

# Vivir rodando

---

Cine, poder y género.

Una etnografía de la creación cinematográfica en Barcelona.

Trabajo de Final de Grado en Antropología Social y Cultural

Marcos Marín Toribio - mmtoribio@gmail.com

Tutor: Roger Canals i Vilageliu

Universidad de Barcelona. Curso 2015/2016

## Resumen

“Hacer cine” es una actividad rodeada de un prestigio social que acostumbra a resultar cautivadora, tanto para aquellas personas relacionadas con ella a través de sus oficios, como para los que no lo están. En Barcelona, la atracción y motivación de la gente que se dedica a hacer cine se encuentra sujeta múltiples tensiones, producto de la relativa precarización de un medio definido a partir de la escasez de puestos de poder. La creatividad en este contexto es un valor fundamental que presenta un acceso diferencial para hombres y mujeres; Un criterio que, paralelamente, legitima una relativa apropiación simbólica a través de los roles a los que se atribuye un cierto peso creativo. Esta etnografía se centra en cómo se significa el hecho de crear en el proceso de construcción de un proyecto audiovisual y qué papel ocupa en las relaciones de fuerza que se dan entre las personas que participan en esta génesis. Se trata en definitiva de explorar las maneras en que se relacionan y sitúan aquéllos y aquéllas que “hacen cine” en Barcelona, a partir de la experiencia de dos generaciones de cineastas.

## Palabras clave

Cine, poder, género, androcentrismo, creatividad, don, representaciones, roles, estereotipos.

## Índice

1.- Introducción y metodología	3
2.- Antropología y cine, dos miradas androcéntricas en paralelo	5
3.- El cine como lenguaje de la creatividad audiovisual.	
3.1.- “Hacer cine” es no “hacer tele”	7
3.2.- Trascender e innovar	9
3.3.- Imágenes que se convierten en personas	11
4.- Cine, roles y estereotipos de género.	
4.1.- Crear vs organizar	15
4.2.- Aprender a mandar	18
4.3.- Hombres que miran y hacen	21
5.- Conclusiones	24
Bibliografía y recursos electrónicos	26
Anexos	28

## I.- Introducción y metodología

---

Ésta es una etnografía unida a un deseo de reflexionar sobre mi práctica laboral, sobre la manera en que se viven los oficios vinculados a la creación de imágenes cinematográficas. “Hacer cine”, o llegar a poder hacerlo, forma parte del anhelo de todas las personas con las que he dialogado en campo de una manera tal que las fronteras entre vida y trabajo se desdibujan. De una forma parecida, para Tim Ingold, antropología y vida se entrelazan a través del compromiso ontológico de aprender mediante la correspondencia e intersubjetividad que acompañan a la observación participante, en un continuo ser consciente de diferentes maneras de ser y de percibir la realidad social (Ingold 2014: 388, 2008: 82).

En el caso del presente análisis, mi quehacer antropológico se inserta en mi vida personal, en tanto que profesional del sector audiovisual vinculado a la fotografía estática y cinematográfica, y en tanto que profesor asociado del grado de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra. Hacer de mi vida un campo de observación significa efectivamente aprender de aquellas personas con las que trabajo, ya sea en clase o durante el rodaje de algún proyecto. Un proceso que parte de la voluntad de comparar experiencias para poner en tensión nuestras maneras de vivir un ámbito profesional, en el que el criterio de creatividad aparece como valor fundamental para entender su fuerte estratificación por género.

Como fuentes de información he contado con entrevistas en profundidad a informantes que agrupo en dos generaciones separadas por entre diez y quince años. Por un lado tres mujeres y tres varones entre los veintitrés y los veintisiete años que han finalizado o se encuentran a punto de hacerlo, la carrera de Comunicación Audiovisual y están entrando en el mundo laboral. Por el otro, cuatro varones y cuatro mujeres de entre treintatrés y cuarenta años que llevan entre diez y quince trabajando en el medio audiovisual como guionistas, montadoras, directoras o directores de fotografía. En

---

<sup>1</sup> Agradezco a Patricia Gonzalez Prado su empuje e insistencia en que hiciera de aquello que conozco un campo de desarrollo crítico.

segundo lugar he realizado observación participante en diferentes rodajes <sup>2</sup> y prácticas universitarias en las que he participado en calidad de profesional y/o profesor y que he compartido con los y las informantes, situaciones que vienen a sumarse a la multitud de conversaciones informales que vengo realizando con mis círculos de amistad a lo largo de varios años.

---

<sup>2</sup> El momento del rodaje tiene un peso específico en el relato y la práctica de las personas con las que he dialogado y es precisamente ahí donde he focalizado mis observaciones, ya que es un momento de mucha riqueza en términos de actividad e interacción grupal.

## 2.- Antropología y cine: dos miradas androcéntricas en paralelo

---

El trabajo genealógico de Bárbara Zecchi (2010) acerca del cine hecho por mujeres en España resulta clave para situar históricamente el análisis de la práctica cinematográfica bajo un prisma de género. Su trabajo se apoya sobre otras obras de teóricas feministas del cine como Laura Mulvey (1975), Claire Johnston (1975) o Teresa de Lauretis (1984), uno de los efectos de cuya revisión de la historia del cine<sup>3</sup> ha sido establecer la precariedad simbólica y material de las mujeres en tanto que representaciones masculinas distorsionadas y veladas: “la historia del cine ha *desenfocado* la realidad femenina, al crear imágenes ficticias en la pantalla y, a la vez, borrar la presencia de la mujer detrás de la cámara” (Zecchi 2010: 16). Distorsión e invisibilización del cine hecho por y acerca de mujeres son obstáculos que continúan plenamente vigentes en la actualidad por el todavía aplastante dominio del medio por los varones, particularmente en este país<sup>4</sup>. Por tanto, la Historia (con mayúsculas) del Cine es una historia androcéntrica, un relato focalizado en la vida y obra de ciertos varones que todavía se transmite hoy en día en universidades como de la que formo parte en calidad de profesor.

El androcentrismo no es una cuestión ajena al desarrollo de la Antropología como disciplina científica. No será hasta la emergencia de las luchas feministas en la

---

<sup>3</sup> Hay que señalar también la importancia de trabajos locales de construcción genealógica feminista en el ámbito cinematográfico como el de Ingrid Guardiola y Marta Sureda: <http://www.pioneresdelcinema.cat/> (Última consulta 3/5/2016)

<sup>4</sup> Un equipo de sociólogas lideradas por Fátima Arranz elaboró para La Universidad Complutense de Madrid un informe titulado “La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español. Análisis sociológico y legislativo” en donde se realiza un exhaustivo examen cuantitativo y cualitativo de este desequilibrio entre los años 2000 y 2006: <http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf> (Última consulta 14/05/2016).

Para una actualización de la situación, Claudia Lorenzo escribió en el 2014 un artículo en el que analiza la relativa precariedad de las condiciones en las que las mujeres llegan a hacer cine: <http://www.lacriticany.com/un-ano-de-fracasos-para-la-igualdad/> (Última consulta 3/5/2016)

segunda mitad del siglo XX que algunas mujeres comenzarán a tener una cierta visibilidad y legitimidad en espacios científicos académicos. Explorar la relación entre antropología y género permite a Aurelia Martín Casares (2008) señalar la importancia del trabajo de teóricas como Sherry Ortner (1975) o Marilyn Strathern (1971, 1988), y de las denuncias de los movimientos sociales feministas de las condiciones de explotación de las mujeres, como causas de que el carácter androcéntrico de la disciplina empezara a resquebrajarse.

La denuncia del androcentrismo es también la piedra angular de este trabajo. Como punto de partida retomo las consideraciones de Jokin Azpiazu advirtiéndome contra la “ilusión de igualdad” (Azpiazu 2005: 7) que provoca la idealización de un presente aparentemente superador. Tal y como indica Isabel Jociles (2001: 8) una cosa es la igualdad de derecho y otra la de hecho: la vida social que envuelve el ámbito audiovisual y cinematográfico en la Barcelona actual continúa siendo androcéntrica, la cuestión que hay que preguntarse es pues cuáles son los mecanismos a través de los que se abre la posibilidad a que los hombres ocupen el centro de la actividad cinematográfica.

Para responder a este problema he estructurado el trabajo en dos bloques. El primero se centra en la significación de crear relatos cinematográficos como una cuestión de lenguaje en la que se dan relaciones de continuidad entre sujeto y objeto, y en la que la creatividad aparece como un criterio clave para ordenar la importancia de lo cinematográfico sobre el resto del audiovisual. La siguiente pregunta que surge es por tanto ¿qué sujetos pertenecientes a qué grupos sociales tienen las posibilidades simbólicas y materiales de participar en actividades percibidas como creativas dentro del campo audiovisual?. Y más aún ¿qué actividades son consideradas creativas y cómo se clasifican unas con respecto a otras?. Éstas son las preguntas que guían el desarrollo del segundo bloque y que aparecen tras incluir la categoría de género en la forma en que se organiza la génesis de los relatos cinematográficos.

