanos, sino elevar una violencia física y simbólica para nivelar la de los hombres, y crear una sociedad caracterizada por un odio exponencial y una, contraproducente por naturaleza, guerra entre sexos.

Continuando con la metáfora bélica, la situación entre mujeres y hombres equivaldría a una ocupación: control general del poder económico, invasión del espacio público, por no hablar de los miles de víctimas que los hombres dejan sin vida cada año.

Esto no quiere decir que todos los hombres, por el hecho de haber nacido varones, sean malos, o sí, si con «malos» nos referimos a machistas, porque la socialización que lleva a cabo una persona de sexo masculino, siempre es diferente a la de una que nace niña. Asimismo, las mujeres también tienen misoginia interiorizada. Son las consecuencias del género: la masculinidad y la feminidad impregnan a toda persona de sexismo.

Esta injusticia poética, invisible a ojos de quien no se ha atrevido a cuestionarse, forma parte de un pacto formulado por los hombres y aceptado, sin más opción, por las mujeres, y que hemos heredado generación tras generación, modificando cláusulas para adaptarlo a las diferentes sociedades y culturas, pero en ningún momento rompiéndolo. Abolir el género; desprender a hombres y mujeres de la masculinidad y la feminidad, es infringir ese pacto.

Las feministas, cuando tratan de desligarse del contrato del género, suelen pagarlo con rechazo y hostigamiento social; pues es sumamente difícil desprenderse de una tradición que ampara la mayoría de tus privilegios frente a la otra mitad de la humanidad, cuando se trata de los hombres, y es más difícil aún, considerar como injusticia algo que has percibido como natural toda tu vida, en el caso de las mujeres.

Por eso, una visión capciosa del feminismo es concebirlo como un movimiento alegre y aplaudido (además de inclusivo con los hombres), cuando en realidad, la teoría feminista es incómoda de incorporar al entendimiento humano, porque desmonta y cuestiona principios ya establecidos como verdades universales. Además, si tenemos en cuenta que en un mundo justo no haría falta el

feminismo, podemos hacernos una idea de lo imprescindible que es defender su radicalidad; esto es atacar el problema de raíz.

El feminismo es de las mujeres, pero la responsabilidad es de todos. Un hombre no puede dirigir una película feminista; sería un oxímoron. Su poder, su voz, su responsabilidad, por mérito que tengan su esfuerzo y trabajo, no han sido alcanzados en unas condiciones de igualdad, ya que, el patriarcado se encuentra presente en todas partes; empezando por el interior de las personas.

Sin embargo, los hombres sí tienen la responsabilidad de tratar con humanidad y dignidad a las mujeres, física y simbólicamente. El opresor, por mucho que repudie la desigualdad, siempre se va a encontrar en una posición de privilegio respecto a la parte oprimida, por tanto, un hombre no podrá ser feminista ni generar contenido como tal, pero sí puede aceptar su responsabilidad social y actuar en consecuencia.

Para ello, es necesario, primero, que las mujeres hablen, griten, escriban, opinen y se representen a ellas mismas; y, por supuesto, que los hombres las escuchen. No se trata de pasar por encima de nadie, sino de bajar la voz un rato, descender unos cuantos escalones, y hacerse a un lado para dejar pasar a quien lleva años, siglos y milenios, escondida a la sombra de la barandilla.

BIBLIOGRAFÍA:

LIBROS:

- Miguel, D. A. (2021). *Ética para Celia*. EDICIONES B.
- Bedia, R. C., & Cobo, R. (2020). *Pornografía. El placer del poder*. Ediciones B.
- Sánchez-Gutiérrez, V. L. B. (2021). *Aquelarre. La Emancipación de las Mujeres en la Cultura de Masas*. ADVOOK.
- Domínguez, Y. (2021). *Maldito estereotipo*. EDICIONES B.
- Wollstonecraft, M. (2022). *Vindicación de Los Derechos de la Mujer*. Editorial Alma.
- Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Catedra.
- Carrasco, A. P. (2017). *El papel de las mujeres en el cine*. Santillana Educación, S.L.
- Ranea, B. (2021). *Desarmar la masculinidad: Los hombres ante la era del feminismo (Mayor nº 831) (1.ª ed.)*. Los Libros de La Catarata.
- de Miguel, A., & de Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual*. Cátedra.
- Tiganus, A. (2021). *La revuelta de las putas*. EDICIONES B.
- Pepa, B. (2022). *Abre los ojos. Pelis y series para entender el mundo*. Fuera De Ruta.
- Mulvey, L. (2008). *Visual and Other Pleasures (2nd ed.)*. Palgrave MacMillan.

ARTÍCULOS Y WEBS:

- León Rodríguez, M. E. (2015a). Breve historia de los conceptos de sexo y género. *Revista de Filosofía de la Universidad Costa Rica*, 54(138), 39–47.
- León Hernández, S. (2011). François Poulain de la Barre: Feminismo y Modernidad. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 11, 257–270.

