

Transversalidad de género en el audiovisual andaluz



Trinidad Núñez Domínguez,
Teresa Vera Balanza
y Rosa M.^a Díaz Jiménez (Eds.)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Experiencias pioneras y acciones positivas en la industria cultural y cinematográfica

Teresa Vera Balanza²⁵

1. Punto de partida

Esta aportación a la Mesa *Rompiendo barreras de género: experiencias pioneras y acciones positivas* nace de una reflexión casi tautológica donde partiendo de una evidencia tratamos de construir una explicación que sea, como cualquier otro constructo racional, susceptible de cambios o de propuestas. Desde el ámbito de la Comunicación, que es el que me corresponde, y desde nuestra especialización en estudios de género, somos observadoras de unos procesos que describimos y analizamos y que resultan tan sugestivos como inciertos.

Con tantos silencios e invisibilidades, con la pertinaz imposición de lo masculino como genérico, también el conocimiento y la cultura se han construido sobre un sinfín de barreras. Nuestra propia casa, la *Universidad* que nació como reacción en el siglo XII, cuando un grupo hegemónico arrebató el patrimonio del pensamiento y del conocimiento a otros grupos; y negó, a su vez, el acceso a otros tantos colectivos marcados por el sexo o por la religión, la procedencia o el patrimonio. Por eso, nuestra historia de exclusiones es larga y obstinada, se construyó en el pasado, pervive en el presente y se proyecta hacia el futuro. Y para el mantenimiento de ese estatus necesita ir negando evidencias, invisibilizándolas en unas etapas y minusvalorándolas en otras; representando, por ejemplo, a las mujeres que aspiraban al conocimiento como rebeldes, histéricas o ridículas. Definiendo y tratando como anomalías lo que no es ni más ni menos que diversidad. Y lo diverso no se construye solamente con la variable sexo; lo diverso siempre es diferente, aunque no necesariamente desigual. En fin, lo que venimos a decir

25 Profesora Titular acreditada. Vicedecana de Investigación e Innovación. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga (mvb@uma.es).

es que este proceso es remoto en el tiempo, y como todo lo que permanece lo ha hecho porque se ha permitido ligeras mutaciones aunque lo sustancial perdure. De ahí los rechazos, las rémoras y obstáculos más o menos visibles, los progresos y, sobre todo, los retrocesos.

Sabemos que la historia de la cultura, del pensamiento, de las artes y de las técnicas, la del cine, las teorías y la praxis han negado sistemáticamente la participación de esa categoría que denominamos mujeres; y los estudios de género trataron de visibilizar estos hechos, describir sus formas, interpretar los procesos y proponer, en consecuencia, mecanismos de reequilibrio, de reparación, de justicia al cabo. El Feminismo ha contribuido a este rescate pero no se ha quedado tan solo en equilibrar el recuento, en el *cuántas*, sino que se ha preguntado —y eso es lo realmente subversivo— en el *cómo* y sobre todo el *porqué*. Esto es, ha explicitado los mecanismos de discriminación, que son varios, complejos, unos burdos y la mayoría sutiles; y ha respondido a los motivos por los que un colectivo basa su estatus en el dominio de otros, construye el poder sobre la imposición y no sobre la colaboración, o se manifiesta, negando. A ello le llamamos patriarcado o persistencia del llamado *arquetipo viril* (1986). Viril de fuerza, no de hombre: el que se impone sobre otros y no por la razón. Sobre ello no hay conciliación ni acuerdo; quien ejerce el poder de esta manera nunca está dispuesto a compartirlo, indistintamente de que se trate del poder político, financiero, religioso, simbólico o cultural, o de la propia construcción del conocimiento. De ahí que cualquier reivindicación o propuesta, cualquier cuestionamiento de este orden, haya sido tildado de inoportuna, trasnochada, hostil, ridícula... pero el peso de las evidencias sigue estando ahí y los cambios sociodemográficos no hacen más que certificarlas.