## 3.- El cine como lenguaje de la creatividad audiovisual

---

### 3.1.- “Hacer cine” es no “hacer tele”.

En primer término el cine se puede definir en tanto que actividad de ocio relacionada con el hecho de asistir a salas y consumir películas, pero también puede hacer referencia a todo lo que rodea al medio y la actividad industrial en torno al proceso de producir esas películas. Esta segunda acepción, junto con una tercera que surge de la consideración del cine como lenguaje con unos códigos específicos, serán los ejes de este trabajo. Enlazamos pues con una perspectiva relacionada con los *visual studies*, uno de los pilares de la antropología visual que apunta hacia el análisis de lo que significa mirar y hacer imágenes en un contexto y momento histórico particular.

Hacer cine, como ser hombre, es antes que nada una actividad definida a partir de oposiciones. Para Michael Kimmel (1997 [1995]) cuántos menos símbolos asociados a la femineidad en tanto que polo contrario, más propiedades viriles se atesoran. Mi experiencia en campo me ha mostrado que hacer cine se define a veces en contraste a no “hacer tele” por asociarse a lo fácil, al entretenimiento no exigente en términos intelectuales. En la oposición tele-cine se encuentra el eco de una tensión entre el binomio *alta cultura* y *cultura de masas*<sup>5</sup>, que no debe empañar el complejo panorama en el que se inscribe esta etnografía: ni todo lo cinematográfico es sinónimo de sofisticación, ni la tele se trata exclusivamente reality shows y publicidad.

De la misma manera que los y las teóricas como Raewyn Connell (1997 [1995]) o Kimmel (idem) insisten en que existen de manera contingente e histórica, situadas temporal y espacialmente, ciertas ideas de masculinidad que actúan como prototipos a los cuales muy pocos varones se ajustan, la idea de “cine” actúa también como un modelo ideal en el campo observado. La hegemonía en el campo audiovisual narrativo resulta difícil de concretar en positivo pero debe situarse bajo el criterio de dominio de un

---

<sup>5</sup> Esta relación fue problematizada por Umberto Eco (1984[1964]) en su libro *Apocalípticos e integrados*.

lenguaje, de un código propiamente cinematográfico que se sitúa por encima de “lo televisivo”. El disciplinamiento en el que yo mismo me encuentro inmerso muchas veces como profesor de una asignatura como *Dirección Cinematográfica*, en la que se ruedan tres cortometrajes de ficción, va en esta línea. Dado que los y las alumnas cuentan con varias asignaturas en las que se les imparte conocimiento relacionado con el medio televisivo, para enseñar a hacer cine hay que despojarles del “idioma de lo televisivo”. Lo cinematográfico, contrariamente a lo que se produce bajo parámetros televisivos, se concreta en el relato que sugiere sin explicitar, sin evidenciar un significado unívoco, se trata de un lenguaje de la evocación, de cómo mostrar sin decir.

La puesta en marcha de este lenguaje choca con la realidad laboral de la mayoría de personas que se dedican profesionalmente al audiovisual. La mayor parte del tiempo se participa en proyectos que no tienen estrictamente un carácter cinematográfico: programas televisivos, publicidad, videoclips, eventos, etc. Lo cinematográfico pues actúa como un ideal cuyo máximo exponente son los procesos de elaboración de largometrajes, formato que sirve como parámetro de clasificación de experiencia y profesionalidad. Sin embargo todos los formatos audiovisuales tienen una etapa de rodaje y de hecho se pueden reducir a un mismo proceso de construcción: idea, guión, preproducción, rodaje, postproducción y distribución y exhibición. Si bien entraremos más adelante en sus consecuencias políticas, “Hacer cine” tiene, para las personas con las que he dialogado, un punto en común y diferencial que es participar de proyectos audiovisuales “más” creativos que los demás.



### 3.2.- Trascender e innovar.

Para trazar la importancia de la creatividad como valor y lugar de poder hay que preguntarse acerca de cómo se significa la creación en la elaboración de películas. Para Georges Steiner, ciencia y religión, tecnología y metafísica son ámbitos del saber que giran en torno a los conceptos de *invención* y *creación* en un juego de solapamiento y diferenciación de sus campos semánticos que hace que las fronteras entre ambos términos resulten borrosas (Steiner 2000: 128). De la misma manera, las personas con las que he dialogado connotan en mayor o menor medida su práctica de acuerdo a uno de estos dos polos.

“Hacer cine”, por un lado, se une a una idea de novedad en el sentido de plantear una “nueva mirada sobre el mundo” que se contrapone en ocasiones al lugar que ocupa en el imaginario el hacer publicidad, tal y como sitúa Laura<sup>6</sup> (36), directora con una trayectoria de realización de documentales y ficción:

*(...) no és una cosa que m'hagi plantejat mai perquè és un gènere que copia. No sé com dir-te, és molt poc creatiu en el sentit que... Jo ara he flipat, fas un tractament que és: “referents”, que és dir el que fulminaràs perquè no es volen arriscar, volen saber lo que faràs abans que ho facis o sigui que té un component molt poc innovador, però jo tampoc ho sabia.*

El acercamiento a lo publicitario como género definido a partir del plagio le sirve a Laura para situar lo cinematográfico como unido a la posibilidad de decidir de manera “libre” sobre lo que mostrar. La autenticidad o pureza de lo creativo es un valor ligado a la libertad de poder innovar, una capacidad de movimiento ligado a lo cinematográfico que sirve para establecer una jerarquía entre formatos audiovisuales. Para Fran (37), director y ayudante de dirección de profesión, la idea de innovación se vincula con la plasticidad del “lenguaje cinematográfico”, por su capacidad dinámica de reformularse continuamente en función del momento histórico en el que se inscribe. Este dinamismo es un valor en sí mismo precisamente porque potencialmente plantea una renovación constante en las formas de explicar historias, es decir, hace posible que se puedan

---

<sup>6</sup> A causa del deseo de anonimato de algunas de las personas con las que he dialogado, he decidido cambiar todos los nombres propios de los y las informantes

plantear nuevas formas de hacer cine y por tanto de “mirar el mundo”, o sea: la realidad histórica y social en la que se produce el relato.

Pero la creación está también ligada a la idea trascendencia. Para Steiner mientras que el concepto de *invención*, vinculado a la ciencia, se asociaría con “el montaje, con lo combinatorio y lo imaginado” (Steiner, 2000: 174), la *poiesis* artística está vinculada con un acto divino que se relaciona con el hecho de dar forma proveyendo de autonomía vital a lo engendrado, de ahí la vinculación con la teología a través de los mitos creacionales:

(la poiesis) descansa precisamente en la afirmación o en la figura bíblica, ubicada en la mitología, del Maestro Alfarero que da forma al barro, que le insufla la vida. En la creación de artistas y escritores de criaturas ficticias, de *figmenta* que poseen atributos vitales, la teoría y la práctica estética han encontrado una analogía estrecha con la creación divina de las formas orgánicas (idem).

Con respecto a las consideraciones de Steiner me interesa señalar dos cosas. Por un lado que la tradición inaugurada por los mitos creacionales patriarcales judeocristianos, que sirven como fundamento de las sociedades llamadas occidentales, la figura del creador se asocia a lo masculino, aspecto que retomaré más adelante para problematizar la relación entre estereotipos de género y representaciones. Por el otro, y sin ánimo de entrar en el debate acerca de las diferencias ontológicas entre religión y ciencia, que el proceso de creación cinematográfica se formula en muchas ocasiones en términos de continuidad entre imanencia y trascendencia.

Producir impacto social, en términos de movilizar hacia la acción política, o generar reconocimiento apelando a la conmoción de los sentimientos de quien contempla las películas, es una constante en todos los testimonios recogidos. El proceso de creación por tanto presupone un “poder mover” significados y emociones y tendrá más o menos valor precisamente en función de su capacidad de movilización. Pero más allá de cómo se reciba, el mismo quehacer filmico puede provocar un nuevo sentido a la existencia cuya idea no precedía al proceso creativo. Para Montse (35) su experiencia de rodaje como directora de documentales tiene esta dimensión performativa:

*Perquè t'exposes a la vida, sense barreres, sense decorats, sense predir les coses, sobretot com jo rodo que és molt obert, i això em dona una adrenalina i una connexió amb la vida que lo altre no m'acaba de donar (...) És que tot és molt egocèntric, molt terapèutic. Sí, totes les preguntes que em puc fer: per què estic aquí, què estic fent... Busco les respostes en el documental. Necessito persones, no personatges, necessito que em diguin coses que jo no m'espero.*

En este caso lo inmanente interroga a la autora del relato para proponer un sentido trascendente del ser, un ir más allá del estado presente. Por lo tanto, quien está en posición de crear ejerce un poder, ya que se encuentra inserto en una acción de ida y vuelta a través de la que es potencialmente capaz de transformar lo que ve, de transformar a quien le muestra lo que ve, y también de dejarse transformar por ese proceso. Analizar la actividad cinematográfica en esta doble dirección es situarse en uno de los pilares fundacionales de la antropología como disciplina que reflexiona sobre lo social en tanto que práctica relacional.

