

Area de Políticas Públicas, Sociales y Estado del Bienestar

OBSERVATORIO

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

2011
DICIEMBRE
14

Carmen Rivas

ENTREVISTA A CARMEN DEL RIEGO

“La profesión periodística ha perdido
credibilidad”

Rafael Fraguas

Trinidad Núñez

Lucía Sell-Trujillo



Fundación 1º de Mayo | Centro Sindical de Estudios
C/ Arenal, 11. 28013 Madrid. Tel.: 913640601. Fax: 913640838
www.1mayo.ccoo.es | 1mayo@1mayo.ccoo.es

Observatorio Medios de Comunicación y Sociedad. ISSN: 1989-4864

Observatorio

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

INDICE

- 03**
Carmen Rivas Presentación.
- 05**
Carmen Rivas **ENTREVISTA A CARMEN DEL RIEGO**
“La profesión periodística ha perdido credibilidad”
- 09**
Rafael Fraguas Declive y miseria de las tertulias
- 13**
Trinidad Núñez A propósito de “las madres” de la Constitución
- 18**
Lucía Sell-Trujillo La mujer incompleta: Imágenes de la mujer universitaria en el cine

OBSERVATORIO MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

Directora: Carmen Rivas

Presentación

CARMEN RIVAS

Directora Observatorio Medios de Comunicación y Sociedad

El 19 de diciembre la Fundación 1º de Mayo entregó a José Miguel Monzón “El Gran Wyoming” el Premio a la Libertad de Expresión. Un galardón que se nutre de las ideas defendidas por los liberales del Siglo XIX de igualdad y libertad que pusieron fin a la censura previa.

La concentración de los medios de comunicación; el deterioro de las condiciones de trabajo y la precaridad laboral en las empresas hacen que la información sea, más que nunca, un bien que hemos de preservar en toda su posible variedad y riqueza.

Con este premio queremos también dejar constancia de nuestro compromiso con el derecho de los ciudadanos a estar bien informados y con el deber de los periodistas a elaborar la información de acuerdo a los códigos éticos que los profesionales y sus organizaciones, entre ellas CCOO, reivindicamos para que la información no sea considerada sólo una mercancía, sino un bien social que tiene que servir para ayudarnos a comprender mejor el mundo en el que vivimos.

Cuando el año pasado entregamos el Premio a la Libertad de Expresión a Iñaki Gabilondo, CNN+ acababa de cerrar. Este año, Antena3TV y la Sexta, donde trabaja El Gran Wyoming, se han fusionado. Estamos en medio de una crisis económica sin precedentes y también ante profundos cambios en los medios de comunicación que afectan a la calidad de unos contenidos que, cada vez más, se caracterizan por la difusión de mensajes simples.

Estas informaciones con palabras muy sencillas, descritas de manera muy maniquea, dichas muy rápidamente, buscan suscitar emociones; en realidad se persiguen distraer. Cada vez el objetivo es menos informar y más distraer. También la información se convierte así en una forma de distracción.

El jurado del Premio a la Libertad de Expresión de la Fundación 1º de Mayo al elegir por unanimidad a “El Gran Wyoming” ha valorado el ejercicio de la libertad de expresión, y en particular, la búsqueda de la reflexión y el espíritu crítico, abierto y lucido de la audiencia. También que esta propuesta informativa se haga desde la calidad sin eludir las dificultades que tiene la elaboración de este tipo de formatos. En este Observatorio de Medios de Comunicación y Sociedad, el número 14, presentamos como primer trabajo el documental que, en torno a la trayectoria del galardonado y con sus opiniones sobre asuntos que a todos nos afectan, elaboró el equipo dirigido por Carmen Barbero.

<http://www.youtube.com/watch?v1KcxnNwSpUY&feature=related>

La repercusión de la crisis económica en el empleo de los medios de comunicación y la incidencia de la precariedad y el desempleo en la calidad de la información y en la credibilidad de los profesionales son algunos de los asuntos que hemos abordado en la entrevista con la periodista Carmen del Riego, presidenta de la Asociación de Periodistas de Madrid (APM).

Los periodistas como intermediarios entre el hecho informativo y la ciudadanía y el papel que los profesionales de las redacciones han de asumir como grupo y como individuos, en sus respectivas responsabilidades, también han sido asuntos de esta entrevista.

Precisamente de la responsabilidad social de los profesionales de la información y más en concreto de los tertulianos y las tertulias de los medios de comunicación hace, Rafael Fraguas, en este Observatorio una profunda reflexión. Con el título: **Declive y miseria de las Tertulias**, nos conduce a través de la historia de esta costumbre muy extendida por los países del sur.

Asegura el autor que la tertulia, una herramienta tradicionalmente democrática, que jugó un papel vertebrador en la formación del gusto literario, poético e intelectual de las gentes instruidas, caracterizada también por su condición de foro de propuesta para la reflexión política y social, se ha visto transformada en un lugar de desencuentro donde todos los tertulianos saben de todo y nadie escucha a nadie. Un lugar donde prolifera el exabrupto y la agresividad. Lo peor de todo –asegura– es que quienes han propiciado este proceso degradante se arrojan el derecho a representar al ciudadano de a pie.

Por su parte, Trinidad Núñez, vicedecana de estudios de la facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, analiza en este ensayo el documental de la realizadora Oliva Acosta, **“Las Constituyentes”**. Un minucioso estudio que recoge el empeño de la directora de hacer visible a 27 mujeres que hicieron política en un momento muy complicado de la historia de nuestro país (1977-1979) pero que nunca salieron en la foto oficial. Veintiuna diputadas y seis senadoras que luchaban en 1977 por la instauración de la libertad y por el reconocimiento del papel de la política en un país que había vivido 40 largos años de dictadura. Trinidad Núñez, una mujer, ha sido quien ha valorado el trabajo de otra mujer que, a su vez, ha hecho un documental que denuncia la invisibilidad de las mujeres en los ámbitos de la actividad política y también en la más creativa como puede ser la dirección cinematográfica.

Cerramos este Observatorio con un trabajo de Lucía Sell-Trujillo, que nos acerca al papel de la mujer en el cine desde sus comienzos hasta nuestros días y nos argumenta como, en lo sustancial, sigue siendo básicamente el mismo.

En su estudio titulado **La Mujer incompleta**, asegura la autora que la imagen de la mujer en el cine permanece estereotipada, y sigue transmitiendo iconos identificativos relacionados con la pureza, la belleza y armonía. Además, mientras que las figuras masculinas se presentan como elementos narrativos activos a los que les pasan cosas, las mujeres permanecen como objetos pasivos que se recrean en la mirada del otro. Las mujeres en la historia del cine se han representado de distinta manera que los hombres, porque el espectador ideal se asumía y presumía masculino y así sigue siendo. ♦

ENTREVISTA A CARMEN DEL RIEGO
PERIODISTA Y PRESIDENTA DE LA ASOCIACIÓN DE PERIODISTAS DE MADRID (APM).

La profesión periodística ha perdido la credibilidad

La periodista asturiana Carmen del Riego, es corresponsal política de La Vanguardia y se ha convertido en la primera mujer en presidir la Asociación de Periodistas de Madrid, la más importante de todas, la que aporta más del cincuenta por ciento de los asociados de toda España, en sustitución de Fernando González Urbaneja.

Con el 45% de los votos, ganó las elecciones celebradas el 30 de noviembre, a las que concurrían tres candidaturas.

Es licenciada en Ciencias de la Información, rama de Periodismo, por la Universidad Complutense de Madrid, ha trabajado en el periódico La Nueva España, de Oviedo, la agencia Europa Press, Diario 16, El Sol y La Vanguardia, donde en la actualidad cubre la información parlamentaria.

Colabora en diversas tertulias de televisión y de radio y es miembro de la junta directiva de la Asociación de la Prensa de Madrid desde 2003.

En su candidatura se encuentran periodistas como Pepa Bueno, Miguel Ángel Noceda, Marisa Ciriza, Javier Olave y María Jesús Chao, entre otros.



CARMEN RIVAS

P.: Has asumido la responsabilidad de la Presidencia de la Asociación de Periodistas de Madrid en momentos muy complicados, aunque seguramente, por una u otra razón, siempre lo son.

R.: Es verdad Cuando yo me licencié en año 1982 se decía lo mismo que se dice ahora. Que no se podía absorber todos los licenciados que salían de la facultad. Al poco tiempo surgieron las emisoras de FM y eso dio trabajo a muchísimos periodistas. Comenzaron a surgir los gabinetes de prensa en las empresas que tampoco existían. Después vinieron las televisiones privadas, y más tarde internet. Es decir siempre ha habido nuevas actividades que han venido a absorber a los licenciados en las facultades de Ciencias de la Información.

En estos momentos, quizá el problema más grave es el de la precariedad, porque cuesta muy poco dinero abrir periódicos en internet. Estamos cada día conociendo cosas nuevas. Estamos en una transformación de los medios, mezclada con una crisis económica que me parece muy preocupante. Ayer mismo vi un “corto” que se llama “Periodista-camarero”, que recomiendo a todo el mundo, en el que se ve a un chico que se levanta todos los días diciendo que es periodista, aunque trabaja de camarero porque no encuentra otra cosa.

P.: Asistimos a una pérdida de puestos de trabajo en el conjunto de los medios de comunicación y sobre todo, está cambiando también la forma de elaborar y proyectar la información. ¿Crees que el concepto profesional de la responsabilidad de los periodistas hacia la ciudadanía está cambiando?

