

Premios Goya entre milenios: directoras de cine más valoradas por la Academia de 1990 a 2010 y aportaciones feministas de sus largometrajes

Goyas Awards Between Millennia: the Most Appreciated Women by the Spanish Cinema Academy Who Directed Movies Between 1990 and 2010, and Their Feminist Contributions Through their Movies

Paula Meliveo Nogués

Escuela Superior de Artes Escénicas de Málaga
paulameliveo@hotmail.com

Resumen:

Las ediciones de Premios Goya celebradas entre la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI ponen de manifiesto la discriminación que sufre la mujer en España en el ámbito laboral, social y cultural desde décadas anteriores. Entre 1990 y 2010 emerge una generación de directoras que lograron consolidarse en la industria cinematográfica por las características diferenciadoras de su obra. Sin embargo, solo obtuvieron el reconocimiento de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas un bajo índice de producciones dirigidas por estas cineastas, siendo el caso de Pilar Miró y Ángeles González-Sinde reseñable por la actividad política que desarrollaron antes y durante su carrera profesional. Sin perder de vista cómo el nacimiento de las televisiones privadas influyó en la creatividad fílmica durante estas dos décadas, la presente investigación analiza la discriminación de género de la industria cinematográfica que afectó a la valoración de la Academia de Cine de las obras de estas autoras, materializada en las ediciones de Premios Goya entre milenios. La metodología utilizada ha sido el análisis cuantitativo-cualitativo complementado por entrevistas personales a profesionales del sector y representantes de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y del Medio Audiovisual).

Abstract:

The Goya Awards editions celebrated between the last decade of the XX century and the first of the XXI century, reveal the discrimination to women in Spain in the work, social and cultural environment, suffered from previous decades. Between 1990 and 2010 a new women directors generation emerge and gets to consolidate in the cinema industry because of the differentiating features of their films. However only a low rate of the movies directed by these women got the appreciation of the Spanish Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (Spanish Film Academy), such as Pilar Miró and Ángeles González-Sinde, in which case is noteworthy to comment their politic activity before and during their professional career. While taking into account how affected the emergence of private television channels to filming creativity during these two decades, this researchment analyses the gender discrimination in the cinema industry that influenced the Spanish Film Academy appreciation to these director's movies, expressed by Goya Awards editions celebrated between the millennia. The methodology used has been the qualitative-quantitative analyse completed by personal interviews to sector professionals and CIMA delegates (Women Directors and Professionals in Audiovisual Media Association).

Palabras clave: Premios Goya; directoras de cine; feminismo; discriminación.

Keywords: Awards Spanish; Women Directors; Feminism, discrimination

1. Introducción. Premios Goya, contextualización entre milenios y directoras emergentes

La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España nació el 12 de noviembre de 1985. Sus primeros objetivos fueron la creación de unos premios nacionales para promocionar las producciones españolas, un censo profesional y una Escuela Oficial de Cinematografía. La entrega de los galardones para distinguir la calidad de películas españolas se celebró por primera vez bajo el nombre de Premios Goya el 16 de marzo de 1987, reconociendo dieciséis categorías que fueron aumentando con el paso del tiempo (Pérez Granados, 2006, p. 19). La mujer en España, ha tenido difícil acceso al mercado laboral, y por consiguiente al sector cinematográfico. De esto se deduce que la presencia del género femenino en los Premios Goya haya sido significativamente más reducida con respecto a los hombres. Esta marginación se ha consolidado con el paso del tiempo por diferentes causas. Como explica el autor Carlos Tello, la inestabilidad política marca el contexto sociocultural durante el siglo XX. Esto complicó el poder desarrollar una carrera cinematográfica de manera constante. La situación de la mujer se ve agravada por la tardía incorporación al mercado de trabajo y por la discriminación "por los roles de género" (2016). Con respecto a la desigualdad que ha sufrido la mujer en el cine entre milenios en lo que respecta a su incorporación a puestos de trabajo como el de directora y a su representación cultural en las producciones cinematográficas encontramos algunas claves en el adoctrinamiento al que fue sometida la población española durante décadas anteriores al periodo que analiza esta investigación, concretamente entre 1940 y 1959, como indica el autor Javier Jurado en su estudio sobre el cine patrio:

Durante cuarenta años, el adoctrinamiento nacional-católico en torno a la moral y los roles de género tuvieron un alcance pocas veces reconocido hasta tiempos muy recientes. Es por ello imprescindible fijarse en los modelos establecidos en los primeros años de la dictadura para comprender la evolución y la adaptación de los mismos a las estrategias de legitimación tanto de la dictadura como del orden social preconizado por la misma. (2017, p. 132)

Este adoctrinamiento nacional-católico iba unido a la necesidad de repoblación y reconstrucción del país tras la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Es decir, la necesidad de reconstituir España desde el crecimiento demográfico que propiciaría el aumento de la productividad y la mejora económica. La maternidad y el cuidado de los hijos se convirtió en algo prioritario para el estado que contó con el apoyo de la moral católica para lograr que esta ideología penetrara en la mentalidad de hombres y mujeres. La mujer se convertía en una menor de edad bajo la tutela de su padre o su marido. El estado en nombre del cristianismo y la moral que creó para la época fiscalizó el rol de la mujer en la sociedad y se encargó de que su comportamiento fuese el más adecuado para la repoblación de España (De Riquer, 2013, p. 293). La discriminación de género se ha arrastrado durante décadas y aunque la mujer fue accediendo a algunos derechos humanos fundamentales que le acercaban a la igualdad, en la actualidad sigue siendo un lastre. En los años previos a los años ochenta la ficción audiovisual experimenta un cambio en función de la necesidad social de consumir historias rodadas emitidas en televisión y cine. Aun así, no fue suficiente para potenciar la incorporación de mujeres al sector cinematográfico (mucho menos como directoras). Tampoco para representar al género femenino en las historias de ficción de forma más igualitaria. En los años ochenta del siglo XX las prejubilaciones masivas se producen como consecuencia de reducir excedentes de plantillas en empresas. Los procesos productivos de las empresas han de ser reorganizados.

Por esas mismas fechas, la legislación de los gobiernos socialistas (1982-1996) comienza a fraguar un incipiente y deseado “estado del bienestar”, donde los prejubilados jóvenes con poder adquisitivo aumentan en España; un sector de población con necesidades de ocio y ocupación. La ficción audiovisual fue consciente de ello, pero no de forma igualitaria: mientras el *storytelling* publicitario y las series de televisión incorporaban personajes “maduros” o “envejecientes” en sus tramas, el cine permaneció prácticamente ajeno a este nuevo perfil de consumidor de ocio audiovisual. (Guarinos, 2018, p. 59)

A pesar de la discriminación de género y su potencia, entre 1990 y 2010 surge en España una generación de directoras de cine que comienza a transformar la manera de contar historias en la gran pantalla y de representar a la mujer. Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Rosa Vergés, Chus Gutiérrez o Pilar Miró son algunas de las más visibles de este grupo de cineastas que comienzan a transformar el cine, la sociedad, la cultura y la mentalidad de España. Son pocas pero han sido contundentes con sus acciones sociales, políticas y culturales en la lucha por los derechos humanos de la mujer. Concretamente Icíar Bollaín, Coixet y Chus Gutiérrez son socias fundadoras de CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, que a lo largo de su existencia desde 2006 ha creado y desarrollado un plan de acciones estratégico para luchar contra la discriminación de la mujer en el sector y en la sociedad (comunicación personal, 2020). En el periodo comprendido entre 1990 y 2010, solo siete mujeres cineastas logran ser reconocidas por la Academia de Cine con un Premio Goya por sus trabajos. Frente al número de hombres que acceden a este galardón son una notable minoría. Esta investigación analiza el reconocimiento discriminatorio que obtuvo el trabajo de las mujeres que lograron ganar un Premio Goya por dirigir una película entre milenios y la aportación de sus largometrajes al feminismo.