### 3.3.- Imágenes que se convierten en personas

El vínculo entre las personas y los objetos es un campo de análisis clásico, dentro de la antropología social, inaugurado por Marcel Mauss en los años treinta del siglo XX. En su libro *Art, anthropology and the gift* Roger Sansi se apoya en el antropólogo francés y su teoría sobre el *don* en la que se diferencia entre *persona individual* y *persona social*, una división que cuestionaría la universalidad de la noción de individuo como una entidad unitaria de cuerpo y mente. La identidad social de las personas cobra así un significado relacional y grupal en el que sujetos y objetos adquieren por igual una agencia.

Según Sansi, Marilyn Strathern (1988) y Alfred Gell (1998) ampliarían la relación entre *persona* y *don* que formuló Mauss, extendiéndola desde el terreno del intercambio económico, como productor de relaciones sociales que se jerarquizan a través de la donación, hacia el ámbito de la producción de identidad mediante la noción de

*distributed person* y *partible person*, respectivamente (Sansi 2015: 99)<sup>7</sup>. Particularmente será Strathern quien establezca una continuidad entre “cosas” y “personas” como entidades que en primer término no sólo no se vinculan de manera jerárquica entre sí, sino que es su misma relación la que produce una identidad recíproca. Es decir, más allá de que las personas puedan o no relacionarse con las cosas en términos de propiedad, las cosas pueden adquirir personalidad y las personas ver modificada su identidad.

Este vínculo identitario entre relatos cinematográficos y personas se puede observar en la relación que mantiene Carla (25) con un largometraje que ha realizado recientemente, junto con tres compañeras más, como trabajo de final de grado de Comunicación Audiovisual. El punto de partida del grupo fue la necesidad de comunicar una sensación de cambio personal a través de la relación de amistad que han mantenido las cuatro en su trayecto universitario. Para ello concibieron un relato protagonizado por cuatro actrices de su misma edad en el cual una resalta por encima de las demás:

*Jo era l'única bollera, i sempre estava en plan, vull que la (nombre de la protagonista), perquè és la unió de nosaltres quatre, que això per exemple és un procés súper curiós i és una cosa que m'encanta de la peli. Sempre que parlavem al menos a l'hora de definir els personatges també elles em respectaven i no imposaven segons quines coses perquè jo deia: "no, passo de que això quedi aquí perquè portarà el meu nom."*

La disidencia respecto a la heterosexualidad por parte de Carla y a cómo ésta se traslada hacia la pantalla se negocia en términos consensuales porque se le da importancia a construir una protagonista que condense una personalidad colectiva. Si la puesta en escena debe evitar los rasgos que no sean comunes al grupo, la representación de la ficción participa de un régimen ontológico en el que se trasvasan las propiedades personales de las creadoras hacia los roles de la ficción.

Esta continuidad entre el relato y quien(es) crea(n) no siempre es tan explícitamente evidente, pero en todos los casos que he encontrado en campo existe un hilo de influencia recíproca en el que la identidad del relato y de los y las cineastas se ve mutuamente afectada. La intensidad de esta continuidad entre sujeto y objeto se puede

---

<sup>7</sup> Como reconoce Sansi, Bruno Latour va más allá de Alfred Gell en el sentido de que no sólo asume que las personas “distribuyen” su agencia a través de su relación con las “cosas”, sino que éstas pueden convertirse en “seres actantes” en determinadas situaciones. (Sansi 2015: 84)

establecer a partir de si quien elabora el relato se sitúa en términos de mediador/a con la realidad, algo más propio del género documental, o de si por el contrario, como es el caso de Alba, se plantea una ficción a partir de una experiencia personal, en la que la narración tiene más el carácter de presentación de una subjetividad que de representación de una realidad. Este doble estatuto del relato cinematográfico corre en paralelo con el *doble régimen* de las imágenes enunciado por Georges Didi Huberman y problematizado por Roger Canals (2014: 36, 42) en su análisis de las imágenes religiosas. El vínculo de las personas con las imágenes que crean se presenta en un bascular continuo entre inmanencia y trascendencia, es decir, entre el protagonismo de los objetos y personas captados por la imagen y la presentación de las cualidades personales de quiénes elaboran el relato tras la cámara.

El testimonio de Agnès (33), añade complejidad a la división entre documental y ficción en términos de objetividad y subjetividad. Esta montadora ha realizado, junto con su compañero Fran, un documental en el que se muestra el trayecto de organización de una candidatura ciudadana a las elecciones municipales de 2015, a través del punto de vista de la hermana de Agnès. El proceso de elaboración del film ha durado cerca de dos años, en el transcurso de los cuales el padre de estas dos hermanas falleció de manera relativamente repentina mientras rodaban. Tanto el hecho de que Agnès tenga una relación consanguínea con la protagonista, como que el relato refleje una parte de la enfermedad del padre condiciona la relación con la película de la siguiente manera:

*El documental ja és "otro nivel" perquè apart de seguir a ma germana tot lo que ha sigut un any i pico, pobre, tant familiarment, aguantant-la com a germana com descobrint-la, perquè vulguis que no quan segueixes a una persona durant tants mesos, per molt que la coneguis hi ha coses que et sorprenen. I després perquè, clar, l'última part del documental reflecteix un tros de la nostra vida que la gent vol oblidar o passar però allò t'ho recorda constantment i et constata més coses.*

El hecho de haber realizado el documental provoca un efecto de descubrimiento, de destapar partes que previamente no se conocían y profundizar en la relación con una persona allegada. Por otro lado se reconoce un poder transformador en la narración que modifica la relación de Agnès con la muerte de su padre. Al acercar ese recuerdo al cabo del tiempo, la película adquiere una agencia y causa un impacto que hace ser consciente a Marta de la "evolución" emocional que ha recorrido personalmente con respecto al hecho.

El trayecto de visibilización del documental durante 2016 por diferentes circuitos como visionados por diferentes barrios de Barcelona, así como festivales de cine como el de Málaga o el Docs Barcelona, durante 2016, está siendo protagonizado por Fran como director y por la hermana de Agnès como la persona que vehicula el relato. Agnès por su parte, a pesar de haber tenido un papel determinante en el proceso de elaboración del proyecto, tanto a través de su rol de montadora y productora, como mediante un diálogo constante con su compañero, que ambos reconocen haber trasladado al espacio privado durante los dos años que ha durado el tránsito, ha decidido no situarse en un lugar de visibilidad pública, ya que dice no sentirse cómoda. Si bien la decisión de Marta tiene indudablemente un componente de elección libre, individual y subjetiva, se encuentra dentro de la lógica de un sistema que favorece la falta de visibilidad de las mujeres como agentes con un peso decisivo en los procesos creativos vinculados al ámbito cinematográfico.

## 4.- Cine, roles y estereotipos de género

---

### 4.1.- Crear vs organizar.

La descripción de *campo intelectual* que desarrolló Pierre Bourdieu sirve para enmarcar la organización social de la actividad audiovisual dentro de un sistema de relaciones de poder con una lógica específica en una economía de circulación de los bienes culturales. Los productos audiovisuales se encuentran insertos junto con las personas, grupos sociales e instituciones que participan de su elaboración y consumo dentro del funcionamiento de un sistema específico de producción. La competencia por la legitimidad cultural es para Bourdieu la clave de la mediación entre los diferentes agentes dentro de este sistema. (Bourdieu 1980 [1966]: 15). Esta visión agonística de la producción cultural como una estructura de relaciones jerarquizantes, si bien dista de aparecer etnográficamente como un conjunto coherente y sistemático, posibilita problematizar el análisis en términos políticos.

El hecho de que la actividad audiovisual, y concretamente cinematográfica, tenga un carácter tan manifiestamente grupal implica que haya un reparto de tareas, uno de cuyos criterios de clasificación es el grado de autoría que se adjudica a las diferentes posiciones. La autoría está relacionada con otra idea: la de propiedad. Dado el carácter vertical de la estructura de los equipos de rodaje cuánto más arriba se encuentra alguien más potencial guarda de apropiarse simbólicamente de la narración. Continuando con la propuesta del anterior apartado en relación a la continuidad entre sujeto y objeto, cuanto más apropiación simbólica exista, más se proyecta una subjetividad hacia el relato, es decir, más se trasladan las capacidades y la personalidad de alguien en términos de representación. Los datos<sup>8</sup> de autores y autoras como Salazar (2015), Zecchi (2010) o Arranz et al (2006) muestran un estado de la cuestión en términos numéricos y cualitativos que no deja duda en cuanto a la tradicional capitalización por parte de los varones de la legitimidad cultural dentro del ámbito cinematográfico en España. La

---

<sup>8</sup> Consultar Anexo.

división y significación del trabajo constituye uno de los procesos a través de los que esto se hace posible.