Empecemos por el principio. Como saben, nuestras titulaciones están significativamente feminizadas: las mujeres constituyen el 65,15% en las titulaciones de Ciencias Sociales y Jurídicas y el 63,36% en Arte y Humanidades. Como resulta que las tasas de egresados son más altas para ellas, estas universitarias salen antes al mercado de trabajo con la intención legítima de ejercer sus respectivas profesiones. Y allí se encuentran con sectores saturados, con condiciones laborales desiguales, con prácticas

de discriminación directas (distinto sueldo por el mismo trabajo) o indirectas (segregación horizontal y vertical en función de las tareas). Pero es más, esto no es un fruto de la crisis actual; sino que el proceso descrito se viene produciendo desde la década de los setenta, con lo que ya incluso ha debido de producirse un relevo generacional. Dicho esto, la panorámica de la creación artística y literaria, de la gestión cultural, de la realización cinematográfica, de la producción, distribución y exhibición de contenidos multimedia tendría que haberse hecho ya eco de estos cambios. ¿Es así? Pues depende.

2. Las mujeres en la Cultura

Cuando valoramos la aportación de las mujeres a la Cultura y a la Comunicación abordamos una funcionalidad doble: en primer lugar porque se evidencia esa mayor presencia y porque, subsidiariamente, puede contribuir a cambiar los contenidos, las pautas o rutinas productivas, las prácticas socioprofesionales.

Pero no siempre es así, o dicho de otro modo: la presencia de más mujeres no asegura por si sola mayores tasas de equidad. Es más, la feminización de las industrias culturales conlleva un doble hándicap. La psicología social y la sociología de las profesiones le han dado nombres: el techo de cristal²⁶ y el suelo pegajoso.²⁷

La perspectiva feminista fue la primera en poner de relieve el proceso de feminización de este colectivo profesional, esencialmente heterogéneo y empírico que desarrolla sus tareas en el ámbito de la producción de contenidos audiovisuales en general y del cine en particular. La hipótesis de la feminización pretende describir no solo la mayor presencia de las mujeres en los colectivos profesionales sino la explicación de los cambios registrados en la propia actividad profesional. Para Limor y Lavie (2002) el concepto de feminización se limita a expresar la presencia de mujeres aunque esta transformación cuantitativa puede producir dos reacciones cualitativas. Una, que considera que, efectivamente, a medida que las mujeres dejen de ser minoría en este sector precipitarán los cambios en los contenidos que serán una expresión de nuevas perspectivas de género. Otra, que sostiene que la mayor presencia de mujeres

26 Se conoce por *techo de cristal* a esa barrera invisible, difícil de traspasar, que describe un momento concreto en la carrera profesional de una mujer, en la que, en vez de crecer por su preparación y experiencia, se estanca dentro de una estructura laboral de un oficio o sector. El término (*glass ceiling*) nace en los años ochenta en un informe sobre mujeres ejecutivas publicado en el *Wall Street Journal*, pero se ha extendido a todo tipo de ocupaciones, la ciencia o el deporte. No se trata de un obstáculo legal sino de prejuicios extendidos para confiar en las mujeres puestos de responsabilidad, pagar un salario y otorgar una categoría similar por las mismas funciones al considerar que se conformará con menos, así como sutiles prácticas patriarcales del mundo de los negocios, como el tipo de reuniones, el corporativismo masculino o el amiguismo.

27 El concepto de *suelo pegajoso* se relaciona con el anclaje a las tareas de cuidado y vida familiar a las que tradicionalmente se ha relegado a las mujeres. Salir de este espacio, que es natural a ojos del patriarcado, constituye un pesado obstáculo para el desarrollo profesional. Esta situación permanecerá en tanto no se equilibre o se corresponsabilicen mujeres y hombres de la armonización entre el trabajo doméstico y el extradoméstico, las tareas productivas y las tareas de cuidados, como bien explicó la pionera M.^a Ángeles Durán en *De puertas adentro*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1988.

no producirá efectos en los contenidos porque los criterios artísticos, creativos, culturales no tienen sexo, están asexuados. Nada más incierto, ya lo sabemos.

Melin-Higgins (1996) define tres modelos de actuación de las mujeres ante la cultura dominante: el primero consiste en no cuestionar el orden establecido y dejarse llevar por la inercia cultural; el segundo es el que adoptan aquellas profesionales que quieren ser “una de ellos”, que aceptan las reglas de juego y se integran en un mundo donde domina el prestigio masculino; el tercer modelo es el de ser “una de ellas”, en el que se cuestiona la cultura masculina dominante y se intenta feminizar. Esos modelos están perfectamente descritos en el cine, y su cuestionamiento o subversión es *simbólicamente aniquilado* en la terminología de Tuchman (1981). En consecuencia, el mero acceso no garantiza el cambio cultural pero sí que lo facilita en la medida en que se cuestionan las pautas tradicionales, el canon, y se posibilitan las mejores condiciones materiales e instrumentales para subvertir el orden aunque de forma, entendemos, paulatina. Erik Neveu, por su parte, trata del *approche gendered* para explicar cómo la progresiva feminización de la profesión conduce a una mayor comprensión de la realidad sobre la que se interviene. Este autor parte de la idea del *femenin-comprendif*, que se considera como un intento de esclarecer la realidad a partir de las experiencias de la vida cotidiana, en las que la capacidad de empatía y de reflexión juegan un papel fundamental.

