

Crítica de libros

Cine y género en España. Una investigación empírica

Fátima Arranz (dir.), Pilar Aguilar, Javier Callejo, Pilar Pardo, Inés París y Esperanza Roquero

(Madrid, Ediciones Cátedra, 2010)

El libro *Cine y género en España. Una investigación empírica*, dirigido por Fátima Arranz, tiene varios puntos que lo convierten en una pieza clave para la reflexión del rol de la mujer y la discriminación de género en el cine español. Uno de ellos lo cita Pilar Pardo (p. 383): «...los medios de comunicación del sector audiovisual desempeñan un papel fundamental en el desarrollo y la transición de los valores sociales: no solo porque influyen ampliamente sobre los hechos y las imágenes del mundo que recibimos, sino también porque proporcionan los conceptos y clasificaciones políticas, sociales, étnicas, geográficas, psicológicas, etc., que utilizamos para descifrar estos hechos e imágenes. Por tanto, contribuyen a definir no solo lo que vemos, sino también la forma en que lo vemos (Comisión Europea, 1999: 9)». Otro es el de la escasez de ejemplos de estudios en España con esta temática y enfoque, de los que Fátima Arranz cita algunos: los de Ciulia Colaizzi, Pilar Aguilar y Mará Camí-Vela. En resumen, la patente carencia de investigaciones como esta, hacen de ella, junto al convencimiento de que el cine es un medio de transmisión de roles con una alta potencialidad en la formación de las actitudes y los comportamientos de los individuos, una pieza fundamental de deliberación en la sociedad española actual.

Pero los proyectos de investigación de este tipo requieren de contextos sociales que los favorezcan. En este caso, la directora del proyecto, Fátima Arranz, alude a la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres del año 2007. A su albor, profesores, especialistas, guionistas de cine, se proponen como objetivo de trabajo el análisis de la posición de las mujeres en el campo cinematográfico. Parten de una hipótesis general, la que trata de constatar la reproducción de los sesgos sexistas en el ámbito cinematográfico y en las relaciones sociales generadas en/y mediante el cine. Ante una realidad poliédrica la aproximación metodológica más adecuada es la de multimétodo o de triangulación de métodos. Con esta, y desde la perspectiva de género, en los sucesivos capítulos se incorporan diversos análisis (de datos estadísticos, de contenido y de discurso) con el propósito de cubrir un mismo objetivo.

En la parte introductoria, Arranz sitúa al lector en el contexto actual de investigaciones y teorías con perspectiva de género. Posteriormente se ocupa del panorama audiovisual español poniendo su atención en diversos aspectos: en las imágenes de las relaciones de género entre los y las cineastas, en el relato cinematográfico, y en el contexto social español. La autora concluye reclamando la necesidad de estudios con perspectiva de género, a la vez que de políticas públicas que los incentiven. Porque: «Los medios audiovisuales se han convertido en instrumentos muy eficaces de apoyo y sustento de la violencia simbólica... Pero como instrumentos de comunicación también pueden dirigirse hacia el cambio de esas pautas sociales a fin de promover una mayor cooperación e igualdad entre los sexos» (p. 63).

La misma autora, en el capítulo 6, presta su atención a la contradicción entre la imagen de modernidad del cine y los datos estadísticos que indican la baja representatividad de las mujeres en los puestos claves en el ámbito cinematográfico. A esto se une el hecho de que los discursos producidos por los profesionales de élite reflejan imágenes de la «masculinidad hegemónica» imperante. En definitiva, en el ámbito cinematográfico español, las mujeres se mueven en un campo dominado por varones y formas de relación masculina. Aunque hay una señal de esperanza: la de la concienciación de la existencia de esta desigualdad por parte de las mujeres cineastas y la consecuente creación de la Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA).

Javier Callejo analiza los discursos de los estudiantes de Comunicación Audiovisual de diversas universidades españolas. El panorama de la titulación lo caracteriza mediante el aumento de la matriculación, ligera feminización y estancamiento actual de matrículas. El análisis de los discursos de los estudiantes le permite captar las diferencias de género en el proceso de formación respecto a las expectativas, claves referenciales de los comportamientos o acciones porque «... los discursos sobre las expectativas... poseen una alta relación con la acción» (p. 87).