El testimonio de Fran sirve para marcar límites de posiciones, ya que a veces ejerce como director pero también, dependiendo del proyecto, como ayudante de dirección. El primer rol responde a una necesidad de contar algo “personal”, mientras que el segundo lo hace a una motivación laboral que tiene que ver con un reto organizativo. Él diferencia entre lo creativo y lo organizativo en el sentido de que lo segundo genera las condiciones materiales para que se desarrolle lo primero, mientras que lo creativo es lo que hace que una película pueda llegar a ser “buena”, se trata de una actividad en la que opera la materialización de un gusto estético particular. Sin embargo todos los departamentos que forman parte del proceso de construcción de un film tienen un potencial de creatividad que está directamente relacionado con el hecho de poner en juego un cierto “gusto”. En términos generales, cuanto más alta es la posición en cada uno de los ámbitos, más potencial de responsabilidad creativa y, por tanto, mayor capital simbólico y legitimidad de los agentes individuales dentro del campo.

En el relato de los y las informantes, así como en la observación, me llaman la atención dos extremos en cuanto al reparto de tareas que atiende a cómo el capital simbólico se distribuye en base a la acción de estereotipos de género, cuestión que provoca que determinados escalones jerárquicos del departamento de producción se encuentren feminizados y que la fotografía sea un espacio abrumadoramente masculinizado. La primera tiene que ver directamente con la gestión y organización de recursos, y la segunda tiene un carácter técnico y artístico, relacionado con la materialidad de crear imágenes a través de la cámara y la luz.

Bernat (22) y Adela (22), ambos recientemente graduados en Comunicación Audiovisual, coinciden en describir la personalidad de los directores de fotografía con los que han colaborado como generalmente “prepotente”, adjudicando a este rol un peso determinante en el set de grabación. La imagen que se evoca es de una masculinidad ligada al poder de la cámara como núcleo alrededor del cual se articula el hecho de mirar y por tanto una gran parte de la actividad en rodaje. Este verbatim de Carla (25) sobre su experiencia en equipos de cámara resume la fascinación que genera y las dificultades que



enfrentan las mujeres a la hora progresar dentro de este contexto:

*(...) Càmera em flipava moltíssim, perquè així com art ho montes i durant el rodatge descansas, càmera és estar en tensió tota l'estona, has de tindre com els sis sentits. Càmera està a lo que està passant, però sí que durant el procés, en aquell moment, crec que em feia com por. Ara des de la consciència de gènere i tal... em feia com por perquè era com un món d'homes que em sentia com molt incapaç de pujar més nivells, com molt físic també, operador de càmera deia "uffff".*

El techo de cristal percibido por Carla se une a las consideraciones de varias personas con las que he dialogado en campo en cuanto al papel de las mujeres dentro de los equipos de fotografía: además de que hay pocas, tienen que asumir "actitudes" y propiedades asociadas a la masculinidad entre las que la demostración y el uso de la fuerza física resulta fundamental.

En el polo contrario nos encontramos con determinados estratos relacionados con las tareas organizativas. Tal y como muestra la clasificación llevada a cabo por el equipo de la UCM en su informe (Arranz et al, 2006: 17-48), hay posiciones de gran poder dentro de lo no estrictamente artístico que asumen tareas directivas y ejecutivas. De hecho tanto Fran (37) como Adela (22) reconocen en la gestión y administración de los recursos una capacidad de decisión que resulta motivante, ya que determina las posibilidades de materialización de lo artístico. Sin embargo la adecuación de esos roles a ciertos estereotipos de género puede provocar que esas posiciones se vivan de manera problemática, particularmente para las mujeres, tal y como expresa Adela:

*(...) en el moment del menjar que és de producció, amb el càtering i tal (...) "Es que lo único que me haría falta es limpiarles el culo" i vaig marxar i em vaig posar a redactar unes cartes de cessió de drets. M'estava fotent molt nerviosa de portar els plats i explicar quin era el menjar que hi havia perquè és una cosa que associo a les dones. I això em posa molt nerviosa.*

Eduarne (23) por su parte, hizo sus prácticas universitarias en una empresa productora de publicidad en Barcelona en el departamento de producción, donde, no casualmente, eran todas mujeres. El relato de ese trayecto está cargado de conflicto por percibir a ese grupo de mujeres como "las más machistas" que se ha encontrado, ya que, por el hecho de ser mujer, le reservaban actividades de poca responsabilidad, como por ejemplo montar el catering para los clientes, llegando incluso en ocasiones a sentirse

objetualizada como “chica florero” ante los mismos clientes. Este relato de violencia simbólica, que ejercieron las superiores de Edurne a lo largo de sus prácticas, no impide que ésta se rebelde contra que se le adjudicasen esos roles y que perciba como relativamente injusta la promoción de un compañero de clase que, si bien accedió en las mismas condiciones que lo hizo ella a esa productora, pudo desarrollar actividades de mayor responsabilidad y atractivo.

El debate en torno a por qué ciertos lugares resulten tan incómodos de asumir, tanto en el caso de Edurne como en el de Adela, hay que situarlo en la falta de prestigio y valor social que tienen unas tareas cuya vinculación con la feminidad perpetúa unos estereotipos fundamentados en la manera en que se significa, en las culturas llamadas occidentales, la división entre naturaleza y cultura. Resulta clave recuperar en este sentido a Marilyn Strathern (1988) como una de las antropólogas feministas que denunciaría el sesgo androcéntrico de la antropología al que hacíamos referencia al principio. En la oposición “women make babies” y “men make culture” se encuentra la base para la devaluación de las tareas de reproducción y crianza: el estado natural de las mujeres, debido a sus características biológicas, se reduce a la reproducción de la fuerza de trabajo proveyendo del material bruto (*raw material*) a los hombres para que éstos “hagan cultura” (1988: 311). El cuestionamiento que realiza Strathern en torno a las tesis de Lévy Strauss sobre el intercambio de mujeres se enraíza en la disputa de una regla fundamental que subyace al orden patriarcal: la autoría de lo que importa: la cultura, bajo un criterio de propiedad que los hombres se sienten legitimados para reclamar.

## 4.2.- Aprender a mandar

La construcción de redes de solidaridad es una cuestión fundamental para entender el funcionamiento tanto en la etapa de estudios, como en la salida al mundo laboral. Para seguir aproximándome a la organización del campo audiovisual considero particularmente importante atender a los intercambios que se realizan en el proceso de rodaje, ya que en muchas ocasiones la participación en los proyectos no es remunerada, por lo que entramos en una lógica económica en la que la noción de *don* de Mauss puede arrojar algo de luz.

El *don* para Maurice Godelier (1998) se encuentra inscrito en una doble relación que supone, al mismo tiempo, solidaridad y superioridad del donador hacia el donatario a través de la instauración de una obligación de devolución. Para Mauss, en las sociedades cuya organización se articula a partir de una *economía y moral del don*, la obligación asociada al acto de donar resulta clave para entender una reproducción social basada en las relaciones personales. En una economía capitalista en la que las relaciones sociales se encuentran mediadas por el mercado y su lógica competitiva por el acceso a recursos, ya sean materiales o simbólicos, lo que prima en la vida social es una relación de distanciamiento en la que el *don* aparece para profundizar en la diferencia de estatus entre quien dona y quien recibe ese don (Godelier 1998: 25-28).

Los y las informantes de la generación más joven describen su experiencia general en rodajes no remunerados como muy ilusionante en cuanto a la intensidad de la vivencia de unas relaciones sociales en las que parece primar una lógica de colaboración y reciprocidad para conseguir un objetivo común. Pero también son conscientes de que es un camino que, si bien es necesario para aprender a través de la práctica y generar redes de cooperación que les permitan profesionalizarse, supone a veces una fuente de contradicción por ocupar posiciones de poca responsabilidad que trabajan para el beneficio de otros. Solidaridad y distanciamiento surgen pues demostrando la instauración de una lógica de jerarquización que se revisa continuamente para determinar el equilibrio entre costes y beneficios. Si la relación económica no está mediada por el salario, debe haber una retribución en forma de saber, de aprendizaje, o en forma de adquisición de un capital simbólico cuyo valor depende de la posición que se ocupe en la jerarquía creativa, es decir, del grado de apropiación respecto al proyecto.

En este sentido me parece clave la revisión del materialismo histórico marxista que realiza Sansi (2015: 114-117) en cuanto a la separación entre valor material e inmaterial del trabajo. El carácter postfordista asociado a lo artístico, en tanto que su objeto de trabajo son “ideas” o “conceptos”, provoca una identificación de los y las trabajadoras con su trabajo que actúa para justificar situaciones de explotación laboral. La falta de separación entre vida y trabajo, entre lo que se “es” y lo que se “hace”, induce en muchas ocasiones no a liberar el trabajo sino a que la alienación se extienda hacia la totalidad de la vida. En este *nuevo espíritu del capitalismo* promulgado por Luc Boltansky y Ève

Chiapello (2002) la producción cultural, en la cual se encuentra el campo audiovisual, define un panorama en el que la creatividad, cuyo carácter innato, producto del genio artístico romántico que fue desestimado por la crítica moderna del arte, vuelve a resurgir de forma borrosa para capitalizarse por una idea de individuo relativamente autónomo.