Veamos las pruebas de lo antedicho. Según la Encuesta de Población Activa (la EPA) y la Encuesta Anual de Servicios 2102, el sector de Actividades cinematográficas, de vídeo y de programa de televisión emplea a unas 32.000 personas, de las que el 13% no percibe remuneración. Prevalece el trabajo fijo pero muy cerca al eventual y en ambos casos, la ocupación femenina es del 42%. En general, los hombres son mayoritarios en las categorías profesionales que componen casi todos los grupos, especialmente en las ocupaciones vinculadas a funciones artísticas, directivas y técnicas; por su parte, la presencia de las mujeres es tan solo mayoritaria en el conjunto de categorías adscritas al grupo de profesionales especializados (peluquería, maquillaje y vestuario). El colectivo conformado por las categorías

27 [cont.] La concreción de lo planteado en el ámbito de las empresas de comunicación puede apreciarse en la obra de Lola Álvarez, Premio de Investigación Victoria Kent de la Universidad de Málaga, *Ex umbra in solem: Sobre el poder de las mujeres en las empresas de comunicación*. Málaga: Ate-nea. Estudios de la Mujer, 2013.

ejecutoras tiende a una presencia algo más equilibrada por sexos aunque los hombres siguen detentando la mayoría de las ocupaciones. Además los valores absolutos se matizan si establecemos una variable complementaria que sería la edad donde la proporción de hombres y mujeres desglosados por segmentos de edad muestra una correlación particularmente significativa que presenta que las mujeres empiezan con fuerza su carrera profesional (no en vano egresan antes y con mejores resultados académicos) pero también son muchas las que lo hacen en posiciones marginales o poco visibles de la profesión. Además, la actividad creativa se desarrolla a menudo al margen de los tiempos reglados de la formación. Pero también se comprueba que el mayor porcentaje se aglutina en torno al segundo intervalo, justo el que coincide con el momento en que las mujeres han de atender /conciliar o elegir entre las actividades de producción o de reproducción —la biológica y la social— vinculadas a las actividades de cuidados tanto de los descendientes como, particularmente, de los ascendientes.

Como dispositivo corrector de desigualdades, como barrera a los mecanismos de discriminación directa e indirecta tan solo cabe un antídoto: la *formación*. Justo el aspecto donde mujeres y hombres concurren en situaciones de semejanza y cuyos resultados se miden en tasas de mérito y capacidad.

Pese a la contundencia de los porcentajes, los efectos se multiplican cuando engarzamos variables: por ejemplo, la que aglutina sexo y cohortes más jóvenes para explicar la temporalidad o la precariedad, o la que define el llamado *efecto tijera* donde la presencia femenina se diluye o pierde su capacidad de intervención. La explicación es multicausal pero articulada: a) las mujeres tienen una alta tasa de abandonos de la profesión; b) ocupan cargos de escasa responsabilidad; c) tienen mayor presencia en sectores considerados periféricos o de escasa influencia social y d) sus trayectorias profesionales están marcadas por los cambios hacia espacios profesionales menos visibles pero más compatibles con la vida privada. Ahí es donde hablamos de *empoderamiento*, entendido como un proceso mediante el cual las mujeres incrementan su capacidad para configurar sus propias vidas y su entorno, una evolución en la concien-

tización de las mujeres sobre sí mismas, en su estatus y en su eficacia en las interacciones sociales.