1.1. Directoras premiadas con un Goya entre 1990 y 2010

En el periodo comprendido entre 1990 y 2010, la Academia de Cine otorgó el Premio Goya a directores que en la actualidad se han consolidado como máximos exponentes y representantes de la cinematografía española. Fernando Trueba, Carlos Saura, Vicente Aranda, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Luis García Berlanga, Mariano Barroso, Imanol Uribe, Álex de la Iglesia, Agustín Díaz Yanes, Alejandro Amenábar, Ricardo Franco, Fernando León de Aranoa, Santiago Segura, Pedro Almodóvar, Benito Zambrano, José Luis Borau, Achero Mañas, Juan Carlos Fresnadillo, Daniel Sánchez Arévalo, Javier Fesser, Juan Antonio Bayona o Daniel Monzón, entre otros, son algunos de estos cineastas. Frente a los treinta y cinco hombres galardonados con un premio de la Academia en las categorías de Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel, tan solo siete mujeres. Ana Díez, Rosa Vergés, Pilar Miró, Icíar Bollaín, Ángeles

González-Sinde, Isabel Coixet y Mar Coll. De estas cineastas, cuatro de ellas fueron relegadas a la categoría de Mejor Dirección Novel por encontrarse en una fase aún temprana de su carrera (Academia de Cine, 2020). La mayoría de mujeres de este grupo fueron galardonadas por películas que realizan una aportación al feminismo. La lucha por la igualdad en la industria cinematográfica lleva librándose décadas en España. Uno de los objetivos del feminismo es la igualdad en las expresiones artísticas. El motivo principal de la exclusión de las mujeres en estas producciones es el elevado coste que conllevan. El género femenino está excluido del acceso al dinero necesario para sacar adelante este tipo de proyectos. También ocupan puestos secundarios en las estructuras laborales de la industria cinematográfica en España y muy pocos puestos ejecutivos. Los Premios Goya son un reflejo de la discriminación que sufre la mujer en todos los gremios de la industria cinematográfica incluido el de la dirección de largometrajes, convirtiéndose en un problema compartido en todos los países de Europa. El Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea, Horizonte 2020, planteó el apoyo necesario a las industrias nacionales de cine, televisión y producción editorial. La Comisión Europea reconoce y ha insistido en el "limitado nivel de desarrollo de la industria cinematográfica europea" (Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo, 2018, p. 1249). España no se diferencia de otros países europeos en lo relacionado con la discriminación del género femenino en el sector. Tan solo tres mujeres se alzaron con el Premio Goya a la Mejor Dirección entre 1990 y 2010, de las que dos ocuparon cargos políticos reseñables. Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía desde 1983 a 1985 y Directora de RTVE desde 1986 a 1989 (Fernández y Checa, 2010, p. 81). Ángeles González-Sinde ocupó el cargo de Ministra de Cultura entre 2009 y 2011. A eso se suma que es hija de José María González-Sinde (primer presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España). Este dato nos aproxima a la reflexión sobre la dificultad que encuentran las mujeres en estos veinte años para abrirse paso en la industria del cine y ser reconocidas por su trabajo si entre las escasas galardonadas por la Academia se encuentran dos con una vinculación al poder tan fuerte. Por orden cronológico las cineastas que logran ganar con un Goya y sus respectivas obras se exponen a continuación. Ana Díez recoge en 1990 el

Premio Goya a Mejor Dirección Novel por *Ander y Yul*, una cinta sobre la reinserción de un traficante de droga tras cumplir condena. Trata el tema del terrorismo de la banda organizada ETA de trasfondo. Esta cuarta edición de Premios Goya debuta con cinco nominados, tres de ellos hombres. Así lo confirma Isabel Sevilla, una de las coordinadoras de CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales¹. En la misma categoría novel, la cineasta Rosa Vergés es galardonada por *Boom Boom* (1990) en la siguiente edición. Compitieron solo tres nominados siendo ella la única mujer. Su película trata el tema universal del amor tras el fracaso de una relación. Aunque durante la década de los noventa destacadas directoras actuales comienzan su carrera, desde 1992 al 2000 solo hubo 6 nominadas de un total de 29 cineastas en la categoría de Mejor Dirección Novel. Sin embargo, ninguna mujer se hizo con el Goya. Chus Gutiérrez, Icíar Bollaín, Mireia Ros y María Ripoll fueron algunas de estas nominadas (comunicación personal, 30 de octubre de 2020). En 1997 recoge el Goya a la Mejor Dirección Pilar Miró por *El perro del Hortelano* (1996). Su adaptación del clásico de Lope de Vega al cine cuenta con los actores Emma Suárez, Carmelo Gómez y Ana Duato. Fiel a la versión literaria, la trama plantea la confusión entre el capricho y el amor de una mujer de la alta sociedad, y sus efectos perjudiciales para su secretario. En la obra de esta autora se percibe una devoción especial por el teatro desde sus primeras adaptaciones para televisión y sus montajes en vivo. La cinta cierra el ciclo de sus adaptaciones teatrales como cineasta. Su primera adaptación de una obra literaria de época fue *La petición* (1976). Diez años después adaptó *Werther* que abrió paso a *Beltenebros* (1991), un encargo de la productora de Andrés Vicente Gómez. Un lustro después dirigió *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), reencontrándose con el Madrid de posguerra (Fernández y Checa, 2010, p. 80).

El perro del hortelano, como analiza la autora Mar Mañas, es una obra literaria que despertó el interés de la cineasta por la novedad que suponía que la protagonista, una condesa de clase alta, se enamorara de su secretario llevando las riendas de la relación sin ser representada como víctima del amor. El personaje también aportaba la modernidad de ser mujer y ejercer el poder

¹ Sevilla, I. (30 octubre 2020). Comunicación personal.

propio en solitario sin la necesidad de varones (Mañas, 2003, p. 141). Del legado artístico de Pilar Miró como directora de cine se reconoce sobre todo el homenaje que rinde a clásicos de la literatura española, transmitiendo al espectador los valores innovadores de nuestros antepasados reflejados en las obras de los escritores más influyentes en nuestra cultura.

