

La representación femenina en los Goyas: un análisis del periodo 2006-2017

Laura Pacheco Jiménez y Virginia Guarinos Galán

Universidad de Sevilla

laurapachecojimenez@gmail.com

Resumen

La Academia de cine español galardona cada año a la mejor película realizada en nuestro país. Sin embargo, ¿somos conscientes de qué tipo de films se premian? ¿Tiene la mujer un lugar en estas cintas? El presente artículo pretende realizar un escrutinio sobre el rol de la mujer en las ganadoras del Goya a mejor película, desde *La vida secreta de las palabras*, premiada en 2006, hasta *Tarde para la ira*, 2017, además, se analiza, con los datos oficiales del Ministerio de Educación y Cultura, el calado de estas películas en el público con objeto de determinar la capacidad de difusión de las historias protagonizadas por mujeres.

Palabras clave

Premios Goya, cine español, directoras de cine, personajes femeninos.

1. Introducción

Aun siendo muchas ya las mujeres directoras en el cine español a partir de la década de los 90 del siglo XX y muchos también los estudios científicos que se continúan publicando sobre ellas y sus obras, a nadie se le escapa que el aumento de obras dirigidas por mujeres en España es un proceso lento y lleno de dificultades. Por poner un ejemplo, en el volumen *Directoras de cine español* (Núñez, Vera y Silva, 2012) se cierra la nómina de mujeres españolas cineastas con un capítulo dedicado a las directoras del mañana. Nueve mujeres directoras componen ese capítulo, mujeres en torno a la treintena, casi comenzando sus andaduras profesionales, o al menos intentándolo, a saber: Mar Coll, Belén Macías, Juana Macías, Alexia Muiños, Maitena Muruzábal, Isabel de Ocampo, Ana Rodríguez, Elena Trapé y Paula Ortiz. En aquel momento, todas contaban con una sola película, en la horquilla temporal delimitada entre 2007 y 2012. De todas ellas, solo seis han conseguido dirigir un largo más desde 2012 hasta hoy.

Si a ello además se suma el estudio comparativo con el número de directores hombre, se observa que la desproporción alcanza límites porcentuales ínfimos, como ya demostrara en 2010 Fátima Arranz. Desde nuestras pioneras, como Josefina Molina (sin Goya a mejor película o dirección) y Pilar Miró (Goya a la mejor dirección y guion adaptado por *El perro del hortelano* en 1996), son solo algunas las directoras afortunadas cuyos nombres suenan al público general, a pesar de ser muchas más (Zurian, 2015), como Chus Gutiérrez (sin Goyas), Inés París (sin Goyas), Gracia Querejeta (sin Goyas), Icíar Bollaín (Goya a la mejor dirección y mejor guion por *Te doy mis ojos* en 2003) o Isabel Coixet (Goya al mejor guion adaptado en 2003 por *Mi vida sin mí*, y a la mejor dirección y película en 2006, por *La vida secreta de las palabras*), además de alguna directora emergente, como Paula Ortiz (*De tu ventana a la mía*, de 2011, y *La novia*, de 2015, ambas nominadas a la mejor dirección) en el marco del cine de ficción.

Este es el panorama objetivo de la situación actual en lo que a producción se refiere, ahora bien, existen otros dos elementos importantes para la visibilización de estas mujeres: el alcance de difusión de sus obras, es decir, el número de espectadores, o, lo que es lo mismo, el éxito de taquilla; y, por otro lado, el reconocimiento interno desde el seno de la profesión. Como es de esperar, si la proporción de mujeres es menor en la tarea de dirección, normal será que sean pocas las galardonadas en los premios Goya de la Academia. No obstante, tampoco hay que dejar de considerar que de entre los premios honoríficos que la Academia otorga a la trayectoria de toda una vida dedicada

al cine, solo han sido cinco las mujeres directamente premiadas y homenajeadas en 31 años de ediciones de los premios, dicho en otras palabras, solo un 16% de los premios han ido a parar a mujeres: Rafaela Aparicio (actriz) fue la primera en 1988, seguida en el 89 por la también actriz Imperio Argentina. Y ya hay que esperar a 2012 (veintitrés años después) para el premio a Josefina Molina, a 2013 para el de Concha Velasco (actriz), y, por último, a 2017, para la actriz Ana Belén. Solo una de ellas es directora, lo que equivale a un total de 20% por ciento de reconocimiento a las directoras con respecto a otros oficios cinematográficos, donde se premia a las actrices por encima de cualquier otro puesto, mientras que es un 9% con respecto a los doce hombres directores que han sido premiados honoríficamente desde 1986.

En la edición de enero de 2017, han sido 17 las mujeres nominadas en todas las categorías a los Goya, frente a 103 hombres. No es necesario especificar el porcentaje correspondiente.

