



El ámbito audiovisual desde la perspectiva de género



Autorías: Irene de Lucas Ramón, Marcela Fernández Losada, Sonia Lydia Rujas Rodríguez, María Barrios Hermida, Augusto Almoguera Fernández, Mario-Paul Martínez Fabre, Elisa Martínez Martínez, Jesús Mula Grau, María Amparo Calabuig Puig, María Quiles Bailén, María Teresa Ávila Martínez, Fernando Herranz Velázquez, Alejandro Espí Hernández, Rosario Carmona Paredes, Anastasia Téllez Infantes.

Eds: María Amparo Calabuig Puig, Fernando Herranz Velázquez, Augusto Almoguera Fernández, Anastasia Téllez Infantes



UNIVERSITAS
Miguel Hernández



El ámbito audiovisual desde la perspectiva de género

Eds.

María Amparo Calabuig Puig
Fernando Herranz Velázquez
Augusto Almoguera Fernández
Anastasia Téllez Infantes

Autorías:

Irene de Lucas Ramón, Marcela Fernández Losada, Sonia Lydia Rujas Rodríguez, María Barrios Hermida, Augusto Almoguera Fernández, Mario-Paul Martínez Fabre, Elisa Martínez Martínez, Jesús Mula Grau, María Amparo Calabuig Puig, María Quiles Bailén, María Teresa Ávila Martínez, Fernando Herranz Velázquez, Alejandro Espí Hernández, Rosario Carmona Paredes, Anastasia Téllez Infantes.

ISBN:

978-84-18177-97-2

Fecha de edición:

15/07/2025

Fotografía de portada:

Título: Fotografía de un fotorreportaje de Helena Cortesina en la playa de La Concha, verano de 1920.

Fotógrafo: Pascual Marín

Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración [Medios de Comunicación del Estado]

Editorial:

Universidad Miguel Hernández de Elche

Maquetación:

Servicio de Innovación y Apoyo Técnico a la
Docencia y a la Investigación UMH

Nota de la editorial:

Los textos de esta publicación y su revisión ortográfica son responsabilidad de los/as autores/as



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

ÍNDICE

Prólogo.....	1
<i>Anastasia Téllez Infantes</i>	
Introducción.....	3
<i>Marcela Fernández Losada</i>	
Origen y creación del festival de cortometrajes Helena Cortesina.....	6
<i>Augusto Almoguera Fernández</i>	
La pionera incursión cinematográfica de Helena Cortesina.....	22
<i>Irene de Lucas Ramón</i>	
Las “películas huérfanas” de Helena Smith Dayton, pionera de la animación y activista..	43
<i>Mario-Paul Martínez Fabre y Elisa Martínez Martínez</i>	
La brecha de género en el cine en España. Un análisis de la evolución de 2014 a 2023...	56
<i>Jesús Mula Grau</i>	
La voz de las mujeres en el espacio público. Avances y resistencias a la luz de ejemplos inspiradores.....	69
<i>María Amparo Calabuig Puig y María Quiles Bailén</i>	
Inclusión y feminismo en una serie de época. Los Bridgerton.....	91
<i>María Teresa Ávila Martínez</i>	
La representación del “hombre” en la opinión pública y en los medios audiovisuales como refuerzo de la masculinidad durante la Modernidad.....	104
<i>Fernando Herranz Velázquez</i>	
El <i>Benidorm Fest</i> : ¿Espacio de reproducción de estereotipos o de deconstrucción del género? Un análisis del festival con perspectiva de género (2022-2024).....	118
<i>Alejandro Espí Hernández</i>	
Helena Cortesina. Oportunidades y desafíos para una emprendedora adelantada a su tiempo.....	128
<i>Sonia Lydia Rujas Rodríguez</i>	
Estudio de la imagen pública y reputación de Helena Cortesina.....	140
<i>María Barrios Hermida</i>	
Epílogo.....	154
<i>Rosario Carmona Paredes</i>	

PRÓLOGO

Anastasia Téllez Infantes

Universidad Miguel Hernández de Elche

La presente obra colectiva responde a la necesidad apremiante de analizar el ámbito audiovisual a través de la irrenunciable perspectiva de género. Concebida con un claro propósito docente, se dirige a estudiantado de diversas disciplinas que van desde la creación audiovisual y el periodismo hasta las bellas artes, las ciencias políticas, la psicología y los estudios culturales, reconociendo la transversalidad inherente a las cuestiones de género y su impacto innegable en la producción, la representación y la recepción de los mensajes audiovisuales.

A través de estas páginas nos embarcamos en este viaje reflexivo tomando como faro la figura pionera de Helena Cortesina. Su audacia y visión al fundar una productora en una época donde la presencia femenina en la industria cinematográfica era prácticamente inexistente, la erigen como un símbolo potente de la capacidad y el potencial de las mujeres en este sector. Su historia, a menudo silenciada, nos interpela y nos invita a rescatar del olvido las contribuciones fundamentales de mujeres que allanaron el camino para las generaciones futuras.

La estructura de este libro se articula en diez capítulos que giran en torno a su figura o a los ecos de su profesión. Comienza con un capítulo sobre el origen y consolidación del *Festival de Cortometrajes Helena Cortesina*, creado en su nombre y que ya se encuentra en su 4ª edición. De hecho, es obligado subrayar que, sin la existencia de este importante festival, celebrado durante el mes de julio de los últimos cuatro años en la ciudad de Alicante, y sin su equipo, no se hubiesen reunido las personas necesarias para materializar estas páginas.

Seguidamente, la obra aborda la pionera incursión cinematográfica de Helena Cortesina y el estudio de su imagen pública. A través de los diversos capítulos se abordan temas cruciales como la brecha de género en el cine español, la autoridad de la voz de las mujeres en el espacio público, el análisis con perspectiva de género de fenómenos audiovisuales recientes como el *Benidorm Fest*, el impacto de series como *Los Bridgerton*, e, incluso, la revisión de la representación masculina en los medios. De este modo, se entrelazan pasado -con el objetivo de reconocerlo y dignificarlo-, presente y deseos de transformación para el futuro.

Asimismo, este texto ejemplifica de manera elocuente el valor de la colaboración interinstitucional y la conexión con el tejido asociativo. En su desarrollo han confluído, por un lado, el conocimiento y la experiencia de profesorado y personal investigador de diferentes disciplinas –comunicación audiovisual, antropología, historia, periodismo, ciencia política– de diferentes universidades: Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH), la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC), la Universidad de Murcia (UM) y la Universidad de Alicante (UA). A su vez, destacamos las aportaciones de organismos universitarios, dedicados a los estudios de género y el fomento de la igualdad efectiva entre mujeres y hombres, como el Grupo de Investigación: Economía, Cultura y Género (ECULGE) UMH, el Observatorio de las Masculinidades UMH y la Unidad de Igualdad UMH. Y, por otro lado, las significativas aportaciones de *Mujeres por la Igualdad* (MXI); asociación que lleva años trabajando para dar luz a la figura y al legado de Helena Cortesina. Esta confluencia, sin lugar a duda confirma la colaboración como un elemento distintivo y enriquecedor de esta publicación que presentamos.

Agradecemos profundamente la generosidad y el rigor de todas las autoras y autores que han contribuido con sus valiosas reflexiones a este proyecto. Su compromiso y experiencia han sido fundamentales para dar forma a esta obra colectiva que esperamos sirva como herramienta de aprendizaje, debate y transformación para el estudiantado y para cualquier persona interesada en comprender y abordar la brecha de género en el fascinante mundo del audiovisual.

INTRODUCCIÓN

Marcela Fernández Losada

Presidenta de Mujeres por la Igualdad (MXI)

“Una serendipia es un descubrimiento que puede llegar a ser bueno o valioso de manera accidental o casual, al momento de estar buscando una cosa diferente a la sucedida”.

Tal vez esta es la explicación de como apareció y cómo se fue gestando la idea de realizar un festival de cortos como el *Helena Cortesina*.

Lo que llama especialmente la atención es que detrás de él esté una organización empresarial, y mucho más que sea una asociación de mujeres vinculadas al mundo de la empresa. Pero precisamente por ello, podemos entender cómo surge la idea de realizar un escaparate tan potente para dar visibilidad al talento femenino en el sector audiovisual.

Desde nuestra Asociación (Asociación de Empresarias, profesionales y Directivas de la Provincia de Alicante –AEPA– y Mujeres por la Igualdad –MXI–) llevamos más de 25 años posicionando a la mujer en el mundo empresarial y dando visibilidad al talento femenino, todo ello en el ámbito estrictamente profesional, lo que nos posiciona como agente social con capacidad para autorregular nuestras relaciones laborales conforme las facultades que nos reconoce la Constitución Española.

No obstante, se hacía necesario ir un poco más allá. No solo teníamos la intención de influir en el ámbito profesional sino también en otros aspectos que requerían dotarnos de un instrumento jurídico que facilitara abordarlos de forma diferenciada, pero a la vez complementaria.

De ahí surge la Asociación de Mujeres por la Igualdad, la organización que permite canalizar las actividades culturales, sociales, de responsabilidad social, deportivas... de AEPA-MXI. Siendo las mismas, somos diferentes.

Y en esa diferencia sin perder de vista la presencia de la mujer en la actividad económica y empresarial, surge la necesidad de poner en valor un sector que en nuestra provincia destaca por su impacto: el sector audiovisual y la industria cinematográfica.

A lo largo de la historia, las mujeres en el cine han enfrentado desafíos significativos. Sin embargo, su pasión y perseverancia han dado lugar a obras maestras que han cambiado la forma en que vemos el mundo.

Se trataba de realizar un ejercicio de ver lo que teníamos delante, pero con una perspectiva distinta, poniendo el foco en la mujer. Y esta idea original vino avalada por la investigación de indicadores que respaldaban la necesidad de dar visibilidad al talento femenino y abrir camino a proyectos liderados por mujeres.

Y por todo ello es importante compartir algunas cifras que nos muestran el panorama actual y la importancia de seguir trabajando por la igualdad en el ámbito audiovisual:

1. **Presencia femenina en la dirección:** Según un estudio de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), solo el 28% de las películas españolas fueron dirigidas por mujeres en 2022. Esta cifra, aunque en crecimiento, nos recuerda la necesidad de seguir apoyando y promoviendo el trabajo de las mujeres directoras.

2. **Brecha salarial:** La diferencia salarial en la industria cinematográfica es notable. En Hollywood, las mujeres ganan aproximadamente un 30% menos que sus colegas masculinos por roles equivalentes, según un informe de Forbes. Esta disparidad es una realidad que debemos cambiar.
3. **Premios y reconocimientos:** Aunque ha habido avances, la representación de mujeres en los principales festivales y premios de cine sigue siendo baja. Por ejemplo, en los Premios Goya de 2023, solo el 35% de las nominaciones en categorías técnicas fueron para mujeres. Necesitamos más visibilidad y reconocimiento para las mujeres en todas las áreas del cine y del sector audiovisual.

Tenemos que progresar positivamente en los datos que indican que las mujeres representan el 32% de los profesionales del sector del cine, e impulsar las inversiones en proyectos audiovisuales ya que las directoras, guionistas y productoras trabajan con presupuestos que son la mitad de los dirigidos por hombres. Así mismo querría destacar los tres tipos audiovisuales que representan los menores índices de representatividad femenina que se encuentran en la animación (26%), seguida de documentales (31%) y ficción (32%) según el estudio referenciado.

Pero, como bien dijo la legendaria directora de cine Agnes Varda: "El cine es un arte, pero también es un medio. Y como medio, debe reflejar la diversidad del mundo en que vivimos".

Y por eso estamos aquí:

Continúa siendo complicado que los platós y las claquetas hablen en femenino, que los guiones cuenten como las mujeres vemos y sentimos el mundo, y que las actrices interpreten papeles creados por mujeres.

La fundamentación para realizar un Certamen de Cortos venía sobradamente justificada, y el objetivo era claro: nuestro certamen debería ser una muestra de ese esfuerzo por reflejar la diversidad y por dar espacio a las voces que son capaces de contar historias que deben ser escuchadas y reconocidas; hacer del cine y del sector audiovisual un espacio más inclusivo y equitativo.

Si embargo aún quedaba la parte más complicada, ¿qué nombre la dábamos a ese certamen para que fuera un fiel reflejo de todos los valores y objetivos que queríamos desarrollar en él?

Y de una rigurosa investigación apareció su nombre: El nombre una mujer muy poco conocida y menos reconocida, Helena Cortesina. ¿Cuántos de vosotros habéis oído hablar de ella?

Seguramente muy pocos a pesar de que fue la primera mujer directora del cine español y también la primera mujer en España en montar su propia productora. Por ello creímos que nuestro Certamen llevara su nombre era y es un justo homenaje y tributo a una pionera de la imagen.

Helena Cortesina, nuestra inspiradora figura, fue una pionera del cine español, una mujer que desafió las normas de su tiempo para abrir camino en un campo predominantemente masculino.

Hoy, continuamos ese legado, proporcionando una plataforma para que nuevas voces femeninas sean escuchadas y celebradas. Y por ello a través del Certamen de Cortos Helena Cortesina, potenciamos y difundimos no solo el talento de las mujeres en el sector audiovisual, sino también su capacidad de cambiar narrativas, de ofrecer nuevas perspectivas y de inspirar a futuras generaciones.

La figura de Helena Cortesina merece un reconocimiento que no solo sea de compromiso, sino de acción. Una acción que hemos querido hacer nuestra dándole su nombre a esta apuesta por el talento, por construir un espacio de exhibición de trabajos y proyectos entre todas las personas que aman el sector audiovisual.

Y sin buscarlo hemos encontrado un camino de gran prestigio en torno a Cortesina, que debemos preservar para construir un camino ilusionante, siempre vivo y de éxito.

Origen y creación del festival de cortometrajes Helena Cortesina

Augusto Almoguera Fernández

Universidad Complutense de Madrid

Introducción

El Certamen de Cortometrajes Helena Cortesina nació en el año 2022 con la intención de apoyar y difundir la cultura cinematográfica visibilizando y reivindicando el papel de la mujer en la industria audiovisual. Continúa siendo difícil que los platós y las claquetas hablen en femenino, que los guiones cuenten cómo las mujeres ven el mundo y que las actrices interpreten personajes concebidos por y para las mujeres. Sin embargo, este panorama está experimentando un cambio gradual. De acuerdo con el informe más reciente de CIMA¹ (2023), la proporción de mujeres profesionales en el sector audiovisual ha alcanzado el 38%, la cifra más alta registrada hasta la fecha. No obstante, a pesar de este incremento en la participación femenina, la brecha de género sigue presente, ya que las películas dirigidas o producidas por mujeres cuentan con un 42% menos de presupuesto en comparación con aquellas realizadas por hombres².

Por otro lado, se ha evidenciado un incremento general de la presencia de mujeres en todas las profesiones cinematográficas, incluidas algunas muy masculinizadas. «Los baremos funcionan de cara a las ayudas, y han ayudado a que entre 2017 y 2023 la presencia de mujeres en los equipos de efectos especiales haya aumentado nada menos que un 97%» explica Sara Cuenca, investigadora y autora del informe de CIMA.

Estos avances dentro de la industria cinematográfica revelan realidades importantes, puesto que la diversidad reside no solo en quien dirige la película, sino también el mundo que está refleja, en las perspectivas críticas que se ofrecen y en las oportunidades de promoción y proyección que se ofrecen a esos productos cinematográficos como pueden ser los festivales de cine. En los últimos años estamos viendo como festivales de referencia como el de Sundance o el San Sebastián se esfuerzan por programar más películas hechas por mujeres y por minorías. Actualmente, existen más de 100 festivales alrededor del mundo dedicados a la producción cinematográfica femenina, con especial atención a directoras, productoras y guionistas. Estos eventos forman parte de una serie de iniciativas positivas que buscan promover la participación de las mujeres en el cine y reconocer el talento profesional femenino, apostando por la equidad en los certámenes y muestras cinematográficas a nivel global³.

¹ Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales españoles, constituida en 1998.