Icíar Bollaín recoge en 2004 el Goya a Mejor Dirección por *Te doy mis ojos* (2003), edición en la que también es premiada Ángeles González Sinde por *La suerte dormida* (2003) con el Goya a la Mejor Dirección Novel. *Te doy mis ojos* trata el tema de la violencia de género planteando dos pilares sobre los que este problema se sustenta: la insuficiente ayuda que recibe una mujer por parte de su entorno cuando es víctima de la violencia de género y la vulnerabilidad que adquiere cuando por amor se entrega a un hombre hasta tal extremo de perder la capacidad de autodefensa. El escaso e ineficaz apoyo institucional también es una realidad que Bollaín refleja en esta obra (Ors Marqués, 2016, p. 308). Tanto en esta película como a lo largo de toda su carrera como directora, Bollaín puede considerarse una representante de referencia en la construcción de una personalidad femenina en el cine actual denunciando injusticias de género (Castellani, 1996, p. 181).

La suerte dormida, también centrada en la vida de una mujer interpretada por Adriana Ozores, cuenta la historia de una abogada que llega a obsesionarse con un caso que está llevando por las similitudes con la trágica situación familiar que atraviesa y que le ha truncado la vida. Sin embargo, la representación de la protagonista rompe con los estereotipos femeninos que inundan el cine español. Además de ser una mujer con una sólida carrera profesional, González-Sinde representa a la mujer principal de su historia como un símbolo de esperanza para la justicia española al señalar su empatía y humanidad como el motor de su obsesión por ayudar a su cliente:

Amparo cannot be considered an epithet of a powerful career woman, and yet for the female viewer, who perhaps fluctuates between thoughtful ambivalence and genuine pleasure in the female lawyer's empowerment, this film represents an admirable consideration of the complexities and tensions between personal and professional morality. (Louis, 2018, p. 37)

González-Sinde obtuvo su primer Goya como guionista por *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997). Hasta 2003 desarrolló su carrera como guionista de televisión y cine hasta que en 2003 debutó como directora (Academia de Cine, 2020). En 2006, Isabel Coixet recoge el Goya a la Mejor Dirección por *La vida secreta de las palabras* (2006). La cinta narra la historia del vínculo que se establece entre una chica superviviente de la guerra de Bosnia y un hombre al que cuida durante su convalecencia tras una explosión. En una lectura superficial puede entenderse como una historia de amor, pero Coixet la convierte en un análisis de la capacidad de la mujer para empatizar con el dolor ajeno y no abandonar a alguien en condiciones de necesidad. Existe una comparativa constante con los genocidios balcánicos y americanos, con referencias al holocausto:

The references to the Holocaust and its connection with the Balkans and Armenian genocides in the film's coda explicitly alert us to their unacknowledged co-existence and explains the need to rescue from easy oblivion not only the war victims' pain but also the conditions that convert human beings into both victims and perpetrators of unimaginable violence, in order to prevent future repetitions. To this end the film, like the graphic documents held in the IRTC archives, wants to bear witness by becoming another testimony at a historical moment when recognition and reparations were still claimed. (Loyo, 2017, p. 374)

Con su cine personal, Isabel Coixet se inclina hacia historias comprometidas en las que integra problemas sociopolíticos y culturales (Maurer, 2007, p. 264). La última mujer en ganar un premio de la Academia entre 1990 y 2010 es Mar Coll por *Tres días con la familia* (2009). En 2010 recoge el galardón a la Mejor Dirección Novel por su ópera prima. Este largometraje relata los problemas de una familia burguesa acomodada. Con una trayectoria de peso, el nombre de esta cineasta catalana es a día de hoy desconocido comercialmente (Martín Sanz, 2019, p. 328).

El principal valor que le otorga este autor al cine de Mar Coll es la analogía de sus películas con el cine de autor de Eric Rohmer:

De la presente comparativa entre el cine de Mar Coll y el de Eric Rohmer podemos extraer que el cine de la catalana se aproxima en sus temáticas al del realizador francés de la *nouvelle vague*. Es precisamente, debido a que la cineasta catalana busca realizar un retrato lo más naturalista y real posible de sus universos narrativos, que las formas cinematográficas que emplea son determinadas por el contenido de sus películas. (Martín Sanz, 2019, p. 348)

En el estudio de la filmografía de esta autora también hace alusión a que el hecho de ser mujer ha podido condicionar su carrera cinematográfica por tener que afrontar mayores dificultades que los directores hombres para acceder a los proyectos de mayor presupuesto. Este obstáculo que afecta a toda la generación de directoras que ruedan películas en el espacio de tiempo que abarca esta investigación, ha influido en su visibilidad en la cartelera. También en su posicionamiento en el sector cultural. Incluso tal y como se ha expuesto a lo largo de este apartado, en el reconocimiento público de los Premios Goya, el evento con mayor capacidad de promoción de los profesionales del sector cinematográfico a nivel nacional. Unos galardones con la capacidad de posicionar en el negocio de las industrias culturales a los profesionales o amateurs del sector. En los veinte años comprendidos en el periodo estudiado, solo siete mujeres logran ganar un Premio Goya frente a treinta y cinco hombres, de las cuales tan solo tres se alzan con el galardón a la Mejor Dirección, sin tener en cuenta su inexperiencia.

2. Marco teórico y metodología

La línea de investigación de este trabajo se ha desarrollado bajo el marco teórico de autoras como Virginia Guarinós, cuya aportación a la lucha de la mujer en la discriminación de género histórica se ha enfocado a la representación audiovisual y los procesos productivos relacionados con este campo. Sus estudios sobre la producción de ficción nacional que se derivó de la legislación de los gobiernos socialistas entre 1982 y 1996 se han complementado con los análisis de otros autores como Javier Mateos-Pérez y José Cabeza sobre la nueva forma de financiar el cine a principio de los años noventa en España a

causa del surgimiento de las televisiones privadas. La contextualización económica, política y empresarial que ambos autores hacen del tejido industrial audiovisual entre milenios aportando datos sobre la actuación de la cineasta Pilar Miró y su influencia para provocar cambios en este periodo tan decisivo, ha sido aspectos que inevitablemente ha tenido en cuenta este estudio. Para no perder el foco sobre las limitaciones de la mujer en el sector tanto en los años noventa como hasta 2010, esta investigación ha recurrido a autoras como Lucía Tello (por a sus análisis sobre la incorporación femenina al mercado laboral, especialmente en lo que respecta a las profesiones técnicas y artísticas detrás de las cámaras) e Inés París (guionista de cine, televisión y fundadora de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, CIMA, quien ha experimentado en primera persona la discriminación de la que trata este estudio y ha realizado una aportación teórica única a la lucha feminista en la profesión). Las argumentaciones históricas que realizan una aproximación a las causas del origen del proceso discriminatorio que se convierte en el eje de este trabajo, se han apoyado en los estudios de Javier Jurado y Borja de Riquer. Otros autores a través de los que se ha podido extraer el sentido feminista de las obras de las directoras de cine analizadas han sido Concepción Fernández y Francisco Checa, Carmen Ors Marqués, Jean Pierre Castellani, Anja Louis, Hilaria Loyo y Martín Sanz.