2. Objetivos, metodología y muestra

Ante esta situación, y tomando como referencia el cine industrial español, el cine comercial de estreno en salas, que es el que fundamentalmente compone las candidaturas de los premios Goya, los objetivos de este trabajo se resumen en dos: por un lado, la observación y análisis de la presencia de mujeres directoras en los últimos doce años en la categoría de premios a la mejor película; por otro, los perfiles de personajes femeninos que en las películas premiadas se conforman, en busca de las diferencias plasmadas entre directores hombre y directoras mujeres, con la intención de notar la presencia de la mujer en las historias y su proyección hacia el espectador.

La metodología ha sido combinada, trabajando con análisis cuantitativo comparado con respecto al número de directores frente a directoras, así como el número de espectadores por película en sala, barajando las cifras oficiales de taquilla ofrecidas en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Para la comparación en la construcción de personajes se ha empleado la herramienta que proporciona la Narrativa Audiovisual en lo que se refiere a la construcción de esferas de acción, entendidos los personajes como entes poliédricos dotados de tres facetas: como persona, como rol y como actante. Y, aunque en España no existe la obligatoriedad de cumplimiento de ninguna norma en cuanto a personajes femeninos, se ha realizado también la aplicación del Test de Bechdel a todo el *corpus*, por entender que ha sido,

hasta el momento, el único referente de intento de respeto a la igualdad de género planteado para el cine comercial estadounidense, insuficiente, pero el único.

La muestra se concreta a doce títulos. Se analizan los últimos doce años de películas premiadas en los Goya entre 2006 y 2017, entendiendo que la generación de mujeres que se estrenaron como directoras en los 90 han alcanzado en esta última década su madurez como cineastas, y suponiendo que esa labor de entrenamiento y mantenimiento en la industria cinematográfica española les otorga la capacidad de ser reconocidas por sus propios compañeros de profesión. Dichos títulos pertenecen a la categoría de ficción, entendiendo que es la ficción la que más espectadores reúne en torno a las salas y, por ello, aumenta su capacidad de visibilización. Las películas analizadas son:

Edición Goya	Película	Director/a
2006	La vida secreta de las palabras	Isabel Coixet
2007	<i>Volver</i>	Pedro Almodóvar
2008	<i>La soledad</i>	Jaime Rosales
2009	<i>Camino</i>	Javier Fesser
2010	<i>Celda 211</i>	Daniel Monzón
2011	<i>Pan negro</i>	Agustí Villaronga
2012	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Enrique Urbizu
2013	<i>Blancanieves</i>	Pablo Berger
2014	<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	David Trueba
2015	<i>La isla mínima</i>	Alberto Rodríguez
2016	<i>Truman</i>	Cesc Gay
2017	Tarde para la ira	Raúl Arévalo

3. Resultados

3.1. Directoras y otras profesionales en España: Algunos datos.

Los resultados de un anterior estudio centrado en el periodo del año 2000 al 2006, fecha en el que inicia la estadística de la presente investigación, fueron claros: durante esos siete años, los varones habían dirigido el 91% de las películas recogidas por el Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (ICAA), las mujeres representaban un 7,4% (Arranz, 2010, p. 20). En 2013, Inés París, directora de cine y presidenta de la Asociación de Mujeres cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), añadió que en España había un 7% de mujeres directoras, un 15% de guionistas y alrededor de un 20% de productoras y que la consecuencia directa de esta escasa representación femenina en puestos directivos es “la perpetuación de un imaginario machista que desacelera y dificulta los cambios sociales en España” (París, 2013, p. 104). Estos dos ejemplos estadísticos no hacen otra cosa que demostrar una situación que, al menos desde el año 2000 al 2013, ha sido constante, la mujer no goza de una amplia representación en el marco laboral audiovisual. Sin embargo, ¿cuentan las cintas dirigidas o escritas por mujeres de prestigio entre sus compañeros de profesión? ¿Debe ser esta reputación, si existiere, un preludio al reconocimiento de la taquilla?

En el periodo transcurrido entre 2006 y 2017 se han celebrado doce galas de los premios Goya. Durante ese tiempo, tan solo en el primer año una cinta ha ganado el premio a mejor película estando dirigida por una mujer (Isabel Coixet por *La vida secreta de las palabras*). Además, solo en ese caso, una guionista ha firmado el guion de la película ganadora, en el resto, ya fuera el guion de autoría única o múltiple, la presencia ha sido exclusivamente masculina. Si nos detenemos en los nominados de estas doce ediciones, siete mujeres han sido nominadas por dirigir cine de ficción frente a cuarenta y un hombres (lo que viene a suponer alrededor de un 14% y un 86% respectivamente); y tan solo en dos años (2008 y 2016) el número de directoras nominadas en la misma edición ha llegado a dos (Iciar Bollain y Gracia Querejeta, y Paula Ortiz e Isabel Coixet respectivamente): ninguna de las cuatro ganó.