² CANO, J. A. “La presencia de mujeres en el cine español alcanza su máximo histórico, pero siguen rodando con un 42% menos de presupuesto”, *Cine Con Ñ* [en línea], (14 de junio de 2024), [Consulta: 22/4/2025.] <<https://cineconn.es/informe-cima-2023-desigualdad-mujeres-cine-espanol/>>

³ PARIS, E. “Festivales de cine realizados por mujeres”, *MacGuffin 007*. [en línea], (4 de marzo de 2020), [Consulta: 22/4/2023] <<https://macguffin007.com/2020/03/04/festivales-de-cine-por-mujeres/>>

Estas corrientes inspiraron a las asociaciones AEPA y a Mujeres por la Igualdad a realizar su propio festival de cine. AEPA es la Asociación de Empresarias, Profesionales y Directivas de la provincia de Alicante, organización empresarial y profesional que agrupa a un amplio colectivo de mujeres directivas, empresarias y profesionales de la provincia de Alicante procedente de todos los sectores empresariales privados y de la Administración Pública. «La Asociación nació en 1996 fruto de las inquietudes de mujeres, que trabajan en activo en diversos sectores profesionales y desarrollan su actividad en el mundo de la empresa y por quienes vieron en el asociacionismo empresarial una fórmula eficaz para la representación, gestión y defensa de sus intereses» explica Marcela Fernández, presidenta de la asociación desde la web de presentación de la misma.

Mujeres por la Igualdad surge en colaboración con AEPA, destacándose por su enfoque tanto social como cultural. La vicepresidenta de la asociación, Pepa Ripoll, explica el nacimiento del Certamen de cortometrajes Helena Cortesina:

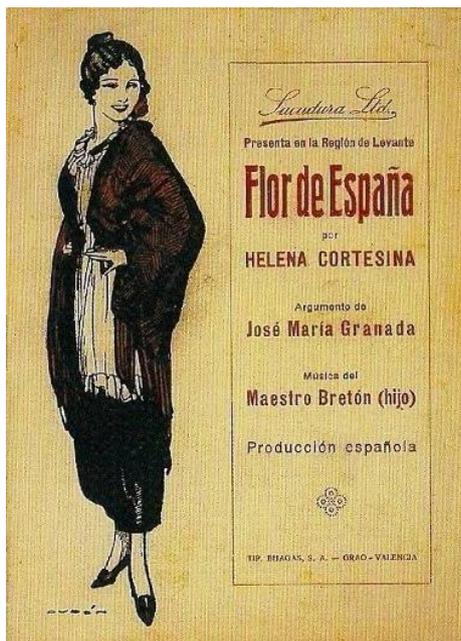
Alicante y su provincia es el entorno perfecto para seguir apoyando y visibilizando a la mujer allí donde se encuentre, en este caso pretendemos difundir la cultura cinematográfica y reivindicar el papel de la mujer en el cine, tanto por la labor realizada a lo largo de la historia como en la actualidad ante la nueva reapertura de los estudios Ciudad de la Luz y el necesario papel que deben jugar en igualdad las mujeres como creadoras cinematográficas.

El Certamen nace inspirado por el Festival de Cortometrajes La casa del reloj de Arganzuela en el Matadero de Madrid y dirigido durante los años 2021 y 2022 por Víctor Manuel Sánchez Pacheco, uno de los organizadores del CortesinaFest.

Helena Cortesina. ¿Por qué se llama así el festival?

En enero de 2022 se inicia desde AEPA y Mujeres por la Igualdad, la planificación de un festival de cortometrajes centrado en la mujer dentro de la industria audiovisual, y uno de los primeros retos fue elegir un nombre. Tras evaluar varias propuestas, se optó por nombrarlo en honor a una directora pionera del cine español: Helena Cortesina (1903-1984), nombre artístico de Elena Cortés Altabas, quien fue la primera mujer en dirigir y producir un largometraje en España. El certamen de cortometrajes se honra con su nombre en reconocimiento a su legado como la primera mujer en dirigir y producir un largometraje en España. La valenciana no solo marcó un hito en la historia de la cinematografía española, sino que también simboliza el esfuerzo de las mujeres por ocupar espacios de liderazgo en este caso en el sector audiovisual. Su película, *Flor de España*, también conocida como *La leyenda de un torero*, fue estrenada el 13 de febrero de 1923 en Madrid. Esta obra narra la historia de amor entre un torero y una florista, papel interpretado por la propia realizadora. Los protagonistas se reencuentran cuando él alcanza la fama en el ruedo y ella en los escenarios bajo el nombre artístico de Flor de España y ambos deciden abandonar sus respectivas carreras para casarse⁴.

⁴ RODRÍGUEZ GIMENO, R. “20 cosas sobre Helena Cortesina que deberías conocer”. *Verlanga*. [en línea], (2023), [Consulta: 22/4/2025] <<https://verlanga.com/pantallas/20-cosas-sobre-helena-cortesina-que-deberias-conocer/>>



Figuras 1 y 2: *Cartel de Flor de España* (Helena Cortesina, 1923) y recorte promocional de la película.

Desde su infancia, Cortesina estuvo inmersa en un entorno artístico. A los trece años, en 1916, debutó profesionalmente como bailarina en un teatro catalán, y en los cuatro años siguientes, se consolidó como una celebridad de su época. Su destacada promoción y ciertos escándalos la llevaron a protagonizar anuncios, ser musa del pintor Joaquín Sorolla, quien la apodó “Venus Valenciana”, y realizar giras de variedades por España, Europa y Estados Unidos. En 1921, el cine irrumpió en su carrera con su participación en *La inaccesible*, dirigida por José Buchs. Este éxito la llevó a emprender su propio proyecto cinematográfico, creando la productora Cortesina Films, de carácter familiar y respaldada también por sus amigos⁵.

El estreno de *Flor de España* fue un éxito tanto en España como en Cuba, y la película permaneció en cartelera durante varios años. Sin embargo, las dificultades inherentes a la industria cinematográfica desencantaron a Helena, quien decidió volcarse en el teatro. Su hermana Ofelia relató en una entrevista rescatada por *El Asombrario*, blog del periódico *Público* (2023), que «estábamos muy cansadas y hartas; éramos mujeres solas»⁶.

Los escenarios le permitieron establecer vínculos con el mundo cultural y con los principales representantes de la Generación del 27, especialmente con Federico García Lorca. Participó en montajes lorquianos como *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*, con los cuales realizó una extensa gira por Argentina en 1933. La llegada de la Guerra Civil y su compromiso con la causa republicana la obligaron a abandonar España; el 3 de junio de 1937 se trasladó a Buenos Aires. Allí mantuvo relaciones con los exiliados republicanos y continuó su carrera teatral con obras de autores como Valle-Inclán. También regresó al cine con películas como *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), esta última estrenada en

⁵ BARRERA, L. “La vida recuperada de Cortesina, la primera cineasta española”, *El Asombrario*. [en línea], (15 de diciembre de 2023), [Consulta: 22/04/2025.] <<https://elasombrario.publico.es/la-vida-recuperada-de-cortesina-la-primera-cineasta-espanola/>>

⁶ *Ibidem*.

España, pero siendo ella retirada de los créditos por la censura franquista junto a los nombres de María Teresa León y Rafael Alberti⁷.

De hecho, el franquismo no solo silenció y borró la figura de Helena Cortesina de *La dama duende*, sino que también la eliminó de la historia, dejando su final algo difuso. Regresó a España en 1950 para participar en una gira teatral de Lola Menbrives e incluso tuvo un pequeño papel en la película *Ingrata en el escenario* (Feliciano Catalán, 1951), que contaba en su reparto con actores como Pepe Isbert y Florinda Chico. Sin embargo, las dificultades para revitalizar su carrera en España la llevaron a regresar a Argentina, donde fue olvidada por la historia oficial del cine español. Helena Cortesina falleció en Buenos Aires el 7 de marzo de 1984, como explica el periodista José Manuel Rambla en *El Salto*⁸.

Tras considerar varios nombres para el certamen, descubrimos la figura de Helena Cortesina, o quizás fue ella quien nos descubrió a nosotros. Inicialmente, su nombre nos atrajo porque “Cortesina” y “cortometraje” se complementaban de manera efectiva. Sin embargo, al investigar su vida, nos fascinó su historia. Helena tuvo una trayectoria vital y profesional apasionante y significativa que, lamentablemente, ha sido muy poco reconocida en España, y especialmente en la Comunidad Valenciana. En reconocimiento a su invaluable contribución al cine, al teatro, y a la producción audiovisual, decidimos nombrar el festival en su honor. Así nació el Certamen de Cortometrajes Helena Cortesina, también conocido como Cortesina Fest.

⁷ RAMBLA, J. M. “Helena Cortesina, la pionera olvidada del cine español a la que el franquismo borró su nombre”, *El Salto*, [en línea], (21 de octubre de 2023) [Consulta: 22/4/2025] <<https://www.elsaltodiario.com/cine/helena-cortesina-pionera-olvidada-del-cine-espanol-franquismo-borro-nombre>>

⁸ RAMBLA, J. M., *op. cit.*

Primera edición - Cortesina 2022



Figura 3: Cartel de la primera edición del Cortesina Fest (2022) diseñado por Lourdes Martínez y con la imagen de Dunia Rodríguez.

La Diputación de Alicante concede una ayuda para poder realizar el festival y en julio se comienza a organizar la primera edición. Se estableció desde el principio que el Certamen aceptaría cortometrajes de cualquier género o formato, siempre que en los equipos de realización hubiera mujeres en puestos de responsabilidad. Se otorgó preferencia a los trabajos que abordaran temáticas relacionadas con la visibilidad de la mujer en la sociedad o que fueran las primeras obras de nuevas directoras y directores.

Además, se buscó fomentar el networking entre profesionales de la industria cinematográfica local y reconocer el papel de la mujer en el ámbito audiovisual. Con estos objetivos, se decidió incluir una mesa redonda en la gala de clausura, en la que participarían las realizadoras y realizadores de los cortometrajes seleccionados.

En esta primera edición se presentaron 196 cortometrajes a concurso, de los cuales se seleccionaron 20: *Black Out* (Fernando Reinaldos, 2021), *El último recuerdo* (Miriam Larragay, 2021), *Existir* (Cristian Martínez, 2022), *Flores para Concha* (Mabel Lozano, 2022), *Golondrinas* (María Vilaseca, 2022), *Joselito* (José Carlos Jiménez y Marta Jiménez, 2021), *Kellys* (Javier Fesser, 2021), *La Nadadora* (María Algora, 2022), *Mi primera opción* (Carlotla Callén, 2021), *Querida Letizia* (Rocío Sepúlveda), *Trozos del alma* (Rafa Arroyo, 2021), *Un día de mierda* (Vanesa Romero, 2022), *Emilia* (Cristina Guillén, 2021), *Farrucas* (Ian de la Rosa, 2021), *La butaca de la puta* (Mar Navarro, 2022), *Bien, bien* (Álvaro G. Company, 2022), *Sorda* (Eva Libertad y Nuria Muñoz, 2021), *Dana* (Lucía Forner, 2021), *Juana* (Santiago Gatto, 2022), y *Dios te salve María* (Noelia Fluxá y Julie-Estel Soard, 2022). De esta selección oficial, tres obras —*Sorda*, *Farrucas* y *Trozos del alma*— fueron nominadas a los Premios Goya.

Adela Iriarte, realizadora del Instituto Cervantes, presidió el Jurado Oficial, que estuvo compuesto también por Mar Iglesias (presidenta de la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación), Rosalía Mayor (presidenta de la Asociación de Periodistas de Alicante), el fotógrafo Iván Carbonell, y Nerea Marcén, realizadora y fundadora de la productora alicantina Wayaba, quien además moderó la mesa redonda de directoras y directores durante la gala de clausura. Estos

profesionales del sector audiovisual fueron los responsables de evaluar los cortometrajes y de otorgar los tres primeros premios y las tres menciones.

También se entregaron el Premio del Público, que reconoció al cortometraje más votado tras su proyección, y el Premio de Honor Helena Cortesina, otorgado por la organización del Certamen, formada por Carolina Martínez, Sonia Rujas, Augusto Almoguera, María Santacruz, Víctor Manuel Sánchez Pacheco, Alejandra Tanez y Lourdes Martínez. El Premio de Honor fue concedido al *influencer* alicantino Charlie Sarría, conocido en redes como Charlie. Tiktokero diagnosticado con un sarcoma de Ewing⁹, Sarría compartía su día a día en las redes sociales con un estilo divertido, desenfadado, directo e irónico, lo que le permitió ganar millones de seguidores y convertirse en un referente. En homenaje a su labor, se le entregó el galardón y se donó la dotación económica del premio al Desfile Benéfico, protagonizado por pacientes pediátricos con cáncer y celebrado en octubre de 2022 en la Plaza de Toros de Alicante.

El palmarés del 2022 fue el siguiente:

- Primer Premio Sección Oficial a *Emilia* de Cristina Guillén
- Segundo Premio Sección Oficial a *Farrucas* de Ian de la Rosa
- Tercer Premio Sección Oficial a *La butaca de la puta* de Mar Navarro
- Mención Especial a la mejor interpretación a Elena Furiase por *Bien, bien* de Álvaro G. Company.
- Mención Especial por su inclusión a *Sorda* de Nuria Muñoz-Ortín y Eva Libertad
- Mención Especial por su originalidad, fotografía y guion a *Dana* de Lucía Forner
- Premio del público a *Dios te salve María* de Julie-Estel Soard y Noelia Fluxá
- Premio de Honor Helena Cortesina a Charlie Sarría.

Las proyecciones se llevaron a cabo los días 22 y 23 de septiembre de 2022 en Impulsalicante, la Agencia Local de Desarrollo, mientras que la gala de clausura tuvo lugar el sábado 24 de septiembre en el Teatre Arniches de Alicante. El festival fue presentado por la actriz Dunia Rodríguez, conocida por su papel de Cásper en la serie *Vis a vis* (2015-2019) de Antena 3 y Globomedia. Para el cierre del certamen, se contó con la participación de la actriz y directora Leticia Dolera, quien impartió una *masterclass* titulada *Escribir me llevó a hacerme preguntas; buscar respuestas me hizo feminista*.

«Lo universal es la mirada masculina, y las películas e historias protagonizadas por mujeres todavía se consideran productos de nicho, cuando en realidad no lo son. La mirada femenina aporta la experiencia de la mitad de la población mundial; las mujeres no somos un colectivo marginal, somos la mitad de la población. Por eso, festivales como el Cortesina son necesarios», explicó Dolera en una entrevista para *Les notícies del matí* en À Punt¹⁰.

A esta primera edición asistieron más de 300 personas, y el festival se llevó a cabo gracias al apoyo de la Diputación de Alicante, AEPA, Mujeres por la Igualdad, el Teatre Arniches, Impulsalicante, el Ayuntamiento de Alicante y Alicante Film Office.

⁹ El sarcoma de Ewing es un tumor maligno de células redondas. Es una enfermedad rara en la cual las células neoplásicas se ubican en el hueso o en tejidos blandos.

¹⁰ À PUNT MEDIA. «Pega-li la volta - La guapasecció». *À Punt Media*. [en línea], (23 de septiembre de 2022), [Consulta: 22/4/2025], <https://www.apuntmedia.es/informatius/les-noticies-del-mati/clips/la-guapaseccio/23-09-2022-pega-li-volta_135_1547463.html>

Segunda Edición - Cortesina 2023

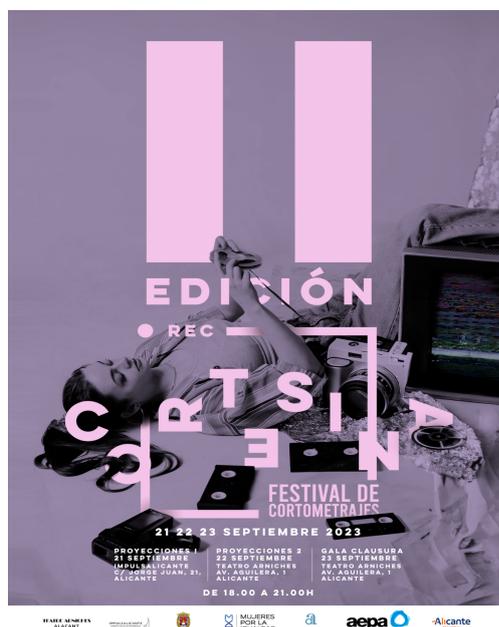


Figura 4: Cartel de la segunda edición del Cortesina Fest (2023) diseñado por Lourdes Martínez.

Tras el éxito de la primera edición, en 2023, la Diputación de Alicante confirmó la realización de una segunda edición, celebrada los días 21, 22 y 23 de septiembre de ese mismo año. Esta edición fue clave para la consolidación del festival, con una organización ampliada gracias a la incorporación de María Barrios, Héctor Barrachina, Marina Sirvent, Aroa Vidal y José Luis Belmonte, quienes se unieron al equipo ya formado por Carolina Martínez, Sonia Rujas, Augusto Almoguera, María Santacruz, Víctor Manuel Sánchez Pacheco y Lourdes Martínez.