Con respecto a los objetivos de esta investigación, el principal al que se enfoca este trabajo plantea estudiar el reconocimiento que otorga la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas a las mujeres directoras de cine españolas en los Premios Goya entre 1990 y 2010, en comparación con el género masculino del gremio.

Como objetivos secundarios este estudio se marcan las siguientes metas:

- 1) Aproximarse a los motivos por los que la discriminación de la mujer a finales del siglo XX y principios del XXI continuó siendo un lastre en el marco de Premios Goya y lo que esto supone para la industria cinematográfica en España.
- 2) Contextualizar este hecho.
- 3) Determinar las características más reseñables de las obras de este grupo de

mujeres premiadas por la Academia y/o de su actividad política y social que consiguieron diferenciarlas y hacerlas destacar.

Para conseguir estas metas se ha utilizado una metodología triangulada que incluye el análisis de contenido cualitativo (contenidos y valores feministas de las obras de las cineastas estudiadas) y cuantitativo (comparativa estadística de cantidad de mujeres y hombres en la categoría de dirección que se alcanzan con el Premio Goya en el periodo analizado). Ambos tipos de análisis se han complementado con entrevistas personales con profesionales del sector y representantes de asociaciones feministas de la industria. Según Wimmer y Dominick el análisis de contenido es un procedimiento que consiste en sistematizar y examinar datos archivados para que su consulta sea posible (Wimmer y Dominick, 1996). Para otros autores como Earl Babbie, consiste en estudiar la comunicación entre individuos que está registrada en libros, webs y otros elementos físicos o virtuales. Es decir, su función es revisar información preexistente (Babbie, 2000). El periodo de análisis elegido (1990-2010) responde a la necesidad de estudiar cómo afecta el cambio de financiación del cine en los noventa al auge de las cineastas que se alcanzaron con el Goya en esta década despertando conciencias feministas. Analizar también los diez años posteriores ha sido fundamental para poder comprobar los efectos más inmediatos de este fenómeno hasta el auge en 2010 de la tecnología que cambia los hábitos de consumo de los espectadores, los *smartphones* y otros dispositivos digitales como las *tablets* (Olivares, 2010). Los datos aportados por la Academia de Cine sobre las cineastas premiadas en el periodo estudiado, se han tratado para establecer estadísticas y se han comparado con las cifras que representan la participación masculina en el palmarés de Premios Goya en las categorías y periodo analizados. El visionado de las obras premiadas del grupo de cineastas analizado y la consulta de bibliografía verificada de autores expertos en la materia han servido para contextualizar sus producciones en el entorno social, político, histórico y económico. Del visionado de las obras premiadas dirigidas por mujeres se han extraído los contenidos feministas de mayor relevancia aportándolos a esta investigación a modo de reflexión argumentativa. La entrevista personal a Isabel Sevilla, coordinadora de CIMA

(Asociación de Mujeres Cineastas y del Medio Audiovisual) se estableció vía telefónica con preguntas abiertas para completar este método de análisis triangulado.

3. Exposición y resultados

En las ediciones de Premios Goya entre milenios, es decir, en las décadas comprendidas entre 1990 y 2010, el reconocimiento de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas a trabajos dirigidos por mujeres es notablemente inferior al que otorga a los largometrajes cuyo director es un hombre. En estos veinte años el acceso de la mujer al mercado laboral era más dificultoso, complicándose si se trataba de ocupar cargos directivos, especialmente al frente de un medio de expresión capaz de difundir un mensaje. La guionista de cine y televisión Inés París comenta al respecto:

La “división sexual del trabajo” en el cine es enormemente tradicional: los hombres son una aplastante mayoría en las categorías profesionales relacionadas con las funciones artísticas, directivas y técnicas. Los únicos departamentos que habitualmente dirigen mujeres son los de vestuario, peluquería y maquillaje. Es decir, hay muchas mujeres trabajando en la industria del cine, pero no están en los puestos directivos (dirección-guion-producción), que es donde se decide qué se cuenta y cómo. (París, 2010, pp. 41-42)

El presupuesto concedido a las mujeres cineastas ha sido menor en cualquier momento de la historia del cine en España estigmatizando históricamente su producción fílmica a través de ideas machistas que prevalecen en una sociedad educada en el patriarcado:

Las pocas mujeres que se han dedicado al cine en puestos de dirección, han tenido que hacer frente a un aluvión de dificultades que se han materializado en reducción de presupuesto, así como falta de confianza en su trabajo y en su competencia. Al mismo tiempo, la presencia de mujeres detrás de la cámara siempre dispara la cuestión de “la mirada

femenina”, lastre prototípico que homogeniza la labor de todas las cineastas y que reduce a estereotipos su diversidad. (Tello, 2016, p. 1)

A pesar de esta notable discriminación a la mujer, siete directoras de cine logran ser premiadas por sus trabajos entre 1990 y 2010 por la Academia: Ana Díez, Rosa Vergés, Pilar Miró, Icíar Bollaín, Ángeles González-Sinde, Isabel Coixet y Mar Coll. En la siguiente gráfica se concretan los trabajos por las que fueron reconocidas como directoras, la edición de Premios Goya en las que se les otorga tal distinción y los nombres y obras de los cineastas que durante estas dos décadas supera la escasa cifra de mujeres galardonadas.

Edición Premios Goya	Mejor Dirección	Mejor Dirección Novel
1990	Fernando Trueba <i>El sueño del mono loco</i>	Ana Díez <i>Ander y Yul</i>
1991	Carlos Saura <i>¡Ay, Carmela!</i>	Rosa Vergés <i>Boom, Boom</i>
1992	Vicente Aranda <i>Amantes</i>	Juanma Bajo Ulloa <i>Alas de mariposa</i>
1993	Fernando Trueba <i>Belle époque</i>	Julio Medem <i>Vacas</i>
1994	Luis García Berlanga <i>Todos a la cárcel</i>	Mariano Barroso <i>Mi hermano del alma</i>
1995	Imanol Uribe <i>Días contados</i>	Luis Guridi y Santiago Aguilar <i>Justino, un asesino de la tercera edad</i>
1996	Álex de la Iglesia <i>El día de la bestia</i>	Agustín Díaz Yanes <i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i>
1997	Pilar Miró <i>El perro del hortelano</i>	Alejandro Amenábar <i>Tesis</i>
1998	Ricardo Franco <i>La buena estrella</i>	Fernando León de Aranoa <i>Familia</i>
1999	Fernando León de Aranoa <i>Barrio</i>	Santiago Segura <i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i>
2000	Pedro Almodóvar <i>Todo sobre mi madre</i>	Benito Zambrano <i>Solas</i>
2001	José Luis Borau <i>Leo</i>	Achero Mañas <i>El Bola</i>
2002	Alejandro Amenábar <i>Los otros</i>	Juan Carlos Fresnadillo <i>Intacto</i>
2003	Fernando León de Aranoa <i>Los lunes al sol</i>	Julio Wollovits y Roger Gual <i>Smoking Room</i>
2004	Icíar Bollaín <i>Te doy mis ojos</i>	Ángeles González-Sinde <i>La suerte dormida</i>
2005	Alejandro Amenábar <i>Mar adentro</i>	Pablo Malo <i>Frío sol de invierno</i>
2006	Isabel Coixet <i>La vida secreta de las palabras</i>	Jose Corbacho y Juan Cruz <i>Tapas</i>

2007	Pedro Almodóvar <i>Volver</i>	Daniel Sánchez Arévalo <i>Azul oscuro casi negro</i>
2008	Jaime Rosales <i>La soledad</i>	J. A. Bayona <i>El orfanato</i>
2009	Javier Fesser <i>Camino</i>	Santiago A. Zannou <i>El truco del manco</i>
2010	Daniel Monzón <i>Celda 211</i>	Mar Coll <i>Tres días amb la família</i>

Figura 1. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020).