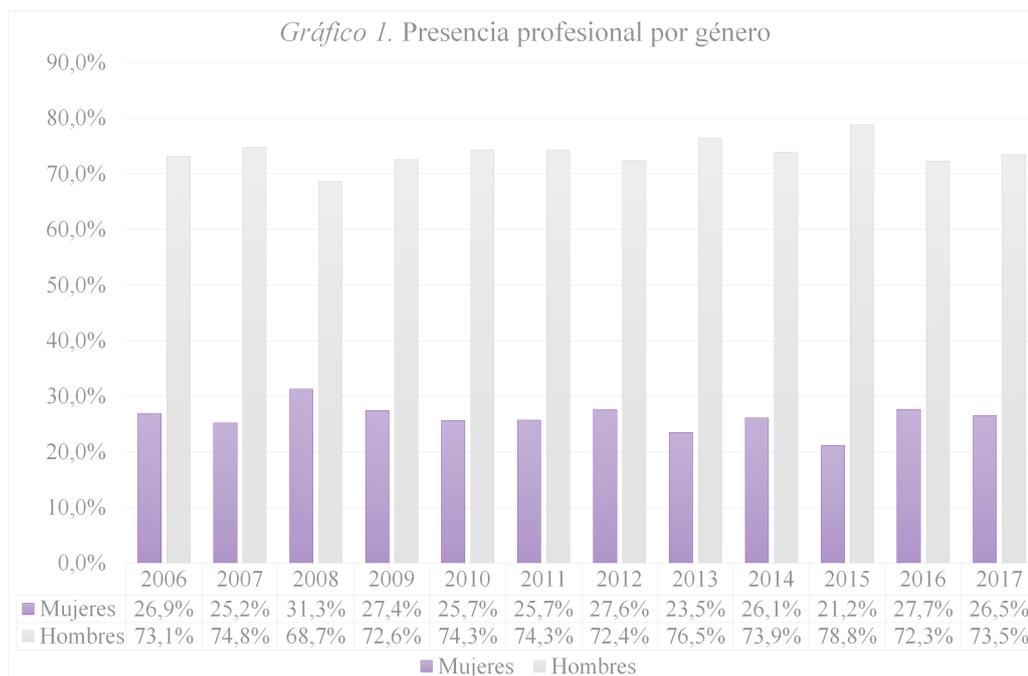
Con objeto de delimitar y cuantificar la presencia de mujeres por profesión en los premios Goya, este apartado se apoyará en el *gráfico 1*, que recoge todas las nominaciones durante este periodo a excepción de las siguientes categorías: mejor documental, mejor película de animación, hispanoamericana y europea, además de los cortometrajes. Las mencionadas excepciones no son azarosas, si no que el presente estudio

pretende delimitar la presencia femenina en la cara más industrial de nuestro cine por lo que la ficción (excluyendo la animación por la diferencia en hábitos de consumo que supone) nos ha parecido la muestra más idónea para nuestra investigación. Tal y como este gráfico demuestra, la tendencia es constante: las mujeres nominadas a los Goya llevan doce años representando entre el 21,2% (año 2015) y el 31,3% (2008); por su parte, los hombres ocupan en torno al 70% de las nominaciones.

Si atendemos a la distinción por profesión representada en el *gráfico 2*, se observa qué puestos están predeterminados según género en la suma de años que venimos analizando. La brecha de género es un hecho en las nominaciones de mayor relevancia, véase dirección (veterana o novel) o guiones original y adaptado. Además, tan solo hay dos profesiones en las que la representación de hombres es menor en comparación con la de las mujeres: diseño de vestuario y maquillaje y peluquería. Además de puestos vinculados tradicionalmente a féminas, puede observarse que son puestos en los que el género masculino tiene, en proporción, un acceso con menos limitaciones que las que tienen sus compañeras en funciones asociadas a hombres, dado el hecho de que no es tanta la diferencia entre los que se dedican a maquillaje y peluquería como en los casos de música, canción, fotografía, montaje, sonido o efectos especiales. En dirección artística, a pesar de ser un puesto menos técnico (característica asociada a la masculinidad), existe una considerable brecha de género, hecho que podría deberse a ser una profesión de dirección y de toma de decisiones.

En cuanto a los datos que proporciona la lista de películas que componen la muestra, hay cinco de ellas protagonizadas por féminas (de un total de 12), a saber: *La vida secreta de las palabras*, *Volver*, *La soledad*, *Camino* y *Blancanieves*. En cambio, solo la primera esté dirigida y guionizada por una mujer, lo que necesariamente implica que hay cuatro cintas en las que son hombres quienes dirigen, escriben y perfilan a protagonistas femeninas. Aguilar, en la investigación ya mencionada de Arranz, sentenció: “como las realizadoras dirigen poco más del 7% de las películas que se producen en nuestro cine, el resultado es que los filmes españoles adolecen una grave distorsión: las mujeres están *subrepresentadas*” (Aguilar, 2010, p. 223).