La cuestión, en el campo que estoy describiendo, ya no se sitúa en términos de trabajo productivo (industrial, es decir: material) y no productivo (inmaterial, como las tareas de cuidado y de reproducción asociadas a la feminidad) sino entre creativo (artístico) y no creativo (organizativo). La materialidad de ambos términos está fuera de toda duda pero la relación continúa ideológicamente cargada para justificar la superioridad de unas tareas que exigen un determinado esfuerzo intelectual respecto de las otras. Es indicativo en este sentido que para muchas de las personas entrevistadas exista el imperativo moral de que aquéllos y aquéllas que se encuentren en posiciones de responsabilidad creativa “crean” en los proyectos. Si no existe una fe compartida no puede producirse algo relevante desde un punto de vista artístico.

En esta economía de lo simbólico el empoderamiento femenino sigue teniendo una dimensión de responsabilidad individual en la que se tiene que dar el paso para disputar los privilegios. Sin embargo, en una economía definida a partir de la escasez de puestos creativos, los roles de género disponen una estructura de la cual es complicado salir si se percibe que la cuestión depende de la capacidad de los individuos. En este sentido para Esteve (23), recientemente graduado en Comunicación Audiovisual, la universidad ha supuesto una experiencia de disciplinamiento biopolítico en el que las mujeres, a pesar de ser mayoría, han sido relativamente excluidas de los puestos creativos en la carrera por lo cinematográfico:

*Tinc la sensació que a la carrera hi ha hagut aquest tema de què hi ha d'haver una jerarquia perquè les coses puguin funcionar, i crec que es podrien explorar altres coses. (...)*

*Si es poguessin prendre decisions d'una altra manera hi hauria més dones que se sentirien atretes pel procés de presa de decisions. I això sí que la carrera ens ha dirigit cap a un sentit i ens ha acabat convencent, perquè jo ara em veig donant ordres.*

Esta lúcida reflexión puede motivar un conjunto de preguntas que, si bien no vamos a responder en esta etnografía, pueden resultar claves para profundizar en los

mecanismos que provocan que las mujeres sean apartadas de los puestos de responsabilidad creativa: ¿de dónde surge la desigual predisposición entre hombres y mujeres por disputar los puestos de poder?, ¿qué sistema de organización social posibilitaría una toma de decisiones que rompiera ese desequilibrio?. Y más aún ¿hasta qué punto están los varones dispuestos a renunciar a sus privilegios para favorecer esa ruptura?

### 4.3.- Hombres que miran y hacen

El carácter narrativo del medio audiovisual y particularmente cinematográfico se sitúa en el centro de la obra de autores y autoras como Pilar Aguilar (2015), Octavio Salazar (2015) o Parvati Nair (2004) que problematizan la relación entre androcentrismo y práctica cinematográfica en lo que se refiere al plano de las representaciones. Para Aguilar el cine ocupa un lugar muy significativo en tanto que herramienta de socialización gracias precisamente a su estructura narrativa, es decir, a su capacidad de contribuir a ordenar la experiencia, dotándola de un sentido coherente (Aguilar en Hernando 2015: 26). En este sentido, las películas colaboran en la creación y organización de las subjetividades de acuerdo a pautas relacionales. Reconocer este poder de las representaciones cinematográficas supone situarse en el análisis de la construcción social de la realidad, pilar ontológico de la antropología sociocultural. Pero más aún, atender a los desequilibrios que existen en la capacidad de producir significado social mediante la producción de películas en función de categorías como género, edad, clase o nacionalidad, posibilita poner el foco en las dificultades que entraña el hecho de pensar en cómo “hacer cine”, en quiénes están en posición de privilegio para construir esas representaciones.

Para Teresa De Lauretis, (1992 [1984]) dentro de un marco teórico que une psicoanálisis y semiótica, las especificidades del medio cinematográfico generan una identificación entre la mirada de la cámara y la mirada del espectador/a dentro de un complejo proceso de identificación en el que quien mira se coloca en la acción de la pantalla (De Lauretis, 1992 [1984]: 219). El problema, desde el punto de vista de las representaciones, como señala la semióloga italiana, radica en que el sujeto de la acción

es normalmente masculino, y en este sentido no casualmente criticará el posicionamiento estructuralista inaugurado por Lévy Strauss que sitúa el lugar de las mujeres como medios, objetos y signos de la comunicación social (De Lauretis, 1992: 254). Así pues, la consideración de las mujeres como objetos de intercambio y circulación entre varones en ciertas corrientes de la antropología estructural tiene su correlato fílmico en su objetualización como foco de la mirada de un sujeto, el de la narración, que históricamente ha sido masculino.

Pero realizar un análisis sistemático de representaciones y en cómo éstas afectan performativamente, en cuanto a roles y estereotipos de género se refiere, resultaría demasiado extenso para encajarlo dentro los límites de esta etnografía. En el fondo de la discusión en torno a la proyección de la subjetividad a través del relato cinematográfico, no sólo nos encontramos con cómo se configuran las diferentes individualidades en relación a la representaciones, sino en cómo se moldea el mismo deseo de hacer cine. En este sentido me parece importante saber hacia dónde “miran” las personas que hacen cine, es decir: ¿qué películas y qué creadores o creadoras se toman como referente? La evidencia empírica muestra que en un primer momento la mirada se coloca muchas veces en producciones relativamente lejanas, mayoritariamente norteamericanas y europeas lideradas por hombres blancos de generaciones más mayores y con unas condiciones materiales para realizar sus películas difícilmente concretables en España.

Esta imagen del éxito, a través de los genios históricos o contemporáneos, si bien para algunas mujeres con las que he dialogado resulta problemática porque presenta las posibilidades de poder hacer ficción como remotas, no impide que cineastas como Laura (37) o Montse (35) hayan podido encontrar ganas y financiamiento para poder realizar cada una un largometraje<sup>9</sup>. Sin embargo, ambas identifican su trayecto cinematográfico ligado al género documental, donde son conscientes de que se invierten muchos menos recursos y existe por tanto una menor presión por cumplir con unos determinados

---

<sup>9</sup> Cabría preguntarse por el trayecto de estas dos realizadoras más allá de sus indudables capacidades individuales como directoras. El hecho de que ambas hayan tenido una educación universitaria con el consiguiente acceso a un capital simbólico y a determinadas redes sociales en una ciudad como Barcelona, donde por precaria que sea, existe una industria y unas instituciones que abren relativamente algunas posibilidades de financiamiento, son factores que han ayudado a que puedan desarrollar su actividad.

estándares. A pesar de la relativa tensión entre el carácter amateur del documental y el aura de profesionalidad de la ficción, el caso de estas dos mujeres no es la norma.<sup>10</sup>

Para Carla (25), ver cine hecho por mujeres, y si es posible cine que proponga una visión crítica de la realidad social desde un punto de vista de género, es una cuestión necesaria en su recorrido formativo cinematográfico y humano. Ella lo pone en práctica como espectadora desde un convencimiento político, pero reconoce que requiere de un esfuerzo extra para poder acceder a estas propuestas por su falta de visibilidad. De hecho, rescatar referentes femeninos ha resultado una tarea complicada para algunas de las personas que han colaborado en campo, y la cuestión, más allá de si se buscan referentes hombres o mujeres, es compleja, porque la dificultad de reconocimiento aumenta proporcionalmente a la proximidad con la que se intenta buscar modelos. Evidentemente pasar de un marco global, a uno nacional y acabar en uno local no resulta fácil, pero llama la atención que cueste admitir dos cosas: que lo próximo se conoce y se aprecia y que además es valioso en el trayecto formativo y en la práctica cinematográfica de cada persona.

---

<sup>10</sup> Ver anexo

## 5.- Conclusiones

---

“Hacer cine” aparece en campo como un ideal, como la puesta en marcha de un código lingüístico audiovisual complejo vinculado a un criterio de creatividad que en muchas ocasiones se traduce como la participación en proyectos que se sitúan en oposición a lo “televisivo”, término que aparece como sinónimo de simplicidad y vulgaridad. El formato de largometraje de ficción se concibe como referencia de formato porque se percibe como el que requiere más recursos materiales, más capacidades creativas y más exigente resulta en términos de dedicación.

