

# Directoras de cine argentinas y españolas. Una década *re-creando* imaginarios

## Female directors of Argentine and Spanish cinema. A decade *re-creating* imaginary

### *Directoras de cinema argentinas e espanholas. Uma década recriando imaginários*

**Trinidad Núñez Domínguez**, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, Sevilla, España, ([mtnunez@us.es](mailto:mtnunez@us.es))

**María Teresa Vera Balanza**, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, Málaga, España, ([mvb@uma.es](mailto:mvb@uma.es))

**RESUMEN** | Aunque el cine latinoamericano está muy afianzado, existen insuficientes estudios comparados. Este artículo presenta un inventario de directoras y películas argentinas y españolas, desde 2000 a 2010, un período marcado por el relevo generacional en la industria cinematográfica de ambos países y determinado por un contexto sociopolítico consolidado democráticamente y lastrado por los vaivenes económicos. El objetivo es doble: dar visibilidad a las realizadoras y a las temáticas que abordan, y valorar puntos de encuentro y divergencias entre temáticas y representaciones de la realidad. Como método se opta por un diseño descriptivo y la aplicación de un análisis comparativo, tanto cuantitativo como cualitativo. Se efectúa una recopilación, síntesis y correlación de obras y temáticas que alcanza un corpus de 72 directoras y 138 producciones. Los resultados muestran que existen hilos comunes que delatan la denuncia de situaciones no resueltas para las mujeres: la maternidad, la homosociabilidad femenina o las ideas sobre el amor y el sexo, la vivencia o el recuerdo de la represión, la violencia estructural del estado autoritario y las transformaciones de los modos de vida. Acusan diferencias en cuanto a los tiempos y oportunidades, los estilos y los géneros, propias de la coexistencia de trayectorias fílmicas diversas, pero creadoras todas de unos relatos que rompen con modelos sociales limitados y que se abren al compromiso social.

**PALABRAS CLAVE:** directoras argentinas; directoras españolas; cine; familias; compromiso político.

#### FORMA DE CITAR

Núñez Domínguez, T. & Vera Balanza, M. T. (2020). Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios. *Cuadernos.info*, (46), 96-128. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1459>

---

**ABSTRACT** | *Even though Latin American cinema is well consolidated now, there are not many comparative studies besides generalist approaches. This article presents an inventory of female Argentine and Spanish directors, as well as their films, from 2000 to 2010, a period marked by the generational change in film industry of both countries and determined by a sociopolitical context democratically consolidated and hampered by economic fluctuations. The objective is twofold: to make women filmmakers visible and to assess their meeting points and divergences. As a method, we chose a descriptive design, applying both a quantitative and qualitative comparative analysis. We conducted a compilation, synthesis, and correlation of works and themes, reaching a corpus of 72 female directors and 138 productions. The results show that there are common issues that reveal the report of unsolved situations for women: motherhood, female homosociality or ideas about love and sex, the experience or the memory of repression, the structural violence of the authoritarian state and the transformations of the ways of life. There are also differences in terms of times and opportunities, styles and genders, which are typical of the coexistence of diverse but creative film trajectories, all of which are stories that break with limited social models and open up to social commitment.*

**KEYWORDS:** *Female Argentine film directors; Female Spanish film directors; film; families; political engagement.*

---

**RESUMO** | *Embora o cinema latino-americano esteja bem estabelecido, os estudos comparativos são insuficientes. Esse artigo apresenta um inventário de diretoras e filmes argentinos e espanhóis, desde o ano de 2000 até 2010, um período marcado pela mudança geracional na indústria cinematográfica de ambos países e determinado por um contexto sócio-político consolidado de forma democrática e afetado pelos vaivéns econômicos. O objetivo é duplo: dar visibilidade as realizadoras e aos temas tratados, e valorizar os pontos de encontro e as divergências entre temas e representações da realidade. O método escolhido é um desenho descritivo e a aplicação de uma análise comparativa tanto quantitativa como qualitativa. É realizada uma compilação, síntese e correlação de obras e temas atingindo um corpus de 72 diretores e 138 produções. Os resultados mostram que existem fios comuns que denunciam situações não resolvidas para as mulheres: a maternidade, a homosociabilidade feminina ou as ideias sobre o amor e o sexo, a experiência ou lembrança da repressão, a violência estrutural do estado autoritário e as transformações nos estilos de vida. Denunciam diferenças em termos de tempos e oportunidades, os estilos e os gêneros, próprias da coexistência de diversas trajetórias cinematográficas, mas todas elas são criadoras de histórias que rompem com modelos sociais limitados e estão abertas ao compromisso social.*

**PALAVRAS CHAVE:** *directoras argentinas; directoras espanholas; cinema; famílias; compromisso político.*

## INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2013, el director de la *Mostra de Venecia* reconocía que el futuro del cine no estaba en China sino en Latinoamérica, donde suceden historias potentes; una idea compartida por quienes organizaron ese mismo año el Festival de Cine de San Sebastián. Y es que el cine latinoamericano no solo es cada vez más reconocido internacionalmente, sino que su interés social ya es manifiesto en estudios científicos (Parada Poblete, 2011), con específica referencia a las directoras (Trelles Plazaola, 1991; Martínez Tejedor, 2008; Castro Ricalde, 2009), aunque todavía carente de suficientes análisis comparados.

Dado lo anterior, este trabajo se centra en las mujeres que dirigen cine en Argentina y en el territorio español, con foco en las coincidencias y diferencias entre unas y otras durante un lapso determinado, la década de 2000. Otros trabajos, como el de Feenstra, Gimeno Ugalde y Sartingen (2014) han realizado esta misma labor para periodos más amplios y para la cinematografía latinoamericana en general; Smith (2019), por su parte, hace una comparación entre realizadoras coetáneas. Se ha optado por la perspectiva general comparada, efectuando una recopilación, síntesis y correlación de realizadoras, obras y temáticas, lo que ha demandado un análisis cuantitativo y cualitativo para valorar nexos y discrepancias y testar la implicación de las directoras en la forma de resignificar los imaginarios respecto de las dinámicas de relación familiar, interpersonal y social.

Los vínculos históricos entre Argentina y España y entre sus respectivas cinematografías están relativamente descritos; sus relaciones se anclan en una proximidad político-social y fructifican en políticas cinematográficas convergentes (Mestman, 2005; Caminos & Ruiz Muñoz, 2008) y escenarios, como el programa de coproducción Ibermedia. Además de la proximidad territorial, el periodo analizado acusa un relevo generacional que ha hecho coincidentes las carreras profesionales de realizadoras en sendos países en este siglo XXI.

Así, las nuevas generaciones de argentinas que -tras el legado de Bemberg, María V. De Celestini, Emilia Saleny, María Herminia de Avellaneda y Eva Landeck, entre otras- acceden a la dirección cinematográfica a finales de los años noventa del siglo XX son mujeres que nacieron en un momento histórico específico (entre la dictadura y la democracia) y cuyas vivencias sociopolíticas seguramente conformaron la manera de entender y de gestionar su trabajo. Sobre ellas (y con ellas) se crea el concepto de *nuevo nuevo cine argentino* (López Snaider, 2015), caracterizado por defender valores que ponen en discusión la estructura que conocen, planteando un interés manifiesto por resignificar el lugar que deben ocupar las hijas, las esposas, las madres... las mujeres (Miranda, 2006).

Ese *nuevo* (nuevo) –planteado como doble– cine argentino se da en un contexto de aparición de escuelas de Cine, expansión económica, la facilidad que introdujeron nuevas técnicas cinematográficas vinculadas con la convergencia digital, el resurgimiento de algunos festivales de cine importantes (Mar del Plata o el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires), y el fomento de ayudas estatales, en un panorama general estudiado por diversos especialistas (Getino, 2005; Aguilar, 2006; Peña Martín, 2012), pero donde también concurren circunstancias específicas. De hecho, en 2001, de las 47 películas estrenadas, 11 estaban dirigidas por mujeres (23%); en 2005, de las 60 películas estrenadas, 13 tienen directoras, un 21% del total. El informe sobre representaciones de género en el cine argentino (Duhau & Wenceslau, 2016) entrega los siguientes datos: entre 2001 y 2014, 104 películas argentinas llegaron a más de 100 mil espectadores (considerada una buena cifra para la producción nacional); de esas, solamente ocho fueron realizadas por directoras (7,8%).

En España, los trabajos de Arranz (2010), Zecchi (2014), Feenstra et al. (2014), Núñez Domínguez, Vera Balanza y Díaz (2015), muestran que las directoras siguen estando insuficientemente representadas en el sector. En 2006, 4,6% de los largometrajes exhibidos fue filmado por mujeres; en 2007, 5%; un año más tarde, 6,2%; en 2009, 7%; el año siguiente, 8,9%; en 2011, 9,8%; en 2012, 8,5%; un 8,2% el año posterior, para pasar en 2014 a 13,43% y alcanzar en 2015 un 13,88%; es decir, una media de 9,6% durante la década. Unos exiguos datos que diferentes investigaciones explican dadas las serias dificultades que las directoras encuentran para acceder a la financiación (Acosta, 2011; Bernárdez-Rodal & Padilla-Castillo, 2018). Esto es una variable del *techo de cristal*, que se sostiene en las percepciones prejuiciosas sobre la capacidad de liderazgo de las mujeres, que hacen percibir un mayor riesgo *subjetivo* a quienes tienen en sus manos la capacidad de decidir si apoyan económicamente o no sus proyectos (Núñez Domínguez et al., 2012). No obstante, esta escasez es inversamente proporcional a la valoración de la crítica y de la audiencia, que aprecia unos interesantes enfoques relacionados con las temáticas abordadas y un compromiso por desvelar las desigualdades sociales.

## MARCO TEÓRICO

Las aportaciones de Kuhn (1991) y Kaplan (1998) evidencian la invisibilización, la marginación o la posición periférica de las mujeres en el cine, tanto en su faceta productora como en la representación aunque, paradójicamente, se dirigían a estas mismas mujeres en tanto audiencias mayoritarias. Como sintetiza Isabel Menéndez (2013), el desequilibrio en los relatos cinematográficos se sitúa en varios planos: en el diferencial reparto de roles y papeles, en el protagonismo del relato, y en

la representación del cuerpo, privilegiando la mirada masculina y heterosexual que ya analizara Laura Mulvey (1988); con ella se inicia una crítica feminista que imputa al cine clásico como constructor de modelos sociales limitados, establecidos para perpetuar y reforzar visiones misóginas de la diferencia sexual.