Asimismo, ordenando los films según los datos de taquilla recogidos en la *tabla 1*, se establece qué películas gozan del beneplácito del público, una vez hecho esto, pasaremos a analizar los modelos que transmiten las películas en base a los comportamientos de sus personajes femeninos -protagonistas y secundarios- por lo que será

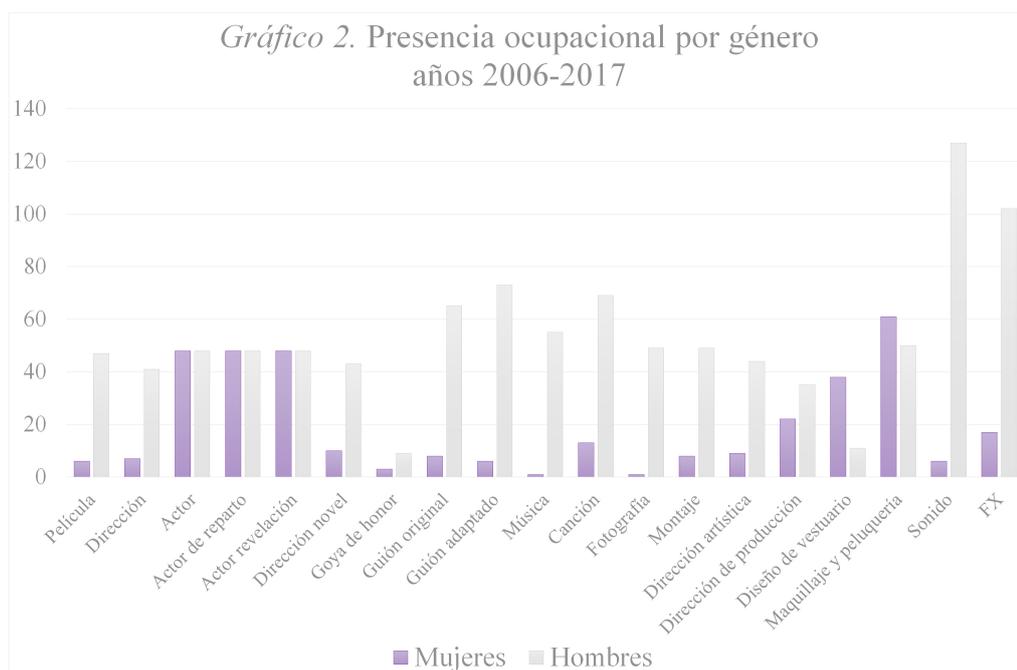


Elaboración propia.
Fuente: Ministerio de Educación y Cultura.

relevante tener en cuenta su posición en taquilla. Obsérvese el hecho de que de las cinco protagonizadas por mujeres, tres de ellas están en la cola de la tabla, además, las dos que escapan de las últimas posiciones son films de Pedro Almodóvar e Isabel Coixet, probablemente los únicos directores reconocibles para el gran público cuyas obras gozan de representación femenina.

3.2. Perfiles de personajes femeninos: ¿qué se está transmitiendo?

La importancia del cine como medio de comunicación de masas lleva intrínseca la responsabilidad de lo representado. Núñez define el cine como un elemento que es más que el puro entretenimiento que se le asocia, “las películas ofrecen visiones del mundo; movilizan deseos y sensaciones; influyen en nuestras posiciones y percepciones de la realidad y nos ayudan a construir la sociedad” (Núñez, 2011, p. 49). Precisamente por esto, es de vital importancia comprender a los personajes que componen esta investigación en relación con su posición en taquilla, así como del prestigio que gozaron entre los miembros de La Academia pues, solo desde dentro, advirtiendo comportamientos tóxicos o deficitarios, es posible lograr una toma de conciencia que sirva de ejemplo para ocasiones futuras. En palabras de la teórica fílmica feminista Laura Mul-



elaboración propia.
Fuente: www.premiosgoya.com.

vey, “cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado” (Mulvey, 1975, p. 834). Como hemos dicho, la toma de conciencia solo es posible desde dentro, observando nuestros contenidos con un sentido crítico de análisis.