Entre 1990 y 2010, tan solo siete mujeres frente a treinta y cinco hombres se alzaron con un Premio Goya como directoras de películas de cine.

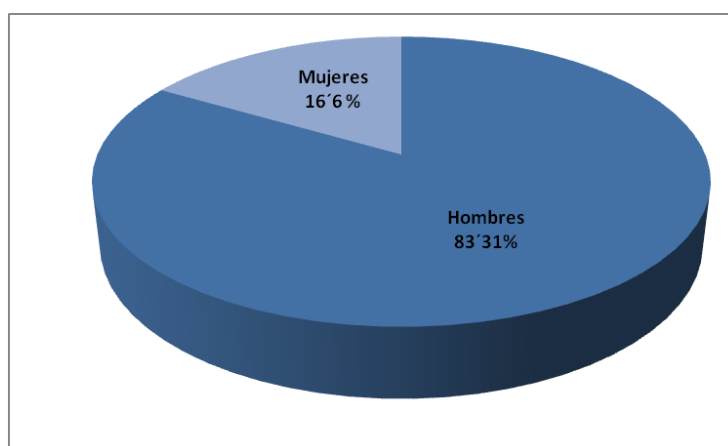


Figura 2. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Estadística en base al género de los directoras/as de cine que ganan un Premio Goya entre 1990 y 2010.

En la categoría de Mejor Dirección, el reconocimiento de mujeres fue aún más escaso que en la categoría de Mejor Dirección Novel:

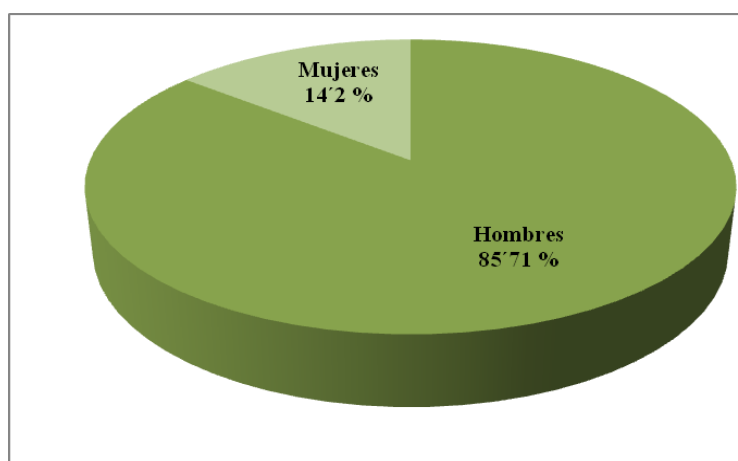


Figura 3. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Estadística en base al género de los directoras/as de cine que ganan un Premio Goya en la categoría Mejor Dirección entre 1990 y 2010.

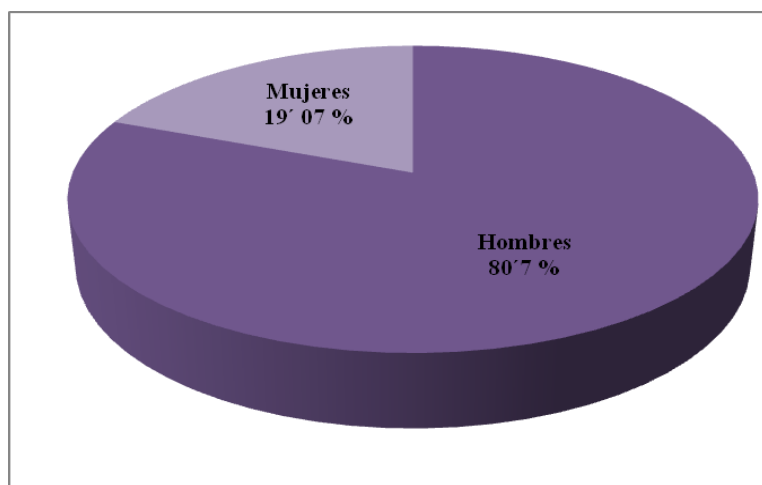


Figura 4. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Estadística en base al género de los directoras/as de cine que ganan un Premio Goya en la categoría Mejor Dirección Novel entre 1990 y 2010.

La valoración de las obras de estas autoras y sus adversarios masculinos para hacerse con el Premio Goya correspondió a los miembros de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas con derecho a voto entre 1990 y 2010. Para ser miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en la actualidad hay que demostrar experiencia en el sector y posteriormente pagar las correspondientes cuotas. A lo largo de la historia de la Academia, las condiciones han ido modificándose estos criterios. En el año 2000, fecha que representa el ecuador de estas dos décadas, además de demostrar experiencia profesional era necesario haber sido nominado en alguna ocasión a un Premio Goya (Academia de Cine, 2020).

De las siete directoras premiadas entre milenios, merece mención aparte el caso de Ángeles González-Sinde y Pilar Miró. Ambas recogieron el Premio Goya manteniendo una importante vinculación política con los gobiernos socialistas anteriores al cambio de milenio. Las dos cineastas formaban parte de una élite económica, social, política y cultural cuando fueron galardonadas por la Academia. González-Sinde, nombrada Ministra de Cultura por el gobierno de Zapatero en 2009, estuvo vinculada a las altas esferas de poder desde su nacimiento. Su padre, José María González-Sinde fue fundador de la Academia de Cine además de presidente de la institución, productor, guionista, director cinematográfico y directivo de la cadena de televisión Telemadrid (El País,

2020). Pilar Miró, fuertemente conectada al gobierno de Felipe González, fue nombrada Directora General de Cinematografía desde 1983 a 1985 y directora de RTVE desde 1986 a 1989 (Fernández y Checa, 2010, p. 81). En la siguiente gráfica se representa el porcentaje de mujeres premiadas con un Goya entre 1990 y 2010 con trayectoria vinculada a la política, frente a aquellas cineastas igualmente reconocidas por la Academia que no tienen ese tipo de conexión con el poder:

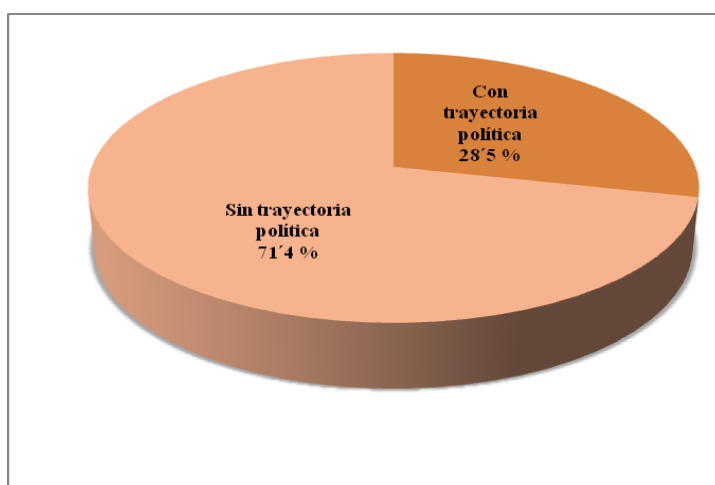


Figura 5. Elaboración propia (El País, 2020). Porcentaje de mujeres premiadas con un Goya entre 1990 y 2010 vinculadas a altas esferas de poder en España.