Por todo ello celebramos la progresión pero evitamos la autocomplacencia ya que un corte trasversal aminora las expectativas de cambio a medida que profundizamos en la composición de las plantillas y se expone claramente otro de los resquicios más inclementes del sistema: la discriminación indirecta mediante las diferencias salariales o la imposibilidad para progresar dentro de los respectivos sectores profesionales, lo que denominábamos como *techo de cristal*. Las cifras más ajustadas se sitúan en las actividades centradas en la producción y en la administración, divergen en las tareas directivas y técnicas y se van asimilando en las tareas intermedias de asistencia. Precisamente son las iniciativas que combinan la doble dimensión sexo y edad las que nos dan nuevas pistas y renovadas esperanzas. El colectivo *Precarias a la deriva* en su investigación-acción *Producción cultural, feminización del trabajo y precarización de la existencia*²⁸ insisten en que hay que tener en cuenta que la tendencia a la feminización del trabajo es generalizada, pero en el sentido más descorazonador. Es decir, las "condiciones laborales" (vulnerabilidad, invisibilidad, disponibilidad, flexibilidad...) que caracterizaban los trabajos que históricamente han desarrollado las mujeres, se han extendido a casi todos los sectores profesionales y ámbitos sociales; incluso se podría decir que afecta a la sociedad en su conjunto. A su vez, el componente relacional y afectivo con el que se identifica el rol femenino, se ha convertido en un elemento central en la producción directa de beneficios. Algo que se refleja en el aumento del peso económico del llamado tercer sector, con la consolidación y expansión de ámbitos sectoriales (nichos de mercado) en los que la relación y la afectividad tienen una gran importancia, como las industrias de la atención (cuidados), del sexo, y la de la cultura y del ocio.

Rosa María Rodríguez Magda²⁹ es taxativa en este sentido cuando afirma que una cultura feminizada sería aquella donde la mirada femenina dibujara los mapas conceptuales, diseñara los imaginarios colectivos, hiciera presente su historia, aquella en la que su palabra otorgara poder y legitimidad, y las mujeres estuvieran presentes en todos los espacios de la creación, de la

28 Colectivo Precarias a la Deriva. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Traficantes de Sueños, 2004. Resumen en <http://cordoba.cnt.es/system/files/Precarias+a+la+deriva+Ficha+t%C3%A9cnica.pdf>.

29 ¿Feminización de la cultura?, en *Rebelión. Periódico electrónico de información alternativa*, 29 de diciembre de 2003. <http://www.rebelion.org/hemeroteca/mujer/031229magda.htm>.

administración, difusión y gestión. Por lo tanto, lo que aquí hemos representado no es en absoluto una cultura feminizada, todo lo más una cultura androcéntrica debilitada. Por ello, cuando el estereotipo de la fuerza se tambalea, este emerge con mayor agresividad en el espacio simbólico.

La incorporación de las mujeres al protagonismo cultural implicaría un resurgir de los espacios marginales, una plural presencia heterogénea en la que transitarían más voces; el florecimiento de ciertos saberes sometidos, como de aspectos más ligados a la intuición, el erotismo, la sentimentalidad... Esta postura ha sido defendida por autores como Owens, Rosi Braidotti, o Victoria Sendón de León, entre otros, y tiene su origen teórico en la relectura de ciertas propuestas de autores postestructuralistas. Este aumento cultural de ciertos significantes, tradicionalmente más cercanos a los estereotipos femeninos, no suele conllevar una efectiva revalorización de las mujeres, ni un mayor poder de estas, a menos que dichos elementos sean reelaborados desde planteamientos feministas, lo que implica, en primer lugar es una deconstrucción de la adjudicación simbólica de ciertas cualidades a los géneros.

Permitan que lo ejemplifique a partir de un referente que aquí resulta muy pertinente. Cuando hace dos años el Festival *Ellas Crean* albergó el estreno de la película *De tu ventana a la mía*, dirigida por la joven guionista y realizadora Paula Ortiz e interpretada en sus papeles protagonistas por las actrices Maribel Verdú, Leticia Dolera y Luisa Gavasa, además del reconocimiento y el aprecio, las nominaciones y los premios; su valor esencial no era desde luego el sexo de sus protagonistas, sino la disquisición sobre el espacio público y el doméstico, la esfera racional y la sensorial, los agentes y las acciones, las continuidades y discontinuidades históricas y generacionales que son categorías, entre otras, del análisis feminista desde mediados de los ochenta. El peligro de todo ello es que esto se interprete como debilidad y ablandamiento, incremento estético, preponderancia de sentimientos amables y un punto de sofisticación, a un milímetro de lo *kitsch*; lo ciertamente renovado se situaría cuando la adjetivación de "femenino" no tuviera un sentido peyorativo.