El festival recibió más de 250 cortometrajes y contó con la asistencia de alrededor de 350 personas entre las proyecciones y la gala de clausura. Además, el CortesinaFest fue galardonado en los III Premios a la Cultura Alicantina Miguel Hernández, en la categoría de Nuevos Creadores y Emprendedores Culturales del sector audiovisual¹¹.

Marcela Fernández, presidenta de Mujeres por la Igualdad expresó su gratitud desde AEPALicante y destacó la importancia de este premio como un reconocimiento al trabajo de todos los involucrados en el Festival. «Este premio no solo celebra nuestro compromiso con la igualdad en el ámbito cultural, sino que también destaca la contribución significativa de las mujeres en el sector audiovisual»¹².

Las proyecciones de los cortometrajes se realizaron nuevamente en dos días: el 21 de septiembre en Impulsalicante, la Agencia Local de Desarrollo, y el 22 de septiembre en el Teatre Arniches. La gala de clausura, que se celebró el 23 de septiembre, también tuvo lugar en el Teatre Arniches de Alicante.

¹¹ PRADO, A. “Los Premios a la Cultura Alicantina distinguen a Cristina de Middel y a Joaquín Santo Matas”. *Información*, 22 de noviembre de 2023.

¹² EQUIPO DE COMUNICACIÓN AEPALicante. «El Festival de Cortos Helena Cortesina galardonado en los Premios a la Cultura Alicantina Miguel Hernández 2023». [en línea], (23 de noviembre de 2023), [Consulta: 22/4/2025] <<https://www.aepalicante.net/el-festival-de-cortos-helena-cortesina-galardonado-en-los-premios-a-la-cultura-alicantina-miguel-hernandez-2023/>>

El festival fue nuevamente presentado por la actriz, cantante y presentadora Dunia Rodríguez, mientras que Nerea Marcén retomó su rol como moderadora de la mesa redonda de directores y directoras de cortometrajes. En esta edición, contamos con la destacada participación de Valeria Vegas, periodista, documentalista, ensayista, escritora, directora y productora, quien ofreció una *masterclass* sobre la evolución de la mujer en el cine español de los últimos setenta años.

Bajo el título *Mujeres protagonistas*, Vegas seleccionó una serie de películas clave para su charla, entre las que se encuentran: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *¿Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), *Las ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971), *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1978), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978), *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), *Vida perra* (Javier Aguirre, 1982), *Calé* (Carlos Serrano, 1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987), *La diputada* (Javier Aguirre, 1988), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003), *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020) y *La boda de Rosa* (Icíar Bollain, 2020).

El jurado oficial de la segunda edición del Certamen estuvo compuesto por destacados profesionales del sector audiovisual. Verónica Cerdán, presidenta del jurado, es directora de cine, CEO y fundadora de Makinacción, además de socia de CIMA. Fernando Fernández, conocido como Fefeto, es diseñador gráfico, ilustrador, director de arte y profesor en la UMH. Alicia Garijo, directora del Teatre Arniches, María Amparo Calabuig, politóloga y especialista en estudios de género del CIEG UMH, y Paula Mira, productora de cine y publicidad en La Boutique 77, completaron el plantel. Estos expertos tuvieron la responsabilidad de valorar los cortometrajes y de otorgar los tres primeros premios junto con las cuatro menciones especiales.

Al igual que en la primera edición, se otorgó un premio del público al cortometraje más votado, junto con el Premio de Honor Helena Cortesina. Este último fue concedido a la directora y guionista Irene de Lucas Ramón, en reconocimiento a su labor de investigación sobre mujeres pioneras en el cine, como Alice Guy¹³ y la propia Helena Cortesina.

La selección volvió a incluir veinte cortometrajes, que fueron los siguientes: *Señora, por favor* (Alma Alonso y María Aragón, 2023), *En mi piel* (Sándor M. Salas, 2022), *La antesala* (Elisa Puerto Aubel, 2022), *Cuarta generación* (Susana Siscart, 2022), *Lava* (Carmen Jiménez, 2023), *¿Enchufes?* (Alicia Arwgar, 2023), *Oro* (Lydia Lucena Lucas, 2023), *Cristal, papel orgánico* (Almudena Vázquez, 2022), *Yogur* (Rocío Sepúlveda, 2022), *Alegre y Olé* (Clara Santaolaya, 2023), *Cleo vendrá esta noche* (Aitana Ahrens y Miguel Guindos, 2023), *Mare* (Santiago Gatto, 2023), *Cosas de chicos* (Raquel Colera, 2022), *Fin* (Fernando Reinaldos, 2023), *Amarradas* (Carmen Córdoba, 2022), *El silencio d'álma* (Mar Navarro, 2023), *Infancia* (Ángel Puado, 2023), *El Cacharrito* (Óscar Toribio, 2022), *Solo hay una* (Mik J. López, 2022) y *Camino a Damasco* (Enio Mejía, 2022). Cabe destacar que *Amarradas* fue nominado a los Premios Goya de 2023.

El palmarés de la segunda edición fue el siguiente:

- Primer Premio Sección Oficial a *Lava* de Carmen Jiménez
- Segundo Premio Sección Oficial a *Cosas de chicos* de Raquel Colera
- Tercer Premio Sección Oficial a *Amarradas* de Carmen Córdoba
- Mención Especial a la mejor interpretación a Mireia Oriol y Luisa Gavasa por *Alegre y Olé* de Clara Santaolaya.
- Mención Especial por su inclusión a *En mi piel* de Sándor M. Salas

¹³ Primera realizadora de una película de ficción.

- Mención Especial por su fotografía a Alice Boucherie, directora de fotografía de *Fin* de Fernando Reinaldos
- Mención Especial al mejor diseño de producción a Pablo de la Chica, Fernando J. Monge, David Torres Vázquez y Ada Fernández por el cortometraje *La antesala* de Elisa Puerto Aubel.
- Premio del público a *Infancia* de Ángel Puado.
- Premio de Honor Helena Cortesina a Irene de Lucas.

Tercera edición - Cortesina 2024



Figura 5: Cartel de la tercera edición del Cortesina Fest (2024) que reinterpreta el rostro de Helena Cortesina con Inteligencia Artificial. Vuelve a estar diseñado por Lourdes Martínez.

Tras el éxito de las dos ediciones anteriores y con el continuo apoyo de la Diputación, en 2024 se celebró la tercera edición del Festival, incorporando cambios y novedades significativas. Entre las innovaciones, se destaca la publicación de una obra colectiva sobre la mujer y el audiovisual, coordinada por María Amparo Calabuig, y la inclusión de un jurado joven. La reapertura de los estudios de cine de Ciudad de la Luz, junto con los cursos ofrecidos en sus instalaciones y las carreras de Comunicación Audiovisual en la Universidad Miguel Hernández de Elche y de Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad de Alicante, buscó facilitar el acercamiento a las nuevas generaciones de cineastas. El objetivo es crear una red de networking que promueva y visibilice a los jóvenes talentos del cine.

Para lograr este acercamiento, se estableció el Jurado Joven, encargado de otorgar las menciones especiales y de apoyar a los cortometrajistas locales, incluyendo una mención especial al mejor

cortometraje de Alicante, en colaboración con el Certamen de Cortometrajes de Crevillent. Otra novedad destacada en la tercera edición fue el uso de la Inteligencia Artificial para “revivir” a Helena Cortesina, quien presentó a la ganadora del Premio de Honor 2023, Irene de Lucas. Este innovador trabajo fue realizado por Lourdes Martínez y Juan López. Además, para consolidar y fortalecer el festival, se firmaron convenios con el Observatorio de las Masculinidades de la Universidad Miguel Hernández e Igualdad UMH, así como con los festivales Fantaelx y el Certamen de Cortometrajes de Crevillent, y con CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales).

El festival contó con la presencia de unas 350 personas y se llevó a cabo una vez más gracias al apoyo de la Diputación de Alicante, AEPA, Mujeres por la Igualdad, el Teatre Arniches, Impulsalicante, el Ayuntamiento de Alicante y Costa Blanca Film Office. Este año, además, se sumaron nuevos colaboradores, como el Hotel Calas, Ciudad de la Luz/Generalitat Valenciana, Yolanda Proponent, Alfombras Hispania, Esradio, Alhamas, Bikini Azul, y los podcasts *Algo mejor sería peor* y *Pocas Luces*. El equipo de organización estuvo compuesto por Carolina Martínez, Sonia Rujas, Augusto Almoguera, María Santacruz, Víctor Manuel Sánchez Pacheco, Lourdes Martínez, María Barrios, María Amparo Calabuig, Héctor Barrachina, Marina Sirvent, Aroa Vidal, Yolanda López, Laura Real y Ana González.

El festival se celebró el 4 de julio de 2024 en Impulsalicante con la primera proyección de cortos y los días 5 y 6 de septiembre en el Teatre Arniches con la segunda proyección de cortos y la celebración de la gala de clausura, este año presentada por la experta en comunicación María Barrios y la politóloga, especialista de estudios de género María Amparo Calabuig.

La mesa redonda de directoras y directores fue moderada por Sara Mansanet, socia de CIMA. Se realizó una introducción presentando la figura de Helena Cortesina con Irene de Lucas y una *masterclass* a cargo de la directora ganadora del Goya, Carlota Pereda, quien abordó el proceso de transición del cortometraje al largometraje, utilizando como ejemplo su trabajo en *Cerdita* (2018) y su adaptación al largometraje del mismo título en 2022. La organización otorgó el Premio de Honor Helena Cortesina a Pereda, en reconocimiento a su destacada carrera, su especialización en el cine de terror —un género poco explorado por mujeres cineastas— y su contribución a la visibilización de personajes femeninos con cuerpos no normativos en su obra.

En esta tercera edición se recibieron más de 300 cortometrajes a concurso, de los cuales se seleccionaron veinte. Los cortometrajes seleccionados fueron: *Lola tijeras* (María Bern, 2023), *Cosas que casan* (Anna Giménez, 2024), *Becarias* (Núria Poveda, Marina Cortón y Marina Donderis, 2022), *Eli* (Álvaro López, 2023), *Komando Marmitako* (Uxue Botas y Ane Nafarrete, 2022), *Mentiste Amanda* (Eva Libertad y Nuria Muñoz, 2024), *Una canción* (Inés Pérez, 2023), *Apuntes para Silvia* (Paco Ortiz, María Ángeles Martínez y Antonio Gómez, 2023), *Te doy mi voz* (Sergio Checa, 2023), *Y un jamón* (Chus Verdú y Sergio Balaguer, 2023), *Croquetas* (Jorge Santos, 2022), *Colorado* (Sangra Gallego y Pilar Gómez, 2023), *All Nighter* (Marcelo Espí, 2024), *Cafuné* (Carlos F. De Vigo y Lorena Ares, 2023), *Ilicitanas* (Marallavi Films, 2024), *Vuelve a quererme* (Lucía Zamora, 2024), *El trono* (Lucía Jiménez, 2023), *Ratón de biblioteca* (Javier Yáñez, 2023), *Cuarentena* (Celia de Molina, 2024) y *Hadas* (Beatriz de Silva, 2024). Cabe destacar que *Becarias* fue seleccionado en la edición 2024 de los Premios Goya, mientras que *Cuarentena*, *El trono* y *Cafuné* lo fueron en la edición de 2025, obteniendo este último el galardón a Mejor Cortometraje de Animación.

El jurado oficial del Festival, encargado de otorgar los tres premios principales y el Premio Mujeres por la Igualdad, estuvo compuesto de nuevo por cinco profesionales y especialistas del sector. Presidido por María Dolores Padilla, gestora cultural y directora del Teatro Principal de Alicante. Los miembros del jurado incluyeron a Guillermina Jover, responsable de comunicación, atención al público y relaciones institucionales en la Fundación CV MARQ de la Diputación de Alicante; Mar Navarro, directora, guionista, productora y socia de CIMA; Mentxu Segura, directora ejecutiva y cofundadora de MakinAcción, así como directora creativa, especialista en comunicación y socia de CIMA; y Vicente Hipólito, periodista y presentador de Alacantí TV.

El jurado joven, compuesto por cinco promesas emergentes del ámbito audiovisual, fue el encargado de otorgar las tres menciones especiales. Este equipo estuvo integrado por Fernando

Reinaldos, alumno del Master of Fine Arts en Guion y Dirección de Cine en la Columbia University School of Arts (Nueva York, EE.UU.); Eva Peral, estudiante de Comunicación Audiovisual en la UMH; Ana González Valero, también estudiante de Comunicación Audiovisual en la UMH; Claudia Corbí, alumna de Bellas Artes y Diseño Audiovisual en TAI y del Curso de Filmmaker en Ciudad de la Luz; y Albert Sirvent Ferez, especialista en Arte Dramático Aplicado (UA) y del Curso de Coordinación de Producción en Ciudad de la Luz.

El palmarés de la tercera edición fue el siguiente:

- Primer Premio Sección Oficial a *El trono* de Lucía Jiménez
- Segundo Premio Sección Oficial a *Colorado* de Sandra Gallego y Pilar Gómez
- Tercer Premio Sección Oficial a *Vuelve a quererme* de Lucía Zamora
- Premio Mujeres por la igualdad a *Cuarentena* de Celia de Molina.
- Mención Especial Mirada Joven 2024 a *Mentiste Amanda* de Eva Libertad y Nuria Muñoz con especial atención a la interpretación de Candela Moreno.
- Mención Especial FantaElx a *Becarias* de Núria Poveda, Marina Cortón y Marina Donderis.
- Mención Especial Cortos Alicantinos a *All Nighter* de Marcelo Espí.
- Premio del público a *Cosas que casan* de Anna Giménez.
- Premio de Honor Helena Cortesina a Carlota Pereda.

El futuro del *Cortesinafest*

Tras la consolidación del festival en sus tres primeras ediciones, nuestro propósito es ampliar y fortalecer la marca *Cortesina*. Este proyecto no se limita a la continuidad del festival, sino que incluye la organización de charlas, jornadas, encuentros de *networking* y, en un futuro, un congreso.

Gracias al apoyo de la Diputación de Alicante y la Generalitat Valenciana, se llevaron a cabo cinco jornadas dedicadas al festival durante el último trimestre de 2024. La primera de estas, titulada *Mueve tu corto*, forma parte del *Programa de Formación y Crítica Audiovisual: Helena Cortesina*, financiado por la Diputación de Alicante. Su objetivo principal es ofrecer orientación a las y los cortometrajistas sobre cómo distribuir sus proyectos una vez finalizados, ayudándoles a posicionar su trabajo dentro del panorama audiovisual.

Esta jornada, celebrada el 4 de septiembre de 2024 en la sede de AEPA en Alicante, fue presentada por los miembros de la organización del festival: María Santacruz, Augusto Almoguera, María Barrios y Víctor Manuel Sánchez Pacheco. Al evento asistieron más de treinta profesionales del sector audiovisual alicantino, consolidándose como un espacio propicio para el intercambio de ideas y la creación de redes. Además, se fomentó el *networking* entre las y los participantes, quienes tuvieron la oportunidad de compartir sus trabajos, intercambiar impresiones y disfrutar de un desayuno en un ambiente cercano y distendido.



Figura 6: Cartel de la jornada de formación Helena Cortesina, *Mueve tu corto + Desayuno Networking* (2024) realizado por Augusto Almoguera.

Las cuatro jornadas restantes forman parte del proyecto *Detrás de Cortesina*, cuyo objetivo es visibilizar las diversas realidades del audiovisual español y fomentar la creación de redes de apoyo entre las y los participantes. A continuación, se describen estas jornadas:

1. *Helena Cortesina: Una cineasta pionera en España* (4 de octubre de 2024)
La primera jornada estuvo impartida por Irene de Lucas, directora de cine y Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. En este encuentro, realizado en la librería Pynchon de Alicante, se exploró la vida y obra de Helena Cortesina, destacando su contribución al cine español como una de las primeras cineastas del país.
2. *Ellas hablan. IA y doblaje: ¿Cuál es el futuro del doblaje en España?* (25 de octubre de 2024)
La segunda jornada se centró en el impacto de la Inteligencia Artificial en el sector del doblaje en España. Este evento tuvo lugar en el Ayuntamiento de Benidorm y contó con la participación de seis reconocidas actrices de doblaje: Vera Bosch, Sara Heras, Graciela Molina, Mercé Montalá, Margarita Ponce e Isabel Valls. Durante el debate, las ponentes reflexionaron sobre los desafíos y oportunidades que la tecnología plantea para su profesión.
3. *Mujeres de miedo: El lado femenino del cine de terror* (15 de noviembre de 2024)
Coincidiendo con la festividad de Halloween, esta jornada analizó el papel de la mujer en el cine de terror. Fue dirigida por Mario Paul Hernández y Fran Mateu, organizadores del Festival de Cine Fantástico de Elche, y contó con la participación de las *podcasters* Emma Entrena y Silvia Ortiz, creadoras del exitoso programa *Terrores Nocturnos*. Asimismo, en la mesa redonda participaron Víctor Manuel Sánchez Pacheco, María Barrios y Sara Astarloa, quienes aportaron sus perspectivas sobre el tema.
4. *El cine como herramienta para promover la igualdad* (26 de noviembre de 2024)
La jornada final planteó una reflexión sobre el papel del cine en la promoción de valores de igualdad y justicia social. Durante el evento, se proyectaron cuatro cortometrajes: *Mentiste*, *Amanda* que contó con la presencia de su directora Nuria Muñoz y *Colorado* de Sandra Gallego y Pilar Gómez, ambos seleccionados del Cortesina Fest. Mientras que *Troleig* (Luis Eduardo Pérez, 2024) y *La última cena*, provenían del Certamen de Cortometrajes de Crevillent, siendo la última proyección un trabajo realizado por estudiantes de cuarto de ESO. La jornada, dedicada al análisis de temáticas sociales,

estuvo moderada por Verónica Cerdá y Mentxu Segura, de Makinacción, y contó con la participación de la politóloga Amparo Calabuig, la directora y productora Nuria Muñoz, el realizador Roque A. Ortiz y la psicóloga Emilia Iborra.