En la década de los 80, Teresa de Lauretis (1987) establece los fundamentos de una teoría fílmica feminista que se sustenta en la diversidad de la mirada femenina mediatizada no solo por el género –en tanto construcción social del sexo– sino también por la raza, la clase social, la identidad o las preferencias sexuales. Instrumentalmente, el concepto de tecnologías de género ha sido la herramienta conceptual que ha permitido indagar, en este estudio, en los relatos fílmicos como ámbito de exclusión, discriminación y segregación de género, y como escenario de la masculinidad hegemónica y de un sistema de significación en el que se definen los valores y las características del mundo sexuado, como sistema simbólico donde se producen los cuerpos mediante prácticas disciplinarias que realzan y exacerbaban rasgos distintivos y diferenciales. Para De Lauretis, las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino en el cine son categorías complementarias y mutuamente excluyentes dentro del “sistema de género” que, mediante la escala de valores y jerarquías sociales, fundamenta la desigualdad social tanto en los contextos de producción como en los de recepción (De Lauretis, 1987, p. 38). Traspasado el siglo XXI, las tecnologías de género se cruzan con las identidades para inaugurar el debate en el que el género se presenta a la vez como producto y proceso de su misma presentación y auto-representación (Escudero Rava, 2008).

Por estas razones, la incorporación de directoras cinematográficas como agentes de la creación de narrativas diversas podría posibilitar la subversión de estas pautas o la utilización de estos dispositivos en su dimensión emancipadora, contribuyendo a la transformación social. Que estas acciones sean fruto del género o de la posición de marginalidad es una cuestión debatida (Martínez Tejedor, 2008), pero lo sustancial es que ese punto de vista añade unos enfoques políticos o sociales situados desde la posición que se ocupa en el mundo, y termina, como propone De Lucas (2008), traspasando lo periférico para convertirse en central para futuras generaciones o significativo para una nueva mayoría. De hecho, estas realizadoras, que a menudo se inician en la creación fílmica con relatos autobiográficos, introspectivos o íntimos en los que recrean los espacios domésticos o los núcleos familiares o vecinales, ejercen un cambio del punto de vista que les hace relatar otras historias, más diversas y, tal vez, más conscientes; siguiendo la cronología de Binimelis (2015), esta etapa –que coincide con el cambio de siglo– es la de análisis de las identidades complejas.

Llegadas al siglo XXI, es el cuerpo el que se constituye en el eje del relato y en espacio de dominio o de trasgresión. En sintonía, los marcos normativos se transforman: en España, la Ley 13/2005, que modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio, y la Ley 3/2007, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas; en Argentina, la Ley 26.618/2010 de matrimonio igualitario y la Ley 26.743/2012 de identidad de género refrendan estas cuestiones. Pero aun antes de la materialización normativa, la producción fílmica –especialmente la argentina– ya estaba interpelando a la opinión pública con la mostración/reflexión sobre estas cuestiones. De esta manera, los relatos se tornaban irreverentes (Rich, 2016), desafiantes (Aron, 2004) o abyectos (Kristeva, 1980, p. 11), entendidos como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares y las reglas”.

Por todo ello, este inventario de una producción cultural excede el mero acopio para constituirse en un ejercicio de visibilización y mapeo de la producción, donde se advierten flujos o tendencias. En otras tantas ocasiones, se ha indagado sobre el legado de estas predecesoras y sobre el saber emergente, siempre considerando de especial relevancia el ámbito de producción de los sujetos, en este caso de las realizadoras cinematográficas, cuya obra se impregna de las condiciones epistemológicas y políticas de los contextos de producción y de los sujetos agentes. Con Haraway (1995) se establece la relevancia del sujeto cognoscente –creador, en este caso–, que plantea que no es posible una teoría general del conocimiento que ignore el contexto social del sujeto cognoscente, condicionado por el sujeto y su situación específica (espacial, temporal, histórica, cultural y social). Es precisamente este aspecto el que caracteriza a la mayor parte de las producciones fílmicas analizadas. Las obras creadas por las directoras de cine –particularmente las argentinas– enfatizan su individualidad, pero se han producido atendiendo a unos imperativos personales, profesionales e históricos significativos.

## **METODOLOGÍA**

El diseño metodológico es descriptivo, aplicando como técnica el análisis de contenido (Neuendorf, 2017) para decodificar los mensajes manifiestos plasmados en los relatos audiovisuales analizados. El procedimiento se secuencia en cuatro fases: a) preanálisis, b) formación del sistema categorial, c) codificación, y d) tratamiento e interpretación de los resultados.

En la primera fase (preanálisis) se explicitaron los objetivos y se seleccionó la muestra. Este artículo se ha propuesto como objetivo general recoger y analizar las producciones de aquellas directoras argentinas y españolas que exhibieron largometrajes entre 2000 y 2010, un momento histórico permeado por cambios

legislativos significativos en lo relativo a la igualdad de oportunidades pero, también, de consolidación profesional de algunas cineastas y de la aparición de noveles que logran tomar el pulso a una compleja industria como la cinematográfica con cintas reconocidas y premiadas. Ello se convierte en el elemento vertebrador del objetivo general concretado en dos objetivos específicos: dar visibilidad a sus trabajos y a las temáticas que abordan, y valorar puntos de encuentro y divergencias entre temáticas y representaciones de la realidad. Para formalizar el corpus de análisis de las películas argentinas se consultó la base de datos que ofrece la web <http://www.cinenacional.com/>, que contiene 9.325 fichas técnicas y 46.822 filmografías. Respecto de las películas españolas, se utilizó la base de datos del Anuario de Cine Español que ofrece el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html>). Realizada la selección de películas, se aplicó un análisis de contenido que derivó en la elaboración de las tablas de este artículo. Estas proveen suficiente información sobre quiénes son las directoras argentinas y españolas, los títulos exhibidos y las temáticas tratadas, así como el contexto histórico político en el que se sitúan, y la relación entre personajes, constitutiva en algunos casos de modelos de convivencia –hegemónicos o no– y en otras de relaciones de cualquier tipo, en particular familiares e intergeneracionales. En dichas tablas se incluyen los premios obtenidos y se determina, entre otras cuestiones, si los guiones han sido creados por mujeres o por varones, al igual que el protagonismo.

En la segunda fase se configuró el sistema categorial, como herramienta conceptual, para el proceso de análisis que permite clasificar los fragmentos audiovisuales y comprobar su fiabilidad y validez. La revisión bibliográfica inicial permitió establecer una primera propuesta de categorías temáticas, enviada a dos revisores externos cuya especialidad es el análisis audiovisual, los estudios de género y las metodologías cualitativas<sup>1</sup>. Los revisores plantearon modificaciones a la propuesta inicial, realizando ampliaciones o reestructurando el sistema primitivo de categorías. De acuerdo con Tesch (1990, p. 91) “en el proceso de codificación el investigador descubre normalmente que las categorías desarrolladas no son siempre adecuadas. Pueden necesitar ser renombradas, modificadas o sustituidas”. Finalmente, se estableció un libro de códigos con ocho grandes categorías y 26 subcategorías, tal como se puede observar en la tabla 1.

En tercer lugar, se procedió a adjudicar temáticas a las películas, lo que ha permitido cuantificar y comparar los datos para llegar a la cuarta fase, que implica la extracción de los datos útiles para el proceso de explotación del material y

---

1. Las profesoras Dra. L. Sell Trujillo (Universidad de Sevilla) y Dra. I. Postigo Gómez (Universidad de Málaga).

<b>Categorías temáticas</b>	<b>Subcategorías</b>
A. Relaciones familiares	Memoria familiar (reencuentros, intrahistoria) Familias tóxicas (violaciones, etc.) Maternidad
B. Relaciones de pareja	Violencia machista Relaciones de poder Casamientos forzados Divorcios Infidelidad Amores Incomunicación
C. Sexualidad	Deseos Homosexualidad Intersexualidad
D. Ciclo vital	Infancia y juventud Vejez
E. Relaciones laborales	Trabajo precario Acoso laboral
F. Relaciones interpersonales y sociales	Ideología política (exilio, etc.) Prostitución Racismo Inmigración
G. Relaciones intrapersonales	Autonomía personal Empoderamiento Enfermedad mental Superación personal/retos
H. Otras	Vida rural Sociedad marginal

**Tabla 1. Relación de categorías temáticas***Fuente: Elaboración propia.*

posibilita la verificación de los objetivos planteados previamente. Así, “operaciones estadísticas simples (porcentajes) o más complejas (análisis factorial) permiten establecer cuadros de resultados, diagramas, figuras, modelos que condensan y ponen en relieve las informaciones aportadas por el análisis” (Bardin, 1986, p. 76). Cada una de las autoras aplicó la misma tabla de categorías y se evaluó la coincidencia. Aunque resultó muy alta, la comparación interobservador permitió depurar algunas discrepancias hasta conseguir el consenso después de un segundo visionado.

## RESULTADOS

### Directoras de cine argentinas (2000-2010)

El cine realizado por mujeres en esta década en Argentina es muy apreciado, aunque no profuso: 15 realizadoras han dado 35 producciones internacionalmente reconocidas. Albertina Carri y María Teresa Constantini son las más prolíficas, seguidas de Lucrecia Martel y de Lucía Puenzo. No es baladí teniendo en cuenta las dificultades para la producción y, sobre todo, que la mayoría de los guiones son originales. De entre todas, la más prolífica es Albertina Carri que, además, simultanea esta tarea con la producción y la realización para la televisión.

### Ejes temáticos en el cine argentino

El cine argentino realizado por mujeres muestra una total unanimidad respecto del género preferido, pues casi en su totalidad es drama: individuales o colectivos, sociales o políticos, pero dramas, al fin y al cabo. Particularmente, los relatos contruidos giran en torno a núcleos formales, generalmente familiares, en espacios oclusivos, ya sean rurales o urbanos, y se activan a partir de un hecho que viene a descomponer la aparente y superficial armonía.

El tema familiar está especialmente presente en el cine argentino. Puede decirse que la mitad de las películas enumeradas lo tienen de base y algunas plantean el tema de una manera particular, quizá como una institución corrupta o tóxica; aquí está *la mirada* de Martel, también la de Paula de Luque o María Teresa Constantini. En algún caso, reniegan de *la maternidad como mandato*, como plantean Berneri y Fogwill. En otros, se dibujan contextos familiares violentos, como realiza Carri que, particularmente, impregna toda su filmografía con la reminiscencia de su propia historia familiar: la pasada como hija de desaparecidos y la presente como exponente de un nuevo modelo de familia (Plotkin, 2010).