Crear, cinematográficamente hablando, es un acto vinculado a la idea de trascendencia y a la de novedad. Por un lado, construir un relato cinematográfico significa en muchas ocasiones proponer un punto de vista revelador sobre la realidad, a través de un lenguaje en constante evolución, cuyo valor reside en su capacidad de evocación y conmoción emocional. Por otro, en el proceso de creación cinematográfica se aprecia una voluntad de transformación ontológica de las personas que crean que se dirige hacia sí mismas, hacia lo que representan y hacia quiénes experimentan los relatos. Sin embargo esta dirección se puede invertir, ya que en el proceso de crear y experimentar una obra audiovisual se producen y significan identidades y relaciones sociales, llegando a replantear los límites entre sujeto y objeto. En este sentido los relatos pueden llegar a adquirir una agencia producto del *doble régimen* representacional de la imagen cinematográfica, en tanto que captación de objetos y proyección de la subjetividad de sus autores y autoras.

En mi propuesta de análisis político de las posiciones dentro del campo audiovisual planteo una división que diferencia entre aquellos roles y tareas vinculadas a la organización y administración de los recursos y aquellos que implican el desarrollo de capacidades artísticas y creativas. Ambos polos presentan un potencial de fuerza pero es el segundo el que guarda mayor posibilidad de acumular capital simbólico y por tanto prestigio y visibilidad. En la economía de los bienes culturales, en la que se inscribe el ámbito audiovisual, la autoría cinematográfica se encuentra asociada con la idea de



propiedad y está capitalizada en su mayoría por hombres, ya que éstos se encuentran mayoritariamente presentes en posiciones a las que se les adjudica peso creativo. Esta situación provoca que en una lógica dominada por la competencia por la legitimidad cultural, las mujeres se encuentren relativamente apartadas de las posiciones de poder.

Uno de los mecanismos a través de los que se ejerce esta exclusión aparece a través de la acción de ciertos roles y estereotipos de género que reproducen desigualdades, esencializando a las personas en base al binomio hombre-mujer, y definiendo ámbitos más masculinizados y otros más feminizados, dependiendo de qué valores se perciben como necesarios para realizar cada tarea. Las actividades como la producción de campo, relacionadas con el cuidado y la reproducción de las condiciones de trabajo son asumidas mayoritariamente por mujeres, mientras que algunas que tienen un peso creativo y técnico como la fotografía están dominadas por varones. Este dominio masculino se manifiesta en dos sentidos: por un lado en una preocupante falta de visibilidad de las tareas y obras realizadas por mujeres y por otro en la tendencia a incorporar una lógica androcéntrica de representar a los sujetos masculinos como fuente de acción en el relato y a las mujeres como objetos de la mirada masculina.

Si bien estos principios generales observados en campo sirven para tener un panorama simplificado de la manera en que funcionan ciertos procesos de clasificación con consecuencias políticas, los testimonios de las personas con las que he dialogado y los contextos en los que he realizado observación, presentan una complejidad que permite que las posiciones de poder se encuentren continuamente en disputa y que la acción de las personas, sobretodo de algunas mujeres, rompa por momentos la estructura. La cuestión de fondo sin embargo sigue siendo preocupante, ya que sin una percepción real del desequilibrio y de la necesidad de acción por parte de los hombres para ceder privilegios, la lógica del medio sigue sujeta a una concepción meritocrática falaz en la que los individuos siguen siendo considerados como igualmente capaces y aisladamente responsables de posicionarse en la jerarquía creativa.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Agradezco una vez más a Patricia Gonzalez Prado por sus observaciones en torno al papel que juega en el imaginario la noción de individuo moderno.

## Bibliografía y recursos electrónicos.

---

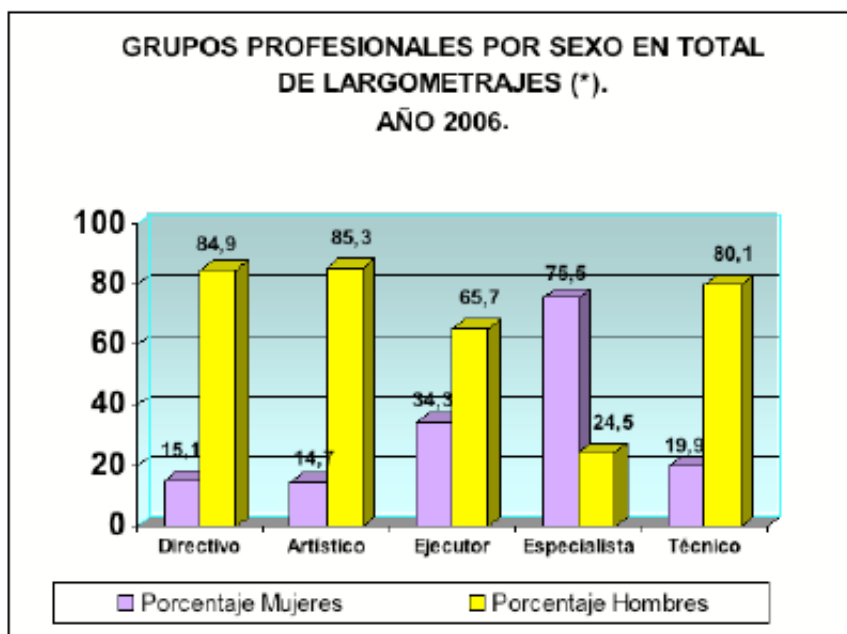
- AZPIAZU, J. (2005): *Grupos de hombres y discursos sobre la masculinidad. ¿Nuevas configuraciones?*. En <http://www.berdingune.euskadi.net>. (Última consulta 3/5/2016)
- ARRANZ, F. et al (2006): *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Universidad Complutense de Madrid.
- BOURDIEU, P. (2002 [1966, 1969, 1971, 1980]): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, Buenos Aires.
- CANALS, R. (2014): *El doble joc de les imatges religioses. Les estàtues religioses en el culte a María Lionza (Veneçuela)*. Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia nº 19, 21-44.
- CONNELL, R. *La organización social de la masculinidad*. en Teresa Valdés y José Olavarría. (eds): *Masculinidad/es. Poder y crisis*. ISIS, FLACSO, Chile.
- DE LAURETIS, T. (1992 [1984]): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra, Madrid.
- ECO, U. (1984 [1964]): *Apocalípticos e Integrados*. Lumen, Madrid.
- GODELIER, M (1998): *El enigma del don*. Paidós, Barcelona.
- GUARDIOLA I., SUREDA M. <http://www.pioneresdelcinema.cat/> (Última consulta 3/5/2016)
- HERNANDO, A. (2015): *Mujeres, hombres, poder*. Traficantes de sueños, Madrid.
- INGOLD, T. (2008): *Anthropology is not ethnography*. Proceedings of the British Academy nº 154, 69-92.
- INGOLD, T. (2014): *That's enough about ethnography*. HAU: Journal of Ethnographic Theory 4 (1): 383-395.
- JOCILES, M. I. (2001): *El estudio sobre masculinidades. Panorámica general*. Gazeta de Antropología nº 17, artículo 27.
- KIMMEL, M. (1997[1995]): *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la actividad masculina*, en Teresa Valdés y José Olavarría (eds): *Masculinidad/es. Poder y crisis*. ISIS, FLACSO, Chile.

- LORENZO, C. (2014): *Un año de fracasos para la igualdad*. En: <http://www.lacriticany.com/un-ano-de-fracasos-para-la-igualdad/> (Última consulta 3/5/2016)
- MARTIN CASARES, A. (2008): *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- NAIR, P. MARSH, S. (2004): *Gender and Spanish cinema*. Berg, Gran Bretaña.
- SALAZAR, O. (2015): *La igualdad en rodaje: masculinidades, género y cine*. Tirant lo blanc, Valencia.
- SANZI, R. (2015): *Art, anthropology and the gift*. Bloomsbury, Londres.
- STEINER, G. (2001): *Gramáticas de la creación*. Círculo de lectores, Barcelona.
- STRATHERN, M. (1988): *The gender of the gift*. Universidad de California, Los Ángeles.
- ZECCHI, B. (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria, Barcelona.

## Anexo

Los siguientes gráficos muestran los desequilibrios cuantitativos en la presencia de hombres y mujeres en oficios relacionados con la producción de largometrajes de ficción. Están extraídos del estudio de - ARRANZ, F. et al (2006): *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Universidad Complutense de Madrid, pp 26-44.

GRÁFICO Nº 1: TODOS LOS GRUPOS PROFESIONALES POR SEXO.