Obsérvese que, en la lista de las películas ganadoras, casi el 42% están protagonizadas por mujeres, el resto, en torno a un 58% las protagonizan hombres. Si bien el análisis previo cuantitativo parece equilibrado, durante cuatro años seguidos, La Academia del cine español premió a largometrajes protagonizados por personajes femeninos de diversa índole, entre 2006 y 2009. Sin embargo, en el año 2010, el director Daniel Monzón retoma en el cine de acción o thriller español con *Celda 211*, convirtiéndose así en la más taquillera de entre los largometrajes del presente estudio. Después de ésta, llegan algunas de corte muy similar como *No habrá paz para los malvados*, *La isla mínima* o *Tarde para la ira*. En cualquier caso, desde 2009 con *Camino*, solo *Blancanieves* en 2013 consiguió ser la galardonada como la mejor película del año estando protagonizada por mujeres. Por lo que se entiende que, en los últimos años, ha habido una tendencia por recuperar el thriller de acción español y tramas policíacas en las que la mujer tiene un papel secundario, tal y como se analiza a continuación. Para

Tabla 1. Orden de películas de la muestra según datos de taquilla.

Película	Espectadores	Taquilla
<i>Celda 211</i>	2.129.571	13.145.423,48 €
<i>Volver</i>	1.931.887	10.243.096,37 €
<i>La isla mínima</i>	1.291.294	7.803.383,37 €
<i>No habrá paz para los malvados</i>	711.565	4.455.288,57 €
<i>Truman</i>	630.825	3.565.467,27 €
<i>La vida secreta de las palabras</i>	685.193	3.517.099,77 €
<i>Pan negro</i>	439.650	2.679.873,55 €
<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	332.910	1.962.122,78 €
<i>Camino</i>	314.982	1.771.204,69 €
<i>Blancanieves</i>	208.767	1.327.792,46 €
<i>Tarde para la ira</i>	154.185	905.725,09 €
<i>La soledad</i>	125.891	685.116,03 €

Elaboración propia.

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura

reflejar con mayor claridad los valores transmitidos por los personajes que copan las películas de la muestra, se exponen con extractos de los diálogos siempre y cuando lo consideremos caracterizadores de los sujetos estudiados. Sin más dilación, exponemos los datos recogidos acerca de los personajes la muestra; en primer lugar, los de las películas protagonizadas por hombres y, en segundo, por mujeres, con objeto de que las diferencias entre bloques sean más apreciables al concebirlos agrupados.

Celda 211, al igual que el resto de cintas de la muestra con las que comparte género rodea a protagonistas masculinos de mujeres que tienden a estar a su servicio (bien sea dentro de la estructura social de la película o a su servicio actancial). En este caso Elena, la esposa de Juan, es la fémina con mayor importancia en la película. El estereotipo que se transmite es de mujer embarazada, encargada de las tareas del hogar mientras su marido trabaja. Además de las acciones, los diálogos de la pareja transmiten un intento de ruptura de un estatus patriarcal que queda anulado precisamente por la forma de expresarlos. Como por ejemplo, el momento en el que Elena le dice a Juan: “¿Te das cuenta que siempre estás más preocupado del niño tú que yo?”. La intención de mostrar a un padre preocupado por el embarazo queda en nada cuando

ella misma se asombra ante tal acontecimiento, dando por hecho que, en realidad, es una labor que le corresponde a ella. No obstante, este no es ni el único caso, ni el más llamativo. A modo resumen, en *Pan negro*, las féminas retratadas son sufridoras de la posguerra que crían a sus hijos mientras sus maridos, comprometidos políticamente, están escondidos, fugados o fallecidos. Si bien es cierto que tal estereotipo corresponde a una situación real, menos justificado es el caso de *No habrá paz para los malvados*, cuyo personaje femenino de mayor protagonismo ocupa un cargo social importante para la trama (la jueza Chacón) y, sin embargo, su función actancial es nula. En palabras de Berger (1977) “los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas”. Chacón, a pesar de su profesión y de ser la encargada de encabezar las tramas en el plano de lo real, no las inicia en el diegético. Es anulada como personaje en tanto que no da pasos de forma independiente en la historia, es manipulada constantemente y es observada como objeto sexual en varias ocasiones.

Uno de los fenómenos que hay que tener en cuenta a la hora de un análisis a conciencia sobre el tratamiento de mujeres en cine, es la época en la que los films se ambientan, tal y como advertimos con *Pan negro*. No obstante, *Vivir es fácil con los ojos cerrados* demuestra que el hecho de situar a un personaje femenino en los años sesenta puede condicionar, pero no determinar, el comportamiento -en la esfera actancial- de dicho personaje. Sirva la comparación entre *Vivir...* y *La isla mínima*. En la primera, ambientada en los años sesenta, la representación femenina es menor mientras que goza de mayor relevancia actancial. El personaje de Belén es una compañera de viaje que ofrece soluciones al protagonista masculino y con un arco suficiente para un personaje secundario. En cambio, *La isla mínima*, ambientada en los años ochenta, tienen un mayor número de féminas y estas son las portadoras de pistas para los investigadores -hombres los dos-, pero todas tienen una posición de sumisión, sin evolución, trabajo o interacción entre ellas. Así pues, estando ambientada *La isla mínima* veinte años después, opta por otro tipo de mujeres en cuanto a su función actancial.