Es paradigmático el caso de Albertina Carri (Soriano, 2016), porque precisamente es hija de desaparecidos. Carri nació en 1973, en Buenos Aires, y en 1977 sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, comandantes de Montoneros, fueron secuestrados por el gobierno militar. Pasó toda su infancia pensando que sus padres aparecerían; todos esos recuerdos y el proceso de búsqueda fueron retratados en *Los rubios* (2003), una película imprescindible para desmontar el discurso único alrededor de los hijos de los 70. Después del secuestro, Albertina y sus hermanas se fueron a vivir con sus abuelos; durante todo ese año intercambiaron correspondencia con sus padres en cautiverio, hasta que perdieron el contacto. En el verano de 1979, las hermanas se mudaron al campo con unos tíos; de esos años rurales y de la certeza de la pérdida podría venir *La rabia* (2008). Desde entonces y hasta su penúltima producción, *Cuatreros* (2017), la búsqueda está presente, la memoria y el afán por reparar una historia que se construyó sesgada; basada en un relato de su padre sobre un héroe popular, su historia es medio documental y medio ficcional.

Directoras	Películas	Temática
Anahí Berneri	<i>Un año sin amor</i> (2005)	Homosexualidad
	<i>Encarnación</i> (2007)	Prostitución
	<i>Por tu culpa</i> (2009)	La maternidad
Albertina Carri	<i>No quiero volver a casa</i> (2000)	Relaciones familiares
	<i>Los Rubios</i> (2003)	Familia tóxica
	<i>Géminis</i> (2005)	Aborto/Violación
	<i>La rabia</i> (2008)	Violencia sexual, infancia, familia
Lucía Cedrón	<i>El azul del cielo</i> (2007)	Familia/exilio
	<i>Cordero de Dios</i> (2008)	Memoria familiar
Verónica Chem	<i>Vagón fumador</i> (2001)	Deseos, homosexualidad
	<i>Agua</i> (2006)	Reto, superación
M. Teresa Constantini	<i>Acrobacias del corazón</i> (2000)	Familias-divorcio
	<i>Sin intervalo</i> (2002)	Familia
	<i>El amor y la ciudad</i> (2006)	Casamiento forzado, romance histórico
	<i>Felicitas</i> (2009)	Relaciones familiares tóxicas, amor tóxico
Gabriela David	<i>La mosca en la ceniza</i> (2008)	Violencia machista, prostitución
Vera Fogwill	<i>Las mantenidas sin sueños</i> (2007)	Relaciones materno-filiales: intergeneracional. Deseos
Tamae Garateguy	<i>Pompeya</i> (2010)	Amores y relaciones de poder
Sandra Gugliotta	<i>Un día de suerte</i> (2002)	Deseos
	<i>Las vidas posibles</i> (2007)	Relaciones de pareja, relaciones interpersonales tóxicas
Ana Katz	<i>El juego de la silla</i> (2002)	Encuentro familiar
	<i>Una novia errante</i> (2006)	Deseos/desinhibiciones
Paula de Luque	<i>Cielo azul, cielo negro</i> (2003)	Azar, encuentro, relaciones, destino
	<i>Todas esas cosas</i> (2006)	Homosexualidad
	<i>El vestido</i> (2008)	Relaciones de pareja/infidelidad
Lucrecia Martel	<i>La ciénaga</i> (2001)	Deseos, relaciones familiares
	<i>La niña santa</i> (2004)	Relaciones interpersonales, pecado-culpa
	<i>La mujer sin cabeza</i> (2007)	Relaciones de pareja, relaciones familiares
Celina Murga	<i>Ana y los otros</i> (2003)	Relaciones de pareja, relaciones familiares
	<i>Una semana solos</i> (2007)	Amor y deseos, grupo adolescente y pérdida de la inocencia

Directoras	Películas	Temática
Lucía Puenzo	<i>XXY</i> (2007)	Intersexualidad
	<i>El niño pez</i> (2009)	Homosexualidad
Julia Solomonoff	<i>Hermanas</i> (2005)	Reencuentro entre hermanas / dictadura / memoria
	<i>El último verano de la Boyita</i> (2009)	Intersexualidad, viaje iniciático

**Tabla 2. Listado de directoras argentinas, títulos dirigidos y áreas temáticas de sus propuestas**

Fuente: Elaboración propia.

Pese a esas ausencias de familia, o por ellas, los relatos que construyen se sustentan sobre la institución familiar que esconde, en todos los casos, secretos y miserias, historias de crueldad más o menos duras, pero siempre inquietantes: la violencia, la crueldad, el incesto, las violaciones. Y también las ausencias, generalmente la del padre, y la convivencia intergeneracional, como en *Las mantenidas sin sueños* (2005) de Vera Fogwill, o *Cordero de dios* (2008), de Lucía Cedrón. No es casual pues el papel de las abuelas en la sociedad argentina, innegable en la memoria de la dictadura. Además, se patentiza con la creación del Banco Nacional de Datos Genéticos (1987) que incorporó los trabajos del Equipo Nacional de Antropología Legal sobre los índices de filiación de segunda generación (índice de abuelidad), al no poder contar con los progenitores para la comprobación de la identidad. En agosto de 2005, Carri conoció a la periodista y activista Marta Dillon, con quien se casó y tuvieron un hijo llamado Furio, cuyo padre biológico es el diseñador gráfico Alejandro Ros, amigo de la pareja. Furio fue inscrito en el Registro Civil con la triple filiación; al cabo, afirmaba Carri en una entrevista, tampoco era extraño para un niño que no tiene abuelos.

Además de estas familias extensas, pero con ausencias significativas, el modelo binario de pareja heterosexual también es frecuente: *Las vidas posibles* (2007), *Una novia errante* (2006), *El vestido* (2008), *La mujer sin cabeza* (2007), aunque en todas ellas, el peso de la relación se cuestiona: dobles vidas, infidelidades, desapariciones, la clave es el drama y cómo encaran la adversidad. A sustentos tan débiles, la fatalidad acecha.

Las parejas del mismo sexo que conviven no resultan muy frecuentes en la producción argentina ni en la española, salvo en la comedia *A mi madre le gustan las mujeres* (2002); sí acontecen relaciones entre personas del mismo sexo, pero en encuentros esporádicos (*Vagón fumador*, 2001) o en abordajes dramáticos: *Un año sin amor* (2005), *Sevigné* (2005), *Madre amadísima* (2009). Resulta hasta cierto punto lógico el evitamiento de la institución familiar si se hace crítica de ella; si el

modelo patriarcal no resulta, porqué mantenerlo en otros casos. Los asuntos son otros de más calado: la construcción de las identidades de género (Mullaly, 2016), particularmente durante la infancia y la adolescencia, como en *XXY* (2007), *El último verano de la boyita* (2009) y *El niño pez* (2009) (Torras, 2014).

Sucesivamente, la sexualidad, la orientación o la identidad sexuales se convierten en otra de las temáticas más tratadas en el cine argentino de esta década. Tanto es así que el sesgo fundamental de estos discursos vira hacia la adolescencia. Insistimos en lo significativo del papel que la infancia y la juventud y, particularmente, la adolescencia juega en el *nuevo nuevo* cine argentino (Mullaly & Soriano, 2014), tal vez como representativo de la necesidad de explicar la construcción de las identidades o como recurso narrativo para hacer dialogar el pasado con el futuro, desde el presente. Ahora bien, la mirada no es idílica, al contrario, avicina el drama de quien comienza a conocer y denuncia la vulnerabilidad de este grupo, particularmente en las zonas rurales<sup>2</sup>; el ambiente, como retratara entre otras Lucrecia Martel en *La Ciénaga*, resulta extremadamente turbio.

En este estadio de aprendizaje destaca el retrato realista de las relaciones, que traspuestas casi siempre a territorios rurales, se vuelven desatadas: el sexo entre jóvenes del mismo o de distinto sexo como descubrimiento del placer, pero también con adultos y sin consentimiento, se muestra de manera desinhibida. Quizá sobre estimulados por la ambientación y la escenografía natural y el sofocante calor, sexo y violencia se combinan con una sordidez extrema, pareciera que estas escenas no fueran más que avisos, ejemplos que alertan sobre la violencia estructural. Es el caso de *La Rabia*, pero también de *La Ciénaga* (2001), o bien el vandalismo de *Una semana solos* (2007), que recuerda al *Funny Games* (1997) de Haneke. Como este último, sus reflexiones sobre la violencia y el mal son siempre incómodas, porque no eliminan la responsabilidad propia y suelen estar originadas en los mismos sujetos que aprenden, resisten y reproducen en sí y para con los otros estas mismas conductas.

---

2. Los adolescentes conforman el 20% de la población argentina, particularmente en regiones como Misiones, Formosa, Santiago del Estero, Salta, Chaco y Jujuy. Los embarazos adolescentes constituyen el 15%, con un 5% en grupos precoces, entre los 10 y los 14 años. Esta situación conlleva el abandono escolar de las niñas, previo o coincidiendo con el embarazo. Los datos difundidos por UNICEF y el incremento de las tasas de suicidio entre chicas adolescentes llevaron a Carri a producir *Urgente* (2007), territorialmente ubicado en la región de Misiones. El sistema nacional de salud alerta que un buen número de los embarazos procede de relaciones sexuales paternofiliales no consentidas (Escobar & Zingman, 2018).

La amistad entre personas del mismo sexo, la denominada homosociabilidad, ha estado prácticamente reservada a los hombres. Foster (2001) la destacaba como un principio del patriarcado encargado de fomentar la solidaridad entre hombres en defensa de una sociedad masculina en la que las mujeres sirven, sobre todo, para confirmar la relación entre ellos. Fátima Arranz publicaba (2010) que, en la literatura, en las artes en general, no se proyecta, en paralelo, la homosociabilidad femenina y la escasa relación de mujeres entre sí que se refleja y queda reducida al ámbito familiar: madres-hijas o hermanas. En cambio, sí que se presenta con fruición la relación basada en la rivalidad. Evidentemente esto tiene consecuencias en el mantenimiento de unas maneras de relación grupal perversas, porque sostienen una forma determinada de entender las relaciones que terminan afectando la vida profesional y la personal: esa maliciosa idea de que el trabajo exitoso y grato entre mujeres es imposible.