Figuras 7, 8, 9 y 10: Carteles de las cuatro jornadas Detrás de Cortesina (2024) realizados por Augusto Almoguera.

Durante el mes de noviembre de 2024 también se colaboró con la Universidad Miguel Hernández en los actos de conmemoración del 25 de noviembre contra la ciberviolencia de género. Rosario Carmona Paredes, directora de la Unidad de Igualdad UMH, y Amparo Calabuig presentaron un coloquio para estudiantes de guion de Comunicación Audiovisual que contó con la presencia de las directoras Mar Navarro y Carmen Jimenez y en el que se visionaron tres cortometrajes del festival, *Lola Tijeras*, *Lava* y *La butaca de la puta*.

Además, el 28 de noviembre, el festival se unió al *FantaElx* en la celebración de la Sección Transversal de su programación. En esta ocasión, Amparo Calabuig participó en un coloquio junto a Aida Méndez García y Laura Martín Pérez, centrado en las representaciones de género e identidades queer. Durante el evento, se proyectaron cinco cortometrajes, entre ellos *Becarias*, procedente del *CortesinaFest*.

Estas jornadas se consolidaron como espacios para el análisis crítico y la reflexión sobre el cine, promoviendo el diálogo y el intercambio de ideas entre las y los asistentes, al tiempo que reforzaron el compromiso del proyecto con la formación y el impulso de nuevas iniciativas en el ámbito audiovisual.

A comienzos de 2025, el *CortesinaFest* fue reconocido con el premio Aula de la Mujer 2025 y celebró una jornada en colaboración con la Universidad de Alicante titulada *Cine, alfabetización audiovisual y perspectiva de género*, que contó con la participación de Nuria Muñoz y la proyección del cortometraje *Mentiste Amanda*.

Y tras el éxito de las tres primeras ediciones, nos encontramos actualmente en la planificación de una cuarta edición del festival, con la visión de llevar al Cortesina Fest a un nuevo nivel. Consideramos que es el momento para evolucionar hacia un festival más inclusivo, incorporando la subtitulación completa en todos los cortometrajes, así como intérpretes de lengua de señas durante la charla-coloquio y en la gala de entrega de premios.

Asimismo, reafirmamos nuestro compromiso con la sostenibilidad ambiental, adoptando medidas como la eliminación total del uso de papel. Para ello, implementaremos una aplicación digital que permitirá realizar las votaciones de los cortometrajes, además de compartir consejos sostenibles mediante nuestras pantallas a lo largo del certamen. En esta cuarta edición, el festival se extenderá un día más, celebrándose los días 2, 3, 4 y 5 de julio de 2025 en el Teatre Arniches de Alicante. Además, se incorporará un nuevo reconocimiento: el Premio Flor de España al Mejor Guion, cuyo

objetivo es apoyar a talentos emergentes en el desarrollo de proyectos que se encuentren en fase de preproducción. El título es un homenaje a la película *Flor de España* (1923), dirigida por la propia Helena Cortesina.

El jurado oficial de la cuarta edición estará presidido por Irene de Lucas, doctora en Comunicación Audiovisual, directora y guionista. También lo integran Antonio Sempere, periodista, escritor y crítico de cine español; Nuria Muñoz, productora y directora de cine, así como socia de CIMA; María Asunción Amores Marco, vicerrectora de Cultura, Igualdad y Diversidad de la Universidad Miguel Hernández; y Natalia Contreras de la Llave, del Departamento de Innovación y Formación Didáctica de la Universidad de Alicante. Por su parte, el jurado joven estará compuesto por Aroa Vidal, colaboradora del *CortesinaFest*, quien ejercerá como presidenta y es estudiante de la Universidad Carlos III de Madrid. También lo integran Claudia Gomis, de la Universidad Jaume I y la Universidad de Alicante; Carlos González Martínez, de la Universidad Miguel Hernández de Elche; Ana María Almoguera, de la Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología (UDIT) de Madrid; y María Jesús Esteve Cortijo, de la Universidad de Elche.

Por otro lado, tras el éxito de la jornada *Detrás de Cortesina: Ellas hablan. IA y Doblaje – ¿Cuál es el futuro del doblaje en España?*, realizada en Benidorm, se ha decidido convocar nuevamente a las seis actrices de doblaje que participaron en dicha charla. Este reencuentro busca continuar el debate y profundizar en el mundo del doblaje, un ámbito aún poco conocido. En reconocimiento a su profesionalidad, calidad humana y destacada trayectoria artística, se les otorgará el Premio de Honor 2025. Las homenajeadas son: Vera Bosch, Sara Heras, Graciela Molina, Mercé Montalá, Margarita Ponce e Isabel Valls.



Figura 11: Cartel de la cuarta edición del Cortesina Fest (2025) realizado por Lourdes Martínez con la fotografía real de una joven Helena Cortesina.

Nuestra meta es consolidar el Cortesina Fest como una plataforma de referencia tanto a nivel nacional como internacional. En esta línea, ya hemos comenzado a dar los primeros pasos con la firma de convenios con diversos festivales internacionales, como FemCine (Festival de Cine de Mujeres de Santiago de Chile) y la Muestra de Cine Colombiano en Alicante, con el objetivo de convertirnos en un festival internacional en nuestra quinta edición, prevista para el año 2026.

Aspiramos a crear un espacio donde nuevas voces y talentos emergentes puedan encontrar apoyo, visibilidad y oportunidades reales de desarrollo. En este sentido, las jornadas de formación y las charlas especializadas desempeñarán un papel fundamental, proporcionando herramientas y

conocimientos clave que permitirán a las creadoras posicionarse dentro del mercado audiovisual global, al mismo tiempo que se fomenta la colaboración entre cineastas de diferentes países.

Un aspecto esencial de esta expansión es continuar con el proceso de reivindicación y homenaje a la figura de Helena Cortesina, cuyo legado histórico merece ser preservado y difundido. Consideramos que su trayectoria, como una de las primeras mujeres que logró abrirse camino en la industria cinematográfica, debe seguir siendo una fuente de inspiración para las nuevas generaciones de directoras, guionistas y productoras.

A través del festival, no solo buscamos mantener vivo su recuerdo, sino también posicionarla como un modelo a seguir para aquellas cineastas que hoy continúan enfrentando los desafíos de una industria que aún presenta marcadas desigualdades de género.

Bibliografía

À PUNT MEDIA. «Pega-li la volta - La guapasecció». *À Punt Media*. [en línea], (23 de septiembre de 2022), [Consulta: 22/4/2025], <https://www.apuntmedia.es/informatius/les-noticies-del-mati/clips/la-guapaseccio/23-09-2022-pega-li-volta_135_1547463.html>

BARRERA, L. “La vida recuperada de Cortesina, la primera cineasta española”, *El Asombrario*. [en línea], (15 de diciembre de 2023), [Consulta: 22/04/2025.] <<https://elasombrario.publico.es/la-vida-recuperada-de-cortesina-la-primera-cineasta-espanola/>>

CANO, J. A. “La presencia de mujeres en el cine español alcanza su máximo histórico, pero siguen rodando con un 42% menos de presupuesto”, *Cine Con Ñ* [en línea], (14 de junio de 2024), [Consulta: 22/4/2025.] <<https://cineconn.es/informe-cima-2023-desigualdad-mujeres-cine-espanol/>>

CUENCA SUÁREZ, S. *Informe Anual CIMA 2023. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. CIMA, Madrid, 2024.

EQUIPO DE COMUNICACIÓN AEPA. «El Festival de Cortos Helena Cortesina galardonado en los Premios a la Cultura Alicantina Miguel Hernández 2023». [en línea], (23 de noviembre de 2023), [Consulta: 22/4/2025] <<https://www.aepalicante.net/el-festival-de-cortos-helena-cortesina-galardonado-en-los-premios-a-la-cultura-alicantina-miguel-hernandez-2023/>>

EQUIPO DE COMUNICACIÓN DE AEPA. «¿Qué es AEPA?» [en línea], (s.f.), [Consulta: 22/4/2025.], <<https://www.aepalicante.net/que-es-aepa/>>

PARIS, E. “Festivales de cine realizados por mujeres”, *MacGuffin 007*. [en línea], (4 de marzo de 2020), [Consulta: 22/4/2023] <<https://macguffin007.com/2020/03/04/festivales-de-cine-por-mujeres/>>

PRADO, A. “Los Premios a la Cultura Alicantina distinguen a Cristina de Middel y a Joaquín Santo Matas”. *Información*, 22 de noviembre de 2023.

RAMBLA, J. M. “Helena Cortesina, la pionera olvidada del cine español a la que el franquismo borró su nombre”, *El Salto*, [en línea], (21 de octubre de 2023) [Consulta: 22/4/2025] <<https://www.elsaltodiario.com/cine/helena-cortesina-pionera-olvidada-del-cine-espanol-franquismo-borro-nombre>>

RODRÍGUEZ GIMENO, R. “20 cosas sobre Helena Cortesina que deberías conocer”. *Verlanga*. [en línea], (2023), [Consulta: 22/4/2025] <<https://verlanga.com/pantallas/20-cosas-sobre-helena-cortesina-que-deberias-conocer/>>

La pionera incursión cinematográfica de helena cortesina

Irene de Lucas Ramón

Doctora en Comunicación Audiovisual

Érase una vez Helena Cortesina

Hasta hace apenas dos décadas, el repertorio de mujeres cineastas en los manuales de Historia del cine español era notablemente limitado, por no decir exiguo, y en gran medida desconocido. Tanto así, que hasta muy recientemente el público en general consideraba que las primeras mujeres directoras de cine de nuestro país se remontaban como mucho a finales de los años sesenta o a la década de los setenta, rozando los años de la Transición, con figuras tan relevantes como Pilar Miró, Josefina Molina o Cecilia Bartolomé. No obstante, el énfasis de la investigación histórica y cinematográfica de las últimas décadas en rescatar la memoria de las cineastas pioneras españolas ha resultado en la recuperación de otros pocos nombres destacados que han trascendido la literatura especializada y que progresivamente han permeado en el conocimiento popular. Nombres cuya incursión cinematográfica se aleja cada vez más del periodo de la Transición para remontarse a los años de la dictadura franquista con Ana Mariscal y Margarita Aleixandre, a los años treinta con Rosario Pi y María Forteza, e incluso a las inmediaciones de los años veinte con Helena Cortesina y Elena Jordi.¹

Investigar la vida y obra de estas pioneras, más aún recuperar sus obras, se vuelve más complejo en la medida en que rescatamos un pasado más lejano. A ello contribuye una serie de factores. En primer lugar, un conjunto de circunstancias históricas que han afectado por igual a cineastas de ambos sexos en la historia de nuestro cine: la tardía creación de filmotecas en nuestro país que iniciaran una labor de recuperación y conservación de las películas, la destrucción de patrimonio cultural durante la Guerra Civil, la fragilidad e inestabilidad del soporte filmico en sí mismo — siendo este uno de los más afectados por la citada destrucción—, y la diligente labor de la censura franquista en suprimir —si no eliminar— cualquier producto crítico con la dictadura o que se alejara de la línea oficial marcada por las juntas censoras. En segundo lugar, a esta lista de impedimentos se suma otra serie de circunstancias igualmente negativas que afectaron únicamente a las mujeres cineastas, empezando por la manifiesta infravaloración de la que fueron objeto durante años en razón de su condición de mujeres, con la consiguiente relegación de sus obras al olvido —y el abandono «a menudo es la antesala de la destrucción», como señala M^a Concepción Martínez²—.

Con todo, la recuperación de información para reconstruir las trayectorias de estas directoras y productoras españolas de principios del siglo XX también se ve dificultada por la índole de circunstancias que permitieron a las mujeres trabajar en el cine. El hecho de que buena parte de

¹ Según los indicios disponibles, Elena Jordi habría dirigido el cortometraje *Thais* en 1918, tres años antes que Cortesina rodara su largometraje. CUNILL CANALS, J., *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del paral·lel*, Edició de l'Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999, p.160

² MARTÍNEZ TEJEDOR, M. C., *Directoras: pioneras del cine español. De los años veinte a los sesenta*, Fundación First Team, Madrid, 2016, p. 16.

ellas consiguieran ponerse tras la cámara gracias a la fama y a la influencia que adquirieron previamente posando frente a ella —o incluso sobre los escenarios del *music-hall* como artistas de *varietés*— supone que buena parte de la información publicada en la prensa del periodo se ocupaba de estas otras facetas, bien la de artista de cabaret o la de intérprete cinematográfica. Ello dificulta en muchos casos determinar su autoría en tanto guionistas, cineastas o productoras en aquellos filmes en los que también participaban como intérpretes, pues a menudo la prensa utilizaba fórmulas genéricas como «una creación de Helena Cortesina», y la más habitual «por Helena Cortesina», para identificar su vinculación con estas películas. Así las cosas, cuando los historiadores han puesto en duda su desempeño como productoras o directoras de una obra —especialmente su condición de directoras en solitario—, es harto complicado encontrar una fuente primaria que les atribuya específicamente esta condición. En la medida en que su labor de intérpretes en las mismas sí está fuera de toda duda, los historiadores tienden pues a interpretar estas fórmulas como una atribución de su calidad de intérprete y no de su autoría. Todo ello, unido a la escasez de testimonios de este periodo y a la ausencia material de sus películas, de las que, por el momento, apenas si queda el rastro de algunos fotogramas sueltos, anuncios promocionales y artículos de prensa —impidiendo así cualquier análisis cinematográfico de sus películas—, ha perjudicado la puesta en valor de su trayectoria y de su obra como cineastas, y con ello la reivindicación de sus aportaciones a la Historia del cine español.

El caso de Helena Cortesina es paradigmático en este sentido pues reúne todas las problemáticas que afectan a las cineastas pioneras españolas, por lo que cualquier intento de acercamiento al estudio de su obra y de su figura exige hacer frente a todos los obstáculos referidos. El primero de ellos, en su caso, determinar su misma identidad. En los registros civiles de Valencia no figuraba ninguna Helena Cortesina, y a su vez, los numerosos artículos, entrevistas y notas de prensa de la época no mencionaban su nombre de nacimiento ni ningún otro dato que pudiera esclarecer su verdadera identidad. No poder identificar su nombre auténtico supuso durante años un enorme obstáculo para los investigadores, hasta que, sabedora de que Helena había emigrado a Argentina durante la Guerra Civil, la Dra. Cordero Hoyo consiguió identificar su verdadero nombre gracias a que éste figuraba en los registros migratorios del CEMLA, lo que le facilitó a su vez localizar su partida de nacimiento. Ello no sólo permitió autenticar su fecha de nacimiento —un dato especialmente relevante, pues prácticamente todos los historiadores ponían en duda que dirigiese su ópera prima con dieciocho años, como apuntaban varias fuentes— sino que también abrió la puerta a su pasado, a investigar sobre sus orígenes y su familia.³

Ahora sabemos que Helena Cortesina era Elena Manuela Dolores Cortés Altabás y que nace en Valencia, un 18 de julio de 1903, en una casa situada en el nº10 de la calle Abadía de San Martín⁴ —junto a la iglesia de San Martín, donde fue bautizada, como recuerda ella misma en una de sus entrevistas⁵—. Sus padres, Manuel Hernán Cortés y García (1878-1921) y Manuela García Altabás y Alio (1883-1956), se casaron en torno a 1901-1902 y lo celebraron en el salón de la familia Climent, primos de Hernán y propietarios de una importante fundición de la época, La Maquinista Valenciana. La buena posición social y económica de la familia de Hernán en Valencia —cuyo padre, además, era exconcejal del Partido Liberal y secretario del Ayuntamiento— es un dato de especial relevancia, pues explica la relación de amistad entre la familia Climent y Sorolla o entre el propio Hernán y Blasco Ibáñez, amistades familiares que impactan en diverso grado en la trayectoria profesional de Cortesina. Lo mismo sucede con la ocupación profesional de sus padres. Su padre, interesado por la literatura y la vida bohemia,

³ Para profundizar en la historia familiar de Cortesina, consultar: CLIMENT VIGUER, S., GARCÍA MONERRIS, C., «Redes familiares», en: ALVAREZ RUBIO, A. (Coord), *De l'ofici a la fàbrica. «La Maquinista Valenciana». Una familia industrial valenciana en el canvi de segle*, Universitat de València, Vicerectorat de Cultura, Valencia, 2000, pp.255-281.