R.: Cuando decidimos presentarnos a las elecciones nuestro primer punto en el programa electoral era precisamente ese. Devolver la credibilidad a los profesión, que la

ha perdido, como otras muchas instituciones. Se ha perdido un poco la perspectiva de lo que es el periodista, que son aquellas personas que tienen el deber de garantizar a los ciudadanos su derecho a la información, que es del ciudadano y no del periodista. Tenemos que volver a los principios básicos del periodismo. Volver al código deontológico que existe, aunque muchos periodistas no lo sepan y seguramente no se les enseña en las universidades el código ético que es nuestra autoregulación. Si los ciudadanos nos exigen eso y saben que pueden reprocharnos cuando no

Tenemos que volver a los principios básicos del periodismo. Volver al código deontológico que existe, aunque muchos periodistas no lo sepan y seguramente no se les enseña en las universidades el código ético que es nuestra autoregulación.

cumplimos con nuestro deber, volveremos a estar en el camino profesional que debe exigirse a los periodistas. Por ejemplo el movimiento de “sin preguntas no hay cobertura” está siendo exigido por la sociedad, por los ciudadanos.

P.: En este sentido, me gustaría saber si vuestra Asociación y la Federación de Asociaciones de Periodistas de España, como coordinadora de todas las asociaciones, han tenido un papel activo a la hora de apereibir a aquellos profesionales cuyas practicas no han respetado los códigos éticos?

R.: Son muchos, muchísimos los apereibimientos, las llamada de atención. Lo que ocurre es que no lo publican, no encontramos eco en los medios de comunicación. Solamente lo publica un medio cuando le saca los colores al medio contrario, si se lo saca a él no. Me gustaría que en las universidades esa documentación que es amplísima se utilizara para dar las clases de ética periodística. Lo que hacemos es colgarlo en la página Web de la Asociación.

P.: Podrías hacer un resumen del programa que presentasteis para concurrir a las elecciones?

R.:El primero era recuperar la profesión y el orgullo de ejercerla. El segundo la formación de los periodistas. Acabamos de contituir también la comisión de empleo y formación. Los cursos para reciclar a los que están en activo y para los que están parados. También el día a día de esta casa que tiene requiere de un trabajo ingente y que en alguna ocasión ha estado a punto de tener que cerrar debido a las dificultades de su gestión.

P.: Nos encontramos con una cierta situación de indefinición en cuanto a los colegios de periodistas, aunque se que en su momento, se tomó la decisión de constituir los Colegios profesionales de periodistas. ¿Cómo está ese asunto en este momento?

R.: La Comunidad de Madrid no lo ve clara. En concreto la presidenta nos ha dicho siempre que lo que aporta el colegio lo hemos conseguido por la vía de los hechos, aunque no sea un Colegio.

Los Colegios en el ejercicio de la profesión deben ser oídos y aunque no lo somos se nos consulta. Estamos viendo lo que sucede en otras comunicades autónomas y hay para todo. En algunas comunidaes se están constituyendo los colegios sin que desaparezcan las Asociaciones. Esta es una vía. Desde luego no queremos que las APM desaparezca porque son 115 años de historia.

La conciliación tenemos que hacerla los hombres y las mujeres, no solo tenemos que conciliar las mujeres.

P.: ¿Manteneis relaciones institucionalizadas con las organizaciones sindicales?

R.: Ha habido relaciones de amor-odio. Ha habido menos relaciones de las que debería haber. La Asociación no es un sindicato. Nosotros no nos presentamos a las elec-

ciones sindicales y por tanto la representación y defensa de los derechos laborales de los periodistas recae en las organizaciones sindicales. Dicho esto creo que las relaciones deberían ser más fluidas. Creo que deberíamos colaborar más con los sindicatos y servir de puente y de arbitraje con los editores en los puntos y momentos de conflicto. No ha sido fluida la relación son los sindicatos porque los intereses son distintos ellos están afectados por las cuestiones laborales y nosotros por la situación profesional.

P.: Hablando de la realidad ¿crees que realmente se puede exigir profesionalidad y defensa de los principios y códigos éticos cuando se está en condiciones de precariedad laboral y con salarios que no les permiten llegar a ser mileuristas?

R.: No, no, en absoluto. Por eso nos hemos implicado desde el principio. Cuando existe la precariedad y la falta de libertad en el trabajo porque se tiene miedo a llevar la contraria y a perder el puesto de trabajo, va en detrimento de la calidad y ahí si entra de lleno en nuestro ámbito. Las condiciones laborales afectan al producto. Tenemos

Por ejemplo el movimiento de “sin preguntas no hay cobertura” está siendo exigido por la sociedad, por los ciudadanos.

que encongrar fórmulas para denunciar las situaciones de precariedad y de escasa valoración profesional porque ambas cuestiones tienen relación.

P.: Hay una cosa que llama la atención y es que durante cien años tanto las asociaciones como la FAPE han estado gobernadas, dirigidas por hombres

y desde hace unos años eso ha dado un vuelco y son mujeres, en muchos casos, las que están en primera línea de responsabilidad ¿qué valoración haceis de esto?

R.: Somos un reflejo de la sociedad. Las periodistas mujeres somos más desde hace tiempo en las universidades, en las redacciones. En los cargos medios estamos avan-

zando pero todavía no alcanzamos las altas direcciones de los medios de comunicación. Es un reflejo tardío.

En todas las profesiones, incluso en las científicas, hemos alcanzado los puesto medios pero nos falta llegar a los altos cargos. Que haya una mujer al frente de la Asociación de Periodistas de Madrid, refleja el cambio que se está produciendo en la sociedad. Durante la campaña electoral, gente de mi junta me dijo que había que explotar más el hecho de ser una mujer. Yo me opuse porque nunca he ido de mujer, a mi me han elegido no por ser mujer, sino por la trayectoria de estos treinta años que llevo en el periodismo. Pero ahora si quiero que mi elección sirva para que las mujeres periodistas avancemos. La conciliación tenemos que hacerla los hombres y las mujeres, no solo tenemos que conciliar las mujeres. Las mujeres somos más exigentes con nosotras mismas. Miramos mucho las posibilidades de dedicación y de preparación que tenemos y mientras un hombre siempre está dispuesto a asumir cualquier responsabilidad, las mujeres nos lo pensamos más, tenemos un sentido de la responsabilidad más desarrollado.

P.: En los últimos años ha habido una gran la pérdida de empleo en los medios de comunicación, debido a los ajustes y cierres de empresas y también a la crisis económica, ¿Cuál es vuestra valoración de la situación creada por el desempleo?

R.: La inmensa mayoría de los nuevos asociados que tenemos están en paro. La verdad es que ese es el mayor problema. Se nos ha juntado la crisis de modelo empresarial y la crisis económica y yo no se como vamos a salir de esta. Va a ser difícil salir de este círculo. Vamos a intentar poner el granito de arena que podamos. Lo que queremos es defender esta profesión y me encanta la idea que circula por las redes sociales de recuperar el orgullo de ser periodista y el valor de ser los intermediarios entre la información y los ciudadanos que son los depositarios de ese derecho. Por eso hay que recuperar algo consustancial que es el “no todo vale”. ♦

Declive y miseria de las tertulias

RAFAEL FRAGUAS

PERIODISTA

La tertulia es una tradición latina que toma su nombre del cartaginés Tertuliano, afamado y apasionado orador y teólogo cristiano del siglo II. En España la denominación tertulia se aplicaba a toda reunión orientada a informar, parlamentar, perorar o debatir sobre la cosa pública, artística o literaria en torno a la mesa de un lugar grato, generalmente un café.

Grandes pensadores, escritores y poetas españoles, en su mayor parte varones, desde mediados del siglo XIX hasta bien entrada la centuria siguiente se foguearon en estos foros informales, donde exhibían sus dotes dialécticas y las sometían a cierto juicio, restringido pero público. Obedecían a un impulso por organizar el flujo de la realidad objetiva y del pensamiento mediante un discurso racional y su contraste, que armonizara igualmente los sentimientos y les diera expresión cabal y, a ser posible, bella. A veces, adelantaban en ellas la sustancia de sus futuros escritos o poemas.

La fórmula servía tanto para contrastar hipótesis como para formular ideas o tesis propias, cuando tales funciones apenas se abrían paso en la esfera pública dado el predominio del púlpito y la imposición, incluso en las Academias, del discurso escolástico singularizado por su carácter dogmático e incontrastable. Tuvo pues la tertulia en su origen un cometido de debate, marcadamente libre-pensante, de corto alcance inmediato pero con una finalidad didáctica y formativa de mayor vuelo. Se trataba de una fórmula aparentemente democrática, pues de partida situaba en un plano de igualdad a los participantes, provistos de voz todos ellos.

A veces, cobraba un tono humorístico o lúdico que acrecentaba su atracción. Aquellas intervenciones y conversaciones en torno a un café, que impregnaban de ocurrencias, conocimientos y sensibilidades a un público generalmente estudiantil que acompañaba a los contertulios, fueron durante décadas la espita por donde afloraba la crítica, el ingenio y, en no pocas ocasiones, el talento de quienes frecuentaban las tertulias. Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Ramón Gómez de la Serna, al igual que pintores como José Gutiérrez Solana o cineastas como Luis Buñuel, dirigieron o participaron con extraordinaria brillantez en numerosas tertulias. A grandes rasgos, los frequentadores de estos foros disponían de tiempo para ello y se hallaban informalmente divididos en enseñantes y escuchantes, maestros y alumnos, personalidades y émulos.

El caso es que aquella vieja fórmula de debate, cuando España recupera las libertades democráticas en torno a 1978, fue trasladada a los medios de comunicación, señaladamente a la televisión y a la radio. Surgen también mujeres que se incorporan por primera vez a los debates públicos abiertos. Como fórmula, nada que objetar: una sociedad que salía de cuatro décadas de dictadura demandaba la apertura por doquier de foros de discusión.