3. La formación en género con y desde los medios

Pues en ese camino estamos y es lo que promovió la obra que hicimos en 2012 *Directoras de Cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos* que, no se crean, no fue recibida por la profesión y por algunas organizaciones con interés, ni siquiera con consideración... cuando lo único que tratábamos era mostrar evidencias empíricas y situar en una línea de tiempo un proceso y no tanto los hitos más o menos recientes. Dar respuesta y referencias al cambio sustancial en nuestras aulas que se iban feminizando incluso en el ámbito del audiovisual que parecía el más resistente a esos cambios. Y a medida que observábamos eso, íbamos también cuestionándonos una serie de suposiciones: que tal vez nuestro alumnado esperaba también de sus profesoras que concretaran en sus propias prácticas docentes esos cambios y esas propuestas, que acercaran ese horizonte abstracto que denominamos *derecho a la comunicación*, no a perspectivas globales, sino a territorios próximos y a realidades más cotidianas.

Tras esto lo único que hay son décadas de trabajo: La oportunidad fueron 25 años de formación en comunicación en Andalucía y el requerimiento de adaptarse no solo al espacio europeo sino a las propias necesidades del territorio. Encuentro en torno a líneas de investigación compartidas entre Sevilla y Málaga, una historia que tiene más de una década en nuestras respectivas universidades pero que se cruza y se institucionaliza en 2007 cuando el Instituto Andaluz de la Mujer nos pidió que diseñáramos una formación especializada en igualdad para los y las futuras profesionales de la comunicación. Nosotras, las docentes, también éramos otras, se había producido un recambio generacional entre el profesorado que también compartíamos unas coordenadas vitales que nos igualan. Somos de una generación intermedia que hemos tenido que buscar afanosamente referentes, que hemos tenido que visibilizar a aquellas que han aportado su conocimiento al conocimiento nuestro, el mismo que ya estamos en disposición de ir delegando y así vamos haciendo en nuestros equipos de trabajo.

Con estos mimbres, optamos por diseñar una serie de herramientas encaminadas a la formación. *La mirada de*

las mujeres en la sociedad de la información (2007). *Los medios de comunicación con mirada de género* (2008). *Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)* (2009). Y luego el libro *Directoras de cine español*, un libro que surge de una pregunta insistente: ¿Cuántas directoras de cine conocen? Titubeaban: Isabel Coixet, Icíar Bollain, ni siquiera Pilar Miró, eran otra generación, ni siquiera Josefina Molina que se inició en TVE y que dio series como *Teresa de Jesús*, que llevó al cine y al teatro *Cinco horas con Mario*. No solo era desconocimiento, era la evidencia de que ni se conocía, ni se reconocía, que en ese territorio no había mujeres ni las había habido nunca. Era el triunfo de la desmemoria, de la injusticia, el borrado sistemático de nuestras predecesoras y, con ellas, de modelos de referencia.

Por eso nuestro libro tenía que estar organizado en clave cronológica —pasado-presente-futuro— y pueden leerlo en ese orden o en el inverso porque en él cohabitan varias generaciones de cineastas que pese a la distancia temporal o geográfica experimentan vivencias muy similares. Porque estas historias son consecutivas: de la invisibilidad de las primeras, emana la falta de reconocimiento de la segunda generación, y de todo ello la escasísima valoración y la falta de oportunidades de las más jóvenes. Cuando esto ocurre, tienen dificultades para la producción, solventan eso como lo hicieron las predecesoras con autofinanciación —ahora con el *crowdfunding*—, pero luego tienen problemas para estrenar sus obras y para ponerlas en los circuitos generales.

Sobre el fermento de las pioneras se crean otras historias, se construye y se reconoce su magisterio, se reivindican en definitiva modelos y referentes de los que carecíamos y de los que carecemos a tenor de lo que las pantallas representan: 15% de películas dirigidas por mujeres, 32% de personajes femeninos en cine y en televisión, 12% de las protagonistas de las películas.³⁰ Los porcentajes contradicen, niegan, cualquier evolución o cambio, la propia dinámica demográfica. Con ellas, con la memoria de las pioneras, resulta más lógico el trayecto, ilumina y da sentido al proceso al reconocernos en otras biografías. La recuperación de su memoria es evocación pero sobre todo es reparación y justicia.