Más allá incluso de la construcción de la homosociabilidad, el cine argentino está discurrendo por fuera del marco heteronormativo. Smiraglia (2015, 2017) lo sustantiviza mediante la apelación al término *bromance*. Esta disolución de categorías ya se adelanta en la propia representación de la masculinidad heteronormativa, por ejemplo, en la construcción de los personajes de Kraken y Ramiro, padres de Alex y Álvaro respectivamente en *XXY*, quienes representan dos tipos de masculinidad diferenciados: el primero, diluida (heterodoxa) y el segundo, persistente (ortodoxa). El primero es zoólogo, el otro cirujano; uno deja que Alex tome la decisión, el segundo es partidario de la intervención –quirúrgica, hormonal–; uno pareciera la voz de la naturaleza, el otro, de la ciencia médica. Más allá de lo que personifican, ambos son representativos del debate social sobre la reasignación de sexo y de los discursos que se articulan en torno a este asunto, donde sigue prevaleciendo el médico por encima del social.

El cine argentino realizado por mujeres es reconocido nacional e internacionalmente, y el porcentaje de cintas premiadas es muy alto. No obstante, esa expresa competencia no se acompaña con el incremento de proyectos exhibidos. Si 2007 fue el año más productivo, en 2010 solo se estrenó una película. Sin embargo, el porcentaje de mujeres guionistas es muy elevado (prácticamente 90%). Ciertamente es que los datos se refieren a las películas que dirigen las propias mujeres, y no al total de las exhibidas. En el territorio español, si se analiza el porcentaje general que existe en esa área dentro del sector, son los varones quienes predominan. En 2009, la Fundación Audiovisual de Andalucía (Instituto Andaluz de la Mujer & Fundación Audiovisual de Andalucía, 2009) publicaba datos desagregados de guionistas, subrayando que 77,2% de quienes firman guiones son varones. Casi una década después, parece que poco ha cambiado. La tesis doctoral de la directora de producción Manuela Ocón (Ocón Aburto, 2017), ofrece datos actualizados

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Anahí Berneri	<i>Un año sin amor</i> / Drama	Varón	Anahí Berneri
	<i>Encarnación</i> / Drama	Mujeres	Anahí Berneri, Mariana D. Espeja, Gustavo y Malajovich, Sergio Wolf
	<i>Por tu culpa</i> / Drama	Mujer	Anahí Berneri y Sergio Wolf
Albertina Carri	<i>Los Rubios</i> / Documental	Mujeres	Albertina Carri y Santiago Giralt
	<i>Géminis</i> / Drama	Coral	Albertina Carri
	<i>La rabia</i> / Drama	Coral	Albertina Carri
Lucía Cedrón	<i>Cordero de dios</i> / Drama	Coral	Lucía Cerón, Santiago Giralt y Thomas Philippon
	<i>El azul del cielo</i> / Documental	Co-protagonismo	Lucía Cedrón
Verónica Chem	<i>Vagón fumador</i> / Drama	Coprotagonismo	Verónica Chem
	<i>Agua</i> / Drama	Coprotagonismo	Verónica Chem y Pablo Lago
M. Teresa Constantini	<i>Acrobacias del corazón</i> / Drama	Coral	M.Teresa Constantini
	<i>Sin intervalo</i> / Drama	Coral	Teresa Correa Ávila
	<i>El amor y la ciudad</i> / Drama	Coral	M.Teresa Constantini y Walter Jakob
	<i>Felicitas</i> / Drama	Coprotagonismo	Graciela Maglie, Sabrina Farji, Félix Quadros y Teresa Constantini
Gabriela David	<i>La mosca en la ceniza</i> / Drama	Mujeres	Gabriela David
Vera Fogwill	<i>Las mantenidas sin sueños</i> / Drama	Mujeres	Vera Fogwill
Tamae Garateguy	<i>Pompeya</i> / Comedia	Hombres	Tamae Garateguy y Diego Fleischer
Sandra Gugliotta	<i>Un día de suerte</i> / Drama	Mujer	Sandra Gugliotta, Julio Cardoso y Marcelo Schapces
Ana Katz	<i>El juego de la silla</i> / Comedia	Mujeres	Ana Katz
	<i>Una novia errante</i> / Drama	Coprotagonismo	Ana Katz e Inés Bortagaray
Paula de Luque	<i>Cielo azul, cielo negro<sup>3</sup></i> / Drama	Coprotagonismo	Paula de Luque y Sabrina Farji
	<i>Todas esas cosas</i> / Documental	Coprotagonismo	Paula de Luque
	<i>El vestido</i> / Drama	Coprotagonismo	Paula de Luque y Pablo Fidalgo

### 3. Codirigida con Sabrina Farji.

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Lucrecia Martel	<i>La ciénaga</i> / Drama	Mujeres	Lucrecia Martel
	<i>La niña santa</i> / Drama	Mujeres	Lucrecia Martel
	<i>La mujer sin cabeza</i> / Drama	Mujeres	Lucrecia Martel
Celina Murga	<i>Ana y los otros</i> / Drama	Mujeres	Celina Murga
	<i>Una semana solos</i> / Comedia dramática	Coral / en el cartel aparece una mujer	Celina Murga y Juan Villegas
Lucía Puenzo	<i>XXY</i> / Drama	Coral	Lucía Puenzo
	<i>El niño pez</i> / Drama	Mujeres	Lucía Puenzo
Julia Solomonoff	<i>Hermanas</i> / Drama	Mujeres	Julia Solomonoff
	<i>El último verano de la Boyita</i> / Drama	Mujeres	Julia Solomonoff

**Tabla 3. Datos desagregados sobre protagonismos y guionistas de las películas (Argentina)**

Fuente: Elaboración propia.

sobre guionistas: el 80,94% de los guiones de películas exhibidas en España están firmados por varones. Correlativamente, también se puede observar en las tablas que las directoras están más dispuestas que sus colegas varones a ofrecer el protagonismo de sus películas a mujeres.

Como se aprecia en el caso español, las realizadoras son 57 y el número de películas, 103. En comparación, la producción es más reducida que la argentina entendiendo que las dificultades están no solo en estrenar una película, sino en mantener una carrera profesional. En consecuencia, se observa que 31 del total de las realizadoras han dirigido una sola cinta en la década estudiada; aunque haya un reconocimiento de la obra inicial, la falta de continuidad imposibilita una carrera profesional plena.

Las directoras españolas se mueven entre diferentes géneros cinematográficos (desde el thriller a la animación, pasando por la comedia o el musical). Ciertamente es que el drama es el más usado, 44,5% del total. No obstante, también cobra un papel esencial el género documental, con un porcentaje de 24,5%. El 49,5% de los guiones están realizados por mujeres. Del resto, un alto porcentaje es mixto; es decir, participan tanto mujeres como varones. Solo el 8% de los guiones tiene firma exclusiva de varón. Datos como los anteriores, junto con el número de actrices protagonistas (35%) frente al de actores (13,6%), podrían subrayar el apoyo mutuo como estrategia para romper el *techo de cristal*. En el caso del cine argentino estudiado, el porcentaje de mujeres protagonistas es de 45,2% frente a 3,2% de varones. Diferentes investigaciones apuntan a que es más posible que una líder

Directoras	Películas	Temática
Oliva Acosta y Elena Ortega	<i>Reyita</i> (2008)	Biográfica e ideológica
Mercedes Afonso Padrón	<i>El amor se mueve</i> (2008)	Relación de pareja
Roser Aguilar	<i>Lo mejor de mí</i> (2008)	Amor, enfermedad, relaciones de pareja
Arantxa Aguirre (con José Luis López-Linares)	<i>Hécuba, un sueño de pasión</i> (2006)	Relaciones laborales
	<i>El esfuerzo y el ánimo</i> (2008)	Deseos, miedos, aprendizajes
Mercedes Álvarez	<i>El cielo gira</i> (2004)	Vida rural y vejez
Marta Arribas (con Ana Pérez de la Fuente)	<i>El tren de la memoria</i> (2005)	Inmigración, denuncia social
	<i>Cómicos</i> (2009)	Trabajo precario
	<i>Héroes sin armas</i> (2010)	Trabajo y denuncia sociopolítica
Dunia Ayaso (con Félix Sabroso)	<i>Descongélate</i> (2003)	Denuncia social, familia
	<i>Los años desnudos. Clasificada S</i> (2006)	Relaciones interpersonales tóxicas en un momento político-social
	<i>La isla interior</i> (2009)	Relaciones familiares, hermanos/as
Marta Balletbó-Coll	<i>Seigné</i> (2005)	Homosexualidad
Icía Bolláin	<i>Te doy mis ojos</i> (2003)	Violencia machista, familia
	<i>Mataharis</i> (2007)	Denuncia social, trabajo
	<i>También la lluvia</i> (2010)	Compromiso personal, denuncia social
Irene Cardona	<i>Un novio para Yasmina</i> (2008)	Inmigración/vida de pareja
	<i>Mi vida sin mí</i> (2002)	Relaciones familiares
Isabel Coixet	<i>La vida secreta de las palabras</i> (2005)	Relaciones personales tóxicas
	<i>Mapa de los sentidos de Tokio</i> (2009)	Relaciones de pareja tóxicas, relaciones familiares perversas
Judith Colell	<i>Nosotras</i> (2000)	Familias y relaciones tóxicas
	<i>53 días de invierno</i> (2007)	Familias y relaciones tóxicas
	<i>Elisa K</i> (2010)	Abusos sexuales
Mar Coll	<i>Tres días con la familia</i> (2009)	Relaciones familiares
Ana Rosa Diego	<i>Siempre hay tiempo (Héctor y Bruno)</i> (2010)	Relaciones familiares

Directoras	Películas	Temática
Ana Díez	<i>La mafia en la Habana</i> (2000)	Política-ideológica
	<i>Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan</i> (2001)	Relaciones familiares
	<i>Galíndez</i> (2002)	Político-ideológica
	<i>Paisito</i> (2009)	Dictadura uruguaya
Daniela Fejerman	<i>A mi madre le gustan las mujeres</i> (2002)	Familia / Homosexualidad
	<i>Semen, una historia de amor</i> (2005)	Sexo, deseos
	<i>7 minutos</i> (2009)	Relaciones personales / incomunicación
Patricia Ferreira	<i>Sé quién eres</i> (2000)	Relaciones personales
	<i>El alquimista impaciente</i> (2002)	Sociedad machista vivida por mujeres
	<i>Para que no me olvides</i> (2005)	Relaciones familiares tóxicas
	<i>Señora de...</i> (2010)	Relaciones de pareja tóxicas, dependencia emocional, deseos
Mireia Gabilondo (con Fernando Bernués)	<i>Enséñame el camino, Isabel</i> (2006)	Vida rural, años 70
Yolanda García Serrano	<i>Km 0</i> (2001) <sup>4</sup>	Relaciones de pareja
	<i>Hasta aquí hemos llegado</i> (2002)	Relaciones de pareja
Isabel Gardela	<i>Tomándote</i> (2000)	Relaciones de pareja, prejuicios
	<i>Collage</i> (2008)	Auto-retrato
Ángeles González- Sinde	<i>La suerte dormida</i> (2003)	Autonomía personal, dificultades para establecer relaciones interpersonales
	<i>Una palabra tuya</i> (2008)	Relaciones interpersonales, sororidad, relaciones familiares
Chus Gutiérrez	<i>Poniente</i> (2002)	Racismo, Inmigración
	<i>El calentito</i> (2004)	Tránsito a la madurez, sexualidad, independencia
	<i>Retorno a Hansala</i> (2008)	Inmigración
Ione Hernández Sánchez	<i>Uno por ciento esquizofrenia</i> (2006)	Enfermedad mental