- Diners, R. M. (2019, 22 agosto). *Preciosismo, primeras luces feministas*. Revista Mundo Diners. <https://revistamundodiners.com/preciosismo-primeras-luces-feministas/>
- *Teoría feminista*. Celia Amorós. (2011, 11 junio). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=v_xOnIGkTQ8
- Capital cultural (sociología). (2022, 24 agosto). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Capital_cultural_\(sociolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Capital_cultural_(sociolog%C3%ADa))
- Pierre Bourdieu. (2022, 4 agosto). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu
- Enfermedad de implantes mamarios [@enfermedaddeimplantesmamarios]. Publicaciones [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 29 de septiembre de 2021, de <https://www.instagram.com/enfermedaddeimplantesmamarios/?hl=es>
- *Informes Los últimos análisis de la situación de la mujer en el audiovisual*. (s. f.). CIMA – Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales. <https://cimamujerescineastas.es/informes/>
- *TAQUILLA ESPAÑA - Solo datos de taquilla de cine en España*. (s. f.). TAQUILLA ESPAÑA. <https://www.taquillaespana.es/>
- *Taquilla y espectadores*. (s. f.). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/datos/taquilla-espectadores.html>
- *Una mujer de la edad de Clooney*. (2022, 24 mayo). [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gsrijqPOEL8>
- Periódico, E. (2021, 14 julio). *Celia de Molina denuncia el machismo de Santiago Segura en «Torrente 2»*. elperiodico. <https://www.elperiodico.com/es/gente/20210709/celia-molina-denuncia-machismo-santiago-segura-torrente-11897212>
- C. (2022, 11 abril). *Santiago Segura amenaza con querellas a quien le implique en el caso Torbe*. Chic. <https://www.libertaddigital.com/chic/entretenimiento/2016-06-10/santiago-segura-amenaza-con-querellas-a-quien-le-implique-en-el-caso-torbe-1276576100/>

- Torbe. (2022, 30 julio). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Torbe>

TWEETS:

- *Paula Fraga on.* (2022, 27 agosto). [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/Paulafraga_/status/1563610523249377281
- *Juana Gallego Ayala on.* (2022, 1 agosto). [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/juana_gallego/status/1554144545230786566
- *Amelia Valcárcel on.* (2021, 22 octubre). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/AmeliaValcarcel/status/1451549363214471176>
- *Patricia Sornosa on.* (2022b, julio 20). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/patriciasornosa/status/1549651675266285573>
- *Patricia Sornosa on.* (2022, 5 julio). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/patriciasornosa/status/1544374195622236160>
- *Manuela Hidalgo on.* (2022, 8 junio). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/ManuelaHidalgoQ/status/1534541580568346630>
- *Manuela Hidalgo on.* (2022b, junio 8). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/ManuelaHidalgoQ/status/1534616504809009152>
- *Ángeles Álvarez on.* (2022, 25 febrero). [Tweet]. Twitter. <https://mobile.twitter.com/AAAlvarezAlvarez/status/1497269805925154819>
- *Celia de Molina on.* (2021c, julio 8). [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/CeliadeMolina/status/1413152353838977030>

FILMOGRAFÍA:

- Bollaín, I. (2017). *La librería (the bookshop)* [Film]. Green Films, A Contracorrente Films.
- Gato, E. Alonso, D. (2017). *Tadeo Jones 2. El secreto del Rey Midas* [Film]. Telecinco Cinema, LightBox Entertainment.

- Querejeta, G. (2018). *Ola de crímenes* [Film]. Telecinco Cinema, Mediaset España, Movistar Plus+
- Fesser, J. (2018). *Campeones* [Film]. Morena Films, Movistar Plus+
- Macías, J. (2019). *Bajo el mismo techo* [Film]. Feelgood Media
- Segura, S. (2019). *Padre no hay más que uno* [Film]. Bowfinger International Pictures, Sony Pictures España
- Bollaín, I. (2020). *La boda de Rosa* [Film]. Tandem Films, Movistar Plus+
- Segura, S. (2020). *Padre no hay más que uno 2: La llegada de la suegra* [Film]. Bowfinger International Pictures, Atresmedia Cine
- Bollaín, I. (2020). *Maixabel* [Film]. Kowalski Films, RTVE
- Segura, S. (2021). *A todo tren. Destino Asturias* [Film]. Bowfinger International Pictures, Atresmedia Cine



NOTAS:

¹ Annick Percheron, *L'univers politique des enfants*, Armand Colin et Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1974.

² de Lauretis, T., & de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Cátedra.

³ (citado por Puleo, 1993, 154-155). Olympe de Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana (1791)*

⁴ Beauvoir, S. D. (2017). *El segundo sexo* (1.ª ed.). Ediciones Cátedra.

⁵ INMUJERES, ABC de género en la Administración Pública Federal, 2007.

⁶ Amorós, C. (2009). *Vetas de Ilustración: Reflexiones sobre feminismo e Islam (Feminismos)* (edición ed.). Ediciones Cátedra

⁷ Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Austral.

⁸ Millet, K. (2017). *Política sexual*. CATEDRA.

⁹ Lerner, G. (2022). *La creación del patriarcado*. Katakarak.

¹⁰ Kuhn, A. (1982). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Catedra.

¹¹ Aguilar, P. (2019). *La Imagen te ciega*. La Moderna.

¹² Cadoche, E., & Montarlot, D. A. (2021). *El síndrome de la impostora*. Editorial Planeta.

¹³ Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Catedra.