Flagelo antidemocrático

Sin embargo, la tertulia ha devenido hoy en un verdadero flagelo para la democracia, desprovista aquí de escenarios o plataformas donde aprender a ejercerla dialéctica-

mente. Tal degradación obedece a la banalidad con la que unos periodistas, titulares casi siempre de la tertulia, y en muchas ocasiones, pseudo-periodistas, acostumbran abordar de forma adjetiva y escasamente informada asuntos de la máxima importancia social, política, económica o ecológica. Sobre estos temas emiten puntos de vista caracterizados por su trivialidad, que raramente aportan ideas nuevas y más extrañamente aún invitan a la reflexión o despiertan el pensamiento. La exposición de un mero caso o ejemplo se ve transformada, gracias a la arbitrariedad de los tertulianos, en una auténtica ley absoluta e incuestionable.

No suelen aportar datos que avalen sus afirmaciones. No muestran tener más información que la que ya existe en su contorno. Con harta frecuencia, las tertulias generan más confusión que la que presuntamente intentan atajar y casi siempre sirven a sus protagonistas para destilar pasiones, humores y rencores particulares cuyo resultado es el de caldear la rencilla pública, más la transgresión de las mínimas normas de respeto mutuo y la reproducción de tópicos y confrontaciones superficiales sin cuento.

En su origen, los paneles de contertulios mostraban cierto criterio en su selección; entonces era normal la presencia de docentes, personas cultas o simplemente provistas de inteligencia natural y sentido político y de sociabilidad, con desenvoltura explicativa, capacidad de raciocinio, facultades para la síntesis, e ideas que proponer.

Grosería y espectáculo

Sin embargo, la tertulia ha ido degenerando y mimetizándose con las llamadas “tertulias del corazón” de tal modo que hoy, la elección de contertulios suele hacerse de manera mecánica, trivial y sin criterio intelectual alguno. En ocasiones, se trataría de cooptar a personas propuestas por grupos políticos o económicos, que se muestren sometidas a la reproducción de las instrucciones recibidas y cuyo comportamiento ante las cámaras o los micrófonos a ser posible raye en la grosería, porque con certeza son las gentes de este tipo “las más capaces de generar espectáculo”, en frase de un productor del ramo. La frase se refiere así a la agresividad como reclamo para un público al que se trata de embrutecer, en vez de formar o invitar a la reflexión. Se pagan sumas astronómicas a los intervinientes que más bronca desencadenan. Incluso se han dado casos de llevar a tertulias a personas cuyos desbarres mentales, provocados por la enfermedad, la droga o la mera estulticia, son ruidosamente celebrados. El mal gusto acompaña estos “espectáculos”, que llenan horas y horas de la programación audiovisual en detrimento de una programación cultural de calidad, ausente de la mayor parte de los medios.

En cuanto a los contenidos, en el género de la tertulia se comprueba de manera reiterada el dicho según el cual “las ideas dominantes son las ideas de los que dominan”; es decir, las tertulias se convierten en lo contrario de lo que se proponía sus discutidores, que era el contraste de informaciones y de opiniones, para transformarse ahora en correas ideológicas de transmisión del poder, señaladamente el económico, a cuya pretendida científicidad se recurre, como si los comportamientos de los mercados tuvieran algo de científicos.

Algunos tertulianos albergan la esperanza de dictar la agenda de partidos y organizaciones políticas o empresariales y, en todo caso, muchos de ellos y de ellas son en definitiva divulgadores de sus mensajes, tarea por la cual son convenientemente remunerados bien con retribuciones económicas bien con ayudas oficiales, por ejemplo, a sus medios escritos o digitales.

La disidencia como coartada

Resulta mortificante para quienes escuchan a los tertulianos a través de cualquier emisora de radio o canal de televisión comprobar cómo se impiden hablar unos a otros y cómo es prácticamente imposible que alguien admita una argumentación opuesta a la suya. Para colmo, el formato de tertulia está concebido de manera ideológicamente monopólica, con el conductor/a del debate alineado/a con los tertulianos que conforman la mayoría aplastante y con la presencia de algún/a disidente, siempre bajo control mediante el empleo tendencioso en la gestión de los tiempos de intervención o en los planos prioritarios. El disidente cumple la función de coartada, como pretexto para justificar la supuesta pluralidad de la tertulia. En algunos casos, pocos, las tertulias pueden llegar a ser como mucho bipartidistas, pero nunca los supuestos equilibrios buscados siquiera formalmente pueden alterar o rebasar los límites de la línea político-económica editorial impuesta por la emisora o de la cadena desde donde se emite a tertulia, hecho que impide cualquier desenlace que no sintonice con la mentada línea que, dada la situación existente en los medios en España, siempre o casi siempre es ideológicamente de derechas.

A estas características estructurales de las tertulias hay que añadir además una serie de vicios heredados de la deficiente formación cívica y académica en España, sesgada por las inercias escolásticas y por la débil presencia histórica de la sociedad civil en la escena política. Así por ejemplo, la distinción entre la caracterización de un problema y su solución es una dualidad que jamás se admite en los coloquios. Muy pocas personas están dispuestas a aceptar y a discernir metodológicamente que una cosa es identificar un asunto y la otra es solucionarlo, tarea ésta que debe corresponder a quienes están dotados de poder y de representatividad.

Las cosas suceden pues de manera que toda discusión implica aquí que ha de brindarse una solución y si bien el diagnóstico puede ser acertado, si la solución propuesta carece de consistencia, como es casi seguro que acontezca, ninguna de las aportaciones a la caracterización del problema tratado en la tertulia prosperará. La frustración se convierte en el desenlace habitual de tal foro. Este es uno de los círculos viciosos en los que se incurre al concebir y ejercer las tertulias de tal manera.

Por otra parte, cualquier discusión, sea tertulia o no, que carezca de una base informativa, está condenada al fracaso.

Lo habitual es que quienes discuten, comparezcan al debate con un bagaje informativo dispar. Mérito de los conductores de debates es uniformizar esa información y procurar establecer una base informativa común para propiciar el diálogo desde un punto de arranque compartido, siquiera de mínimos. La información homogeneiza asimismo la participación del público telespectador o radioyente. Si esta función no se cumple, los desniveles informativos impedirán establecer relaciones de comprensión mutua y el debate, con certeza, fracasará.

Es preciso subrayar que una cosa es la opinión fundada en informaciones contrastadas, meta que se persigue obtener de una tertulia y otra bien distinta resulta ser un punto de vista. Siendo respetable todo punto de vista, es evidente que carece de la entidad y del conocimiento implícito en una opinión asentada en una base informativa confirmada.

El Periodismo de Opinión suele confundirse con el punto de vista del comentarista, que vale exactamente igual que el de cualquier particular, a menos que sea resultado del cruce de informaciones significativas cuya mezcla va a dar, con certeza, la clave de un nuevo acontecimiento informativo dotado de significación. Esta es la esencia del análisis, que nada tiene que ver con el ¡Se van a enterar!, tan querido a la idiosincrasia del tertuliano hispano más trivial.

Pasión y elocuencia

A propósito del lenguaje, en las tertulias se suele aceptar que el más ordinario y grosero resulta cada vez más eficaz para la aniquilación de los argumentos contrarios. En ocasiones, el intento por parte de algunas personas sensatas de eludir los juicios de valor, para evitar las polémicas estériles, lleva a algunos tertulianos decentes a emplear un léxico técnico y neutral. Pero, si su empeño no se ve acompañado de una destreza y una cierta calidez en el habla, se transforma en un discurso plúmbeo carente de elocuencia que encamina directamente hacia el desinterés a quien lo escucha. Esto es el resultado, a su vez, de la trivialización de los públicos, a los que se ha azuzado o embrutecido ante cualquier reflexión crítica consistente.

La elocuencia, como recomendaba Cicerón, orador de nombradía, admite verse sazonada por algunas gotas de pasión, incluso de vehemencia moderada, siempre que sean manifestaciones sinceras de convencimiento sobre lo que se predica. No hay poder persuasivo eficaz si no existe la convicción profunda en la veracidad de cuanto se proclama; mas esta certeza no puede obturar la receptividad ante otros argumentos racionales o sentimentales. Quien habla no sólo lo hace hacia los demás, sino que también vierte sus reflexiones hacia sí mismo y sus palabras comprometen su comportamiento social y personal al mismo tiempo. En esta dualidad del discurso se asienta la base de la comunicación intersubjetiva, sobre la que se edifica la ética, la moral propia y la vida social en su conjunto, nada de lo cual vemos hoy en la deriva que las tertulias al uso fatalmente han ido adquiriendo.

La tertulia, una herramienta tradicionalmente democrática, que jugó un papel vertebrador en la formación del gusto literario, poético e intelectual de las gentes instruidas o semi-instruidas en España, caracterizada también por su condición de foro de propuesta para la reflexión política y social, se ha visto transformada, por una vergonzante impostura, en un lugar de desencuentro donde todos los tertulianos saben de todo y nadie escucha a nadie, prolifera el exabrupto y la agresividad más tosca emerge con tanta rapidez como violencia. Lo peor de todo es que estas gentes que han propiciado este proceso degradante se arrojan el derecho a representar al ciudadano de a pie, al que valoran tanto como para estar dispuestos a ofrecerle tan degradado producto.

Rigor intelectual; racionalidad; sentido crítico; respeto a los demás y claridad expositiva son algunos elementos que gentes sabias han propuesto a lo largo de la Historia para mostrar ideas propias y persuadir y convencer con ellas. La oferta parece seguir siendo válida hoy para dignificar con ella un género, la tertulia, que tantas horas de delectación y de saber ha procurado a tantas y tantos españoles. ♦

A propósito de “las madres” de la Constitución

TRINIDAD NÚÑEZ DOMÍNGUEZ

A Pre-texto

El 5 de noviembre se presentaba a concurso, dentro del Festival de Cine Europeo de Sevilla, el Documental “Las Constituyentes” de Oliva Acosta. Con este trabajo, la directora quería hacer visible a 27 mujeres que hicieron política en un momento muy complicado de la historia de nuestro país (1977-1979) pero que nunca “salieron” en la foto oficial. *Veintiuna diputadas y seis senadoras luchaban en 1977 por dos causas: por la construcción de un país libre y equitativo tras la dictadura y por el reconocimiento del papel de la política en un país dominado por los hombres.* Con estas palabras puestas en cursiva lo presenta el diario *Canarias7.es* (7-11). Veintisiete mujeres entre los más de quinientos hombres que formaban un primigenio Congreso y un debutante Senado.