4. Codirigida con Juan Luis Iborra.

Directoras	Películas	Temática
Mónica (Agulló) Laguna	<i>Juego de Luna</i> (2001)	Autonomía moral, mujer en un ámbito masculino
Eva Lesmes	<i>El palo</i> (2001)	Deseos, empoderamiento femenino a través del humor con un atraco a un banco de fondo
María Lidón (Luna)	<i>Stranded</i> (Naúfragos) (2002)	Supervivencia física y moral
	<i>Yo, puta</i> (2003)	Prostitución
	<i>Moscow zero</i> (2007)	Sociedad marginal
Mabel Lozano	<i>Voces contra la trata de mujeres</i> (2007)	Prostitución
	<i>La teoría del espiralismo</i> (2009)	Crecimiento personal, romper prejuicios
	<i>Las sabias de la tribu</i> (2010)	Autonomía moral, independencia emocional
Belén Macías	<i>El patio de mi cárcel</i> (2008)	Denuncia social a través de vivencias en la cárcel, amistad
Juana Macías	<i>Planes para mañana</i> (2010)	Violencia machista, acoso laboral
Laia Manresa (con Sergi Dies)	<i>Morir de día</i> (2010)	Transitar la transición política española
Laura Mañá	<i>Sexo por compasión</i> (2000)	Adultas/os mayores y autonomía personal, amistad y sexo
	<i>Palabras encadenadas</i> (2002)	Relaciones de pareja tóxicas, locura
	<i>Morir en San Hilario</i> (2005)	Relaciones comunitarias
	<i>Ni dios, ni patrón, ni marido</i> (2007)	Relaciones laborales y denuncia social
	<i>La vida empieza hoy</i> (2009)	Autonomía moral, sexualidad, romper prejuicios
Alexia Muiños	<i>Noche transfigurada</i> (2009)	Relaciones de pareja
Silvia Munt	<i>Elena Dimitrieva</i> (Gala) (2003)	Autonomía personal / Relaciones de pareja
	<i>Pretextos</i> (2008)	Relaciones de pareja
Maitena Muruzabal (con Candela Figueira)	<i>Nevando voy</i> (2008)	Denuncia social sobre condiciones laborales
Carlota Nelson	<i>Anclados</i> (2010)	Relaciones laborales / Relaciones interpersonales
Inés París	<i>A mi madre le gustan las mujeres</i> (2002)	Homosexualidad / Familia
	<i>Semen, una historia de amor</i> (2005)	Relaciones de pareja
	<i>Miguel y Willians</i> (2007)	Relaciones de pareja

Directoras	Películas	Temática
Dolores Payás	<i>Mejor que nunca</i> (2009)	Menopausia
Teresa de Pelegrí (con Dominic Harari)	<i>Seres queridos</i> (2004)	Relaciones de pareja, relaciones familiares, prejuicios
Ana Pérez de la Fuente	<i>El tren de la memoria</i> (2005)	Memoria histórica y personal, migraciones
	<i>Cómicos</i> (2009)	Relaciones de pareja, relaciones laborales
Dácil Pérez de Guzmán	<i>Triana, paraíso perdido</i> (2008)	Documento social
Silvia Quer	<i>Febrer</i> (2004)	Relaciones de pareja
Gracia Querejeta	<i>Héctor</i> (2004)	Adolescencia
	<i>Siete mesas de billar francés</i> (2007)	Relación paternofamiliar / Empoderamiento
María Ripoll	<i>Utopía</i> (2003)	Amistad
	<i>Tu vida en 65'</i> (2006)	Amistad, relaciones interpersonales
Azucena Rodríguez Pomedá	<i>Atlas de geografía humana</i> (2007)	Alianza entre mujeres, mundo laboral
Manane Rodríguez	<i>Los pasos perdidos</i> (2001)	Identidad dictadura argentina, familias
	<i>Un cuento para Olivia</i> (2007)	Adopción/Maternidad/Relaciones interpersonales
	<i>Memorias rotas</i> (2010)	Guerra civil
Mireia Ros	<i>El triunfo</i> (2006)	Bandas callejeras/Migrantes
Lilian Rosado González	<i>La mala</i> (2006) <sup>5</sup>	Relaciones de pareja, relaciones tóxicas
	<i>Donde el olor de mar no llega</i> (2010)	Prejuicios sexistas, deseos
Maite Ruiz de Austri	<i>La leyenda del unicornio</i> (2001)	Relaciones paternofiliales. Autonomía moral
	<i>Animal Channel</i> (2008)	Amistad
	<i>El tesoro del rey Midas</i> (2010)	Amistad, compañerismo
Pilar Ruiz Gutiérrez	<i>Los nombres de Alicia</i> (2006)	Relaciones familiares
Antonia San Juan	<i>Tú eliges</i> (2009)	Clases sociales, sueños, deseos
Carla Subirana	<i>Nedar</i> (2008)	Familia, alzheimer

5. Codirigida con Pedro Pérez Rosado.

Directoras	Películas	Temática
Helena Taberna	<i>Yoyes</i> (2000)	Terrorismo
	<i>Extranjeras</i> (2003)	Mujeres migrantes
	<i>La buena nueva</i> (2008)	Guerra civil, religión
	<i>Nagore</i> (2010)	Violencia sexista
Pilar Távora	<i>Brujas</i> (2008)	Autonomía personal
	<i>Madre amadísima</i> (2009)	Homosexualidad
Elena Trapé	<i>Blog</i> (2010)	Adolescencia
Rosa Vergés	<i>Iris</i> (2004)	Guerra civil / Autonomía personal
Nuria Villazán	<i>Antonio Machín, toda una vida</i> (2001)	Guerra civil / Memoria familiar
Lydia Zimmerman (co-dirigida con Agustí Villaronga Isaac Racine)	<i>Aro Tolbukhin: en la mente del asesino</i> (2002)	La condición humana

**Tabla 4. Listado de directoras españolas, títulos dirigidos y áreas temáticas de sus propuestas (2000-2010)**

Fuente: Elaboración propia.

cuenta con otras mujeres para sus equipos (Núñez Domínguez et al., 2012). Una idea que ya marcaba Lagarde y de los Ríos cuando describe la sororidad (1989, p. 461). Las feministas italianas emplean el término *affidamento* (Colectivo Librería de Mujeres de Milán, 1991), que puede entenderse como una práctica de lealtad o cuidado mutuo entre mujeres para *salvar* situaciones que, de entrada, no son favorables. Debe añadirse que para Lagarde y de los Ríos la sororidad va más allá de lo que propone el concepto de solidaridad. La diferencia radica en que la solidaridad implica compartir ideas, formas de ver la vida, mientras que la sororidad incluye la idea de modificación de las propias relaciones entre mujeres: apoyo, reconocimiento, incluso desde la divergencia, en la forma de ver la vida.

### Ejes temáticos en el cine español

Las temáticas del cine español realizado por mujeres en la década analizada son más heterogéneas; también lo son los géneros transitados, con preferencia de la comedia y el drama, pero con presencia también de la animación y la ciencia ficción. Ello, unido al mayor número de producciones y al más amplio acervo de realizadoras, presenta un panorama más diverso.

Si en el cine argentino, la(s) familia(s) tienen una presencia marcada, en las películas españolas su existencia es meramente testimonial: para dar muestra de su crisis, para contextualizar las dificultades económicas, para evidenciar la soledad, paradójicamente, en compañía. Bien es cierto también que las cohortes de edad que aparecen son más elevadas, pues prevalece la mirada retrospectiva y el reconocimiento a las trayectorias vitales, como en *Reyita* (2008), *Gala* (2003), *Hécuba* (2006), *El cielo gira* (2004), *Para que no me olvides* (2005) o *La vida empieza hoy* (2009). O también las mujeres que, iniciada su madurez, emprenden una nueva etapa de sus vidas que afecta a sus relaciones, a sus sentimientos, a sus expectativas laborales y vitales en un mosaico donde confluyen, de manera coral, mujeres de toda clase y condición social: *Planes para mañana* (2010), *Señora de...* (2010), *Nosotras* (2000), *Blog* (2010), *Tú eliges* (2009), conformando el sentido metafórico del *Atlas de geografía humana* (2007).

Precisamente las geografías, en este caso físicas, son también diversas. Frente al cine urbano y metropolitano de los 80 y los 90, las realizadoras españolas no solo vuelven la mirada a lo rural, sino que insisten en situarse en las periferias: distintos lugares del Mediterráneo, desde Gerona a Triana, Canarias, Aldeaseñor en Soria, el subsuelo de Moscú, Bolivia o Guatemala; el *Km 0* (2001) como eje, no de confluencia sino de la partida, cuando no de la huida. En este sentido, es la cinematografía de Isabel Coixet en esta década la que se empeña en poner distancia: una caravana en el Vancouver en *Mi vida sin mí* (2002), la plataforma petrolífera ubicada en no se sabe dónde de *La vida secreta de las palabras* (2005), o el Tokio del *Mapa de los sentidos de Tokio* (2009). Aislados o abarrotados, son los espacios que Augé (2009) definiera como *no lugares*, espacios propiamente contemporáneos de confluencia pero anónimos, donde personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera, en una suerte de etnología de la soledad de la condición humana contemporánea.