30 Entrevista a Antonella Tévez, Directora de "Femcine" (Festival de Cine de Mujeres) en Chile: "En el cine las mujeres también son disminuidas o subrepresentadas": <http://eldesconcierto.cl/directora-de-femcine-en-el-cine-las-mujeres-tambien-son-disminuidas-o-subrepresentadas/> 26 de marzo de 2015.

Las cifras más o menos idénticas son las que presentaba Fátima Arranz (dir.) *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra Feminismos, 2010.

Y además, saca a la cinematografía española de un estado de excepción, porque al contrario las iguala en el tiempo y en las circunstancias, en las dificultades y en las oportunidades con las colegas europeas y norteamericanas. La cultura de masas, y el cine fue su primer soporte, era una cultura feminizada. En los temas, en los públicos, en los canales: la publicidad, los carteles, el comic, la música popular, el melodrama en todos sus soportes (radionovela, telenovela, etc.).

Pero la feminización de las audiencias es consustancial a la propia comunicación de masas y así el público de las salas de cine estuvo formado mayoritariamente por las mujeres³¹ que adolecían de referentes reales además de que, como establecen los estudios de recepción, “no se identifican necesariamente con personajes del mismo sexo o clase o nacionalidad o raza. La aparente distinción entre deseo (que se ha supuesto se dirige a una persona del sexo opuesto) e identificación (que se ha supuesto se dirige a personas del mismo sexo) se esfuma, puesto que es muy frecuente identificarse con personajes que representan lo que uno quisiera ser...”. Esta paradoja la observa Labanyi cuando investiga la experiencia de “ir al cine en el primer franquismo en la que se revelaba que el género favorito de muchas mujeres eran las películas del Oeste, porque se identificaban con el héroe fuerte e independiente. En parte esto refleja la realidad de la mujer que, en los cuarenta y los cincuenta, tenía que ser fuerte para dar de comer a la familia en una época de hambre y escasez, cuando muchas familias habían quedado sin ‘cabeza’ masculina. También refleja el deseo de tener la movilidad e independencia del vaquero solitario (*tough loner*). Muchas espectadoras se identificaban también con Joan Crawford, porque solía hacer el papel de ‘mujer mala’ —no necesariamente porque querían ser ‘malas’ sino porque era muy atractiva la idea de tener la posibilidad de serlo”.³²

Y esa falta de referentes también afectaba a la propia historia de la cinematografía que desconocía a sus primeras artífices:

- *Alice Guy Blaché (1873-1968) Fr-EEUU*, ayudante de Gaumont, *La fée aux choux* (1896) o *In the year 2000* (1912) una utopía futurista donde las mujeres dominan el mundo.

31 En este sentido, nuestra máxima especialista es Jo Labanyi, profesora de Estudios y Cultura Española del Departamento de Lengua y Literatura Española y Portuguesa y directora del Center King Juan Carlos en la Universidad de Nueva York, con sus obras *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain* (1995), *Spanish Cultural Studies* (1995), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (2000) y *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (2002), todos ellos publicados por Oxford University Press.

32 Entrevista a Jo Labanyi en *Emocríticas*. Red de trabajo sobre emociones con perspectiva de género y feminista: <https://emocriticas.wordpress.com/2014/11/09/entrevista-a-jo-labanyi/> [21/4/2015]

- *Lois Weber (1882-1939)*, realismo social, dirige, produce, guioniza e interpreta 135 películas.
- *Germaine Dulac (1882-1942)*, con su productora Delia Film dirigió *La fete espagnole* (1920).
- *Marie Epstein (1899-1995)*, directora, escritora y ayudante de realización de más de una veintena de películas entre 1927 y 1938: *La maternelle* (1933), *Coeur de Paris* (1932), *Âmes d'enfants y Peau de pêche* (1929), *Il était une fois trois amis* (1927).
- *Dorothy Arzner (1897-1979)*, *Sangre y arena* (1922) para Rodolfo Valentino, *Fashion for women* (1927), *Working girls* (1931), *Dance, girls, dance* (1940).
- *Leni Riefenstahl*, *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1938).