Resulta que las “madres de la Constitución” existieron y trabajaron duro por hacer real la democracia y por hacerlo con un sentido de servicio público envidiable, imprescindible... Con un sentido del servicio público que ahora se necesitaría más que nunca; con un sentido del servicio público que parece estar perdido en estos momentos.

Fueron mujeres que abrieron caminos y ha tenido que ser otra mujer la que lo diga. Nunca es tarde. La propia directora confesaba en una entrevista hecha en el *Diario de Sevilla* (8-11) que *en esta sociedad en la que vivimos estamos más en la percepción de la igualdad más que en la realidad de la igualdad. Hemos avanzado mucho pero queda mucho por hacer, y ellas mismas lo dicen todo el rato durante el largometraje.*

Es un documental emotivo e inteligente y ha conseguido una mención honorífica en el mencionado Festival. No me resisto a seguir usando las palabras de la directora recogidas en el *Diario de Sevilla*. Son claras y gráficas: *La llegada del exilio de La Pasionaria, los recuerdos de Asunción Cruañes que cuenta a su nieta la primera vez que pudo votar (con 52 años), las declaraciones de Dolores Pelayo que opina que Virginia Wolf se quedó corta pidiendo una habitación para la mujer (“debimos quedarnos con la casa entera”), entre otras muchas historias, nos acercan a nuestras madres y abuelas políticas de una manera muy humana, muy viva.*

Pero el documental no se queda en esta visibilización de mujeres comprometidas. Va a más. Como señala Laura Crespo para *El Imparcial* (5-11), *nos coloca cara a cara con el presente y las hace dialogar con él. Los testimonios de 14 de aquellas pioneras de la política —cinco no han participado y las otras ocho han fallecido— se entrelazan con la secuencia que bombea el corazón del metraje: un encuentro sincero y coloquial entre algunas de las mujeres que hicieron historia entonces y las que están llamadas, desde los partidos políticos, a lidiar con el ahora.*

Contexto

El visionado de *Las Constituyentes* me hizo topar de bruces con todas esas barreras que siguen haciendo que el trabajo público de las mujeres sea más costoso y produzca daños colaterales para nuestra salud bio-psico-social. Porque la “mochila” que llevamos está

llena de triple jornada, de culpa por descuidar el trabajo doméstico (que se nos ha dicho que es de nuestra responsabilidad cuasi-exclusiva), de miedo a tener ambición (que parece que no es una aspiración muy femenina)...

Paralelamente este trabajo me hizo topa con otra cruda realidad: las dificultades que tiene una directora de cine para sacar su proyecto. Y no es una cuestión nacional sino transnacional. El porcentaje de mujeres que dirigen cine es absolutamente deficitario.

El poder en el cine, de hecho, ha sido de los hombres. No sólo porque sean más visibles, más conocidos... sino que, precisamente por serlo, les ha resultado más fácil conseguir quién produzca su proyecto. Como hemos dicho en otro momento (Núñez y otras, 2007) los estereotipos prejuiciosos sobre la capacidad de liderazgo de las mujeres o sobre su falta de ambición han sido determinantes barreras que han funcionado haciendo percibir mayor riesgo *subjetivo* a aquellas personas que tienen en sus manos la capacidad para decidir si financiarles o no esos proyectos.

Resulta menos complicado acordarse de nombres de directores de películas que de nombres de directoras. Son escasos todavía los títulos de los que "ellas" son responsables que logren tener una buena financiación, lo que afecta también a la promoción. La consecuencia es que pocas películas consiguen entrar adecuadamente en el mercado y, por lo tanto, pocas realizadoras son conocidas. Y si no se es una persona conocida se complica la obtención de financiación, volviendo a empezar. De hecho, no son pocas las directoras que han podido estrenar su proyecto porque también lo han producido.

Si miramos el panorama latinoamericano, podemos traer a colación las reflexiones de Ramírez (2009) quien nos recuerda las duras y directas palabras de una directora de cine cubana ya fallecida (Mayra Vilasís): *es más fácil para una mujer en Cuba ser piloto de avión que directora de cine*. También nos recuerda que Carolina Nicola es un ejemplo de cineasta cubana que ha logrado poner en marcha un proyecto; eso sí, con sus propios recursos económicos. Se trata de la película *Así de simple*, estrenada en 2007.

El panorama es tan desolador que Vega (2000) toma como un éxito que entre 1980 y 1999 se hayan estrenado en Méjico 26 películas dirigidas por mujeres. Claro que parte que desde 1900 a 1980, se logran exhibir 14. Con esa medida, todo un éxito la década de los ochenta y noventa (!)

Haciendo un repaso por los listados de personas premiadas en los *Oscar* de Hollywood y, específicamente, los que se dan dado a la Mejor Dirección, podemos comprobar que nunca (en 82 ediciones) lo ha ganado una mujer hasta febrero de 2010 (Kathryn Bigelow), y sólo en tres casos han conseguido estar nominadas: Lina Wertmüller, por su película *Siete bellezas* (1975); Jane Campion, directora de *El Piano* (1993) y Sofia Coppola por *Lost in translation* (2003). Otra norteamericana cuya trayectoria profesional está plagada de valoración del público es Nancy Meyers (directora de *Cuando menos te lo esperas*, estrenada en 2000); sin embargo, en cuanto a reconocimientos oficiales sólo ha conseguido estar nominada al Mejor Guión por la película *La recluta benjamín* (1980).

Centrándonos en el cine español, sirvan estos datos como muestra: En 2006 se produjeron 140 películas; de ellas, sólo 6 fueron dirigidas por mujeres (el 4,3%). En 2007 se produjeron 172; de ellas, sólo 9 son dirigidas por mujeres (5,2%). Por este motivo, el Gobierno Español se comprometió, dentro del I Encuentro Internacional de Mujeres del Audiovisual organizado por CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas) y celebrado en diciembre de 2008 en Madrid, a impulsar al máximo medidas de género en este sector. No sé qué estará pasando tres años después. Me temo lo peor.

Es tremendo que haya tanto desconocimiento en nuestro país sobre el trabajo de las mujeres que dirigen cine. ¿Reconocemos a Emma Cohen como directora de cine? Si alguien la recuerda es por ser actriz; incluso por su papel de Gallina Caponata en la versión española de *Barrio Sésamo* (1979 y 1980). Aunque, sin duda, lo más probable es que se la reconozca como la pareja de Fernando Fernán Gómez. Sin embargo dirigió la no desdeñable cifra de cinco largos: *La plaza* (1976); *Quería dormir en paz* (1977); *Cuentos eróticos* (1979); *Y yo qué sé* (1979) y *El séptimo día de sol* (1980).

¿Qué recordamos de a Ana Mariscal? Posiblemente su trabajo como actriz. Sin embargo, y como ya señalamos en otro momento (Núñez, 2008), es un caso atípico del cine español porque es una de las pocas mujeres que consiguió dirigir diez películas. Algunas de ellas son: *Segundo López, aventurero urbano* (1953); *El camino* (1963) o *El peine-cillo* (1968). Eso sí, ella, como otras de épocas anteriores, deben mostrar un talento especial para hacer posible la película. Ese talento tiene nombre de productora, que es la única manera de conseguir financiación: la propia. En concreto funda la productora Bosco Films. Su primera película trató de retratar el chabolismo de los alrededores de Madrid y no se pudo estrenar durante el franquismo.

Irene Cortesana ha sido la primera mujer que dirige un largometraje en nuestro país. Lo consigue en 1921 con la película *Flor de España o la leyenda de un torero*. Y en una época convulsa, Rosario Pi logra estrenar dos largos: *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1937) y Margarita Aleixandre dirige *La gata* (1957), con el apoyo de su productora Nervión Films. Sin embargo, sus nombres se desvanecen a la vez que no es difícil rescatar de la memoria colectiva el nombre de directores de cine español a los que, sin duda, se les considera “clásicos”: Luis Buñuel; Juan Antonio Bardem; Antonio Isasi-Isasmendi, José M^a Forqué o Luis García-Berlanga.

Cuando se intenta conseguir información sobre “directores/directoras” de cine español, el buscador Google ofrece, como primer registro, una página que se anuncia con cincuenta directores (www.galeon.com/cerpleg). Muy interesante comprobar que en dicha página aparecen 48 hombres (Almodóvar, Amenábar, Aranda, Camús, Chávarri, de la Iglesia, Erice, Garci, Giménez-Rico, Trueba, Uribe, Olea, Suárez, etc.) y dos mujeres (Bollaín y Miró). Un 4,1% que no responde a la realidad pero sí manifiesta la “consideración social” que se concede a las mujeres directoras (es decir, prácticamente ninguna). Es verdad que esta es la página de “un particular”, pero un estudio realizado por SigmaDos en 2007 revela que los directores de cine español más conocidos por la ciudadanía son: Almodóvar, Amenábar, Garci, Trueba y Berlanga, por ese orden.