Enmarcándose dentro de este mismo cine de acción o thriller español, *Tarde para la ira*, ambientada en 2007, es la premiada más reciente. Si nos fijamos en el personaje de Ana, la fémina con mayor relevancia, observamos a una mujer maltratada psicológicamente por Curro, su marido, trabajadora, madre en solitario mientras él está en la cárcel y que, cuando José, un hombre al que apenas conoce, la secuestra con engaños, ella cree que está en un retiro voluntario para reflexionar sobre su relación. El per-

sonaje de José se define, en primera instancia, como “hombre bueno”, encargado de proporcionar a Ana los cuidados que no tiene con Curro. Conforme la película se nos va descubriendo y Ana se da cuenta de que José la ha secuestrado, Curro pasa a no ser el “hombre malo”, en tanto que se preocupa por ella -a pesar de los maltratos-, por lo que vuelve con su marido hacia el final de la película, cuando se produce su liberación. Casetti, en cuanto a la posición de la mujer en el cine, expone varias características comunes en 1994, varias de ellas aplicables al personaje de Ana como, por ejemplo:

1. Permanece fuera de la historia y se glorifica como fetiche (para José y para Curro es un objeto de valor sexual).
2. Es un objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres.
3. Se habla de ella, pero ella no habla, solo parlotea.
4. No actúa, es manejada.

El resto de féminas son mujeres encargadas de las tareas de la cocina, el cuidado de los niños y el cotilleo. A esto, hay que sumar el hecho de que los diálogos reflejan pensamientos arraigados en el patriarcado tales como, por ejemplo, el momento en el que la sobrina pequeña de Ana le dice a su padre que quiere una minifalda como la de una famosa, a lo que él contesta “¿Una minifalda? Una correa voy a comprar para atarte”. No es la única cita patriarcal en cuanto a los diálogos del film, pero los consideramos suficiente muestra.

Por último, *Truman*, es la que se sitúa en la zona gris de entre estos dos bloques en tanto que su intención es mostrar nuevas masculinidades con dos hombres protagonistas que se alejan de estereotipos, pero, además, las mujeres retratadas (siempre secundarias o figurantes con frase) están también desvinculadas de lo que, en teoría, una mujer debe ser. Es, por tanto, una cinta con un tratamiento único -de las de la muestra- sobre ambos géneros.

Pasando al bloque de películas protagonizadas por mujeres, la mejor del año 2006 según La Academia, *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet, muestra a Hanna, una mujer trabajadora, neurótica y con un trauma profundo que la hace apartarse de la sociedad. Hanna decide coger el trabajo de cuidar a Josef, un hombre que ha sufrido un accidente y está temporalmente ciego. En un mundo de hombres (la película no pasa el test de Bechdel) y marcada por la maternidad (fue obligada a matar a su hija),

era un terreno resbaladizo para acabar cayendo en estereotipos, sin embargo, el personaje de Hanna es una mujer traumatizada y fuerte, que cuida y necesita ser cuidada, que se encierra en su zona de confort y soledad pero que, finalmente, decide abrirse a una relación y al hecho de volver a ser madre. En definitiva, Hanna es humana y esto es posiblemente, una de las asignaturas pendientes en cuanto a los personajes femeninos del cine español porque “la exigencia del feminismo es que las mujeres adopten unos papeles acordes con la vida real” (Sánchez-Labela, 2015, p. 204).

En 2007 llega Pedro Almodóvar, un director cuya obra representa en casi el 70% de las películas a mujeres independientes de la figura masculina tanto económica como emocionalmente, tal y como demuestra Sánchez-Labela (2015, p. 207) en la citada investigación. Con *Volver* hace un retrato de mujeres humildes con creencias arcaicas y que, no obstante, son heroínas, protectoras del concepto de familia, trabajadoras, complejas y dueñas de sus tramas. Con *féminas* muy cercanas a las que compone Almodóvar, en 2008 La Academia premió a *La soledad* como la mejor película del año. Sacrificadas, trabajadoras, humildes y máximas exponentes de sus familias son las mujeres de la película de Jaime Rosales.

El último año consecutivo en el que se consideró a una película protagonizada por una mujer en los premios Goya fue en 2009 con *Camino*. La adaptación del caso de Aleixa González Barros se entremezcla con una libre interpretación del cuento de La Cenicienta, mostrando así a una adolescente dividida entre el peso de la religión (y su familia) y los deseos de cualquier persona de su edad. Una madre castradora y un padre que cumpliría cualquier deseo de su hija son la contradicción externa que refleja el interior del personaje de Camino que, en su esquema actancial, es un objeto que intenta constantemente salir de esa condición y convertirse en sujeto de sus propias tramas.