En este espacio prolongado, globalizado, donde se establecen relaciones y en España, lugar de residencia o de paso de personas, parece obvio que las cineastas reparen en el fenómeno de las migraciones, tanto desde el punto de vista cultural como respecto de las particularidades que impone el género. En este sentido, no son escasas las muestras: *Un novio para Yasmina* (2008), *Tomándote* (2000), *Poniente* (2002), *Retorno a Hansala* (2008), *Seres queridos* (2004), donde se plantean las relaciones interpersonales entre mujeres y hombres de distinta procedencia, pero representativa de las comunidades asentadas y más numerosas: marroquíes en general e hindú preferentemente en Barcelona. Es en *Extranjeras* (2003) donde Helena Taberna muestra en un mosaico a los grupos más significativos de estas mujeres inmigrantes: africanas (senegalesas, magrebíes, sudanesas...), iberoamericanas (colombianas, peruanas, ecuatorianas, dominicanas...),

europeas (polacas, ucranianas y rumanas) y asiáticas (chinas, bengalíes...), con la particularidad de que hablan ellas y por sí mismas. Manteniendo el enfoque micro, pero también en clave doméstica, se representan las migraciones, como en el caso de *El triunfo* (2006) con respecto a los andaluces que migraron a Cataluña, o en *Triana, paraíso perdido* (2008), referido a la etnia gitana. Todo ello enmarcado por *El tren de la memoria* (2005), que hace hincapié en que el afán de las personas por buscar un futuro y mejorar sus condiciones de vida es un deseo universal. Se aprecia una mirada inclusiva que engloba a otras comunidades y que lo hace inicialmente en clave de conflicto, pero donde la perspectiva de género aporta otras dimensiones significativas como la cultural, la relacional, los apoyos grupales e, incluso, la sororidad.

Sin tener la dimensión porcentual del cine argentino, la violencia contra las mujeres resulta otro ítem importantísimo. No son numerosas, pero sí representativas de las formas múltiples de la violencia machista, desde el abuso infantil a la trata de personas. Son *Te doy mis ojos* (2003), *Elisa K* (2010), *Yo, puta* (2003), *Voces contra la trata de mujeres* (2007), *Palabras encadenadas* (2002), y *Nagore* (2010). Todas y cada una de ellas no solamente recrean, ficcionando o no, una realidad, sino que poseen una dimensión crítica, un recurso a las fuentes, a las organizaciones y a las instituciones que permite la construcción de un discurso integral y un afán por apelar a las audiencias, involucrándolas y comprometiéndolas. No son películas que hablan sobre la violencia, sino filmes donde las personas son interpeladas para tratar de entender, de expresar y de comprender las situaciones que se representan para, lógicamente, comprometerlas en su denuncia y erradicación.

Del compromiso ciudadano, del reconocimiento de una genealogía y del uso del cine como discurso contrahegemónico, nace una producción empeñada en relatar la memoria de quienes nos antecedieron. Es el hilo conductor de toda la filmografía de Marta Arribas, es el caso de *Galíndez* (2002), *Ni dios, ni patrón, ni marido* (2007), *Morir de día* (2010), *Nedar* (2008), y *Yoyes* (2000) –una vez más– de Helena Taberna. Cerrando el ciclo desde el retrato de una realidad desigual a la asunción de los propios destinos como claves del empoderamiento, son los filmes *Brujas* (2008), *Siete mesas de billar francés* (2007), *El patio de mi cárcel* (2008), *Las sabias de la tribu* (2010), *La teoría del espiralismo* (2009), *Juego de luna* (2001), *Mataharis* (2007), y *El palo* (2001).

Además de los ejes descritos, la filmografía que mejor representa la hibridación y el encuentro de las dos líneas de análisis es la de Manane Rodríguez, uruguaya de origen que salió de su país en 1975 y está afincada en Galicia. Sus tres producciones de esta década –*Los pasos perdidos* (2001), *Un cuento para Olivia* (2007) y *Memorias rotas* (2010)– y la también más reciente *Migas de pan* (2016), son paradigmáticas.

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Oliva Acosta y Elena Ortega	<i>Reyita</i> / Documental	Mujeres	Rocío Santillana, Elena Ortega y Oliva Acosta
Mercedes Afonso Padrón	<i>El amor se mueve</i> / Drama	Coral	Mercedes Afonso
Roser Aguilar	<i>Lo mejor de mí</i> / Drama	Mujer	Roser Aguilar y Oriol Capel
Arantxa Aguirre (con José Luis López-Linares)	<i>Hécuba, un sueño de pasión</i> / Documental	Coral	Arantxa Aguirre
	<i>El esfuerzo y el ánimo</i> / Documental	Varón	Arantxa Aguirre
Mercedes Álvarez	<i>El cielo gira</i> / Documental	Coral	Mercedes Álvarez y Arturo Redín
Marta Arribas (con Ana Pérez de la Fuente)	<i>El tren de la memoria</i> / Documental	Coral	Marta Arribas y Ana Pérez
	<i>Cómicos</i> / Documental	Coral	Ana Pérez y Marta Arribas
Dunia Ayaso (con Félix Sabroso)	<i>Descongélate</i> / Comedia	Coral	Félix Sabroso y Dunia Ayaso
	<i>Los años desnudos. Clasificada S</i> / Comedia dramática	Mujeres	Félix Sabroso y Dunia Ayaso
	<i>La isla interior</i> / Drama	Coral	Félix Sabroso y Dunia Ayaso
Marta Balletbó-Coll	<i>Seigné</i> / Drama	Mujeres	Marta Balletbó-Coll
	<i>Te doy mis ojos</i> / Drama	Coprotagonismo	Icía Bollaín y Alicia Luna
Icía Bollaín	<i>Mataharis</i> / Drama	Mujeres	Icía Bollaín y Tatiana Rodríguez
	<i>También la lluvia</i> / Drama	Varones	Paul Laverty
Irene Cardona	<i>Un novio para Yasmína</i> / Comedia dramática	Coprotagonismo	Irene Cardona y Nuria Villazán
Isabel Coixet	<i>Mi vida sin mí</i> / Drama	Mujer	Isabel Coixet
	<i>La vida secreta de las palabras</i> / Drama	Coral	Isabel Coixet
	<i>Mapa de los sentidos de Tokio</i> / Thriller	Varones	Isabel Coixet
Judith Colell	<i>Nosotras</i> / Comedia	Mujeres	Jordi Cadena
	<i>53 días de invierno</i> / Drama	Coprotagonismo	Gemma Ventura
	<i>Elisa K</i> / Drama	Mujeres	Jordi Cadena
Mar Coll	<i>Tres días con la familia</i> / Drama	Mujer	Mar Coll y Valentina Viso
Ana Rosa Diego	<i>Siempre hay tiempo (Héctor y Bruno)</i> / Drama	Varones	Ana Rosa Diego, Encarnación Iglesias, Jesús Ponce, Teresa Vilardell y Miguel Casamayor

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Ana Díez	<i>La mafia en la Habana</i> / Documental	Varones	Ana Díez, Ángel Amigo y Manuel Pérez Paredes.
	<i>Algunas chicas doblan las piernas cuando hablan</i> / Comedia dramática	Mujeres	Ana Díez y Daniel Castro
	<i>Galíndez</i> / Documental	Varón	Ángel Amigo, Ana Díez, Bernardo Belzunegui y Begoña Minaur
	<i>Paisito</i> / Drama	Coprotagonismo	Ricardo Fernández Blanco
Daniela Fejerman	<i>7 minutos</i> / Comedia	Coral	Daniela Féjerman y Ángeles González-Sinde
Patricia Ferreira	<i>Sé quién eres</i> / Thriller	Coprotagonismo	Inés París y Daniela Fejerman
	<i>El alquimista impaciente</i> <sup>6</sup> / Thriller	Coprotagonismo	Patricia Ferreira y Enrique Jiménez
	<i>Para que no me olvides</i> / Drama	Coprotagonismo	Patricia Ferreira y Virginia Yagüe
	<i>Señora de</i> / Documental	Mujeres	Patricia Ferreira, María Salgueiro y Carmen Iglesias Rábade
Mireia Gabilondo (con Fernando Bernués)	<i>Enséñame el camino, Isabel</i> / Comedia	Coprotagonismo	Carlos Zabala, Fernando Bernués y Mireia Gabilondo
Yolanda García Serrano	<i>Km 0</i> / Comedia dramática <sup>7</sup>	Coprotagonismo	Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra
	<i>Hasta aquí hemos llegado</i> / Comedia	Coprotagonismo	Yolanda García Serrano y Carlos Molinero
Isabel Gardela	<i>Tomándote</i> / Drama	Mujer	Isabel Gardela
	<i>Collage</i> / Documental	Mujer	Isabel Gardela
Ángeles González-Sinde	<i>La suerte dormida</i> / Drama	Mujeres	Belén Gopegui y Ángeles González-Sinde
	<i>Una palabra tuya</i> / Drama	Mujeres	Ángeles González-Sinde
Chus Gutiérrez	<i>Poniente</i> / Drama	Coprotagonismo	Chus Gutiérrez e Iciar Bollain
	<i>El calentito</i> / Comedia musical	Mujeres	Chus Gutiérrez y Juan Carlos Rubio
	<i>Retorno a Hansala</i> / Drama	Coprotagonismo	Chus Gutiérrez y Juan Carlos Rubio
Ione Hernández Sánchez	<i>Uno por ciento esquizofrenia</i> / Documental	Coral	Ione Hernández Sánchez

6.Coproducción España-Argentina.

7.Codirigida con Juan Luis Iborra.