⁴ Según su certificado de nacimiento registrado el día después de su nacimiento, el 19 de julio de 1903. Registro Civil de Valencia, nº 2 (Sección 1ª, Tomo 171-1, p.13).

⁵ Anónimo, «Figuras del Arte Mudo. La Venus valenciana», *El Imparcial. Diario de la tarde* (San Juan, Puerto Rico), año IV, nº 121, 18 de junio de 1921, p. 3. (Esta entrevista es una versión ampliada de la entrevista publicada en *Cine Popular*, cfr. nota 5)

abandonó la carrera de Derecho para estudiar Filosofía y Letras y alcanzó cierta fama como sainetista con su obra más conocida: *¡Fora Baix!*, (estrenada con gran éxito en el teatro Ruzafa el 8 de febrero de 1896); y posteriormente se embarcó como empresario en diversos proyectos, uno de ellos, como veremos, cinematográfico. Su madre, por su parte, era una cantante valenciana de café teatro de la que Hernán se enamoró perdidamente y con la que contrajo matrimonio en contra de los designios familiares, especialmente los de su padre y su tía. Tras el nacimiento de su primera hija, todo indica que la pareja se mudó al barrio del Cabañal.

Elena fue la primogénita de cuatro hermanos (Hernán, Ofelia y Angélica) y, según relata ella misma, su vocación por la danza se manifiesta desde su primera infancia:

La niñera, para contestarme, tenía que bailarse conmigo los «schotixes» y pasodobles que sabía. Apenas andaba, cuando mi madre tocaba al piano bailables, yo seguía el ritmo adecuado, ante el asombro de parientes y amigos, que exclamaban: «¡Esta niña será una bailarina famosa!». A los diecisiete meses me llevaron a un baile infantil vestida de «Tosca» y «me acuerdo que hice bailar de coronilla a todos los pollos de mi edad. Me dieron el primer premio: una muñeca preciosa que aún conservo. (...) En el colegio, donde encantaba a las monjitas con mis piruetas, lo mismo que en mi casa, continuó desarrollándose en mí este instinto de «movimiento ritmado».⁶

Todo apunta a que Manuela Altabás, que actuará durante casi una década como agente o *manager* de su hija, encarnando esa figura injustamente criticada de «la madre de la artista», siempre presente en el camerino, vio el potencial de Helena para ganarse la vida sobre los escenarios; un ámbito profesional en el que podía aprovechar su propia experiencia para aleccionar a su hija, encauzar su carrera y lanzarla al estrellato. Y no erró el tiro.

La construcción de helena cortesina: de artista de varietés a actriz del cine mudo

Helena hace su debut profesional como bailarina con apenas trece años, el 14 de agosto de 1916 en el Teatre Novetats de Barcelona. Aunque en el primer anuncio su nombre artístico aparece como «Elena Cortesina», una semana después la prensa ya lo escribe como ella —o su madre— quería: *Helena Cortesina*.⁷ Añadir la H —de *helénico*— a su nombre, no era una elección casual, sino parte de una estrategia de creación de su imagen artística que consolida en meses venideros. Pese a que sus primeros números en Barcelona se basaban en piezas conocidas de compositores españoles —como Granados, Albéniz o Manuel de Falla—, sus espectáculos pronto empiezan a incorporar piezas de Chopin o Schubert. Este giro hacia la música clásica también se refleja en la iconografía de sus espectáculos —tanto en el decorado como en su vestuario y accesorios— que incorporan referentes visuales del clasicismo y de la mitología griega, acentuando su imagen de «danzarina clásica» como sello artístico. Este sello identificativo y su iconografía asociada ya están plenamente integrados en sus espectáculos en Madrid, tanto en los del Romea —un teatro frívolo en el que debuta el 1 de febrero de 1917 con un número que se anuncia como «Danzas

⁶ Anónimo, «Actrices del cinematógrafo. La Venus valenciana», *Cine Popular*, 12, 18 de mayo de 1921, p.6.

⁷ «... ELENA CORTESINA, preciosa y precoz danzarina, que interpretará entre otros bailables, GOYESCAS...», «Espectáculos—Teatro Novedades», *La Vanguardia*, nº 15.711, 14 de agosto de 1916, p. 7; y «Espectáculos—Teatro Novedades», *La Vanguardia*, nº 15.718, 21 de agosto de 1916, p. 8.

clásicas y las ‘Goyescas’, de Granados, por Helena Cortesina»⁸ — como en los del Trianon Palace, donde actúa a partir del mes de mayo. De hecho, el primer anuncio profesional que publica ese mismo mes en el *Eco Artístico* consiste únicamente en una foto acompañada de su nombre y el subtítulo «Danzas clásicas».⁹

Este claro interés por vincular su imagen al clasicismo griego no era azaroso ni un asunto trivial. En aquel periodo, el ‘libertinaje’ y la mala fama asociada a las cuplestistas se hacía extensivo a todas las artistas de variedades, y a menudo se convertía en el mayor obstáculo para su ascenso social y profesional a círculos artísticos más elevados o respetables, especialmente el elitista círculo teatral. Habiendo sido ella misma objeto de desaprobación por parte de la familia de Hernán, Manuela Altabás era muy consciente de ello. De ahí su esfuerzo por definir la imagen artística de su hija y elevar la percepción de sus espectáculos, asociándolos a disciplinas más cultas y respetables como las «danzas clásicas». En gran medida, ésta era una estrategia diseñada para compensar la semidesnudez de Helena sobre los escenarios, la carga erótica elevada de los números que explotaban iconografías exóticas (como el de india nativa, bailarina oriental o zíngara, imaginarios muy frecuentes en los espectáculos de variedades de la época) y el programa esencialmente sicalíptico de los locales en los que actuaba. En suma, como indica Cordero: «El imaginario simbólico inspirado en la mitología le permitía actuar en un espacio liminar entre erotismo y respetabilidad».¹⁰ No en vano, en las sesiones de fotos que realiza para poder vender postales promocionales, la inmensa mayoría son de iconografía clásica. Resulta evidente que Cortesina buscaba reforzar el ideal de pureza clásico para alejarse de la imagen libertina que perseguía a las artistas de variedades, utilizando para ello todos los medios a su alcance, medios que, a principios del siglo XX, más allá de las entrevistas eran fundamentalmente visuales (anuncios, posados, carteles y postales):

Estas elecciones reforzaban el discurso extratextual sobre sus espectáculos y son prueba de sus nociones sobre la cultura de consumo y las estrategias de autopromoción. En este sentido, conocía el mecanismo de las industrias escénicas e intentaba crear y controlar su *persona* pública, utilizando no ya un lenguaje verbal sino visual, que se había convertido en el centro de las prácticas sociales y culturales modernas.¹¹

En esta estrategia de construcción de una imagen culturalmente elevada y respetable, vinculándola al clasicismo griego mediante el lenguaje visual, resultó fundamental el regalo de Joaquín Sorolla. En torno a junio de 1917, la amistad de los Climent con la familia del pintor valenciano propició que Helena posara como modelo para su lienzo *Danzarinas griegas*. Por la correspondencia de Manuela Altabás con Sorolla sabemos que éste se ofreció —o aceptó— dibujar uno de sus bocetos a carboncillo en tamaño cartel, para que Helena pudiera utilizarlo como reclamo publicitario de sus espectáculos. El cartel, conservado actualmente en la Colección Suma del *Nagasaki Prefectural Art Museum* (Japón), mide 1m16 x 85 cm y está firmado con la dedicatoria: «A mi amiga Elena. Su affimo J. Sorolla». Atendiendo a la fecha que figura en la tercera de las cuatro cartas de Manuela (todas firmadas con su alias, Emma Altabás),¹² el envío llegó en torno al mes de julio de 1917 y en octubre ya estaba expuesto en el Edén Concert de Barcelona, y más adelante

⁸ «Espectáculos—Romea», *La Correspondencia de España*, año LXVIII, nº 21.539, 13 de febrero de 1917, p. 7. La foto que publica *La Nación*, año II, nº 104, 5 de febrero de 1917, p. 7, cuatro días después de su debut en Madrid, ya refleja esta pronta adopción de la iconografía griega en sus espectáculos.

⁹ Anuncio de Helena Cortesina, *Eco Artístico*, nº 270, 17 de mayo de 1917, p. 27.

¹⁰ CORDERO HOYO, E., *Women's Access to Silent Cinema in Portugal and Spain: the Case Studies of Virginia de Castro e Almeida and Helena Cortesina*. Tesis doctoral (<http://hdl.handle.net/10451/56230>), pp.126-127.

¹¹ CORDERO HOYO, E., *op.cit.*, p. 251.

¹² La última de las cuales confirma su recepción del envío: *Carta de Emma Altabás a Joaquín Sorolla Bastida*, julio-octubre 1917 [ca] [después del 6 de julio]. Museo Sorolla, nº inv. CS0119.

en Madrid, causando sensación, a juzgar por los comentarios al respecto que recibe Sorolla.¹³ Además del cartel, según la prensa, fue también el pintor el que le regaló el epíteto por el que Helena sería conocida más adelante: «La Venus valenciana».

El éxito de Cortesina en esta lucha de percepciones fue relativo. Pese a que logra consolidar esta imagen pública de clasicismo en buena parte de las reseñas de prensa,¹⁴ propiciando incluso su primer contrato publicitario en agosto de 1917 —para anunciar la leche de almendras de la marca Peele¹⁵—, la hipersexualización de su imagen en varias crónicas y entre el público en general acaba siendo inevitable. Ese mismo mes de agosto, Federico García Sanchiz, un periodista valenciano que ya la había entrevistado tres meses antes (firmando un texto de enfoque marcadamente sexual), publica una novela corta de ficción titulada *Paloma*, cuya protagonista —una jovencísima bailarina del Romea, cuya virginidad su madre prostituye al mejor postor— se identifica claramente con Cortesina. El texto se permite incluso aludir de forma indirecta al estudio de Sorolla como un picadero. El rumor se expande rápidamente y Manuela Altabás escribe una carta a Sorolla implorándole que intervenga públicamente para forzar a Sanchiz, «un gran canalla», a retractarse de sus «calumnias» en ese «libelo infame» en el que «hace tripas mi piel y la de mi pobre Helena»:

No sabe, mi buen amigo, qué chistes se han hecho en Valencia a propósito de su este párrafo del estudio en que resulta V. como celestina, no sabe V. qué escándalo se ha armado. Tengo un disgusto de muerte. Usted que tiene una hija soltera podrá comprender el horror de todo esto. Le juro por lo más santo que son mis hijos que todo cuanto dice ese papel infame es una vil calumnia. Y le ruego que V. que es más fuerte que yo, que nada puedo hacer pobre de mi, vea si hay manera de hacerle retractarse a ese vil canalla. Por V. y por nosotras. (...) Mi hija ha estado enferma del disgusto por la infamia de ese cobarde.¹⁶

A pesar de cerrar el año de su debut en Madrid con un recorrido profesional considerable¹⁷, entre abril y septiembre de 1918 Helena seguirá anunciándose en el *Eco Artístico* para promover su contratación. Ello da la medida de lo difícil que era mantenerse en cartel y hacerse un nombre como *vedette* en los principales escenarios de las capitales. Durante la primavera-verano de 1918 Helena hace una gira por el norte de España y acaba su periplo en Andalucía, ya que el 31 de

¹³ Carta de Carlos Vázquez Úbeda a Joaquín Sorolla Bastida, 10/10/1917 [ca]. Museo Sorolla, nº inv. CS6259 y Carta de Santiago Martínez a Joaquín Sorolla Bastida, 1918-1920 [ca]. Museo Sorolla, nº inv. CS3433.

¹⁴ «Helena Cortesina nos ha regalado con el encanto de su arte exquisito. Su cuerpo de escultura griega, de líneas armoniosas (*sic*), ofrécesenos desnudo (...) Pero esta danzarina no se ha resignado a eso: su arte es algo más elevado que el arte que cultiva la turbamulta y ha ido seleccionando todo lo plebeyo para aristocratizar bellamente la danza hasta darla esa visualidad, esa gracia, y ese estatismo que imprime la gentil artista a cuanto interpreta. (...) y los aplausos a Helena —tiene derecho a esa hache, bien ganado— Cortesina son siempre merecidos y justos. Ha traído nuevos aires de renovación a ese género y hay que agradecerle su plausible propósito de hacer Arte sin mácula, sin abyecciones groseras». Anónimo, «Teatro Principal. Helena Cortesina», *La correspondencia de Alicante*, época 2, año I, nº 230, 17 de diciembre de 1917, p. 1.

¹⁵ En el anuncio utilizan precisamente una de sus fotos de más marcada iconografía clásica, en la que Helena posa recostada cual estatua griega, explotando como reclamo la blancura marmórea de su piel.

¹⁶ Carta de Emma Cortesina a Joaquín Sorolla Bastida, agosto-septiembre 1917 [ca]. Museo Sorolla, nº inv. CS1465. [Transcripción literal]

¹⁷ A lo largo de 1917 actúa en numerosos teatros de la capital, hace una gira de dos meses, pasando por Albacete, Sevilla y Barcelona, consigue varios contratos veraniegos en Valencia (participando en la 'Gran Verbena' de San Juan en julio y en la Plaza de Toros y el Teatro Martí en agosto) e incluso actúa en el extranjero, concretamente en Lisboa, el 13 de noviembre, para volver al Teatro Principal de Alicante en diciembre y enero de 1918.

octubre el magazín malagueño *La Unión Ilustrada* publica una foto de Helena montada en una moto con sidecar «en el que ‘viaja’ su pequeño bull-dog».¹⁸ Su presencia en el sur de España parece estar motivada por un viaje a Norteamérica de alrededor de dos meses, que habría tenido como punto de salida —o de llegada— el puerto de Málaga o de Cádiz. De hecho, su nombre desaparece de las carteleras y prensa española desde mediados de agosto hasta la publicación de esta foto, y de nuevo hasta finales de enero de 1919, cuando *El Imparcial* informa de que «ha regresado de su triunfal excursión por toda América del Norte, en donde obtuvo éxitos no igualados por ninguna de las más célebres artistas de su género».¹⁹

La foto de Helena como mujer motorista que viaja sola junto a su bulldog en un sidecar puede considerarse el primer paso de una delicada operación publicitaria que Cortesina lanza con éxito a principios del siglo pasado: una campaña de *marketing* personal destinada a reinventar su imagen de marca. El objetivo era transformar a la recatada danzarina clásica en una mujer cosmopolita y aventurera, capaz de encarnar a una *femme fatale*. No parece casual que esta renovada imagen pública de su *persona* proyecte las mismas cualidades que adornaban en la prensa a las estrellas norteamericanas del periodo: una mujer moderna, urbanita, independiente y resolutiva, a menudo vinculada a los viajes y a la automoción. El motivo de este giro publicitario es que Helena no conseguía abrirse paso en el teatro y dar el salto de la danza a la interpretación, pese a que a finales de 1917 y a lo largo de 1918 su nombre ya empezaba a cotizarse en el circuito de *music-hall*. El menosprecio artístico de lo que se consideraba poco más que una forma de entretenimiento popular fomentaba esa imagen frívola de las *vedettes* en la prensa, lo que se prestaba más al cotilleo y a su sexualización que al reconocimiento de sus cualidades artísticas. Consciente de las dificultades de progresar profesionalmente en el teatro, todo indica que madre e hija diseñaron una estrategia de reinención de su imagen pública para avanzar en un nuevo medio: el cine mudo.