Cuatro años después, en 2013, se premia a *Blancanieves* como mejor película del año, la adaptación de Pablo Berger traída a las raíces más profundas de nuestro acervo cultural. El esquema que componen Carmencita (Blancanieves) y Encarna (la madrastra), es el clásico viaje del héroe en versión femenina. La protagonista es una niña marcada por la muerte de su madre y el desprecio de su padre. Cuando Carmencita ha de mudarse a la finca de su padre tiene que enfrentarse a su antagonista: la nueva mujer de éste. Finalmente, la protagonista se busca la vida con los enanos circenses desempeñando un rol puramente masculino como es el del torero. El arco del perso-

naje, su configuración como trabajadora en tareas tradicionalmente masculinas y su condición de sujeto actancial constante, hacen de Carmencita una mujer empoderada en un entorno poco favorable para la reivindicación de un personaje feminista.

Una vez efectuado el repaso de todas las películas que conforman este estudio, vamos a considerar la herramienta del test de Bechdel o test de Wallace, un método que actualmente se utiliza para comprobar si un producto audiovisual reúne los requisitos mínimos para evitar la brecha de género. Para superarlo, el producto en cuestión ha de mostrar a más de dos personajes femeninos que hablen entre ellos y dicha conversación ha de versar sobre otra cosa que no sea un hombre. Además, se tendrá en cuenta como requisito fundamental, la variante del test que añade que ambas mujeres han de tener nombre propio. Atendiendo los resultados de la *tabla 2*, según los requisitos del test, películas como *No habrá paz para los malvados* o *Tarde para la ira*, se consideren films que pretenden evitar la brecha de género y, por el contrario, *La vida secreta de las palabras* no tenga tal objetivo al situar a una mujer en un mundo de hombres. En cualquier caso, las películas que superan el test son el 67% de las premiadas. En consecuencia, podemos sacar dos conclusiones:

1. Que a pesar de que los requisitos son mínimos, hay un 33% de cintas premiadas que no lo superan.
2. Que algunas películas, aun cumpliendo las condiciones, reflejan situaciones propias de un entorno patriarcal en incluso machista, por lo que, tras el test de Wallace, los films deberían exponerse a un escrutinio más exhaustivo que se centre en su contenido en un plano más profundo.

Además, tal y como se recoge en la mencionada tabla, el 42% de estos films cuenta con una protagonista femenina y el 58% tiene a un personaje femenino que en algún momento se comporta como sujeto actancial, aunque sea secundario, lo que, a pesar de reflejar cierta ilusión de equilibrio, nos deja con un número muy amplio de películas cuya representación femenina son meros objetos. Lo que advertimos no es el número de films protagonizados por mujeres, sino que, en los protagonizados por hombres, la fémina es un objeto a manipular. El mismo porcentaje y en los mismos casos que los sujetos actanciales femeninos, se muestran a féminas con evolución psicológica. Los casos de mujeres trabajadoras parecen haber calado entre los creadores ya que el 75% de las cintas muestra a este tipo de mujeres en personajes principales o secundarios (en el caso de *Camino*, se recalca que es una estudiante muy aplicada).

Tabla 2. Análisis de personajes femeninos.

Edición Goya	Película	Test de <u>Bechdel</u>	Protagonista femenina	Mujer con evolución psicológica	Mujer trabajadora	Mujer y sujeto <u>actancial</u>
2006	<i>La vida secreta de las palabras</i>	No	Sí	Sí	Sí	Sí
2007	<i>Volver</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2008	<i>La soledad</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2009	<i>Camino</i>	Si	Sí	Sí	Sí*	Sí
2010	<i>Celda 211</i>	No	No	No	No	No
2011	<i>Pan negro</i>	Si	No	Sí	Sí	Sí
2012	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Si	No	No	Sí	No
2013	<i>Blancanieves</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2014	<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	Si	No	Sí	Sí	Sí
2015	<i>La isla mínima</i>	No	No	No	No	No
2016	<i>Truman</i>	No	No	No	No	No
2017	<i>Tarde para la ira</i>	Si	No	No	Sí	No
Porcentajes		67%	42%	58%	75%	58%

Fuente: Elaboración propia.

4. Conclusiones

La expresión “techo de cristal” hace referencia a aquellas dificultades invisibles a las que han de enfrentarse las mujeres para alcanzar puestos de responsabilidad. Las directoras de cine no están al margen de tales obstáculos y, por regla general, para sacar un proyecto adelante han de escribirlo, dirigirlo y autofinanciarlo, lo que hace del cine una actividad aun de mayor riesgo. Estas barreras para acceder a ciertos puestos hacen que haya menos profesionales femeninas en comparación con los hombres lo que, a su vez, repercute tanto en los porcentajes ocupados por género en cada profesión como, finalmente, en las nominaciones a los premios Goya.