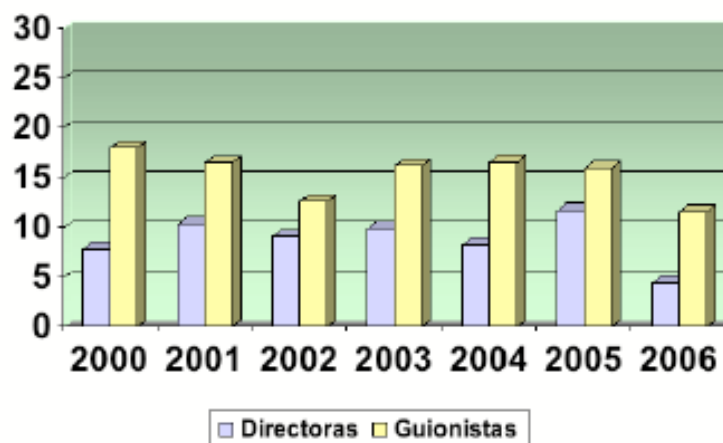


(\*). Sin documentales

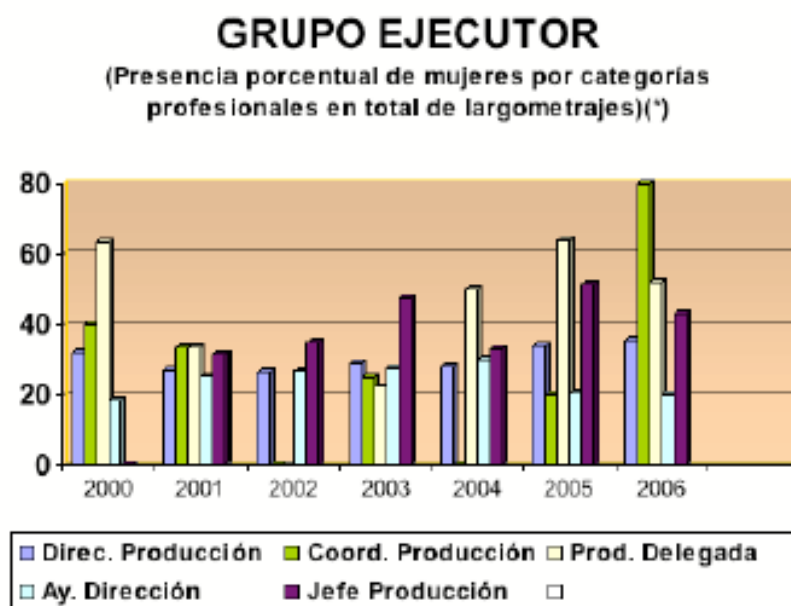
GRÁFICO Nº 2: GRUPO "DIRECTIVO" (CREATIVOS): PRESENCIA PORCENTUAL DE MUJERES POR CATEGORÍAS PROFESIONALES.

### GRUPO DIRECTIVO (CREATIVOS)

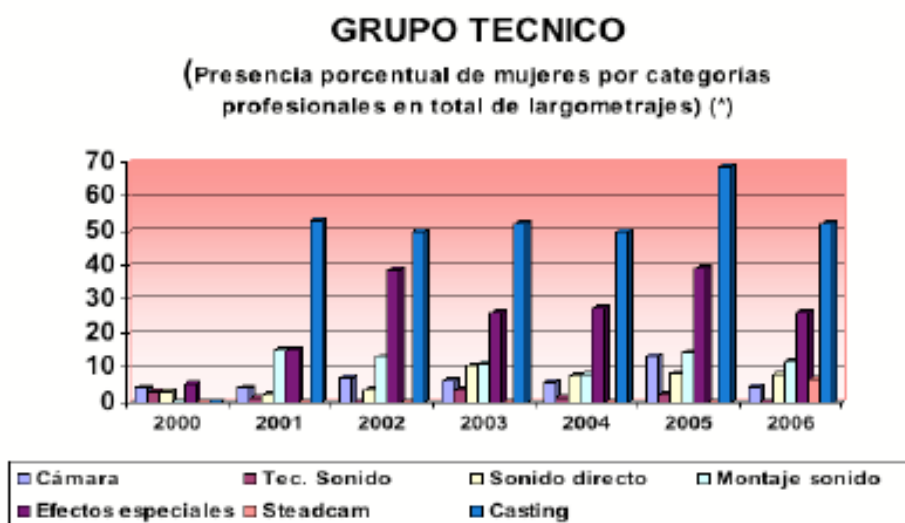
(Presencia porcentual de mujeres por categorías profesionales en total de largometrajes) (\*)