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Mónica (Agulló) Laguna	<i>Juego de Luna</i> / Drama	Mujer	Mónica Laguna
Eva Lesmes	<i>El palo</i> / Comedia	Mujeres	Luis Marías
María Lidón (Luna)	<i>Stranded (Naúfragos)</i> / Ciencia ficción	Coral	Juan Miguel Aguilera
	<i>Yo, puta</i> / Drama	Mujer	Adela Ibáñez
	<i>Moscow zero</i> / Terror	Varones	Isabel Pisano y Adela Ibáñez
Mabel Lozano	<i>Voces contra la trata de mujeres</i> / Documental	Coral	Mabel Lozano y Carmen de Cos
	<i>La teoría del espiralismo</i> / Documental	Mujeres	Mabel Lozano
	<i>Las sabias de la tribu</i> / Documental	Mujeres	Mabel Lozano
Belén Macías	<i>El patio de mi cárcel</i> / Drama	Mujeres	Belén Macías, Arancha Cuesta y Elena Cánovas
Juana Macías	<i>Planes para mañana</i> / Drama	Mujeres	Juan Moreno, Alberto Bermejo y Juana Macías
Laia Manresa (con Sergi Dies)	<i>Morir de día</i> / Documental	Varones	Laia Manresa y Sergi Dies
Laura Mañá	<i>Sexo por compasión</i> / Comedia dramática	Coprotagonismo	Laura Mañá
	<i>Palabras encadenadas</i> / Thriller	Coprotagonismo	Fernando de Felipe
	<i>Morir en San Hilario</i> / Comedia	Coprotagonismo	Laura Mañá
	<i>Ni dios, ni patrón ni marido</i> <sup>8</sup> / Drama	Mujeres	Esther Goris y Graciela Maglie
	<i>La vida empieza hoy</i> / Drama	Mujeres	Alicia Luna y Laura Mañá
Alexia Muiños	<i>Noche transfigurada</i> / Comedia	Coprotagonismo	Alexia Muiños
Silvia Munt	<i>Gala</i> / Documental	Mujer	Silvia Munt
	<i>Pretextos</i> / Drama	Coprotagonismo	Silvia Munt y Eva Baeza
Maitena Muruzabal (con Candela Figueira)	<i>Nevando voy</i> / Drama	Coral	Maitena Muruzabal y Candela Figueira
Carlota Nelson	<i>Anclados</i> / Documental	Varones	Carlota Nelson

## 8. Producción argentina.

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Inés París	<i>A mi madre le gustan las mujeres</i> / Comedia <sup>9</sup>	Mujeres	Inés París y Daniela Féjerman
	<i>Semen, una historia de amor</i> / Comedia <sup>10</sup>	Coprotagonismo	Inés París y Daniela Féjerman
	<i>Miguel y Willians</i> / Drama	Coprotagonismo	Inés París
Dolores Payás	<i>Mejor que nunca</i> / Comedia	Mujer	Dolores Payás
Teresa de Pelegrí (con Dominic Harari)	<i>Seres queridos</i> / Comedia	Coprotagonismo	Teresa de Pelegrí y Dominic Harari
Dácil Pérez de Guzmán	<i>Triana, paraíso perdido</i> / Documental	Coral	Pive Amador
Silvia Quer	<i>Febrer</i> / Drama	Varón	Lluïsa Cunillé
Gracia Querejeta	<i>Héctor</i> / Drama	Coprotagonismo	Gracia Querejeta y David Planell
	<i>Siete mesas de billar francés</i> / Drama	Mujer	Gracia Querejeta y David Planell
María Ripoll	<i>Utopía</i> / Thriller	Coprotagonismo	Curro Royo y Juan Vicente
	<i>Tu vida en 65'</i> / Comedia	Coprotagonismo	Albert Espinosa
Azucena Rodríguez Pomedá	<i>Atlas de geografía humana</i> / Drama	Mujeres	Azucena Rodríguez Pomedá y Nicolás Saad
Manane Rodríguez	<i>Los pasos perdidos</i>	Coral	Manane Rodríguez y Xavier Bermúdez
	<i>Un cuento para Olivia</i> / Drama	Mujeres	Xavier Bermúdez (Historia: Manane Rodríguez)
	<i>Memorias rotas</i> / Documental	Varones	Manane Rodríguez
Mireia Ros	<i>El triunfo</i> / Drama	Varones	Mireia Ros
Lilian Rosado González	<i>La mala</i> <sup>11</sup> / Drama	Mujer	Lilian Rosado
	<i>Donde el olor de mar no llega</i> / Drama	Coprotagonismo	Lilian Rosado

9. Codirigida con Daniela Fejerman.

10. Codirigida con Daniela Fejerman.

11. Codirigida con Pedro Pérez Rosado.

Directoras	Películas	Protagonismo	Guion
Maite Ruiz de Austri	<i>La leyenda del unicornio / Animación</i>	Mujeres/coral	Maite Ruiz de Austri
	<i>Animal Channel / Animación</i>	Coral	Juan Velarde
	<i>El tesoro del rey Midas / Animación</i>	Coral	Juan Velarde
Pilar Ruiz Gutiérrez	<i>Los nombres de Alicia / Drama</i>	Mujeres	Pilar Ruiz Gutiérrez, Jorge Goldenberg y Gabriel Olivares
Antonia San Juan	<i>Tú eliges / Comedia</i>	Coprotagonismo	Antonia San Juan y Luis Miguel Seguí
Carla Subirana	<i>Nedar / Documental</i>	Mujeres	Carla Subirana
Helena Taberna	<i>Yoyes / Drama</i>	Mujer	Helena Taberna y Andrés Martorell
	<i>Extranjeras / Documental</i>	Mujeres	Helena Taberna
	<i>La buena nueva / Drama</i>	Varón	Helena Taberna y Andrés Martorell
	<i>Nagore / Documental</i>	Coprotagonismo	Helena Taberna
Pilar Távora	<i>Brujas / Falso documental</i>	Mujeres	Pilar Távora
	<i>Madre amadísima / Drama</i>	Varón	Santiago Escalante
Elena Trapé	<i>Blog / Drama</i>	Mujeres	Tomàs Aragay, Elena Trapé, Jaume Cuspinera, Aintza Serra, Cristina Clemente, Arantza Cuesta, Valentina Viso y Lluís Segura
Rosa Vergés	<i>Iris / Drama</i>	Mujer	Rosa Vergés y Jordi Barrachina
Nuria Villazán	<i>Machín, toda una vida / Documental</i>	Varón	Nuria Villazán y Franklin J. Díaz
Lydia Zimmerman (co-dirigida con Agustí Villaronga Isaac Racine)	<i>Aro Tolbukhin: en la mente del asesino / Thriller</i>	Coprotagonismo	Agustí Villaronga, Lydia Zimmermann e Isaac P. Racine

**Tabla 5. Datos desagregados sobre protagonismos y guionistas de las películas (2000-2010) (España)**

Fuente: Elaboración propia.

Si las tres primeras abordan la diáspora, la adopción y la memoria histórica en una secuencia que es vital para la generación a la que pertenece, también transita desde las coordenadas de lo local a lo global (el exilio y las adopciones internacionales) y la reflexión con el pasado, el vivido y el histórico. No en vano en su filmografía, como en las otras analizadas, se funden lo vivido y lo silenciado, lo privado y lo público, el presente y el pasado y, casi siempre, trascendiendo la denuncia personal a la defensa de los derechos colectivos. Así, acerca las realidades española y latinoamericana trayendo al contexto español a dos chicas, Mónica en *Los pasos perdidos* y Olivia en *Un cuento para Olivia*. Ellas apelan y representan dos problemáticas sociales, las desapariciones de niños en la dictadura argentina y las adopciones internacionales, cuestiones fundamentales de la agenda feminista del siglo XXI en tanto se confrontan con la ambivalencia política de la posmodernidad. En estas películas, la representación dominante de la maternidad se cuestiona en el mismo instante en el que evidencia las circunstancias sociopolíticas y económicas de su contexto.

## CONCLUSIONES

El cine como práctica significativa produce efectos y, lejos de ser mimesis de la realidad, es un medio poderoso de movilización y expresión del imaginario socio-sexual. Tiene el poder de (des)legitimar relatos, sujetos, valores y, al igual que los discursos institucionales, funciona como una tecnología social que, al nombrar, representar o definir la femineidad o la masculinidad, también las está creando. No obstante, aún frente a las tecnologías sociales que se encuentran operando sobre la construcción del género, los términos de una construcción diferente subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Esos espacios son los puntos ciegos, el fuera de plano, de los aparatos del poder-saber, aquí y ahora.

Justamente, en las fronteras o en los márgenes es donde crean las realizadoras españolas y argentinas durante esta década. Existe una motivadora –por interesante– disonancia entre lo que supone que las cintas de estas directoras sean expuestas en salas comerciales (buscando el centro, lo mayoritario, en el sentido *mainstream*) y lo que contienen sus relatos (divergentes, críticos, periféricos). Como suscribe De Lauretis (1987), la mirada es más diversa, entienden que los imaginarios a construir o los relatos narrados han de ser más plurales respecto de las variables generales: las identidades, las orientaciones sexuales, la edad, el hábitat, la procedencia y el compromiso social, que ya no solo político-ideológico. A medida que el enfoque se amplía, lo hacen también los sujetos y sus acciones e, incluso, las líneas temporales de los relatos, en una suerte de tiempo difuso donde pasado y presente se funden y confunden.

Entendiendo que *lo que no se ve, no se desea*, se considera que hacer visible lo cuasi-silenciado se convierte en una adecuada estrategia para fortalecer referentes. Así, re-conocer a 72 directoras de cine junto a las temáticas que tratan y a sus redes profesionales puede actuar como un espejo en el que mirarse para personas jóvenes y estudiantes del sector cinematográfico y ayudar a re-pensar el liderazgo femenino en dicho sector.

Si se pone el foco en las temáticas, aunque divergen en cuestiones específicas como la inmigración o las relaciones laborales tóxicas, que las españolas afrontan coyunturalmente, coinciden en lo general. Refieren, desde distintos géneros cinematográficos y procedimientos técnicos y simbólicos, el trascurso histórico, las vivencias intra e interpersonales y sus consecuencias, con predominio del eje relacional, ya sea en contextos formales o informales. Convergen también en mantener una mirada (bio)política con la exploración sobre la otredad, el cuerpo (con una voz fuerte contra la prostitución), la historia o la Historia, las violencias explícitas (visibles e invisibles) o implícitas. Lo hacen particularmente desde la perspectiva de lo micro, desde la base misma de la estructura social; esto es, la familia en todas sus modalidades y acepciones. Si el marco normativo en ambos estados, y durante la década estudiada, se ha modificado a favor de los derechos sociales vinculados a la dignidad y a la igualdad de los seres humanos, la representación fílmica construida por las realizadoras estudiadas ha preludiado y acompañado estos cambios en busca de una sociedad más inclusiva. Es posible advertir una respuesta común que está lejos de tratarse de una denuncia despersonalizada y cargada de eufemismos donde nadie o cualquiera son responsables.

Junto a las temáticas expuestas, los contextos de producción muestran la capacidad y las habilidades para romper el grueso techo de cristal, permitiéndoles convertirse en referentes. Por eso, su existencia misma, la vindicación de su autoría, la tarea de enlace entre las generaciones más veteranas y las realizadoras más jóvenes, constituyen un hecho fundamental, porque dan continuidad y sentido, instituyen modelos de referencia y generan una genealogía propia que saca de la excepcionalidad no solo sus propias trayectorias profesionales, sino la participación de las mujeres en la historia de las cinematografías nacionales y universales.

### **FINANCIAMIENTO**

La investigación está vinculada al Proyecto de I+D+i *Producership juvenil en las redes sociales y manifestaciones de las desigualdades de género: nuevas formas de violencia* (FEM2017-83302-C3-2-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España, 2018-2022.