Como demuestra el gráfico 2, en el periodo analizado, hay profesiones ocupadas por hombres y otras por mujeres. Mientras a ellos se les asocian capacidades técnicas (música, fotografía, montaje, sonido o efectos especiales) y de toma de decisiones o creativas de mayor rango (dirección veterana y novel, guion original y adaptado, además de dirección artística); las féminas poseen mayor representación en los puestos de vestuario y maquillaje y peluquería. Además, en estos dos últimos departamentos,

la diferencia entre géneros es mucho menor que brecha en las técnicas o de toma de decisiones, por lo que se entiende que los hombres tienen menos barreras de acceso para estos puestos, que las mujeres para acceder a los técnicos y creativos de mayor rango.

En dirección de producción (donde suponen un 39% mujeres y 61% hombres) parece que hay una tendencia favorable hacia la igualdad siendo este el departamento con nominaciones más equilibradas.

En cuanto al contenido de las películas podemos afirmar que hay una tendencia reciente al cine de acción protagonizado por hombres donde la mujer ocupa un lugar secundario y no goza de evolución actancial, como son Elena en el film *Celda 211* y Belén en *Tarde para la ira*. En el primer caso, por su condición de embarazada sin ocupación y, el segundo, por ser objeto de cambio entre dos hombres sin apenas advertir su situación de secuestrada. Además, en ambas obras, los diálogos evidencian un machismo preponderante que copa el discurso general de los films. Si bien *Tarde para la ira* no está de entre las más taquilleras del estudio, *Celda 211* ocupa el primer lugar, *La isla mínima* el tercero después de *Volver*, y *No habrá paz para los malvados*, la cuarta posición. Por lo que, de entre los cuatro primeros puestos, hay tres películas con una representación femenina deficitaria y ofensiva, que la limita a ser objeto de personajes masculinos u ofrecer alguna prueba en una investigación.

De las mujeres representadas en las películas de la muestra tan solo una (Hanna, *La vida secreta de las palabras*) ha sido escrita por una mujer. Además, solo Isabel Coixet y Pedro Almodóvar han conseguido realizar películas protagonizadas por mujeres que conecten con el público, el resto de las cintas con protagonismo femenino están entre las menos taquilleras de esta clasificación, por lo que cualquier modelo transmitido no ha llegado a un número de espectadores tan alto como aquellas cuya representación femenina era apenas una excusa para cubrir cuota de género y siquiera gozan de evolución.

Los casos de películas ambientadas en épocas pasadas no pueden suponer justificación para efectuar un tratamiento machista sobre personajes femeninos, véanse las buenas prácticas de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* y *Blancanieves*. El film *Pan negro* refleja una situación concreta, la de España en la posguerra, además, la condición diegética de la mujer de estar al servicio y cuidado del hombre, la equilibra con funciones actanciales tales como dotar de evolución psicológica a sus personajes femeninos. El

caso de *La isla mínima* sus personajes femeninos podrían haber establecido contacto entre ellos (puesto que, de hecho, comparten escena hasta en dos ocasiones) o haber gozado de evolución.

Por último, y como ya anunciamos al inicio de estas páginas, somos conscientes de la insuficiencia que supone el test de Bechdel o de Wallace para medir la brecha de género en cualquier contenido audiovisual, y esto ha quedado patente con los resultados relativos a *La vida secreta de las palabras*, *No habrá paz para los malvados* o *Tarde para la ira*, sin embargo, hay un 33% de la muestra que no pasa los requisitos del test.

Salta a la vista que tenemos heroínas en nuestro cine más industrial, pero estas, además de esporádicas, están lejos del imaginario colectivo y las nuevas tendencias terminan por no dar cabida a una representación femenina favorable.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, P. (2010). “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido” en Fátima Arranz (ed.): *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, pp. 211-274.

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

BERGER, J. (1977). *Ways of seeing*. Londres: Penguin.

CASSETTI, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

GUARINOS, V. y T. NÚÑEZ (2012). “Directoras de mañana (hoy)”, en Trinidad Núñez, Teresa Vera y May Silva (eds.): *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*- Sevilla: RTVA/Universidad de Sevilla, pp. 119-132.

MULVEY, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Leo Braudy y Mashall Cohen (eds.) (1999). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP, pp. 833-844.

NÚÑEZ, T. (2011). “Recurrir al cine para pensar sobre la violencia machista” en Trinidad Núñez y Yolanda Troyano (Coord.): *La violencia machista en el cine*. Madrid: Delta, pp. 49-66.

PARÍS, I. (2013). "La realización cinematográfica. Una carrera de obstáculos sin señalar" en Zecchi, B. (coord.) *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 103-118.

SÁNCHEZ-LABELLA, I. (2015). "Las mujeres Almodóvar. Un análisis aproximado de la representación femenina en sus películas" en Guarinos, V. (Coord): *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*. Madrid: Delta.

ZURIAN, F. (ed.) (2015). *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español (de los orígenes al año 2000)*. Madrid: Síntesis.