En el caso de Pilar Miró es reseñable el hecho de haber desempeñado dos cargos clave en dos periodos de tiempo decisivos para la configuración del panorama cinematográfico entre milenios (y posteriormente) y el reparto de inversiones en la industria audiovisual en lo relativo al surgimiento de las televisiones privadas. Un acontecimiento que cambió las bases de la producción en todo el territorio nacional. La cadena estatal dejó de producir largometrajes ya que sus ingresos por la publicidad emitida bajaron considerablemente con la concesión de la licencia a Antena 3, Telecinco y Canal +:

Es importante hablar de la relación entre las emisoras de televisión y la industria española del cine. Durante los ochenta y especialmente a partir de la presencia de Pilar Miró en la dirección general del Ente, la participación de Televisión Española en la producción de películas nacionales, mediante subvenciones, era habitual. Estas subvenciones se concedían en función del interés que los proyectos cinematográficos

suscitaran en la Comisión de Derechos de Autores. El canal estatal, en contraprestación, no recibía ningún porcentaje de la taquilla que obtuviera la película, pero se quedaba con la emisión exclusiva para televisión seis meses después del estreno. De esta manera, el operador público invirtió en una serie de largometrajes que se estrenarían en los noventa, previendo la llegada de las televisiones privadas. Sin embargo, una vez llegados los nuevos operadores, la cadena estatal dejó de coproducir largometrajes. (Mateos-Pérez y Cabeza San Deogracias, 2015, p. 88)

A pesar de estas dinámicas, la industria cinematográfica española no se quedó desprovista de inversores más allá de las subvenciones estatales, ya que, a partir de 1993, a las cadenas privadas de televisión les resultó más económico producir largometrajes en España que comprar derechos de emisión de estos productos:

El relevo en la producción de nuevas películas españolas lo dieron las televisiones privadas, una vez que se asentaron en sus respectivos proyectos. Ello porque, tras las inversiones iniciales, resultaba más rentable producir largometrajes que comprar nuevas películas. La política de los nuevos propietarios de las televisiones privadas parecía estar encaminada en esa dirección. El paso definitivo lo dio Antena 3 en 1993. Con la llegada de sus nuevos dueños —Antonio Asensio -Grupo Zeta-, Mario Conde -Banesto-, Rupert Murdoch, Grupo Cisneros—, el canal evidenció su intención de convertirse en la principal referencia nacional del cine español. Para empezar, participó como coproductora en diez largometrajes, para los que aseguró la exclusiva de su posterior emisión en televisión. (Mateos-Pérez y Cabeza San Deogracias, 2015, p. 88)

Evidentemente, este cambio en la forma de financiación supuso una liberación artística para los creativos de ficción cinematográfica que dejaron de estar supeditados exclusivamente a los criterios de RTVE y algunas instituciones para que sus películas pudieran ser producidas. Esta nueva forma de obtener el presupuesto necesario para rodar fue un factor clave que influyó en la temática

del cine entre milenios, a la par que en otros aspectos de la actividad fílmica, incluyendo el trabajo técnico y creativo de las mujeres cineastas. Con respecto a la temática es significativo el hecho de que cinco de esas siete películas premiadas entre 1990 y 2010 por la Academia dirigidas por mujeres, sensibilicen sobre la discriminación de género. Véase el caso de *El perro del hortelano*. Efectivamente, trata el tema universal del amor. Pero en una lectura más profunda se descubre a una mujer protagonista independiente que lleva las riendas de su vida. Estas cualidades son las que generan la trama principal de la película y el origen de sus intenciones: someter a un hombre a sus caprichos. Al tratarse de una adaptación fidedigna de un texto clásico del siglo XVII, es obvio que la directora de la película no introduce mensajes reivindicativos propios. Sin embargo, la elección de esta obra para llevarla a la gran pantalla puede considerarse una acción con tintes feministas dada las características de la protagonista. La cineasta podía haber elegido cualquier otro clásico en el que los personajes femeninos no demuestran independencia y empoderamiento. Excepto Ana Díez y Rosa Vergés, todas las directoras premiadas apoyan y refuerzan con sus largometrajes la lucha contra la discriminación sistemática de la mujer: Icíar Bollaín hace un análisis magistral sobre la violencia de género en la época coetánea en la que transcurre la cinta, advirtiendo sobre la falta de recursos institucionales y sociales para apoyar a las víctimas; González-Sinde pone en valor la empatía con el sufrimiento ajeno de una mujer abogada y empoderada capaz de obsesionarse para lograr ayudar a un cliente; Isabel Coixet construye su historia en torno a la humanidad de una mujer que cuida a un herido tras una explosión. En el largometraje premiado de Mar Coll, aunque la trama principal trata sobre los problemas de una familia burguesa, cruza en esta historia el mundo de un personaje femenino anulado por su marido y relegado a una situación injusta y marginal por la acción machista de su entorno. Por este motivo esta investigación ha considerado que su película se une a la de sus compañeras en esa cruzada por sensibilizar sobre la discriminación de género. La representación de este análisis según la temática de películas de directoras premiadas se refleja en la siguiente gráfica:

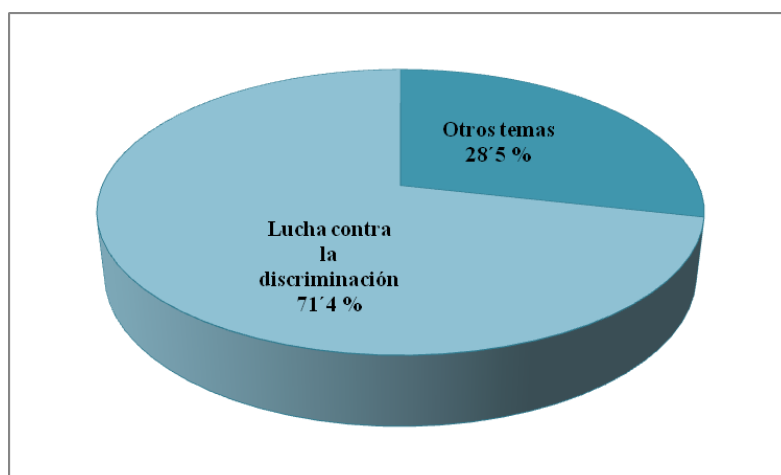


Figura 6. Elaboración propia. Temática de películas dirigidas por mujeres y premiadas con Goya a Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel entre 1990 y 2010.