Es de suponer que Cortesina, intérprete habitual de los programas mixtos de *music-hall* desde 1917, había percibido el auge del cinematógrafo y el creciente interés que despertaba entre el público que acudía a sus espectáculos. Familiarizada con las proyecciones cinematográficas, Cortesina tuvo que identificar el creciente interés del público por las películas de ficción. A las puertas de 1920, el cine español carecía de un *star-system* porque muchos actores teatrales reputados aún se mostraban reticentes a que se les relacionara con este medio. Pero Helena, cuyo paso por EE.UU. debió revelar la influencia de la que gozaban las estrellas de cine americanas, supo ver una oportunidad para hacerse un nombre como intérprete en España, convirtiéndose en una de sus primeras estrellas de cine. Con todo, para despertar el interés de las productoras Cortesina necesitaba elevar su perfil artístico y vincularlo al imaginario cinematográfico. Así, desde el otoño de 1918, Helena empieza a modificar progresivamente su imagen pública con vistas a preparar su futuro salto profesional al medio cinematográfico. El mayor exponente de esta estrategia fue la sesión fotográfica que orquestó en la playa de La Concha en el verano de 1920, enfundada en un traje de baño negro de cuerpo entero —con guantes y zapatos—, como el que vestía Irma Vep, el personaje que interpretó la célebre estrella del cine francés, Musidora, en el serial policiaco *Les Vampires* (Feuillade, 1915-1916), considerado uno de los primeros arquetipos de la *femme fatale*. La hipnótica y seductora Irma Vep —anagrama de *vampire*— era un personaje idóneo del que apropiarse en su estrategia de *marketing*, pues aunaba varios de los atributos con los que Cortesina quería identificarse. Irma Vep fue un personaje inmensamente popular en el periodo, también entre el público español, porque representaba mucho más que una mujer fatal, era fascinante y misteriosa, astuta e independiente, poderosa.

El fotorreportaje en la playa de La Concha será un evento decisivo en la carrera de Cortesina. Prueba de que madre e hija lo habían concebido como un ardid publicitario es que llamaron —o contrataron— a varios fotógrafos para que acudieran a la playa ese día, con la intención de hacer una amplia tirada de postales para que se vendieran a centenares por todo el país y en el extranjero,

¹⁸ *La Unión Ilustrada*, nº 477, 31 de octubre de 1918, p. 11.

¹⁹ Anónimo, «Helena Cortesina, en Madrid», *El Imparcial. Diario Liberal* (Madrid, 1867), año LIII, nº 18.666, 24 de enero de 1919, p. 5.

como fue el caso. La sesión de fotos tuvo amplia cobertura y repercusión en la prensa nacional y extranjera. Desde cualquier punto de vista, la operación publicitaria de Cortesina en La Concha fue un rotundo éxito. Por un lado, consiguió elevar su notoriedad, convirtiendo su nombre en un gancho publicitario para potenciales productores de cine y de teatro, que pronto llamaron a su puerta; y por otro, la pregnancy de este imaginario logró transformar completamente su imagen pública, que en adelante estaría vinculada al cine, al *maillot* negro de Irma Vep y a la estrella de Musidora. Cortesina construye así un relato que le permite investirse de la modernidad, el *glamour* y la *altura* que las estrellas de cine extranjeras empezaban a tener a ojos del público español, consiguiendo proyectarse como una estrella cinematográfica, antes incluso de haber participado en ningún filme.

Tras el éxito mediático del posado de San Sebastián, los contratos no tardan en llegar. En otoño de 1920 el escritor y empresario José Juan Cadenas le ofrece un papel como bailarina en el reestreno de su versión reformada y ampliada de la revista chica *El Príncipe Carnaval*; un gran espectáculo de tres actos en el Reina Victoria, en el que Helena actúa desde diciembre de 1920 hasta junio de 1921, cosechando grandes elogios en la prensa.²⁰ Paralelamente, la recién constituida productora Atlántida le ofrece protagonizar una de sus películas, *La Inaccesible*, bajo la dirección de José Buchs y junto a un también debutante Florián Rey; su contratación se hace pública a principios del mes de noviembre.²¹ *La Inaccesible* supone el debut de Cortesina como actriz en el cine, con apenas diecisiete años y en un papel protagonista. El filme se estrena en abril de 1921 y recibe una acogida entusiasta por parte de una prensa que, deseosa de implantar el *star-system* en el panorama nacional, ve en Helena una candidata idónea a encumbrar. Varias reseñas le encomiendan apostar por su carrera en la pantalla. La revista gráfica *La Esfera* le dedica una página entera en la que menciona sus éxitos en el Reina Victoria y se explaya en sus grandes dotes para la danza, para concluir: «Creemos que la bellísima artista ha encontrado en el ‘teatro mudo’ el camino verdadero al triunfo».²² Mientras que otro diario le dedica un tercio de su reseña y añade:

Nosotros nos atrevemos a aconsejar a la «estrella de primera magnitud» que no se aleje de la cinematografía, que no se tome este arte como cosa secundaria en donde puede distraer algunas horas, sino como base fundamental de su porvenir, de un porvenir lleno de gloria, de popularidad y de fabulosos contratos. (...) La Atlántida, si no la tiene contratada, debe de contratar, pero bien contratada a Elena Cortesina, en la que las más famosas actrices cinematográficas tienen una temible competidora.²³

Helena y su madre tomaron buena nota.

²⁰ A., «Veladas teatrales. El Príncipe Carnaval», *La Epoca*, año LXXII, nº 25.163, 18 de diciembre de 1920, p. 1.

²¹ Anónimo, «El arte nacional en marcha», *La Correspondencia de España*, año LXXIII, nº 22.863, 3 de noviembre de 1920, p. 4.

²² Anónimo, «Artistas españolas. Helena Cortesina», *La Esfera*, nº 381, 23 de abril de 1921, p. 23.

²³ M.R. «La producción nacional. ‘La Inaccesible’ obtiene un éxito ruidoso. Elena Cortesina, ‘estrella’ cinematográfica», *La Correspondencia de España*, año LXXIV, nº 23.001, 13 de abril de 1921, p. 3.

La primera productora y directora española de largometrajes: edición E. Cortesina y el rodaje de su ópera prima, *Flor de España* (Helena Cortesina, 1921)

Tan solo un mes después del estreno de *La Inaccesible*, Cortesina anuncia en la prensa la creación de su productora madrileña y su intención de escribir, protagonizar y dirigir sus propias películas. Helena desvela su nuevo proyecto profesional en una entrevista que concede a un periodista valenciano desde su camerino del Reina Victoria «durante la representación de ‘El Príncipe Carnaval’» y en compañía de su madre. En ella revela su intención de «triunfar definitivamente» en el cinematógrafo y detalla sus planes:

Contrato una compañía a mi gusto, y de la casa de películas que ya funciona yo soy la directora y primera actriz y me escribo los argumentos. Pronto estará filmada la primera película, que será de asunto madrileño y que se proyectará aquí. (...) [¿Qué tipo presenta usted en la película?] Una florista. El ambiente de la obra es popular. Cuento con un operador americano de primer orden. Estoy segura de que mis producciones tendrán todos los adelantos de la cinematografía.²⁴

Una semana después, la revista *Mundo Gráfico* se hace eco de esta primicia²⁵ que convierte a Helena, con sólo diecisiete años, en la primera mujer española en crear una productora de cine en nuestro país. Son varios los factores que propician esta aventura creativa y empresarial, empezando por el cúmulo de críticas positivas que tras su primera incursión en la pantalla ya la ensalzaban como estrella de cine y le animaban a apostar por este medio. Con todo, es probable que Helena también se sintiera inspirada por el ejemplo de tantas otras actrices europeas, y sobre todo americanas, que en el mismo periodo se habían lanzado a la producción e incluso a la dirección de obras, sacando rédito de su fama como intérpretes (de hecho, la mayoría llamaron a la productora con su nombre, como hizo Cortesina). Un ejemplo especialmente cercano como fuente de inspiración era el de Musidora, que en ese mismo periodo estaba rodando sus películas precisamente en España.²⁶ A ello se suma el claro interés de la familia Cortesina por aprovechar sus producciones —con Helena al frente como reclamo publicitario— para lanzar las carreras artísticas de sus dos hermanas menores, Ofelia y Angélica —de doce y nueve años respectivamente—, ya que ambas debutarán como intérpretes en *Flor de España*. En éste y otros sentidos, la productora independiente que registraron con el nombre de Edición E. Cortesina²⁷ era

²⁴ Anónimo, «Actrices del cinematógrafo. La Venus valenciana», *Cine Popular*, nº 12, 18 de mayo de 1921, p.6. La versión íntegra de la entrevista se publica un mes después en el periódico puertorriqueño *El Imparcial*: Anónimo, «Figuras del Arte Mudo. La Venus valenciana», *El Imparcial*... (San Juan, Puerto Rico), año IV, nº 121, 18 de junio de 1921, p. 3.

²⁵ PRADA, C. (firma como Duquesa de Borelli), «Peliculerías», *Mundo gráfico*, año XI, nº 499, 25 de mayo de 1921, p. 31.

²⁶ Musidora crea su productora, la *Société des Films Musidora*, apenas un año antes que Cortesina, en diciembre de 1919. Con ella, produce y dirige en solitario su primer filme francés: *Vicenta* (Musidora, 1919), —rodada en el País Vasco—, y en España codirige junto al vasco J. Lasseyne *Pour don Carlos* (Lasseyne, Musidora, 1920), que a todos los efectos es el primer largometraje español dirigido por una mujer, así como el mediometraje *Sol y Sombra* (Lasseyne, Musidora, 1922). Dos años después, también en España, produce y dirige *La tierra de los toros* (1924) antes de regresar definitivamente a Francia.

²⁷ Pese a que las menciones a la productora en la prensa del periodo la califican únicamente como «Cortesina», lo que durante décadas se ha reflejado en los manuales de cine como «Cortesina Films», un artículo que recoge las producciones españolas más destacadas de 1923, asociándolas

ante todo un proyecto familiar destinado a impulsar el futuro profesional de las tres hermanas. De hecho, recientemente hemos averiguado que su familia ya tenía cierta experiencia empresarial en el ámbito cinematográfico.

A principios de 1910 el padre de Helena creó una marca para la venta de «aparatos cinematográficos, y fotográficos, películas, retratos y toda suerte de aparatos accesorios y productos de cinematografía y fotografía»²⁸ junto a su socio valenciano Juan Picón Martín. La solicitud de registro de la marca CORPI (combinación de sus apellidos) se presentó apenas una semana después de que los dos socios registraran el 21 de enero una patente de invención por 20 años para una «Película con retratos cinematográficos».²⁹ El ‘invento’ de su patente, en realidad, no era otro que la aplicación del cinematógrafo al ámbito del uso privado, vendiendo aparatos de cine a particulares a precio reducido para la captura de recuerdos familiares. Leyendo las reseñas del periodo es fácil imaginar lo novedosa e irresistible que suponía la idea de poder «perpetuar una de esas escenas íntimas, llena de esa tierna poesía del hogar»³⁰, dada «la importancia que tienen los recuerdos familiares de los seres queridos, que así se conservan indefinidamente».³¹ El hecho de que la todopoderosa Pathé no empezara a comercializar su proyector KOK de 28mm (no inflamable y algo más compacto) hasta 1912, y no apostara realmente por el mercado de la venta privada hasta casi 1920, con el modelo Pathé Baby (mucho más compacto y económico), da la medida de lo visionaria que fue la idea de Hernán Cortés y de su pequeña empresa valenciana. Y es que, como destacaban los periodistas, con esta «ingeniosísima aplicación del cinematógrafo á la fotografía usual»³², «los Sres. Corpi (...) han conseguido poner esta clase de fotografías al alcance de todas las fortunas, hasta el punto de que podemos adelantar á nuestros lectores que desde quince pesetas en adelante se podrá obtener un retrato animado con su correspondiente aparato proyector».³³

Los dos socios no perdieron tiempo en abrir su propia tienda de venta de cámaras, proyectores, accesorios, negativo y servicios de revelado en Valencia. Aunque la marca aún estaba pendiente de aprobación, a principios de febrero de 1910 el Gabinete Foto Cinematográfico CORPI, situado en la plaza de Mariano Benlliure nº 6 y 7, ya se anunciaba profusamente en la prensa valenciana.³⁴ Haciendo gala de la astucia empresarial familiar, invitaron a numerosos periodistas a la inauguración, en la que les obsequiaron con «dulces, licores y tabacos»³⁵ y «Después de obtener una película de los allí reunidos, se nos hizo ver varias de las cintas impresionadas recientemente de asuntos familiares».³⁶ Este último apunte es especialmente revelador, pues se deduce que Hernán Cortés utilizó sus cámaras para filmar recuerdos de su propia familia, que luego proyectó

al nombre de cada productora, revela que el verdadero nombre con el que ésta se registra es «Edición E. Cortesina» —«La industria cinematográfica en España», *El Mercantil Valenciano*, año LII, nº19.188, 31 / 01 / 1923, p.3.

²⁸ Marca 17.343 — SÁIZ, P.; LLORENS, F.; BLÁZQUEZ, L.; y CAYÓN, F. (Dirs.): Base de datos de solicitudes de patentes (España, 1878-1939), OEPM-UAM, Madrid, 2000-2008, <http://historico.oepm.es>

²⁹ Patente 47239. *Boletín oficial de la propiedad industrial*. Registro de la propiedad industrial, 1906-1964, vol. 1910, p. 186.

³⁰ Anónimo, «Inauguración del ‘Gabinete Corpi’», *El Pueblo*, año XVII, nº 6.441, 18 de febrero de 1910, p. 2.

³¹ Anónimo, «Valencia», *Las Provincias*, año XLV, nº 15.859, 18 de febrero de 1910, p. 2.

³² Anónimo, «Valencia», *Las Provincias*, año XLV, nº 15.859, 18 de febrero de 1910, p. 2.

³³ Anónimo, «Valencia», *Las Provincias*, año XLV, nº15.846, 5 de febrero 1910, p. 2

³⁴ Todas las reseñas sobre CORPI en la prensa local y sus referencias hemerográficas pueden consultarse en: DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024, capítulo 3.

³⁵ Anónimo, «Inauguración del ‘Gabinete Corpi’», *El Pueblo*, año XVII, nº 6.441, 18 de febrero de 1910, p.2.

³⁶ Anónimo, «Noticias locales», *La Correspondencia de Valencia*, año XXXIII, nº 11.074, 17 de febrero de 1910, p.2.

en la inauguración. En este sentido, es muy posible que la familia de Cortesina guardara al menos una cámara tras el cierre de la compañía en 1911 (cuando Hernán decidió unirse a las colonias que su amigo Blasco Ibáñez estaba fundado en la Patagonia, Nueva Valencia y Cervantes), e incluso una parte del inventario del negocio fallido; ya que es de suponer que Hernán seguiría filmando películas familiares durante años. De un lado, ello hace extremadamente probable que antes de constituir su productora Helena y su madre ya estuvieran más que familiarizadas con el funcionamiento básico de las cámaras de cine y del resto de accesorios cinematográficos necesarios para un rodaje, puede que también con el proceso de revelado. Y del otro, abre la posibilidad de que incluso se sirvieran de este material para equipar a una productora emergente que, pese a las declaraciones de Cortesina,³⁷ no parecía contar con muchos inversores, ni contactos en la industria, ni infraestructura previa.

Cuando Helena aprovecha la entrevista de mayo para anunciar el rodaje inminente de su primer largometraje: —«Pronto estará filmada la primera película, que será de asunto madrileño»—, cabe suponer que madre e hija ya tenían un argumento en mente, pues Cortesina se refiere a la ubicación —asunto madrileño—, a la protagonista —una florista (que el relato transformará en artista, para aprovechar las dotes de bailarina de Cortesina)— y el tono del relato —ambiente popular—. *Flor de España* (Helena Cortesina, 1921) acabará siendo la historia de amor entre una florista que alcanza el éxito como artista de variedades y un organillero transformado en torero. Del argumento final se deduce que, en definitiva, buscaban combinar los dos géneros filmicos más populares del momento: las adaptaciones de obras teatrales musicales como sainetes y zarzuela, de un lado, y las de novelas costumbristas de temas taurinos, del otro. Finalmente, no será ella quien escriba el guion, sino un sainetero granadino de cierto éxito, José María Granada (José María Martín López), pseudónimo que adopta cuando abandona —temporalmente— su carrera eclesiástica para convertirse en dramaturgo.