**GRÁFICO N° 8: GRUPO EJECUTOR: CATEGORÍAS PROFESIONALES**

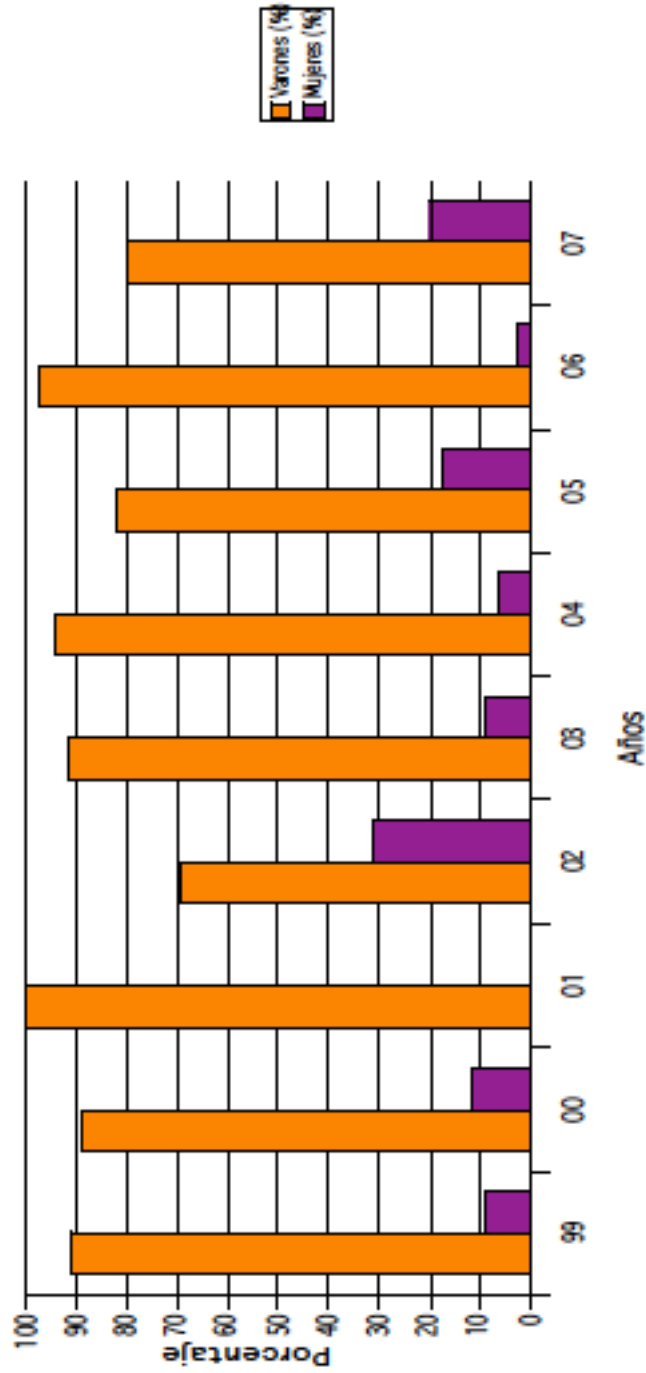


**GRÁFICO N° 12: GRUPO TECNICO: CATEGORIAS PROFESIONALES.**



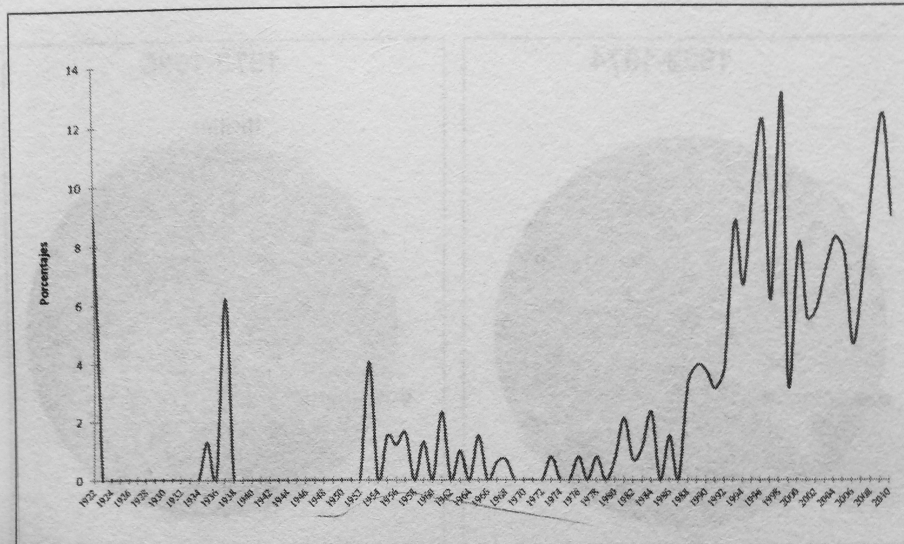
(\*):Sin documentales

Distribución por sexo de las ayudas a nuevos realizadores de largometrajes

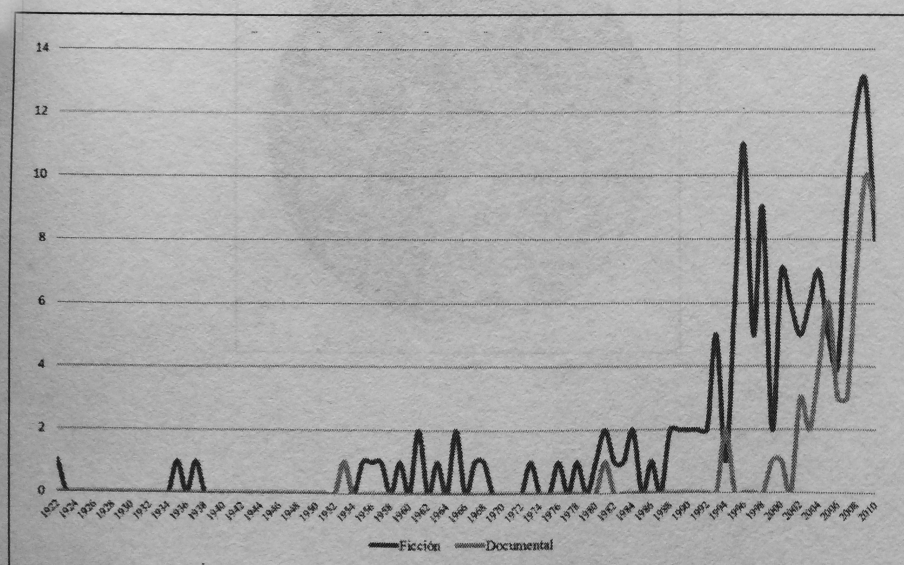


Los siguientes gráficos ofrecen un lapso temporal más amplio en cuanto al peso de las mujeres en la dirección cinematográfica en España. Están extraídos de: ZECCHI, B. (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria, Barcelona, pp 244, 245.

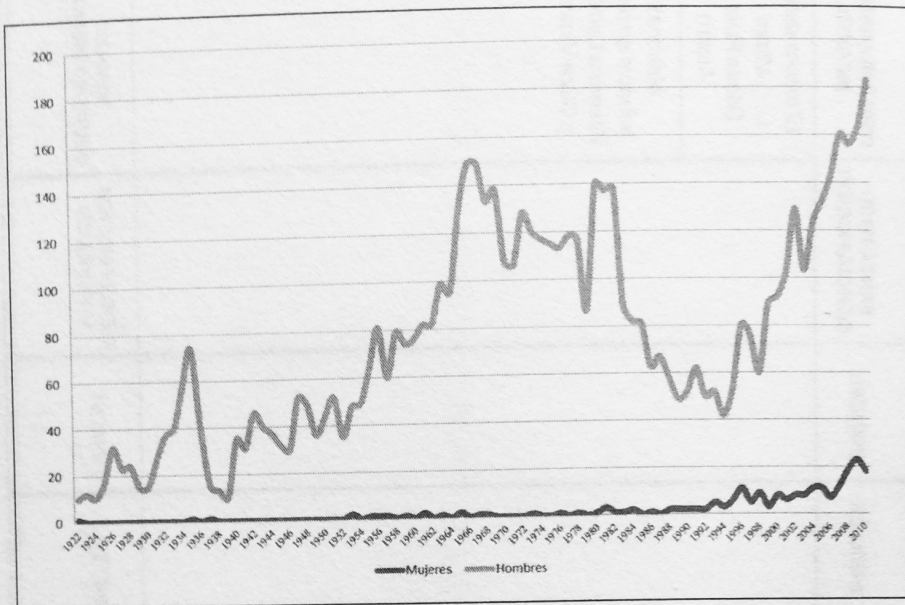
### PORCENTAJE DE LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR MUJERES



### LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR MUJERES: FICCIÓN/DOCUMENTAL



### LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR MUJERES Y POR HOMBRES



### NÚMERO DE LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR MUJERES

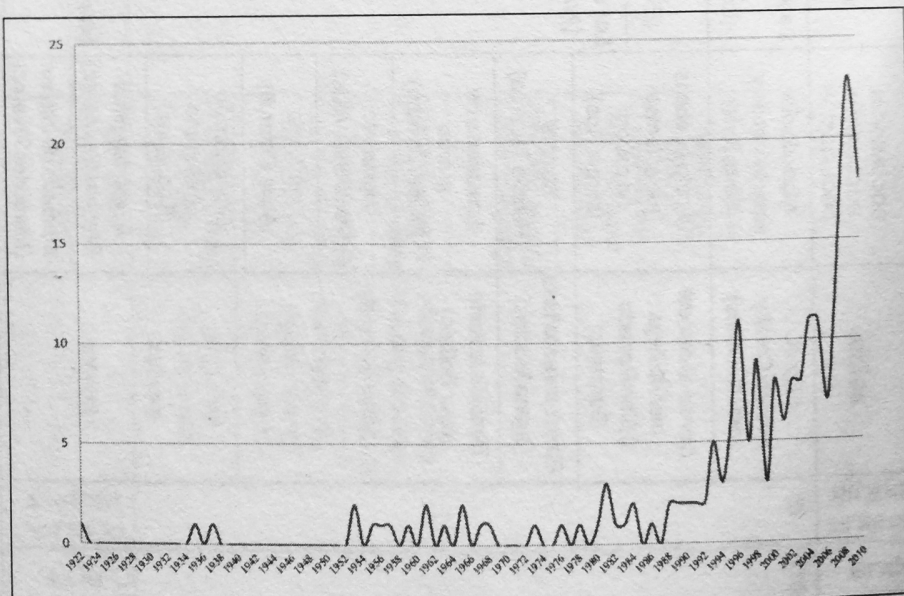




Tabla de características sociodemográficas de los y las informantes.

Nombre (ficticio)	Edad	Origen y lugar de residencia	Estudios	Experiencia profesional <sup>12</sup> en el ámbito audiovisual	Profesión actual	Objetivo profesional
Bernat	22	Mataró. Vive entre Bcn y Mataró	Graduado en Comunicación Audiovisual (UPF)	Esporádica como eléctrico y operador de cámara	Ídem. Le ayudan económicamente sus padres.	Dirección de fotografía
Adela	22	Valencia Vive en Bcn	Graduada en Comunicación Audiovisual (UPF)	Esporádica como auxiliar de producción y jefa de producción	Ídem. Le ayudan económicamente sus padres.	Directora
Eduarne	23	Igualada Vive en Barcelona	Graduada en Comunicación Audiovisual (UPF)	Prácticas en productora de publicidad	Empleada en tienda de ropa	Participar en proyectos cooperativos vinculados al audiovisual sin especificar posición.
Esteve	23	Barcelona	Graduado en Comunicación Audiovisual (UPF)	Ninguna	Estudiante con beca en universidad de cine norte americana	Director
Carla	25	Lleida Vive en Bcn	Graduada en Comunicación Audiovisual (UPF)	Esporádica como auxiliar de cámara, atrezzista y ayudante de vestuario.	Coordinadora técnica en empresa de tutoriales web	Directora
Ferran	27	Alguaire (Lleida) Vive en Bcn	Ciclo medio de imagen y sonido Graduado en Comunicación Audiovisual (UPF)	Esporádica como eléctrico y jefe de eléctricos freelance	Esporádica como eléctrico y jefe de eléctricos freelance	Director de fotografía
Agnés	33	Barcelona	Graduada en montaje y sonido en el Centro de Estudios Cinematográficos (CECC)	Directora de arte, sonidista y montadora.	Montadora freelance	Montadora
Montse	35	Barcelona	Graduada en Comunicación Audiovisual (UPF)	Operadora de cámara y esporádicamente directora	Operadora de cámara	Directora
Laura	36	Mollet del Vallés Vive en Bcn	Graduada en Comunicación Audiovisual (UPF) Master en Documental de Creación (UPF)	Presentadora telenoticias y realizadora de programas de televisión, documentales y ficción.	Realizadora de documentales.	Realizadora de ficción

<sup>12</sup> Con experiencia profesional me refiero a si ha recibido un salario por una determinada tarea.

Sergio	36	Barcelona	Licenciado en Filosofía y Antropología (UB)  Master en Documental de Creación (UPF)	Sonidista y productor y realizador de documentales	Sonidista y guionista de documentales	Guionista
Jorge	38	Arenys de Mar	Graduado en sonido y montaje (CECC)	Montador y realizador	Montador	Director
Miquel	40	Barcelona	Licenciado en Ingeniería Técnica industrial (UPC)  Graduado en dirección de fotografía (CECC)	Auxiliar, ayudante y operador de cámara, fotógrafo y director de fotografía	Operador de cámara, fotógrafo y director de fotografía	Director de fotografía
Gemma	41	Arenys de Mar	Graduada en dirección de fotografía (CECC)	Secretaria, ayudante y jefa de producción	Cantante de coro	Productora ejecutiva