Por último, en la comparativa por décadas de las directoras reconocidas por la Academia puede apreciarse un incremento de un 3'18 % en cuanto a las mujeres directoras premiadas en la segunda mitad del periodo de tiempo estudiado, es decir, de 2000 a 2010, por lo que se observa una leve evolución feminista:

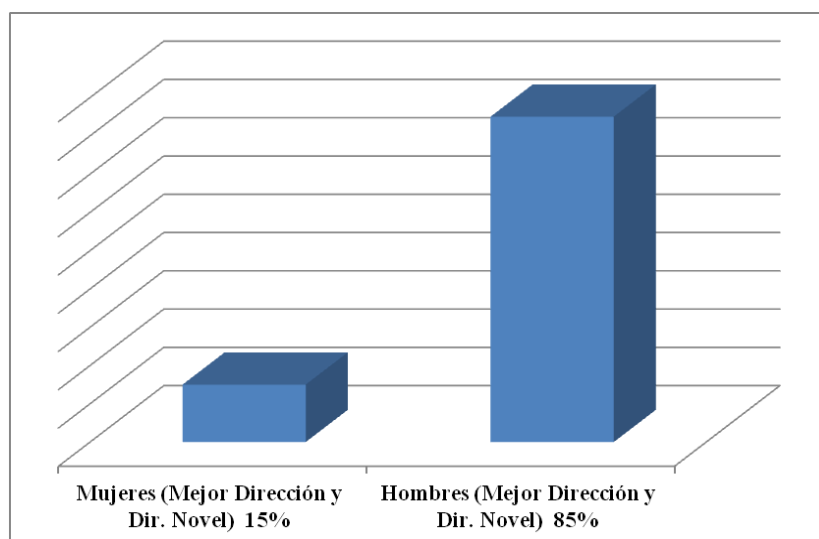


Figura 7. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Premios Goya Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel según género entre 1990 y 1999 (ambos inclusive).

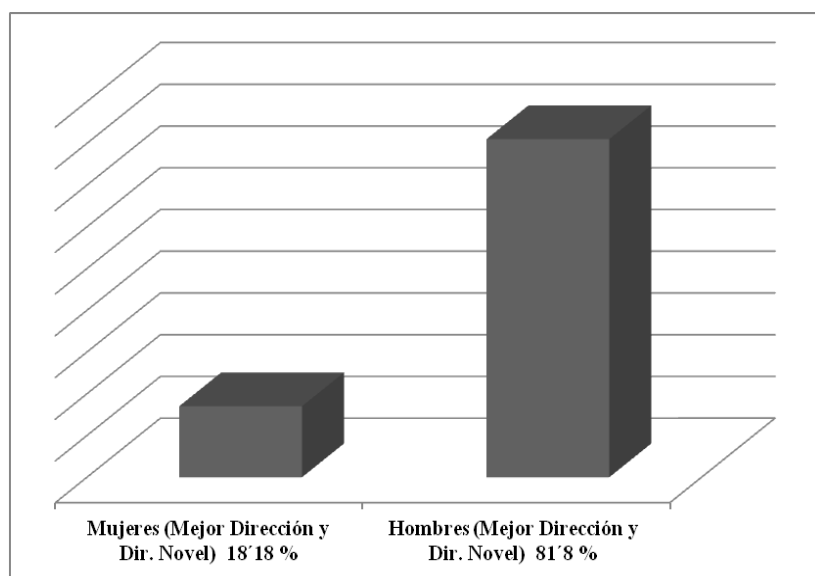


Figura 8. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Premios Goya Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel según género entre 2000 y 2010 (ambos inclusive).

Al mismo tiempo, se aprecia un incremento del 4'09 % de mujeres premiadas en la categoría de Mejor Dirección en la segunda mitad del periodo estudiado, entre 2000 y 2010. En esta categoría no se tiene en cuenta la inexperiencia de las directoras noveles:

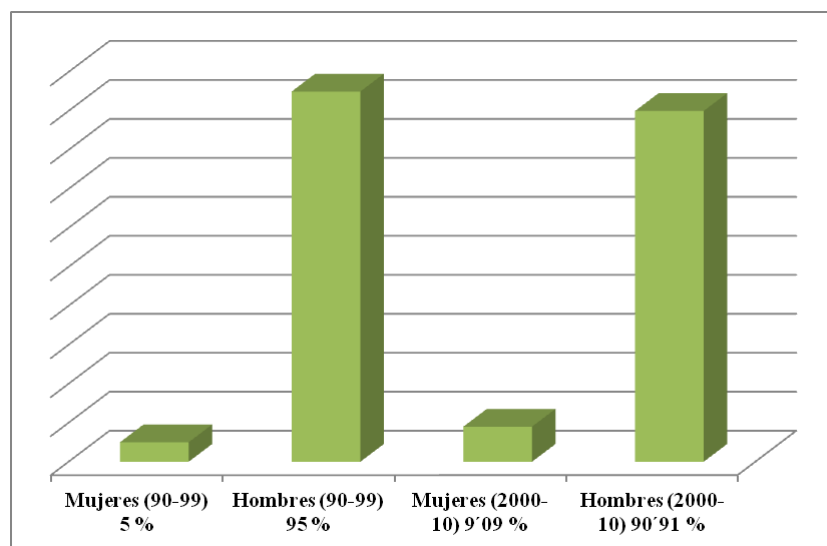


Figura 9. Elaboración propia (Academia de Cine, 2020). Premios Goya Mejor Dirección según género de 1990 a 1999 y de 2000 a 2010 (ambos inclusive).

Aunque se aprecia cierta evolución hacia la igualdad, las cifras evidencian que queda mucho trabajo por hacer para lograr oportunidades y trato igualitario para ambos géneros. Este trabajo corresponde a la Junta Directiva de la

Academia de Cine para crear y promover normativas que corrijan esta problemática, a los académicos y a la sociedad. Sin embargo, dado el estado actual de la cuestión y la escasa formación específica sobre este tema de académicos y representantes de la citada institución, se hace necesaria la intervención de asociaciones integradas por personal cualificado (comunicación personal, 30 de octubre de 2020).