No obstante, la sensibilidad hacia el liderazgo femenino y el poder va llegando, con más fuerza, a las pantallas, aunque algunas de estas directoras no quieran hablar de cine de mujeres o de hombres sino de cine bueno o malo. Porque, además, las mujeres que toman decisiones como realizadoras ponen una mirada diferente empezando por la elección del tema y de los personajes. Parece menos probable que una directora utilice a una mujer como objeto del discurso y a un hombre como sujeto. Las mujeres directoras buscan nuevas formas de representación porque están hartas de verse mal representadas (Carmí-Vela, 2005). De todas maneras debemos reconocer que en algunos casos ocurre que son las propias mujeres las que se “autocensuran” a la hora de dar el salto a la dirección de películas y lo hacen por un estricto sentido de la responsabilidad. Este sentido de la responsabilidad (que no siempre nos beneficia) ha sido denominado en la literatura como *techo de cemento*. En muchos casos, las mujeres renuncian al ascenso, a tener poder ejecutivo, y lo hacen no por miedo o por incompetencia sino por exceso de celo (quieren hacer muy bien su trabajo dentro y fuera de casa). En otros casos como una medida de auto-protección. La exigencia (y la autoexigencia) de “ser perfectas” en todas las facetas vitales (como profesionales, madres,

esposas, administradoras del hogar o mujeres) resulta agotadora y puede conducir las (conducirnos) a renunciar o a perder una adecuada calidad de vida.

La propia Ángeles González-Sinde lo señalaba en su participación en una Mesa Redonda sobre *Mujeres creadoras*, dentro de las actividades del Festival de Cine Europeo de Sevilla en 2008. Y lo decía así: *las mujeres se lo piensan más que los hombres. Ese carácter reflexivo a veces juega a favor de las mujeres pero a veces juega en contra.*

Sin duda, las mujeres nos hemos acostumbrado a exigirnos demasiado a nosotras mismas. Pero la propia sociedad exige mucho a las mujeres. Como hemos dicho en otro momento, pasar por un examen permanente es una condición que se ha impuesto el género femenino y que está incorporada de manera inconsciente en la sociedad, está en el imaginario colectivo. La infalibilidad se ha convertido en una obligación de la que está salvado el hombre. Las mujeres seguimos respondiendo de manera refleja a muchos siglos de reprobación y de censura sobre lo que sentimos o sabemos. Y ello contribuye a perpetuar una elevada autoexigencia personal y profesional. La severidad de la sociedad hacia las acciones profesionales y familiares de las mujeres nos llevan a actuar pidiéndonos siempre más y viviendo con culpa los posibles errores (Núñez y Loscertales, 2004). Es verdad que, en más ocasiones de las debidas, se suele renunciar al poder ejecutivo porque resulta muy “culpabilizante” y estresante conciliar las vidas (familiar, laboral, personal o social). Son diferentes las investigaciones latinoamericanas y europeas que demuestran que el estado civil, la edad y la situación reproductiva se constituyen en un elemento de relevancia para las trayectorias profesionales de las mujeres. Se llega a observar una alta proporción de solteras y divorciadas entre las que desempeñan cargos directivos y, a la vez, un bajo número de mujeres que son madres (Arango, 1998; Delfino, 2005, etc.).

Chinchilla y otros (2005), después de entrevistar a 145 ejecutivas, concluyen que el criterio que más condiciona la toma de decisiones de las directivas es el equilibrio entre la vida personal/familiar y profesional. El 68% de estas mujeres consideran muy importante poder conseguirlo antes de decidirse a promocionar. Igualmente, para la mayoría de estas mujeres, la prioridad máxima es su propia descendencia; después quedan la pareja, la familia y... en cuarto lugar se encontraría el proyecto profesional. Es más, los datos demuestran que las mujeres que están en puestos de dirección suelen renunciar a su baja maternal (a la que indudablemente tienen derecho). En cambio, el 12% de los directivos varones la están tomando. La explicación que ofrecen las autoras antes mencionadas es que a las mujeres les preocupa las repercusiones laborales de estas bajas. Todo lo contrario pasa con el hombre. Para ellos, el hecho de atender a su descendencia, y que la empresa conozca, supone un *extra* de reconocimiento social.

Pues estos mismos argumentos, e incluso amplificadas, están detrás de muchas mujeres que, aun teniendo cualidades técnicas e ideas creativas, postergan sus proyectos audiovisuales o (simplemente) no los acometen. Inés París subrayaba que *la conciliación es objetivamente difícil* refiriéndose al mundo cinematográfico. Estas manifestaciones las hacía en el II Festival de Cine de Cuenca, al que fue invitada para hablar de “¿Por qué no hay más mujeres directoras de cine?”. Son muchas las que sienten la dificultad. Ángeles González-Sinde cuando se subió a recoger su “Goya” a la Mejor Dirección Novel en 2004, aludió de manera explícita y clara a la conciliación y, en concreto, se refirió a la gestión del tiempo diciendo: *con un horario imposible* (si quieres dirigir una película) *apenas puedes estar con tus hijos*. En ese mismo acto, Bollaín recogía el “Goya” a la Mejor Dirección y acunó la estatuilla homenajando(se) por su reciente maternidad.

Texto (final)

Las desigualdades entre hombres y mujeres en el mercado laboral son manifiestas; las diferencias se producen en los tipos de ocupación (segregación horizontal), en los niveles conseguidos (segregación vertical), en el porcentaje de contratos a tiempo parcial, en los salarios, en el estilo de liderazgo... Y ello termina perjudicando no sólo a las mujeres sino a la propia sociedad.

Gary Becker¹ quien afirma que *basta con que haya mayor competencia entre nuestras empresas, para que aquellas que discriminan por sexo vean sus cuentas de resultados por debajo de aquellas que escogen a los mejores, con independencia de su sexo u otras características*. Llopis (2007), apoyada en diferentes estudios, reconoce que la mujer “positiviza” la economía de los países y los resultados de las empresas. Por ese motivo, identificar y cuantificar la brecha de género en el acceso y la promoción puede servir para ofrecer argumentos que mejoren significativamente el potencial económico, político y social de un país.

Dice Michelle Bachelet que cuando una mujer entra en política cambia la mujer; pero cuando muchas mujeres entran en política, lo que cambia es la política. Me atrevo a parafrasear a Bachelet y sostengo que cuando una mujer entra en un sindicato cambia la mujer; pero cuando muchas mujeres entran en un sindicato lo que cambia es el estilo de hacer sindicalismo. Cuando una mujer hace cine, posiblemente no cambie nada pero cuando son muchas las que hacen cine, la realidad narrada se parece más a la realidad real y, desde luego, es más sensata. ♦

Notas

¹ Se le concedió el Premio Nóbel de Economía en 1992.

Referencias bibliográficas

- Arango, Luz Gabriela (1998) Familia, trabajo e identidad de género. En L. Abraham y A. Abreu (org.): *Género e trabalho na sociologia latinoamericana*. Sao Paulo. Brasil.
- Carmí -Vela, María (2005). *Mujeres detrás de la cámara*. Madrid: Ocho y Medio
- Cruzado, M^a Ángeles (2006): Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI. En M. Arriaga et al: *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Arcibel Editores
- Chinchilla, Nuria et al (2005): Mujeres directivas bajo el techo de cristal. *Estudios e Informes de la Universidad de Navarra*
<http://insight.iese.edu/es/doc.asp?id=/00435&ar=6>
- Delfino, Andrea (2005) Mujer y ejecutiva. Trayectorias de género en Brasil. *Espacio Abierto*, vol 14 n^o 2 pp. 199-214
- Llopis, Ana M^a (2007) www.cfnavarra.es/inam/pdf/ponencias/llopis.ppt
- Núñez, Trinidad y Loscertales, Felicidad (2004): *Andaluzas de hoy. Andaluzas que abren caminos en la comunicación*. Córdoba: Diputación Provincial
- Núñez, Trinidad et al (2007): Rompiendo barreras. Las personas y la organización en la empresa andaluza, en A. Estebaranz (coord.): *Avanzando hacia la igualdad: argumentos para el cambio*. Sevilla: Digital @ tres
- Núñez, Trinidad (2008): La mujer dibujada. El sexismo en las películas y en las series de animación, en F. Loscertales y T. Núñez (coord.), *Los medios de comunicación con mirada de género*. Granada: Instituto Andaluz de la Mujer
- Ramírez, Martha M^a. (2009): Mujeres directoras de cine: ¿Así de simple?
<http://www.ecaminos.org/leer.php/4563>
- Vega, Patricia (2000): La eclosión de mujeres cineastas enriquece el panorama fílmico mexicano
<http://www.cinelatinoamericano.or>

La mujer incompleta: Imágenes de la mujer universitaria en el cine

LUCIA SELL-TRUJILLO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1. Introducción: Medios de Comunicación como mediadores de discursos

La representación de figuras femeninas en los medios de comunicación retrata imágenes coherentes con interpretaciones y visiones colectivas de lo que significa ser mujer. Los medios actúan como mediadores activos de significado que traducen siguiendo formatos que perpetúan los discursos prevalentes en la sociedad, replicando estructuras de poder (Núñez, 2010). El cine, como producto social, se constituye como una herramienta de investigación adecuada (a) por su contemporaneidad y potente carácter popular y (b) porque permite conectar y hacer visibles los discursos prevalentes en la sociedad. Las películas tienen la capacidad de traducir representaciones, discursos y mitos de la vida cotidiana usando estructuras narrativas completas y presentando, a través de la cámara, un ojo sesgado y crítico que naturaliza la realidad en términos cinematográficos. Se convierten en espejos de su tiempo y, al mismo tiempo, su consumo masivo y fácil asimilación, hace que sean importantes herramientas de análisis de la misma realidad que representan (Loscertales y Núñez, 2001; 2008) proporcionando imaginarios colectivos sobre los que reinterpretar la identidad, y crear modelos de conducta (Martínez-Salanova, 2010).

El cine, y los medios, marcan el ritmo de la contemporaneidad estableciendo modelos sobre lo que *constituye ser mujer* y lo que significa tener éxito o fracasos. Proporcionan imaginarios sobre los valores sociales, y el significado de lo que es tener poder, o permanecer impotente. La cultura mediática proporciona imágenes actualizadas de la sociedad comunes en el mundo contemporáneo occidental (Núñez, T. y Loscertales, F, 2008).