Flor de España es la primera película de la productora Edición E. Cortesina. Helena produce, dirige (o en todo caso codirige) y protagoniza el filme junto a Jesús Tordesillas y un reparto que incluía a Julio de Diego, Fernando Cortés y Pepe Argüelles, a los toreros Pedro Basauri y Valencia II, y a sus jovencísimas hermanas Ofelia y Angélica. Para operar la cámara no contrata a «un operador americano de primer orden», como había anunciado, sino a uno de los operadores más experimentados de Atlántida, Enrique Blanco. Ello denota la astucia de madre e hija: aprovechando uno de sus pocos contactos en la industria, contrataron precisamente a un operador que disponía de ciertos medios e infraestructura cinematográfica, pues desde 1910 Enrique era copropietario —junto a su padre, Domingo Blanco— del laboratorio ‘Madrid Films’, situado en el nº4 de la Carrera de San Francisco, y al que recientemente habían sumado una «galería» de rodaje situada en la calle de la Verónica (el estudio de la efímera productora de Jacinto Benavente, ‘Madrid Cines’, que cierra su empresa a mediados de 1920).

El rodaje de *Flor de España* transcurre durante el verano de 1921. Los exteriores del filme se ruedan en Madrid y Aranjuez mientras que todos los interiores, según recoge el historiador del periodo J. A. Cabero, se filmaron en los «recientemente montados estudios de ‘Madrid Films’». ³⁸ Aunque Cabero afirma que los nuevos estudios se encontraban también en la Carrera de San Francisco, todo apunta más bien a que los interiores se rodaron en «la galería de la calle de la

³⁷ Helena insinúa casualmente el respaldo financiero con el que cuenta su productora cuando, al requerimiento de que cuente alguna anécdota amorosa, contesta: «No sé qué decirle. Ahora recibo cartas de enamorados platónicos, ofreciéndome dinero para mi empresa cinematográfica». Su agudeza empresarial también se deja entrever en otras afirmaciones destinadas a engrandecer la imagen de su productora, como contar «con un operador americano de primer orden» —lo que será falso— e incorporar «todos los adelantos de la cinematografía» en sus películas. — «Figuras del Arte Mudo. La Venus valenciana», *op.cit.*

³⁸ CABERO, J.A., *Historia de la Cinematografía Española, 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid: 1949, p. 214.

Verónica», como recuerda Vargas Machuga.³⁹ En cualquier caso, atendiendo a que el filme se rueda y edita empleando los medios e instalaciones de Madrid Films, todo indica que Cortesina se sirvió sagazmente de los recursos e infraestructura de la empresa familiar de Enrique Blanco para suplir las carencias de su propia productora y sacar adelante un rodaje ambicioso y complejo, que en razón de las numerosas escenas de verbenas y corridas no estuvo exento de contratiempos.⁴⁰ El apoyo logístico que aportó Madrid-Film a esta película fue tan significativo que cuatro años más tarde, cuando la empresa anuncia sus servicios de ‘impresión’ (que en el periodo equivalía a ‘rodaje’) para otras productoras independientes, *Flor de España* aún figura en segundo lugar en su lista de películas «impresionadas por nuestros operadores y manufacturadas en nuestros talleres», sólo por detrás de un filme de ese mismo año, *La casa de Troya* (A. Pérez Lugín, 1925).⁴¹

Hasta hace poco, de *Flor de España* tan solo conservábamos un puñado de fotogramas y un conjunto de reseñas y sinopsis del filme incluidos en anuncios de distribución y en artículos de la prensa. A ello se sumó en 2015 el descubrimiento que hizo Mateo Hidalgo de las partituras de la banda sonora que Cortesina encargó componer a Mario Bretón expresamente para la película. Este hallazgo, en sí mismo «una particularidad reseñable y poco común en el cine español de la época»,⁴² adquirió mayor relevancia por las anotaciones manuscritas que incluyó Bretón en las partituras, a fin de facilitar a los músicos la sincronización de los números musicales con lo que ocurría en la pantalla. Y es que éstas contienen numerosas referencias a localizaciones, personajes y momentos concretos de la acción que desvelaron nuevos aspectos de la trama y ayudaron a cubrir varias lagunas de información.

Con todo, cualquier intento de reconstrucción de la trama íntegra del filme en esta última década seguía exigiendo un grado considerable de especulación. Sin embargo, en esta primavera del 2024 se localizó un libreto promocional de *Flor de España* en los archivos gráficos del Institut Valencià de Cultura. El libreto, impreso a principios de 1923 por el distribuidor del filme en la región del Levante, Sacadura Ltd. (empresa regentada por Fernando de Sacadura, que también trajo a las pantallas españolas las obras de Charlot), es un valioso hallazgo porque es la única fuente del periodo recuperada que contiene un tratamiento relativamente detallado del argumento, además de algunos nombres desconocidos de personajes, varias líneas de diálogo (extraídas de los cartones del filme mudo) y cuatro fotogramas previamente inéditos; asimismo, incluye un texto firmado por el propio José María Granada e incluso un extracto de la noticia de un diario local que alude a una posible distribución internacional del filme en Europa y en EE.UU.⁴³

Así, el conjunto de fuentes y documentos del periodo que se ha recuperado gracias a décadas de investigación nos permite esbozar, por primera vez, una trama bastante detallada y fidedigna de este filme perdido. En versión resumida,⁴⁴ *Flor de España* es la historia de Paloma y El Juncuales,

³⁹ VARGAS MACHUGA, G. M., «Historia del cine español. Memorias de un veterano», *La Libertad*, 26 de enero de 1929, p. 6.

⁴⁰ En una entrevista, Ofelia Cortesina recuerda que: «Ocurrieron lances pintorescos. Hasta hubo una cogida de verdad». DÍAZ MORALES, J. J., «Las primeras mujeres que en España se han dedicado al ‘cine’», *La Pantalla*, nº 58, 10 de marzo de 1929, p. 966.

⁴¹ Anuncio de Madrid Films, *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo: 1925*, Barcelona: *Arte y Cinematografía*, 1925, p. 185.

⁴² MATEO HIDALGO, J., «*Flor de España o la vida de un torero*. Una partitura para el cine mudo español.», *Sineris. Revista de Musicología*, nº 25, verano 2015, p. 6.

⁴³ «*Flor de España* es una película puramente española; muy española. Su color y su acción, sus artistas y su alegre música son netamente españoles, y nuestro corazón se expansionó al ver en la pantalla una producción que tanto nos honra; tanto más cuanto que sabemos que la firma Sacadura Ltd. está negociando su exhibición en París, Londres y New York».— X., «*Flor de España*», *El Mercantil Valenciano*, año LII, nº 19.187, 30 de enero de 1923, p. 3.

⁴⁴ Para una reconstrucción y análisis en profundidad de la trama de *Flor de España* contrastando la información de todas las fuentes disponibles, ver: DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina*.

cuyo noviazgo se rompe cuando El Ogro —«un gitano que se gana la vida remendando caballerías» y rival amoroso del protagonista— hiere al Juncales en una pelea a la entrada de un café concierto —en el que actúa La Tufitos, interpretada por Ofelia—, y acto seguido rapta a Paloma y huye con ella a caballo. Creyendo que su amado ha muerto, Paloma acepta la oferta que le hizo previamente el Rana, un agente de varietés, de integrar una compañía de artistas españoles y marcharse a Londres. Cuando el Juncales sale del hospital se vuelca en su sueño de convertirse en torero con la esperanza de poder reencontrarse con Paloma algún día. Ambos alcanzan el éxito, ella sobre los escenarios extranjeros, como *Flor de España*, y él en los ruedos españoles, pero el Juncales sigue obsesionado con dar con ella, mientras que Paloma es infeliz pese a la fama y el dinero, pues recuerda con nostalgia sus años madrileños. Un día, con ocasión de una corrida en Nîmes, el Juncales descubre un cartel de su espectáculo en París y acude a su reencuentro. Se funden en un beso y él le pregunta por qué lo abandonó, ella explica que acudió al hospital y le dijeron que había muerto (por las indicaciones de la partitura sabemos que esta parte del relato se muestra mediante un *flashback* en el plano visual). Resuelto el malentendido, ambos regresan a España, decididos a abandonar sus respectivas y exitosas carreras para dedicarse únicamente a formar una familia. Tras una escena de boda, seguida de una celebración en el parque de la Bombilla, se muestran los preparativos de la última corrida del Juncales, cuya escena de despedida en el ruedo juega con el suspense de si saldrá con vida —probablemente mediante un montaje paralelo con Helena rezándole a la Virgen—. El filme se cierra tras un salto temporal, con el plano del matrimonio sonriente sosteniendo en brazos a su hija.

Flor de España se proyecta en un primer pase privado para la prensa —y «lo más selecto del Madrid intelectual y artístico»— el domingo 23 de octubre de 1921 en el Real Cinema de Madrid, y su acogida por la crítica es dispar. Algunos artículos hablan de una «maravillosa producción», alaban su cuidada fotografía y su «finísima comedia» enlazada hábilmente con el drama, y ante todo ensalzan la interpretación de Cortesina como un «prodigio» que «se revela como la estrella española del cine», vaticinando que «será una película de éxito mundial»⁴⁵; mientras que otras reseñas la tachan de «fracaso completo» y de «españolada» y le auguran a Cortesina un futuro mediocre como cineasta.⁴⁶ No obstante, críticas o elogiosas, la inmensa mayoría de reseñas y artículos del periodo sobre este filme coinciden en identificar a Helena Cortesina como la productora o al menos como la figura responsable de la autoría de la obra.

El éxito de distribución de *Flor de España*: los estrenos internacionales y su longevidad en la cartelera española

Pese a que las reseñas tras el preestreno son en su mayoría positivas, el estreno oficial en España se retrasa indefinidamente mientras Cortesina busca un distribuidor. De hecho, la primera proyección pública de pago de *Flor de España* no tendrá lugar en España, sino en Cuba. En la primavera de 1922, probablemente a través de un contacto familiar, Edición E. Cortesina consigue vender la película al Teatro Capitolio de La Habana para una sesión con motivo de la «Celebración del día de España», cuya proyección se anuncia para el sábado 29 de abril de 1922, en lo que

Una cineasta pionera en España. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024, capítulo 5.

⁴⁵ Anónimo, «Flor de España. Un triunfo de Helena Cortesina», *La Correspondencia de España*, nº 23.172, 29 de octubre de 1921, p. 4; y Anónimo, «Una película española», *El cine*, nº 499, 5 de noviembre de 1921, p. 8.

⁴⁶ Anónimo, «Flor de España, por Helena Cortesina», *Cinema Variedades*, 9 de noviembre de 1921. Recuperado de: Cordero, *op.cit.*, p.186; y Anónimo, «Una película de Helena Cortesina. Para alusiones», *El Sol*, 20 de noviembre de 1921, p. 8.

parece ser simultáneamente el estreno mundial y el primer estreno internacional del filme, a pesar de lo que rezaba el anuncio.⁴⁷ La película vuelve a proyectarse al día siguiente «amenizada por la orquesta», y este reestreno debió ser todo un éxito, pues en lo que resta de año la película pasa a proyectarse de un cine a otro de La Habana. En mayo en los cines Verdun e Inglaterra, en agosto en el Imperio, en septiembre en el Rialto, en octubre en el Maxim, en noviembre en el Teatro Nacional —motivando una elogiosa reseña⁴⁸— y en diciembre en el Cervantes, el Lira y el Gris.⁴⁹ Además de estas múltiples proyecciones en distintos locales de La Habana, otro indicio significativo del éxito del filme en taquilla y de la buena acogida que tuvo entre el público cubano es que los lectores del *Diario de la Marina* escogieran a Cortesina entre sus diez actrices predilectas con cerca de 12.000 votos, durante cuatro meses de votaciones que coincidieron de pleno con las fechas de proyección de *Flor de España* en la isla (julio—octubre 1922).⁵⁰

Al largo recorrido del filme en la cartelera cubana se suma el reciente descubrimiento de su distribución posterior en Puerto Rico, en torno al otoño de 1923; lo que supone el segundo estreno internacional del filme en un territorio de habla hispana del continente americano, nuevamente en el Caribe. *Flor de España* se estrenó el 3 de septiembre de 1923 en el Teatro Tres Banderas de San Juan, con elogiosas críticas de la prensa puertorriqueña, una de las cuales titulaba la noticia como «Éxito enorme obtenido por Flor de España» y apuntaba que «Los empresarios de la Isla se disputan esta bella producción, pues están seguros del inmenso éxito de taquilla que les proporcionará».⁵¹ La referencia del periodista al interés de los exhibidores puertorriqueños por cerrar futuras proyecciones del filme parece confirmarse, si otorgamos credibilidad al anuncio del distribuidor que aparece once días después, en la portada del mismo diario, y que anuncia su inminente estreno en otras poblaciones del país: «Continúa el éxito de la hermosa película ‘Flor de España’. Los días 18 y 19 del corriente será proyectada en el teatro ‘Delicias’, de Ponce. El 22 en Mayagüez; y muy pronto, en otras poblaciones importantes: Manatí, Cabo Rojo, San Germán, etc».⁵² Esta información cobra tintes de veracidad a tenor de una noticia breve publicada el día anterior en otro diario, cuyo titular: «Flor de España en Ponce», corrobora la distribución del filme fuera de la capital, además de evocar el éxito de las proyecciones precedentes en San Juan.⁵³ Así pues, queda contrastado que *Flor de España* se estrenó en varias localidades de San Juan e incontestablemente en la región de Ponce, aunque con toda probabilidad también en Mayagüez, siendo éstas las dos localidades cuyas proyecciones se anunciaban ya con fecha definitiva.

El estreno en España, sin embargo, se retrasa hasta los primeros meses de 1923. A principios del verano de 1922 la Casa de Ernesto González —tal vez animada por su reciente éxito en Cuba— ya parece haber adquirido los derechos de distribución de *Flor de España* en exclusividad y «para

⁴⁷ «‘Flor de España’, por Elena Cortesina. El único fotodrama español que ha sido proyectado triunfalmente en todo el mundo», Anuncio del Teatro Capitolio, *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, año XC, nº 105, 28 de abril de 1922, p.8 y nº 106, 29 de abril de 1922, p.8

⁴⁸ Anónimo, «La vida de un torero o Flor de España», *Diario de la Marina...* (La Habana), Año XC, nº 307, 16 de noviembre de 1922, p. 9.

⁴⁹ El conjunto de fuentes hemerográficas de la prensa cubana y puertorriqueña sobre estos estrenos pueden consultarse en: DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024, capítulo 6.

⁵⁰ Anónimo, «Terminó nuestro concurso cinematográfico con la victoria de Antonio Moreno y de la genial actriz Mary Pickford», *Diario de la Marina*, año XC, nº 289, 29 de octubre de 1922, p. 20.

⁵¹ Anónimo, «Éxito enorme obtenido por ‘Flor de España’», *El Mundo. Diario de la Mañana* (San Juan de Puerto Rico), año V, nº 1403, 7 de septiembre de 1923, p. 8.

⁵² Anónimo, «Continúa el éxito», *El Mundo...* (Puerto Rico), año V, nº 1412, 18 de septiembre de 1923, p. 1.

⁵³ Anónimo, «Flor de España en Ponce», *El Imparcial. Diario de la tarde*. (San Juan, Puerto Rico), año VI, nº215, 17 de septiembre de 1923, p. 1.

todo el mundo».⁵⁴ Con vistas a vender la película, Ernesto González organiza en diciembre una serie de pases para prensa y exhibidores —«pruebas privadas»—, primero en Madrid, y el 12 y 19 de diciembre en el Salón Cataluña de Barcelona, cosechando reacciones extremadamente positivas en la prensa. Paralelamente, González aprovecha estos pases para incluir varios anuncios de venta del filme en publicaciones especializadas, comunicando que la firma J. Casanovas Malet ya había adquirido la exclusiva en firme para su exhibición en Cataluña y Baleares; ahora sabemos que poco después la firma Sacadura Ltd. compró los derechos de exhibición para la región del Levante. No obstante, el primer estreno público de la película en España no tiene lugar hasta el 17 de enero de 1923, en el Teatro López de Ayala, en Badajoz⁵⁵, casi dos años después de su realización. Le seguirá el estreno del 27 de enero en el Salón Ramírez de Córdoba, en doble sesión (18h y 23h) y en presencia de Mario Bretón dirigiendo la orquesta.⁵⁶ Y finalmente, el 13 de febrero de 1923, *Flor de España* se estrena en Madrid, proyectándose simultáneamente en el Royalty (sesiones de 17h y 22h) y en el Cine Ideal (sesiones de 16h30, 18h30 y 22h). Al día siguiente, el Royalty ya lo anuncia como «gran éxito de Flor de España (por Helena Cortesina)» y el filme seguirá en cartel hasta el 20 de febrero en ambos cines, pasando de dos a tres sesiones en el Cine Ideal.⁵⁷ La recepción en la prensa madrileña y en las revistas de cine especializadas es, en conjunto, positiva.⁵⁸ A las proyecciones en la capital siguen numerosos estrenos en otros puntos de España: Valencia (Teatro Ruzafa, 21 de febrero), Sevilla (Salón Imperial, 25 de febrero) o La Coruña (el 1 de abril en el Teatro Linares Rivas, donde se cuelga el cartel de completo), entre muchos otros.