## REFERENCIAS

- Acosta, M. (2011). La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino (The look of women in the new Argentine cinema). *Imagofagia* (4). Retrieved from <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159>
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Other worlds. An essay on the new Argentine cinema). Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Aron, M. (Ed.). (2004). *New Queer Cinema. A critical reader*. Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.
- Arranz, F. (2010). *Cine y género en España* (Cinema and gender in Spain). Madrid, Spain: Cátedra.
- Augé, M. (2009). *Los no lugares: espacios del anonimato: Antropología sobre modernidad* (The non-places: spaces of anonymity: Anthropology on modernity). Madrid, Spain: Gedisa.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido* (Content analysis). Madrid, Spain: Akal.
- Bernárdez-Rodal, A. & Padilla-Castillo, G. (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016) (Female filmmakers and women's representation in Spanish commercial cinema (2001-2016)). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73(11), 1247-1266. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1305>
- Binimelis, M. (2015). Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica (Theoretical perspectives on women's cinema representations: A brief historical approximation). *Secuencias: revista de historia del cine*, 42, 8-34. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10486/676396>
- Camino, A. & Ruiz Muñoz, M. (2008). Cine argentino y español. Difusa nacionalidad de actores y personajes (Argentine and Spanish cinema: actors and characters diffuse nationality). *Perspectivas de la comunicación*, 1(1), 113-119. Retrieved from <http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/15>
- Castro Ricalde, M. (2009). Género y estudios cinematográficos en México (Gender and film studies in Mexico). *CIENCIA ergo-sum*, 16(1), 64-70.
- Colectivo Librería de Mujeres de Milán. (1991). *No creas tener derechos* (Don't you think you have rights). Madrid, Spain: Editorial horas y HORAS.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- De Lucas, G. (2008, December 1). *De la periferia al centro* (From the periphery to the center). Retrieved from <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/de-la-periferia-al-centro/225580>
- Duhau, B. & Wenceslau, T. (2016). *Representaciones de género en el cine argentino. Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas* (Representations of gender in Argentine cinema. An analysis of the female characters in the most watched Argentine films). Retrieved from [http://www.generoytrabajo.com/\\_doc-especialidades/informe2-4.pdf](http://www.generoytrabajo.com/_doc-especialidades/informe2-4.pdf)
- Escobar, J. C. & Zingman, F. (2016). *Situación de salud de las y los adolescentes en la Argentina* (Health situation of female and male adolescents in Argentina). Buenos Aires, Argentina: UNICEF/Ministerio de Salud. Retrieved from <http://www.msal.gov.ar/images/stories/bes/graficos/000000872cnt-linea-base-adolescencia-2016.pdf>

- Escudero Rava, B. (2008). Identidades, discursos sociales y tecnologías de género. *Question. Revista electrónica especializada en periodismo y comunicación*, 1(18). Retrieved from <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/527>
- Feenstra, P., Gimeno Ugalde, E., & Sartingen, K. (2014). *Directoras de cine en España y América. Nuevas voces y miradas* (Female film directors in Spain and America. New voices and looks). Frankfurt, Germany: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03278-9>
- Foster, D. W. (2001). El pacto homosocial en *Convivencia*, de Oscar Viale (The homosocial pact in Oscar Viale's *Convivencia*). In O. Pellettieri (Ed.), *Tendencias críticas en el teatro* (Critical trends in theater) (pp. 217-222). Buenos Aires, Argentina: Galerna (Fundación Roberto Arlt).
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (Argentine cinema. Between the possible and the desirable). Buenos Aires, Argentina: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad – CiCCUS.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature). Madrid, Spain: Universitat de Valencia.
- Instituto Andaluz de la Mujer & Fundación Audiovisual de Andalucía (Eds.). (2009). *El audiovisual ante la Ley de igualdad. III Jornadas Medios y Responsabilidad Social* (The audiovisual before the Equality Law. III Media and Social Responsibility Conference). Retrieved from <http://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/2010/1513633.pdf>
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Women and cinema. On both sides of the camera). Madrid, Spain: Cátedra.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection* (Powers of horror. Infamy essays). Paris, France: Editions du Seuil.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Women's cinema. Feminism and cinema). Madrid, Spain: Cátedra.
- Lagarde y de los Ríos, M. (1989). *El Feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (Feminism in my life. Milestones, keys and places). Mexico City, Mexico: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- López Snaider, M. (2015, February 17). El nuevo cine argentino y sus directoras. *Revista Chocha*. Retrieved from <http://www.revistachocha.com>
- Martínez Tejedor, M. C. (2008). Mujeres al otro lado de la cámara ¿dónde están las directoras de cine? (Women on the other side of the camera. Where are the women cinema directors?). *Espacio Tiempo y Forma*, 20-21. <https://doi.org/10.5944/etfvii.20-21.2007.1479>
- Menéndez, M. I. (2013). Medios de comunicación, género e identidad (Media, gender and identity). In C. Díaz Martínez & S. Dema Moreno (Eds.), *Sociología y género* (Sociology and gender) (pp. 253-270). Madrid, Spain: Tecnos.
- Mestman, M. (2005). Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo (Images of the Spanish immigrant in Argentine cinema. Notes on the candor of the stereotype). *Odisea. Revista de estudios migratorios* (2), 187-213. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11336/69852>
- Miranda, M. E. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes* (Young female Argentine filmmakers). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

- Mullaly, L. H. (2016). Corps, identités et sexualités alternatives dans le cinéma argentin: XXY de Lucía Puenzo (Alternative bodies, identities and sexualities in Argentine cinema: Lucía Puenzo's XXY). *Genre en séries: Cinéma, Télévision, médias*, (3), 115-130. Retrieved from <http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-3.html>
- Mullaly, L. H. & Soriano, M. (2014). *De cierta manera: cine y género en América Latina* (In a certain way: cinema and genre in Latin America). Paris, France: L'Harmattan.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo* (Visual pleasure and narrative cinema). Valencia, Spain: Episteme.
- Neuendorf, K. (2017). *The Content Analysis Guidebook*. London, UK: Sage.
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M., & Vera Balanza, M. T. (2012). *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos* (Spanish female filmmakers: yesterday, today and tomorrow, showing talents). Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Núñez, T., Vera, M. T., & Díaz, R. M. (2015). *La transversalidad de género en el audiovisual andaluz* (Gender transversality in the Andalusian audiovisual). Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad Internacional de Andalucía.
- Ocón Aburto, M. (2017). *Gestión del tiempo en la producción cinematográfica desde una perspectiva de género en España* (Time management in film production from a gender perspective in Spain) (doctoral dissertation). Retrieved from <http://hdl.handle.net/11441/60375>
- Parada Poblete, M. (2011). El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009 (The state of film studies in Chile: a perspective, 1960-2009). *Razón y Palabra* (77). Retrieved from [http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/67\\_Parada\\_V77.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/67_Parada_V77.pdf)
- Peña Martín, F. (2012). *Cien años de cine argentino* (100 years of Argentine cinema). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Plotkin, P. (2010, August 12). Albertina Carri y Marta Dillon: retrato de una nueva familia (Albertina Carri y Marta Dillon: portrait of a new family). *Rolling Stone Argentina*. Retrieved from <http://www.rollingstone.com.ar>
- Rich, R. (2016). *New queer cinema. The director's cut*. Durham, NC: Duke University Press.
- Smith, P. J. (2019). Transnational co-productions and female filmmakers. The cases of Lucrecia Martel and Isabel Coixet. In P. Nair & J. Gutiérrez-Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone women filmmakers. Theory, practice and difference* (pp. 12-24) Manchester, UK: Manchester University Press.
- Smiraglia, R. (2017). La irrupción de lo queer: Cuerpos abyectos y eróticas disidentes en los márgenes del cine argentino contemporáneo (The irruption of queer: abject bodies and dissident erotics on the fringes of contemporary Argentine cinema). *InterAlia, a journal of queer studies*, (12). Retrieved from <https://interalia.queerstudies.pl/en/issue-12-2017/>
- Smiraglia, R. (2015). Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el bromance como estrategia en Excursiones (de Ezequiel Acuña) (New forms of homosociability in contemporary Argentine cinema: bromance as a strategy in Excursiones, by Ezequiel Acuña). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (11). Retrieved from <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/753>

- Soriano, M. (2016). *Cinéma féministe argentin: les questionnements épistémologiques et politiques d'Albertina Carri (Argentine feminist cinema: the epistemological and political questions of Albertina Carri)*. *Genre en séries: Cinéma, télévision, médias*, 3, 131-156. Retrieved from <http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-3.html>
- Tesch, R. (1990). *Qualitative Research: Analysis Types and Software Tools*. Bristol, UK: The Palmer Press.
- Torras, M. (2014). *Lo que no calla el cuerpo. Mirada, norma y diégesis en XXY y en El último verano de la boyita (What the body does not silences. Look, norm and diegesis in XXY and El último verano de la boyita)*. In L. H. Mullaly, & M. Soriano (Eds.), *De cierta manera: cine y género en América Latina (In a certain way: cinema and gender in Latin America)*. Paris, France: L'Harmattan.
- Trelles Plazaola, L. (1991). *Cine y mujer en América Latina: directoras de largometrajes de ficción (Cinema and women in Latin America: female directors of fiction feature films)*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género (Unfocused. Female Spanish filmmakers and gender discourses)*. Barcelona, Spain: Icaria.

## **SOBRE LAS AUTORAS**

**TRINIDAD NÚÑEZ DOMÍNGUEZ**, doctora en Psicología (Universidad de Sevilla, 1998). Profesora titular adscrita al Área de Psicología Social en la Universidad de Sevilla (España). Su foco de interés es el estudio sobre los medios de comunicación, la socialización y el liderazgo desde una perspectiva feminista. Cuenta con acreditada experiencia docente e investigadora. Ha obtenido el Premio Meridiana-2013, concedido por la Junta de Andalucía, el XX Premio de divulgación feminista Carmen de Burgos, concedido por la Universidad de Málaga, y el Premio Trayectoria-2015, concedido por el Ayuntamiento de Sevilla.

 <https://orcid.org/0000-0002-1576-7402>

**M<sup>a</sup> TERESA VERA BALANZA**, doctora en Historia Contemporánea (Universidad de Málaga, 1999). Profesora titular en el departamento de Periodismo, integrante del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer, y Vicedecana de Organización Académica, Profesorado e Igualdad en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Con una larga trayectoria en la investigación en Comunicación y Género, en la actualidad es coinvestigadora principal, junto a la Dra. Postigo Gómez, del Proyecto Nacional *Produceage juvenil en las redes sociales y manifestaciones de las desigualdades de género: nuevas formas de violencia*.

 <https://orcid.org/0000-0002-3089-4469>