Ellas proponen una nueva subjetividad, una mirada periférica, y ansían dirigir como poder simbólico. Lo mismo ocurrió con las nuestras. Este sintético preludeo no desmerece, antes al contrario, nuestra propia historia. Enfatiza las correlaciones, la simultaneidad de estas trayectorias profesionales con las de nuestras realizadoras; amplía asimismo el catálogo habitualmente centrado en la sempiterna dualidad Francia-USA. Nuestras directoras abrieron caminos, no cabe duda, pero lo hicieron conjuntamente, con itinerarios vitales y profesionales prácticamente idénticos a las de sus coetáneas francesas o estadounidenses: imaginando realidades, escribiendo los guiones, invirtiendo —y perdiendo en no pocos casos— su patrimonio y posicionándose tras la cámara para crear nuevas realidades, para contar otras historias, para decidir, en cualquier caso, lo que querían representar. El ejercicio de rebeldía nunca es gratuito y siempre se castiga con el olvido que tiene una doble funcionalidad: invisibilizar a las que lo ejercen y arrebatar a las siguientes generaciones modelos y referencias.

Aquí están, la mayoría empezaron creando sus productoras e invirtiendo en ellas lo que ganaban como actrices o como guionistas, como dobladoras en el cine sonoro. La mayoría, las que tuvieron ocasión y tiempo trabajaron en lo multimedia (cine y teatro, radio y TV). Muchas vivieron el exilio: Argentina, Cuba, Italia...

Con estos precedentes nos legitimaban, créanlo. Y hacían más natural la secuencia y explicaban el porqué del silencio. Las referencias a creadoras cinematográficas en los orígenes, durante y tras la guerra civil, durante la Transición y en la etapa democrática propiciaban el sustrato que hoy es presente y se proyecta hacia el futuro. Casi ninguna producción cultural surge de manera espontánea y menos en este ámbito. El soporte, el legado lo tienen; poseen los modelos referenciales; ahora además la formación y el apoyo. Y también padecen los mismísimos obstáculos, en la producción y en la distribución y la exhibición. Por eso parece obvio que estas rémoras no mutarán de forma espontánea. La diferencia, al menos, es una legislación que aún en vigor como la Ley de Igualdad efectiva de 2007 y, particularmente el Anteproyecto que hoy nos reúne y que adolece, entiendo de un mayor protagonismo de la Universidad como institución de enseñanza superior que concilia la creación y la transmisión del conocimiento y también el espacio racional para las heterodoxias. Si hemos llegado a este punto lo hacemos con un bagaje, con un legado. Cuando las circunstancias son propicias parece no ser imprescindible, pero cuando no lo son el espacio universitario deviene en el reducto, creemos, de la inteligencia. Por eso la entendemos como eje vertebrador en tanto que reúne formación, creación y transferencia del conocimiento a los sectores productivos y al tercer sector.

Termino casi como empecé, la variable género se entrecruza indefectiblemente con otras, con la edad, con los contextos cotidianos, con las identidades sociales, con las condiciones laborales, con las formas de representación, con la construcción de nuestra propia imagen en este caso a través del cine. Una construcción que será más consecuente si la piensan, la elaboran y la difunden sus propias artífices. Entendemos en este sentido que la futura ley del Cine, en consonancia, habrá de ser sensible a estas cuestiones. Nosotras las mujeres universitarias, podemos y debemos ser diversas pero somos también leales interlocutoras. Particularmente en el desarrollo normativo de una ley que se vertebra sobre la formación, la investigación y el mantenimiento y el acrecentamiento del patrimonio audiovisual.

4. Referencias bibliográficas:

- Limor, Yehiel y Lavie, Aliza (2002). "The Feminization of the Media: The Case of Israel". *XXIII Annual Conference of the International Association for the Mass Communication Research (IAMCR), Gender and Communication section*. Barcelona, 21-26 juliol 2002.
- Melin-Higgins, Margareta (1996). "Female Educators and Male Craftsmen? The Professional Ideals among Swedish Journalists", *Nordicom Review*, 1: <http://www.nordicom.gu.se/en/publikation-forfattare/margareta-melin-higgins>.
- Moreno Sardà, Amparo (1986). *El Arquetipo Viril protagonista de la historia*. Barcelona: LaSal, Edicions de les Dones.
- Neveu, Erik (2000). "Le genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profesión", *Reveu Politix*, 51, octubre. Paris, Publications Hermes.
- Tuchman, G. (1981). "The symbolic annihilation of women by the mass media". En S. Cohen y J. Young, J. (Eds.), *The Manufacture of News*: 169-185. London: Constable.