El análisis de estas imágenes, símbolos, mitos y narrativas nos proporciona herramientas que permitan hacer visible estructuras de poder hegemónico que subyacen en la forma en que el cine ha presentado a la mujer en una posición de desventaja social. Las imágenes que se presentan en los medios en general, y en el cine en particular, constituyen parte de la representación ideológica sobre género, raza y clase en la cultura popular (Chacón-Gordillo, 2008; Martin & Kazyak, 2009). Este trabajo es un intento de explorar las consecuencias que se destilan de cómo esta imagen se ha ido construyendo a través de la historia cinematográfica española, y el papel que la construcción de un discurso de género ha tomado en estos cambios. Por último, se explora las contradicciones identitarias inherentes en la imagen de la mujer universitaria en la actualidad cinematográfica.

2. La figura femenina y la mirada: La teoría filmica y la semiótica

La producción filmica, como otro medio artístico, ha tomado parte en la reproducción de la invisibilidad de la mujer como ente activo, creando un espacio donde la presencia y la ausencia femenina cobran un sentido muy específico. Durante muchos años, la

figura femenina ha sido visible exclusivamente como objeto de deseo, considerándose irrelevante como sujeto activo y creador. La teoría fílmica feminista surgió como un intento de establecer una explicación académica sobre esta situación, que se entendía como resultado de una imposición ideológica patriarcal, donde se dotaba de validez ciertas representaciones femeninas y se invalidaba otras. El estudio sobre la representación de la mujer en el cine se centró en contemplar las ausencias de la mujer, además de las presencias (Haskell, 1975). De esta manera, además de estudiar las imágenes y roles que han tomado las mujeres a lo largo de la historia del cine, se dota de visibilidad la ausencia de las mujeres en papeles centrales o entornos clásicamente poseídos por el hombre, como el campo laboral. En esta línea, no hemos encontrado muchos estudios sobre figuras femeninas del cine español específicamente centrados en la imagen de la mujer universitaria como protagonista, porque tampoco hay muchas películas sobre estos temas. En la mayoría de los casos es una estudiante, no una docente. Esta baja incidencia prueba cómo las ausencias de roles específicos requieren ser dotados de visibilidad. Por otro lado, la imagen de la mujer como profesional y universitaria no encuadra en los estereotipos tradicionales de la imagen género.

Un análisis histórico de la evolución del pensamiento feminista y el impacto en el mundo de los medios de comunicación, tiene que hacer referencia a la Teoría Fílmica Feminista. Aunque no se puede suponer que los preceptos de este movimiento occidental hayan tenido el mismo impacto en la España de la posguerra y la dictadura, sus supuestos e ideología nos sirve para tratar de dibujar algunos paralelismos sobre la evolución nacional de la imagen de la mujer en la pantalla. Se puede hablar, a grandes rasgos, de dos momentos históricos bien definido por las corrientes feministas, y la teoría fílmica feminista: los 70 y los 80.

En los años 70, la teoría fílmica feminista explicaba cómo el concepto de la mujer se convertía en un producto construido social e ideológicamente. Se empezaba a hacer patente la carga ideológica en la manera de representar la imagen de la mujer en el cine. Los estudios de esta época indican que a medida que se empieza a articular un discurso social de género, la pantalla reproducía idearios donde la mujer era secundaria frente a un discurso dominante masculino que ponía el acento en la construcción de diferencia sexual (Haskell, 1975). En esta época, las reclamaciones desde la Teoría Fílmica estaban relacionadas con la 'cosificación' del cuerpo femenino. La mujer tendía (y tiende) a presentarse, no solo como un objeto sexual, sino como un objeto que añade valor a un producto o mercancía: en ese caso, la película (Turim, 1983).

A partir de los años 80 se empezó a estudiar desde la Teoría Fílmica la composición de las audiencias. El cine se afianzaba como un sistema completo de significación producido socialmente que, consecuentemente, debía de ser entendido como generador de significados y objeto de análisis (de Lauretis y Heath 1980).

La imagen de la mujer permanecía estereotipada, transmitiendo iconos identificativos relacionados con la pureza, la belleza y armonía. Además, mientras que a las figuras masculinas se presentaban como elementos narrativos (les pasaban cosas), las mujeres permanecían como objetos pasivos que se recreaban en la mirada del otro que las realizaba, las admiraba y las idealizaba. Las mujeres se representaban de distinta manera que los hombres, porque el espectador ideal se asumía masculino (y así sigue siendo). La perspectiva de la audiencia se definía como masculina donde "los hombres miran a las mujeres y las mujeres ven como son miradas" (Berger, 1972), la mujer era/es solamente objeto de esa mirada (Flowles, 1996; Turim, 1983). En la producción cinematográfica, con el poder de una estructura narrativa, la mirada se debe de entender como el mecanismo clave para transmitir significados importantes. Una parte central de esta 'mirada' semiótica es que el objeto de la mirada no es consciente de quién le mira

(Doane, 1989). La mirada del espectador cobra una dimensión voyeurística, que implica una relación psicológica de poder en la que el que mira (el hombre) es superior al objeto mirado (la mujer). La crítica feminista lo definió diciendo “el destino de la mujer es que se hable de ella, sin que ella hable jamás” (Schroeder y Borgerson, 1998).

Mulvey (1975) propone que tanto el espectador como la espectadora se identificaban con la mirada masculina del protagonista a través de un proceso de objetivación de la imagen, seguido por un proceso de identificación. Esto se consigue a través de tres tipos de mirada en los productos cinematográficos (específicamente en las películas de Hollywood). Estas miradas, o perspectivas dentro de una película, sirven para sexualmente objetivar a la mujer: la primera es la mirada del protagonista masculino, y cómo éste percibe el personaje femenino. La segunda mirada es la perspectiva del espectador y como éste ve al carácter femenino en la pantalla. La tercera perspectiva junta las dos miradas: es la perspectiva del espectador masculino sobre el protagonista masculino. Esta tercera mirada le permite poseer al personaje femenino (proceso de objetivación) porque puede identificarse, a través de la mirada, con el protagonista masculino (proceso de identificación). La mujer, dentro de la película, siguiendo su rol tradicional exhibicionista, es al mismo tiempo mirada y mostrada; fuerza la actuación masculina, pero por sí misma la mujer no tiene la menor importancia.

Con Mulvey y el énfasis en la mirada sesgada de la cámara comenzó la segunda ola feminista de los 80 que tenía como objetivo el conseguir equidad para las mujeres. Mulvey propuso que, para conseguir igualdad en el terreno laboral, las mujeres tenían que ser representadas igual que los hombres. Para esto, se consideraba imprescindible eliminar la objetivación sexual femenina en el cine. Hubo varias películas donde la mujer se presentaba en entornos laborales, como profesional, pero todavía en la producción cinematográfica contemporánea se sigue reproduciendo la mayoría de las veces una mirada netamente masculina. Son pocos los casos que buscan activamente una identificación con la espectadora femenina. Estas películas (por ejemplo “Una mujer descasada” de Mazursky en 1978) presentan problemáticas netamente femeninas de superación (por abandono de marido, tensiones en el mundo laboral) y juegan a dar espacio para que la mujer encuentre su ‘liberación’ a través de narrativas de autodescubrimiento.

3. Metodología: Análisis de contenido y estructura narrativa

Este estudio se encuadra dentro de un proyecto mayor, que analiza la presencia de profesionales mujeres dentro del sistema educativo en la producción cinematográfica nacional e internacional. Este trabajo recoge solamente las películas donde aparece la mujer en entornos universitarios (como estudiante, docente o investigadora) que han sido producidas en España: “Nada” (1947, director Edgar Neville), “Margarita se llama mi amor” (1961, director Ramón Fernández), “Doctor me gustan las mujeres” (1973, director Ramón Fernández), “Últimas tardes con Teresa” (1984, director Gonzalo Herralde), “Tesis” (1997, director Alejandro Amenábar) y “Soldados de Salamina” (2003, director David Trueba).

El estudio sobre la mujer en la estructura universitaria en el cine español ejemplifica los cambios que ha habido en la presentación de la mujer como elemento activo en la sociedad. Esto conlleva un análisis de los contenidos, es decir, tanto de la forma como de la narrativa. El precepto central es que no se intenta legitimizar, sino comprender patrones, contenidos y significados de la representación femenina, entendiendo que estas narrativas se construyen utilizando unos códigos elaborados a partir de escenas y una cámara usada como ‘ojo’ selectivo (Chombart de Lauwe, 1971). El análisis de con-

tenido se ha convertido en una de las herramientas más importantes para analizar materiales textuales (entendidos como imágenes y narrativas) en las ciencias sociales y medios de comunicación, ya sean discursos políticos, anuncios, prensa escrita o análisis fílmico. En este trabajo se ha favorecido un análisis cualitativo de influencia estructuralista y semiótica, que permite el estudio de lenguajes e imágenes con el objetivo de llegar a significados latentes presentes a través de contenidos manifiestos (Hartley, 1982; Berelson, 1971).

El objetivo del análisis cualitativo será, pues, buscar los repertorios, recursos culturales y los mitos que prevalecen en tres momentos históricos representados en las películas españolas donde se introduce a la mujer dentro de la institución universitaria. La intención de este análisis es intentar desvelar un patrón de interpretación pública y social sobre lo que significa, o ha significado, ser mujer dentro del entorno académico. Este estudio narrativo sobre los argumentos retóricos presentes en el cine nos dará claves importantes sobre los discursos sociales prevalentes en los distintos momentos sociales. Hemos profundizado en tres películas representativas de tres momentos muy distintos en la presencia de discursos y teorías feministas:

3.1. *Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1973); director Ramón Fernández: Comedia española protagonizada por José Luis López Vázquez (Carlos). El protagonista es profesor de una universidad provinciana donde tiene la admiración de todos sus conciudadanos. Carlos se caracteriza por su rectitud e indiferencia ante las mujeres, pero esta frialdad deja de pronto paso a una pasión desmesurada que le lleva a plantearse dudas sobre su calidad como persona.