4. Conclusiones

Tras un minucioso análisis de la valoración que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográfica ha hecho de las obras dirigidas por mujeres premiadas con un Goya entre 1990 y 2010, la primera conclusión a la que llega este estudio es la necesidad histórica y social que existe en España de visibilizar la discriminación a la mujer en el sector cinematográfico. Medios de comunicación comerciales, prensa especializada y revistas académicas con monográficos dedicados a este tema servirían de apoyo para que la lucha contra esta lacra pudiera progresar de forma más adecuada y no tanta lentitud. Las obras de las siete directoras de cine galardonadas con un Goya entre 1990 y 2010 apoyan la lucha feminista contra la violencia y la discriminación de género en un 71'4%, pero si no se difunden con un alcance considerable, seguirán silenciadas como la actividad de la mujer en la historia del cine. Las aportaciones de las obras premiadas con un Goya firmadas por Pilar Miró, Iciar Bollain, Ángeles González-Sinde, Isabel Coixet y Mar Coll son lo suficientemente sólidas y educativas como para incluirse como parte del contenido en la formación básica de escolares y universitarios. Especialmente, el caso de la película *Te doy mis ojos* (Bollain, 2003) por los problemas que analiza magistralmente subyacentes a la violencia de género. Esta investigación coincide con la autora Lucía Tello señalando la omisión de la mujer en la Historia del Cine como uno de los motivos para que estas obras de feministas cineastas no hayan tenido aún la repercusión necesaria en el sistema educativo de forma oficial y significativa. Puesto que la lucha por la igualdad se puede considerar ya una corriente cinematográfica y cultural reseñable, el cine feminista debería ser tenido en cuenta para la creación y desarrollo de

asignaturas obligatorias en los planes académicos de las universidades y escuelas superiores relacionadas con los medios de comunicación y de expresión (como el cine y el teatro además de la televisión, las plataformas digitales, la prensa y la radio). El adoctrinamiento machista de la sociedad española más cercano en el tiempo a las décadas transcurridas entre 1990 y 2010 procede de la dictadura y la ideología nacionalcatólica, por lo que debe ser combatido con una formación feminista cuyos contenidos ya han empezado a producirse gracias entre otros elementos, a los largometrajes y las autoras que representan el eje de esta investigación. Si no se promueve una ley educativa que incluya este tipo de contenidos en un temario oficial en universidades y escuelas de cine oficiales, su alcance seguirá siendo limitado. Como se puede observar en los resultados de este análisis la representación femenina en los Premios Goya entre 1990 y 2010 es muy inferior al de los hombres en las categorías de dirección de largometrajes (16'6 % frente al 83'31 %), como también lo era el acceso de la mujer al trabajo, especialmente en el sector de la dirección cinematográfica. El hecho de que el 28'5 % de estas mujeres directoras premiadas pertenecieran a élites políticas y económicas del país es un indicador de que los esfuerzos para lograr la accesibilidad a este trabajo es también una lucha de clases. Se evidencia como necesaria una ley que frene la marginación de la mujer para combatir aquella jurisprudencia discriminatoria vigente durante la dictadura y cuyas consecuencias siguen siendo hoy día una lacra para la evolución de la sociedad española en aspectos relacionados con la mujer y otros ámbitos.

Referencias bibliográficas

- Academia de Cine. *Ediciones anteriores. 1990-2010.*
<https://www.premiosgoya.com/los-goya/que-son/>
- Babbie, E. (2000). *Fundamentos de la investigación social.* Intemational Thomson Editores.
- Bernárdez-Rodal, A., y Padilla-Castillo, G. (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247-1266.
<http://www.revistalatinacs.org/073paper/1305/64es.html>

- Castellani, J. P. (1996). Iciar Bollaín, la crisálida del cine español. *Hispanica XXI*, (14), 163-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3609087>
- De Riquer, B. (2013). *La dictadura de Franco, vol. I*. Crítica-Marcial Pons.
- El País. (2020). José María González-Sinde. <https://elpais.com/noticias/jose-maria-gonzalez-sinde/>
- Fernández, C., y Checa, F. (2010). El cine de Pilar Miró. Homenaje y puente hacia la literatura. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186(741), 79-88. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1008>
- Guarinos Galán, V. (2018). Envejecimiento (de tópicos) activo(s) en el cine español de las décadas del “bienestar”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19(1), 59-73. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.61154>
- Jurado, J. (2018). Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959). *Investigaciones feministas*, 9(1), 119-135. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/56014>
- Louis, A. (2018). Private pain versus public shame: González Sinde’s female lawyer in la suerte dormida/sleeping luck (2003). *Law and Humanities*, 12(1), 17-41. <https://doi.org/10.1080/17521483.2018.1447297>
- Loyo, H. (2017). The Holocaust trope: traumatic memory and melodrama in Isabel Coixet’s *La vida secreta de las palabras* (*The Secret Life of Words*, 2005). *A Journal of Culture and History*, 24(3), 354-376. <https://doi.org/10.1080/17504902.2017.1411638>
- Mañas Martínez, M. del M. (2003). Reflexiones sobre El perro del hortelano de Pilar Miró. *Dicenda. Estudios De Lengua Y Literatura españolas*, 21, 139-156. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0303110139>
- Martín Sanz, A. (2019). El cine de Mar Coll: herencias catalanas de Eric Rohmer. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 19, 327-350. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7167914>
- Martínez, M. (2008). Women on the other side of the camera. Where are the Women Cinema Directors? *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 20-21, 315-340.
- Mateos-Pérez, J., y Cabeza San Deogracias, J. (2015). El cine durante la primera competencia televisiva española (1990-1994). *La piedra angular de la programación. Signo y Pensamiento*, 34(67), 76-92. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-67.cdf>
- Maurer, I. (2007). Isabel Coixet y su vida sin mí. En B. Pohl y J. Turschmann (Eds), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio* (pp. 249-269). Iberoamericana.
- Ministerio de Cultura (2013). *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*.
- Olivares, C. (29 de septiembre de 2010). España, se disparan las ventas de smartphones. *Hipertextual*. <https://hipertextual.com/2010/09/espana-se-disparan-las-ventas-de-smartphones>

- Ors Marqués, M. (2016). Identidad/es. Una reflexión sobre las identidades de la mujer en el cine de Icíar Bollaín y Gracia Querejeta. *Revista Internacional de Filosofía*, (5), 307-331. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/271321>
- Pérez Granada, V. (2006). *20 años de Goyas al cine español*. Aguilar.
- Tello Díaz, L. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 34, 1-16. <https://institucionales.us.es/ambitos/la-mirada-femenina-estereotipos-y-roles-de-genero-en-el-cine-espanol-1918-2015/>
- Wimmer, R. D., y Dominick J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Bosch Casa Editorial.

Referencias filmográficas

- Almodóvar, P. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Filme]. El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinema.
- Almodóvar, P. (Director). (2006). *Volver* [Filme]. El Deseo.
- Bollaín, I. (Directora). (2003). *Te doy mis ojos* [Filme]. Producciones La Iguana, Alta Producción.
- Coll, M. (Directora). (2009). *Tres días con la familia* [Filme]. Escándalo Films.
- Díez, A. (Director). (1989). *Ander y Yul* [Filme]. Igeldo Zine Produktzioak.
- González-Sinde, A. (Directora). (2003). *La suerte dormida* [Filme]. Tornasol Films.
- Miró, P. (Directora). (1996). *El perro del hortelano* [Filme]. Enrique Cerezo PC, Lolafilms, Cartel.
- Vergés, R. (Directora). (1990). *Boom Boom* [Filme]. Arsenal, Lamy Films.
- Zambrano, B. (Director). (1999). *Solas* [Filme]. Maestranza Films, Canal Sur Televisión, Vía Digital.