Las diferencias entre las expectativas de hombres y mujeres se manifiestan en relación a la trayectoria profesional. Concretamente, cuando se observa el escaso valor que se concede a la titulación como forma de acceso al campo profesional, y la relevancia de la cooptación. Este sistema de acceso supone añadir a las desigualdades de oportunidades las de razón de sexo. Efectivamente, las expectativas de unos y otras se alejan porque ellas «parten con un déficit de capital social-especialmente dentro de un campo dominado por varones...». Por ello, el autor plantea «la necesidad de la revalorización y legitimación de la titulación para inscribirse como vía de acceso reconocido por y para la profesión» (p. 124), o, en otras palabras, como elemento de fomento para la igualdad entre las mujeres y los varones.

Esperanza Roquero estudia la estructura ocupacional de los productos cinematográficos desde el año 2000 al 2006, utilizando los *Anuarios de Cine* publicados por el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura. La construcción de una tipología de categorías profesionales refleja una mayoría de mujeres situadas en las posiciones ocupacionales más bajas y de varones en las más altas.

Partiendo de la desigualdad generada por este sistema de sexo/género, Roquero aborda los mecanismos de discriminación, «las barreras de exclusión». Mediante entrevistas en profundidad se acerca a la trayectoria profesional de los que tienen las ocupaciones con mayor nivel: el propósito es identificar las discriminaciones y la concienciación respecto a su existencia.

Los resultados le permiten construir dos modelos discursivos. Uno, el de la visión tradicional, donde no se aprecia discriminación en el ámbito cinematográfico debido a que se naturalizan las diferencias mediante la atribución de distintas habilidades y competencias a varones y mujeres. Otro, el de la visión innovadora, y donde sí se reconocen discriminaciones en razón del sexo. El discurso se aleja del estereotipo femenino naturalizado aunque se aprecia, también en él, el techo de cristal compartido entre las mujeres del cine. Y es que, subraya la autora: «La herencia recibida de la socialización con el adorno femenino de la modestia no es tan solo una característica de género que actúa sobre ellas como un techo de cristal: en este sector, tal característica se refuerza conforme una estrategia de supervivencia...» (p. 208).

Pilar Aguilar inicia su capítulo citando algunas cifras sorprendentes: solo el 7,3% de las películas son dirigidas por mujeres entre los años 2000 y 2007, solo un 9% de mujeres

pertenecen a la Real Academia de Lengua Española, solo un 28% de los museos están dirigidos por mujeres, etc. La pregunta que se realiza en este contexto es si las mujeres poseen miradas diferentes que difieren de sus colegas varones. Porque sería necesario afrontar el desequilibrio por la pérdida de esas formas de ver si esto fuera así. El análisis de contenido de las películas dirigidas, entre los años 2000 y 2006, permite constatar la existencia de estas diferencias: los directores reflejan en mayor medida las relaciones entre personajes de su mismo género; las directoras, las relaciones familiares y sexuales; las mujeres directoras condenan totalmente la violencia de género; y los directores observan, en ocasiones, de una forma complaciente las actitudes y los comportamientos violentos contra las mujeres. Estos resultados son alarmantes porque, nos recuerda Aguilar, el cine es un constructor de relatos, de puntos de vista: los medios audiovisuales refuerzan imágenes sociales y, en definitiva, también, configuran el sustrato de la violencia de género. Los análisis presentados por Pilar Aguilar recalcan la necesidad de la adopción de medidas «...para incentivar y favorecer por todos los medios la incorporación de mujeres a las tareas de dirección de películas. Porque... ellas equilibran la representación de nuestro mundo y la hacen menos sesgada» (p. 273), es decir, incorporan una mirada necesaria en la consecución de una sociedad más libre, una sociedad sin desigualdades entre mujeres y hombres.

El capítulo que desarrolla Inés París revela la mirada de las mujeres del cine en España desde su condición de directora y presidenta de CIMA. Desde esta posición reconoce la importancia en el ámbito del cine de la defensa de los principios que rigen y promueven la Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA): los de la defensa de la igualdad de oportunidades y la promoción de la imagen no sesgada de la mujer en los medios audiovisuales.

Pilar Pardo aborda el marco legal y político de actuación para la igualdad de las mujeres y hombres en los medios audiovisuales. Observa que en los planes de igualdad europeos es manifiesta «una incoherente desconexión entre el planteamiento de la trascendencia social de los medios de comunicación y las políticas de igualdad» (p. 396). Esto es, el reconocimiento de la trascendencia de la comunicación y las políticas de igualdad no van acordes con actuaciones concretas. En España, el Plan Estratégico para la Igualdad de Oportunidades 2008-2011 tiene su desarrollo normativo en dos leyes que contienen medidas integrales en el sector audiovisual (Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género) y declaraciones de principios normativos respecto a la igualdad de género en los medios de comunicación y de políticas audiovisuales de igualdad (Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres).