3.2. *Tesis* (1997); Director Alejandro Amenábar: Película de suspense protagonizada por Ana Torrent. La protagonista (Ángela) descubre accidentalmente una película ilegal, un snuff movie. Ángela sospecha que en su facultad existe una red de producción de este tipo de películas, donde las víctimas asesinadas son mujeres estudiantes. En sus intentos de descubrir a los implicados, desarrolla una amistad con Chema, el prototipo del estudiante 'friqui', y se siente seducida por un atractivo compañero, Bosco.

3.3. *Soldados de Salamina* (2003); Director David Trueba: Película de intriga protagonizada por Ariadna Gil y basada en la novela de Javier Cercas. La protagonista es una profesora de la Facultad de Letras que recibe un encargo para escribir una historia real sobre la guerra civil: un escritor falangista que fue perdonado por un soldado. En el proceso de investigación sobre la historia y su narración, la protagonista tendrá que enfrentarse a sus fracasos y pérdidas en un intento de replantearse su vida y acabar entendiéndose a sí misma.

4. Resultados: La imagen de la mujer universitaria en el cine español

Las películas seleccionadas representan, claramente, como se ha ido generando un discurso distintivo de género en la sociedad, de la cual el cine es un claro reflejo. Estos discursos están informados por la evolución de los movimientos feministas. El análisis de estas películas permite elaborar una explicación coherente con los discursos sociales presentes en estos distintos momentos históricos (Loscertales y Nuñez, 2006). Es relevante aclarar que, frente a la intencionalidad asumida por la Teoría Fílmica Feminista, los autores defienden que la cultura popular y el cine se deben conceptualizar como terrenos que reproducen los conflictos fundamentales dentro de la sociedad, en vez de entenderlos como instrumentos de dominancia. Los discursos presentes en los medios deben entenderse como expresiones de múltiples voces, más que como una representación de una ideología hegemónica que debe ser atacada (Derrida, 1998; Lyotard, 1984). Cuando hablamos, por tanto, de productos fílmicos que son expresiones

de su tiempo, estamos presentando el componente ideológico de películas insertadas en un momento histórico en particular (Owens, 1983). El cine traduce discursos públicos y reproduce agendas ideológicas que guardan relación con las estructuras de poder prevalentes en la sociedad (Kellner, 2003). Esto se hace más prevalente en el caso del análisis de películas españolas, debido a los grandes cambios sociales acontecidos en este país en menos de cuatro décadas.

4.1. Los 60/70 y el destape: Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?

En general, los personajes femeninos en las películas de esta época, dentro y fuera de España, representaban escrupulosamente roles que satisfacían criterios de éxito marcados por una evaluación exterior, que se refieren a la medida en que la mujer cumple una función social sin que sus cualidades personales sean tenidas en cuenta. Esta estereotipificación de la mujer tiende a manifestarse en arquetipos primarios relacionados con la pureza virginal, la maternidad, o la seducción. Esta dicotomía occidental, o judeo-cristiana (Virgen/Eva), ejemplifica como los significados culturales han sido objeto de producción y reproducción en el arte y la cultura popular. En la producción española de esta época, estos estereotipos de género son tan excesivos, que claramente ejemplifican la naturaleza artificial de las ideas de feminidad.

La mujer en esta época es mostrada exclusivamente por su imagen física. Es el elemento ajeno, el contrapunto a través del cual se define la verdad: el rechazo a la mujer significa el éxito, mientras que si el hombre es débil, es seducido. En la película analizada, las mujeres no solo permanecen en segundo plano, sino que a través de la seducción o la castración simbólica del protagonista, se convierten en ‘pecadoras’ o ‘inhibidoras’ de conducta de otros. La presencia femenina está llena de limitaciones semejantes a otras películas del mismo tiempo. Los personajes secundarios femeninos sexualmente más explícitos son una noruega, una mujer que limpia en la casa del ‘señorito’ Carlos, y Elsa, la universitaria cubana que trata de seducir al profesor. Interesa hacer notar que en estos tres casos las figuras femeninas no son representativas de la clase media de la época. Su falta de moralidad puede entonces justificarse sin cuestionar las buenas costumbres españolas.

En la película, la figura femenina pasa a representar un objeto de perversión y causa de degeneración moral. La narrativa traduce el encuentro del hombre con el ‘otro’ (la mujer) como algo sucio e imposible. Con frases como “los seres humanos tiene debilidades: el juego, la bebida y las mujeres”, no solo se separa a la mujer del hombre, sino que se la posiciona en otro plano donde se le niega la humanidad. El discurso de Carlos presenta también otros elementos misóginos que indican una preferencia por estética y cánones masculinos. Así, a las mujeres hacia los que el protagonista siente mayor pulsión, las acusa de estar ‘fofas’, ‘gordas’, comparando la imagen corporal femenina, donde predominan las curvas, frente a la imagen corporal masculina. Otro elemento aberrante sería el hecho de que no existan figuras paternas, sino una abuela protectora que infantiliza al protagonista. El resto de los personajes femeninos, son contruidos como el otro/objeto de perdición y seducción de un protagonista decente y profesionalmente reconocido al que se define como “etéreo”, “un perfecto indiferente, un esteta incorruptible”.

Su análisis ejemplifica como el tratamiento de la mujer en contextos universitarios es secundario en esta época histórica. La mujer ejerce una función complementaria a la figura masculina, conformando dócilmente las necesidades de guión marcadas por el hombre, que es el protagonista. La figura masculina necesita por definición la presencia de un objeto sobre el que ejercer su dominación y la figura femenina cumple esta

función, se convierte en el 'Otro'. Concluimos, por tanto, que la presencia femenina en las películas de este periodo es irrelevante. Inevitablemente son personajes poco diferenciados que cumplen una misma función de subordinación frente a la figura masculina.

4.2. Los 90 y la Modernidad: Tesis

Las imágenes femeninas dentro de los medios de producción de esta época no están ajenas a los tópicos de los 70, presentados anteriormente. La mujer tiende a ocupar un papel decorativo, ser objeto de los deseos masculinos o realizar cierto tipo de actividades destinadas a su género en detrimento de otras de las que se ven eximidas. Su principal función como imagen es la de símbolo sexual, explotando sus atributos y rodeándola de erotismo siempre en la búsqueda de satisfacer los deseos del hombre (Berger, 1972). La única manera en que la mujer puede permitirse formar parte de una narrativa, tener voz, es intentando ocupar una posición masculina. En este periodo, se crean personajes femeninos más complejos y cercanos a la realidad, dentro de un marco menos convencional. Físicamente los personajes son atractivos, cuidan su apariencia y mantienen un tono discursivo coherente: sumiso, favorecedor de relaciones y merecedor de confianza.

Ya en la película analizada, las mujeres empiezan a permanecer como elementos esenciales de la narrativa. Sin embargo, la historia se construye teniendo en cuenta una relación de poder desigual, donde la mujer adopta roles y funciones intelectuales, pero su posición sigue estando sometida a la escala de valores establecida en la que el mundo masculino prevalece. Se sigue estableciendo un paralelismo en las representaciones de las relaciones de género: la diferencia sexual entre el hombre y la mujer se traduce en una desigualdad cultural entre el modelo femenino (lo que representa ser mujer) y el modelo masculino (lo que significa ser hombre) (de Lauretis, 1987). La figura femenina se construye, todavía, desde la posición del "otro". Su presencia introduce una narrativa de diferencia, de vidas alternativas que tienen como objetivo el producir testimonios de pluralidad en un mundo moderno. La mujer cumple la función manifiesta de minoría marginalizada, de grupo oprimido que nos empieza a dibujar el discurso de una mujer incompleta, incapaz de posicionarse en igualdad en un mundo donde las jerarquías de poder permanecen desequilibradas.

"Tesis" ejemplifica este intento de celebrar la visibilidad de género, además de representar claramente el poder de la mirada de Mulvey como elemento activo para ejercer control y sumisión. El relato filmico está construido sobre un triángulo de relaciones, donde la protagonista, Ángela, se debate entre apostar por una relación de 'igualdad' con el personaje alternativo y poco agraciado (Chema), o ceder ante la atracción del antihéroe (Borja) ejercitada magistralmente por el poder de una mirada dirigida y dominante. Esta mirada implica, como se explicaba antes, un reconocimiento del personaje femenino como inferior, donde la protagonista acepta activamente someterse. Toda la estructura narrativa de la película está sujeta por la mirada enigmática y seductora de Borja, el apuesto estudiante, y los intentos de la protagonista de confiar en Chema, el estudiante 'friqui'. En varias ocasiones, las dudas son explicadas a través del uso de una cámara, que pasa de ser el ojo que objetiviza, a convertirse en el instrumento ejecutor de violencia.

El encuentro sexual entre dos de los personajes se va formando a través de una tensión donde la protagonista, mujer, acepta su papel dependiente, y llega a transmitir al espectador un anhelo implícito de ser parte activa de la violencia, como audiencia (a través de las películas que ve) y como víctima. Se ejemplifica el poder de la mirada

cuando la protagonista está a punto de disparar al asesino, y éste dice “No voy a hacerte nada, contéstame a una pregunta: ¿de qué color son mis ojos?”. La mirada seductora se convierte hacia el final de la película en la mirada fría y calculadora de un asesino, un psicópata que acaba siendo culpable de actos de violencia perversa sobre la mujer. La figura del psicópata es una figura masculina recurrente en el cine, donde invariablemente se representa a los personajes femeninos como objeto de violencia. En estos casos, la figura femenina se objetiviza, se consume, se cosifica hasta el extremo de aniquilarla a través de actos de violencia extrema. Esta violencia la convierte en ‘producto’, la aleja de lo real a través de una cámara que la transforma para ser ‘consumida’ por un mercado.

La película toca temas que subyacen a la cultura contemporánea donde la identificación con la figura psicópata tiene fácil traducción en los valores de la sociedad actual. Ejemplifica valores como el individualismo, la superficialidad de las emociones y relaciones, la prevalencia del consumidor como ente generador de mercados y la búsqueda de placeres inmediatos, extremos e inexplorados. Por esto, la mujer, en esta película, se presenta como objeto a consumir, a través de su tortura y su muerte.

4.3. Actualidad: Soldados de Salamina

Las imágenes contemporáneas de la mujer cinematográfica son, claramente, más versátiles. En apariencia, no se acomodan tan directamente a lo que pasaba en los 70, 80 y los 90. Ahora toma papeles centrales, como es el caso de la profesora escritora de la película analizada, que da lugar a la posibilidad de crear historias orientadas por acontecimientos, donde le ‘ocurran’ cosas. Pero esta narrativa presenta algunas paradojas: la construcción de la imagen novedosa y alternativa de la mujer como intelectual, viene acompañada de una narrativa de fracaso donde la mujer, en el caso analizado aparece como un ser aséptico, perdido, que duda hasta de su propia identidad sexual.

La película cuestiona claramente la identidad femenina contemporánea. Hoy en día se asume que los individuos son capaces de separarse de la tradición y que la reflexión de género se ha normalizado. Pero la identidad hoy no se entiende como un concepto unitario sino como cambiante. Se entiende como un concepto que nos acompaña a medida que se dibujan distintos caminos en la vida y que puede ser alterado si la validación y reconocimiento del otro no aparece (Kellner, 2003). La protagonista de esta narrativa cinematográfica se presenta atrapada en este procedimiento de validación identitaria como hija, amante, escritora y profesora. Está permanentemente en conflicto: añorando la figura (masculina) del padre perdido, sintiendo la ausencia de pasadas relaciones (masculinas) significativas. Sólo al encontrar al último hombre, que representa a un nuevo padre, consigue liberarse en una catarsis con la que, a través del llanto, se acaba la película.

Un análisis de los personajes femeninos de la película, nos enfrenta a la protagonista, que vive el encuentro con el otro, en general y en particular, como una experiencia aniquiladora y destructiva. Se encuentra siempre cuestionada en todas las relaciones relevantes que sostiene. Ella misma duda de sus capacidades (“Todo el mundo escribe mejor que yo”) o demuestra su desazón existencial con frases como “los personajes de las novelas tienen en común con los personajes reales que están vivos, pero no saben por qué”. La protagonista se nos presenta como un personaje casi adolescente: con crisis de autoestima, desgarbado, torpe, desordenado y con poca atención a su físico. A su vez, se nos introduce el contrapunto de la feminidad a través de un personaje secundario femenino que representa a la seductora, que cumple a la perfección con el papel fílmico tradicional de la mujer. El encuentro sexual en esta película sigue siendo con un personaje femenino que tiene que seducir y ser objeto de rechazo.

Existe en la película elementos cualitativamente distintos. Por ejemplo, se presenta una narración cinematográfica donde la mujer es protagonista, pero sin imagen seductora o atractiva. Además, la película no se resuelve con el rescate de la figura femenina, ni hay personajes masculinos que rediman ni otorguen la felicidad a la protagonista a través de una relación. En realidad, la película permanece irresuelta a muchos niveles. Ni se sabe si ella encuentra al héroe que salvó al poeta Sanchez Mazas, ni si consigue la paz a través de la resolución de sus conflictos. Esta narrativa es característica de una concepción del mundo contemporáneo, donde solo existe una novedad continua, por lo que se requiere una constante recreación de pasados y valores. De la misma manera, el argumento gira en torno a procesos de auto-descubrimiento que están directamente relacionados con la condición de mujer del personaje principal: en esta película se asume que hay una espectadora que puede llegar a identificarse con la protagonista, o con una voz narrativa que habla su mismo lenguaje. Es en esta lucha por conocerse y aceptarse como hija, amante y profesional donde se asume una victoria final. Esto además implica una retórica femenina distinta donde la espectadora, además de identificarse, puede entender que su condición de género es un elemento fundamental de su victoria personal. Este tipo de narrativa le sirve a la mujer para autoafirmarse (Kuhn, 1991; Nuñez y Loscertales, 2000).

La temática de la película tiene un sabor marcadamente posmoderno. De la misma manera que los historiadores posmodernos cuestionan la representación de la historia y la identidad cultural, la película cuestiona la historia monolítica de la guerra civil española, acompañada de la confusión identitaria de la protagonista. Se nos presenta una historia concreta, un cuento de cuentos, que invierte los valores tradicionales sobre vencedores y vencidos y muestra cómo la representación de la historia está mediada por el poder cultural (Owens, 1992). En otro nivel, los argumentos posmodernistas nos permiten imaginar otros mundos posibles no mediados por el hombre heterosexual blanco occidental. La introducción de la heterogeneidad y la discontinuidad pone en cuestión la representatividad en si misma (Foucault, 1975; 1986). ¿Qué narrativa histórica se presenta como válida? ¿Quién se proclama representativo de qué?. Las respuestas a estas preguntas se desvelan matizadas por narrativas específicas y, en este caso, por voces de personas que intentan, desde su posición de género, desarrollar vidas realizadas, donde el ser mujer no signifique estar destinada al fracaso.

5. Conclusión: La mujer incompleta

Con el cuestionamiento de las grandes narrativas posmodernistas, surge una reinterpretación de la historia, como constructo cultural y social. Se promueve el cuestionamiento de las bases que sostienen esas grandes narrativas que explican el por qué de las cosas. Este cuestionamiento, explica como la marginalización implica ser apartado de los centros de producción del conocimiento. Las teorías feministas, han ayudado a dotar de un lenguaje con el que expresar esta marginalización y así poder reconocerlo y hacerlo visible. El cine también aporta cuestionando la lógica de las oposiciones binarias que se han construido en paralelo al binomio hombre/mujer: racional/irracional, centro/margen, cultura/naturaleza, orden/caos, vida profesional/ vida familiar.

Sin embargo, frente a la relatividad de las imágenes, permanece una narrativa de la mujer perpetuamente localizada en la tensión de alcanzar logros intelectuales o su realización en la esfera personal. El éxito en uno de los campos, es consistentemente castigado con el fracaso en el otro. Sin embargo, el análisis de los contenidos filmicos nos presenta a una mujer universitaria incapaz de desarrollar su potencial, atrapada entre logros intelectuales o su realización en el ámbito privado. Esta narrativa presenta a una mujer dolorosamente incompleta, que habita un mundo construido con opciones in-

compatibles, a la que se le niega el alcance de la felicidad y la gratificación última de la realización personal. ♦

6. Referencias

- Baudrillard, J. (1990). *La Transparencia del Mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Paris: Editions Galilee.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. London: Vintage Books
- Berelson, B. (1971). *Content Analysis in Communication Research*. New York: Hafner.
- Billig, M. (1987). *Arguing and Thinking: A Rhetorical Approach to Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chacón-Gordillo, P.D. (2008). La mujer como objeto sexual en la publicidad. *Comunicar*, 31; 403-409.
- Chombart de Lauwe, M. J. (1971). *Un Monde autre: l'enfance, de ses représentations à son mythe*. Paris: Payot.
- Doane, A (1989). Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator. *Discourse 11.1* (Fall-Winter 1988-89): 42-54. Routledge: London.
- de Lauretis, T. y Heath, S. (Eds) (1980). *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Press Inc.
- de Lauretis, T (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington.
- Flowles, J. (1996). *Advertising and Popular Culture*. Foundations of Popular Culture (vol 5). Sage: London.
- Foucault, M. (1975). *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1986). *The Use of Pleasure*. Volume 2 of the History of Sexuality, London: Viking.
- Hartley, J. (1982). *Understanding News*. London: Methuen
- Haskell, M. (1975). *From Reverence to Rape: The treatment of Women in the Movies*. New English Library: London
- Kellner, D. (2003). *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Cátedra, signo e imagen: Madrid.
- Loscertales, F. y Núñez, T. (2001) Violencia en las aulas. El cine como espejo social. Barcelona: Octaedro.
- Loscertales, F. y Núñez, T. (2006). Ser mujer y docente: Una difícil profesión vista desde el cine. *Psicología Social Aplicada*, 16, nº 1 y 2.
- Loscertales, F. & Núñez, T. (2008). Ver cine en TV: una ventana a la socialización familiar. *Comunicar*, 31; 137-143.
- Loscertales, F. y Nuñez, T. (2009) La imagen de las mujeres en la era de .la comunicación. *En I.C. Revista de Información y Comunicación*, 6. pp. 427- 462.
- Liotard, J.F. (1984). *The Postmodern Condition*. University of Minnesota Press
- Martin, K.A. & Kazyak, E. (2009). Hetero-romantic love and heterosexiness in children's G-rated films. *Gender & Society*, 23; 315-336.
- Martinez-Salanova, E. (2010). Cine europeo, memoria de Europa. *Comunicar*, 35; 79-82.
- Mulvey, L. (1975). Visual plesure and narrative cinema. In *Screen 16* (3), 6-18. London: Society for Education in Film and Television.
- Núñez, T. y Loscertales, F. (2000). Mujeres profesoras y TV. Una mirada crítica. *PixelBit. Revista de Medios y Educación* (83-89).
- Núñez, T. y Loscertales, F (2008). El cine de animación visto en casa: dibujos animados y TV. *Comunicar*, 31, XVI.
- Núñez, T. (2010). Mujeres directoras de cine. Un reto, una esperanza. *Pixel Bit*, 37, 121-133
- Owens, C. (1982). *Beyond recognition: representation, power and culture*. University of California Press: London.
- Owens, C. (1983). The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. En Hal, F. (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattel: Bay.
- Schroeder, J. E. y Borgerson, J. L. (1998). Marketing images of gender: A visual analysis. *Consumption, Markets & Culture* 2(2), 161-201.
- Turim, M. (1983). Designing Women: The Emergence of the New Sweetheart Line. *Wide Angle*, 6, 4-11.