Pardo apunta a que el panorama normativo y legal, en relación a la igualdad en el sector audiovisual español, se caracteriza por «nada en concreto» en la regulación de medidas de igualdad en los medios audiovisuales, por «nada nuevo» en las leyes aprobadas en relación a ello, y, por la «ausencia del fomento para la igualdad de género» en las ayudas del Ministerio de Cultura y de Comunidades Autónomas. La prohibición legislativa de mensajes e imágenes discriminatorias no son suficientes. La incorporación de las mujeres al sector audiovisual es necesaria porque solo entonces se podría «...crear otros mensajes... visibilizando el proceso de cambio histórico de su sexo y sus valores propios no adscritos al universo androcéntrico» (p. 431).

Fátima Arranz aporta en el último capítulo algunas propuestas para que en el cine español desaparezca «la exclusividad hegemónica de la visión de uno de los sexos...» y la «...visión... claramente dañina y perjudicial para el conjunto de mujeres» (p. 455). Catorce propuestas que

contribuyen a la igualdad de género en los medios de comunicación y que consisten en «...la adaptación al ámbito audiovisual de recomendaciones “clásicas” para una eficaz aplicación del principio de transversalidad», y que «derivan de estudios específicos de la situación de las mujeres como profesionales en los medios», y «provienen de... ámbitos donde se han revelado eficaces para el avance en la igualdad» (p. 459).

Quiero finalizar subrayando tanto la importancia del libro *Cine y género en España. Una investigación empírica*, como referente de las investigaciones empíricas con perspectiva de género en la España del siglo XXI, como el reconocimiento que se le hace como tal cuando se le concede el Premio Ángeles Durán de Innovación Científica en Estudios de las Mujeres y del Género en el año 2010.

Rosario ÁLVAREZ GONZÁLEZ

Génesis de la teoría social de Pierre Bourdieu

Ildelfonso Marqués Perales

(Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008)

A estas alturas de la historia ya nadie puede dudar de que Pierre Bourdieu sea una de las figuras más influyentes y, a la vez, controvertidas de la sociología de la segunda mitad del siglo XX.

La obra de Bourdieu (Denguin, 1930-París, 2002) sorprende y desconcierta por su amplitud y extensión. Trabajador infatigable, nos ha dejado un legado extraordinario de más de cuarenta libros (algunos realizados en colaboración de colegas y discípulos), multitud de artículos en revistas especializadas, entrevistas y conferencias. Pierre Bourdieu estuvo trabajando hasta el último suspiro en su obra póstuma: *Esquisse d'une auto-analyse* (2004).

Las contribuciones del autor de la *La distinción* son muy relevantes desde el punto de vista de la teoría sociológica, la investigación y la metodología científica. Sus aportaciones suponen un desafío para las corrientes dominantes de la sociología contemporánea. Bourdieu aplica técnicas de trabajo empírico provenientes de disciplinas como son la antropología, la sociología, la historia, etc. El trabajo de Bourdieu, sobre todo en las primeras etapas, está presidido por un eclecticismo teórico y metodológico que desafía las fronteras convencionales que separan las distintas áreas de conocimiento dentro de las ciencias sociales.

A Bourdieu le gustaba mantener un cierto misterio y daba pocas pistas para descifrar su obra. Creo que el éxito desbordante de la trayectoria de Bourdieu se debe, en parte, al carácter oscuro y laberíntico de su monumental trabajo.

Pese a la gran amplitud temática hay una serie de cuestiones que Bourdieu trata de forma obsesiva y recurrente a lo largo de su vida. Estas obsesiones están relacionadas con la cuestión del poder y de la dominación simbólica. Desde un primer momento Bourdieu toma partido por los más débiles. Considera que las formas de dominación cultural se ejercen, a menudo, con la complicidad tácita de las personas y de los grupos dominados. Se trata de una forma de dominación «invisible» que tiene una eficacia extraordinaria. No la percibe ni el que la ejerce ni tampoco el que la sufre. Es en este sentido que la sociología de Bourdieu