Sin datos disponibles para este periodo sobre la recaudación de los filmes en taquilla ni el número de copias en circulación, resulta difícil determinar con rigor si una producción fue rentable o un fracaso comercial; sin embargo, un análisis de las fuentes primarias y secundarias disponibles en el caso de *Flor de España* apuntan cuanto menos a un éxito moderado del filme. Además de su recepción mayoritariamente positiva en prensa, entre los indicios que así lo confirman se encuentran las numerosas reseñas que mencionan salas repletas el día de su estreno en distintos puntos de España y que en días sucesivos se refieren al éxito de dichas proyecciones. Otro indicio fiable de una buena afluencia de espectadores es que algunos cines aumentaran el precio de la entrada con motivo de su estreno en previsión de una mayor demanda, como fue el caso del Reina Victoria de Melilla⁵⁹, y que varios de estos cines aumentaran el número de sesiones conforme pasaban los días, como el Teatro Ruzafa de Valencia, que en el quinto y último día de proyección

⁵⁴ Aunque no lo anunciará en prensa hasta el mes de agosto: Anuncio de Ernesto González sobre estreno exclusivo de *Flor de España*, *Arte y Cinematografía*, nº 257, agosto 1922, p. 20.

⁵⁵ «Hoy, miércoles, dos secciones, a las seis y cuarto y diez menos cuarto. La estupenda película de gran presentación con música adaptada por el maestro BRETÓN (hijo), FLOR DE ESPAÑA», *Correo de la mañana*, año X, nº 2.783, 17 de enero de 1923, p. 1.

⁵⁶ «Salón Ramírez», *La Voz* (Córdoba), año IV, nº 1.090, 27 de enero de 1923, p. 2.

⁵⁷ Para todas las referencias hemerográficas sobre su estreno en Madrid y en el resto de las ciudades, consultar: DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024, capítulo 5.

⁵⁸ «Este film patentiza que de nuestras manufacturas pelicularas salen cosas estimables; máxime cuando cuentan con elementos tan valiosos como los que colaboran en ‘Flor de España’: operador, actor, e intérpretes, han realizado inmejorable labor». — Anónimo, «Madrid cinematográfico», *El Cine*, nº 567, 24 de febrero de 1923, p. 8.

⁵⁹ «Hoy gran acontecimiento cinematográfico. Estreno de la gran maravilla del cine ‘Flor de España’ (...) Dada la importancia de esta gran película, los precios serán extraordinarios». —R., «Espectáculos—Reina Victoria», *El Telegrama del Rif* (Melilla), año XXII, nº 7.953, 25 de abril de 1923, p.3. Y al día siguiente se alude al éxito de la proyección: «Extraordinario éxito de la maravilla cinematográfica...», *El Telegrama del Rif* (Melilla), año XXII, nº 7.954, 26 de abril de 1923, p. 3.

pasó de una sesión doble a una sesión triple.⁶⁰ La circulación del filme entre varios cines de una misma ciudad —como ocurrió en el caso de La Habana— también es especialmente relevante, pues los exhibidores no tienden a comprar productos que no han funcionado bien en taquilla; esto es aún más cierto a medida que se aleja la fecha del estreno local, por lo que el regreso de la película a la cartelera valenciana en el Gran Cine Ideal⁶¹ —tres meses después de su estreno en Ruzafa— es un dato bastante fiable de sus buenos resultados en taquilla.

Igualmente, significativo es que *Flor de España* alcance cierta longevidad en la cartelera española. Un año después de su estreno en España el filme sigue proyectándose en Madrid —en los meses de julio, agosto y diciembre—, y a lo largo 1924 seguirá estrenándose en locales repartidos por todo el país (Salamanca en enero, Palencia en mayo, Guadalajara en junio, en julio nuevamente en La Coruña, y en noviembre en Lugo), a menudo acompañada de críticas laudatorias en la prensa local. Es más, *Flor de España* sigue apareciendo puntualmente en la cartelera de distintos cines del país hasta seis años después de su estreno oficial: en 1926 se proyecta en La Rioja en febrero, en Cádiz en septiembre, en Santander en noviembre (con una segunda proyección tres días después, a tenor de que la producción es un «verdadero éxito»); en 1927 en Asturias (donde se mantiene en cartelera más de un mes) y nuevamente en Melilla y Sevilla (donde se proyecta en dos cines); en 1928 en Zaragoza, Alicante, Madrid (donde se proyecta durante cinco días consecutivos en el Pavón) y Sevilla —por tercera vez—; e incluso en 1929, regresando a Asturias en enero (con tres sesiones de tarde) y al Teatro Principal de Barcelona a finales de noviembre.⁶²

Asimismo, los anuncios de la Casa Ernesto González y de Madrid-Films también ofrecen, directa o indirectamente, información relevante sobre la trayectoria de la película. Más allá de los reclamos publicitarios que subrayan la popularidad del filme (uno de los anuncios de venta con motivo de su estreno asegura que fue «Proyectado en el Palacio Real ante SS. MM. a su expresa petición»)⁶³, el hecho de que ambas empresas incluyan este título en un lugar destacado de sus respectivos anuncios destinados a exhibidores y productores (incluso años después de su estreno), apunta a que lo utilizan como reclamo, un claro signo de que la película no era percibida como un fracaso.⁶⁴

A todas estas consideraciones hay que sumar la distribución internacional del filme (constatada en el caso de Cuba y Puerto Rico, pero pendiente de confirmarse en otros países de Centroamérica, Sudamérica, partes de Europa e incluso Nueva York), así como las declaraciones de las hermanas Cortesina sobre la buena recepción de la película, tanto dentro como fuera de España.⁶⁵ En este sentido, los hallazgos documentales sobre el estreno en Cuba y en Puerto Rico no sólo constatan que la ópera prima de Cortesina se distribuyó en el extranjero —como afirmaba uno de los anuncios de Ernesto González—, también invitan a investigar una más que probable distribución

⁶⁰ Anuncio de sesiones de *Flor de España* del Teatro Ruzafa, *El Mercantil Valenciano*, año LII, n° 19.211, 23 de febrero de 1923, p.3; Sección: ‘Espectáculos —Teatro Ruzafa’ y Sección: ‘Teatros — Ruzafa’, *El Mercantil Valenciano*, año LII, n° 19.213, 25 de febrero de 1923, pp. 2 y 3.

⁶¹ Anuncio del Gran Cine Ideal, *El Pueblo*, año XXX, n° 11.098, 7 de junio de 1923, p. 4.

⁶² Para todas las referencias hemerográficas sobre estos estrenos y reestrenos de *Flor de España* consultar: DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024, capítulo 5.

⁶³ Anuncio de *Flor de España*, *Boletín de información cinematográfica*, año II, n° 8, febrero-marzo 1923, p.3.

⁶⁴ En un anuncio de la casa González de diciembre de 1923, bajo el epígrafe «Los grandes éxitos» sólo figuran *La verbena de la Paloma* y *Flor de España*. —Anuncio de Ernesto González, *Arte y Cinematografía*, n° 273, diciembre 1923, p.12. Asimismo, en el anuncio de 1925 de Madrid-Films ya citado, *Flor de España* también figura en segundo lugar. — Anuncio de Madrid-Films, *op. cit.*

⁶⁵ Angélica Cortesina afirma que «Como gustar, gustó muchísimo. Ya ve usted, ahora la están rodando en América del Sur» — DÍAZ MORALES, J. J., *op. cit.*

del filme en otros países de Latinoamérica, especialmente en la zona del Caribe, así como el nuevo indicio de su posible distribución en Europa y en EE.UU. por Sacadura Ltd. Pero, ante todo, la distribución del filme en el extranjero implica una mayor circulación de copias del negativo. Ello alimenta la esperanza de que haya sobrevivido alguna copia del filme, acumulando polvo en algún desván, o incluso que alguna filmoteca extranjera la conserve en su archivo sin haberla podido identificar. Cabe esperar que a medida que recuperamos más imágenes inéditas y datos varios sobre la película, como ha sido el caso en la última década de estudio, futuras investigaciones lo podrán esclarecer, y con suerte, incluso rescatar algún fragmento de la única película que produjo y dirigió Helena Cortesina.

Sobre el repentino abandono de su incipiente carrera cinematográfica

Flor de España será la única producción de Edición E. Cortesina, pues tras este primer rodaje Helena liquida la productora y abandona la producción y dirección de películas. El asombro que provoca entre los historiadores la repentina decisión de renunciar a su incipiente proyecto cinematográfico alimentó durante décadas el relato histórico de que su inesperado abandono se debió a que el filme fue un fracaso en taquilla, lo que a tenor de todo lo expuesto en la sección anterior se revela como falso. De hecho, en su entrevista de 1929, las hermanas Cortesina revelan el verdadero motivo de esta decisión, apuntando a las enormes dificultades que afrontaron como mujeres y en su calidad de productoras independientes:

—Hermanas Cortesina: Era imposible, crea usted, completamente imposible, hacer una película en España. Además, estábamos mujeres solas. Pero era tanto nuestro entusiasmo que decidimos formar una empresa. Montamos laboratorios, galerías...

—Ofelia: Nadie puede figurarse el esfuerzo que hicimos hasta ver filmada *Flor de España*.

—Angélica: Como gustar, gustó muchísimo. Ya ve usted, ahora la están rodando en América del Sur.

—Ofelia: Pero quedamos muy cansadas, muy hartas. Tanto que cuando se terminó de hacer vendimos todo: máquinas, focos...⁶⁶

La observación final de Ofelia indica que dismantelaron la productora poco después del rodaje —septiembre de 1921—, más de un año antes del estreno de la película en España —enero de 1923—, descartando así que la recaudación posterior del filme en taquilla —buena o mala— hubiera podido influir en esta decisión. En cambio, sí parece haber influido, y mucho, la evolución de las circunstancias personales y profesionales de Helena durante este periodo. Lo cierto es que, tras el rodaje, dos noticias del otoño de 1921 apuntan a que los planes iniciales de Cortesina aún contemplaban continuar con su carrera en la cinematografía. De un lado, una de las reseñas tras el preestreno del filme en octubre señalaba que «La Empresa Cortesina nos ha dicho varios de los asuntos que tiene planeados, y es un acierto cada uno de ellos»⁶⁷, y del otro, el 22 de octubre se publica la noticia de que Cortesina ya tiene pactadas una serie de películas como intérprete con la productora Atlántida.⁶⁸ Ninguno de estos proyectos llegó a realizarse, probablemente a raíz del contrato que su hermana Ofelia firma con la reputada compañía de teatro de Catalina Bárcena y

⁶⁶ *Íbidem*

⁶⁷ Anónimo, «Flor de España. Un triunfo de Helena Cortesina», *op.cit.*

⁶⁸ Anónimo, «Madrid cinematográfico. Noticias», *El Cine*, n°497, 22 de octubre de 1921, p. 9.

Gregorio Martínez Sierra el 26 de noviembre, apenas un mes después.⁶⁹ Siguiendo la contratación de su hermana, según Susana Climent es el pintor uruguayo Rafael Barradas quien propone a su amigo y escenógrafo Manuel Fontanals (íntimo amigo de Lorca y su principal escenógrafo) que le dé un papel en la siguiente producción de la compañía en el Eslava: *La linterna mágica* (estrenada el 16 de diciembre de 1921)⁷⁰; un espectáculo ecléctico que integraba elementos de opereta, danza y *vaudeville*, en el que Helena actúa como coreógrafa y bailarina junto a Ofelia. Cortesina integra así la compañía teatral de Martínez Sierra, con la que trabajará de forma intermitente durante años.

A la entrada de Cortesina como intérprete en el circuito teatral, al que tanto le había costado acceder y que se presentaba como una vía profesional más atractiva, reputada y estable que el cine, se suma una circunstancia personal. Esta fecha parece marcar también el inicio de su larga relación sentimental con Manuel Fontanals, con quien se instala en Madrid en la calle Goya 89, cerca del domicilio de Lorca en la calle Alcalá, y entre marzo de 1922 y febrero de 1923 nace su primera hija, María Rosa Fontanals. En la temporada 1924-1925 Helena acompaña a Fontanals en sus giras por Italia y Francia, donde se instalarán en París a partir de 1925 y hasta su regreso a España en noviembre de 1929.⁷¹ De modo que en el periodo que va desde el final del rodaje de *Flor de España*, en septiembre de 1921, hasta su estreno oficial en España, en enero de 1923, Cortesina no sólo consigue entrar en el circuito teatral nacional, sino que además inicia una relación sentimental estable y se queda embarazada. Para cuando se estrena *Flor de España* Helena está a punto de dar a luz a su hija o cuidando ya de un bebé de menos de un año, y en ambos casos, la viabilidad de mantener a flote su productora habría sido irreconciliable con su situación personal. Ello apoya la versión de su hermana, conforme a la cual Cortesina habría desmantelado la productora mucho antes del estreno del filme, probablemente cuando firma su contrato con Martínez Sierra, a finales de 1921.

Así pues, la decisión de Helena de abandonar su carrera como cineasta parece haberse debido ante todo a las enormes dificultades que presentaba la producción independiente en este momento histórico, especialmente para una mujer. Tras el tamaño esfuerzo e inversión personal que supuso sacar adelante una película tan ambiciosa con un capital y medios tan exiguos, Cortesina simplemente se habría replanteado la viabilidad y /o conveniencia de seguir apostando por esta vía profesional, más aún cuando se le abrían otros prospectos más interesantes en el teatro. Con todo, la productora Edición E. Cortesina no fue un proyecto frustrado en términos de la evolución de su trayectoria profesional, pues su meditada reconversión en estrella de cine y la notoriedad que adquirió con el rodaje de *Flor de España* fueron fundamentales para su ascenso artístico y cultural, tanto en lo profesional como en lo personal. Y es que el cine es lo que permite a Helena trascender su encasillamiento como bailarina de *variétés* y progresar en su carrera como intérprete, que a todas luces era su ambición principal. De hecho, en años posteriores —desde su exilio en Buenos Aires—, volverá a participar como actriz secundaria en varias películas sonoras, ocho en total⁷² (una de ellas rodada durante una breve estancia en la España franquista: *Intriga en el escenario*, F. Catalán, 1953), pero Helena Cortesina nunca volverá a producir ni a dirigir

⁶⁹ Contrato entre G. Martínez Sierra y Ofelia Cortesina (Madrid: Sindicato de Actores Españoles, 26/11/1921, Colección Sánchez Vigil). Citado en: CORDERO HOYO, *op.cit.*, p. 199.

⁷⁰ Aunque Viguer indica que sería para la obra anterior de la compañía, *Don Juan de España*, las reseñas sobre esta obra se refieren a la participación de ‘Cortesina’ pero únicamente mencionan por nombre a Ofelia. CLIENT VIGUER, S., “Rescatando desconocidas: Helena Cortés Altabás, una pionera del cine”, en: ALBA PAGÁN, E., PÉREZ OCHANDO, L. (eds), *Me veo, luego existo*, Madrid: CSIC, 2015, p. 709.

⁷¹ PERALTA GILABERT, R., *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Fundamentos, Madrid, 2007, p. 96

⁷² A la ya mencionada se suman: *Bodas de Sangre* (E. Guibourg, 1938) —el primer filme sonoro en el que participa—, *La dama duende* (L. Saslavsky, 1945), *Los tres mosqueteros* (J. Saraceni, 1946), *María Rosa* (L. Moglia Barth, 1946), *A sangre fría* (D. Tinayre, 1947), *La niña de fuego* (C. Torres Ríos, 1952) y *El ojo de la cerradura* (L. Torre Nilsson, 1966).

películas, por lo que *Flor de España* supone tanto el inicio como el abrupto final de su breve y pionera trayectoria como cineasta.

Su autoría como productora y directora puesta en duda

Con el paso de los años, los manuales de historiografía del cine empezaron a identificar la autoría de *Flor de España* como una supuesta codirección de Helena Cortesina y José María Granada — la versión más extendida en la actualidad—, en algunos casos incluso atribuyendo a este último la dirección en solitario. Entre los motivos que explican la consolidación de este relato se encuentra, de un lado, la confusión que origina la disparidad de atribuciones en las fuentes hemerográficas. Como ya referíamos al inicio de este texto, la participación de Cortesina como productora, directora e intérprete en este filme dificulta esclarecer la naturaleza de las numerosas atribuciones en prensa y anuncios del periodo mediante fórmulas como «*Flor de España* por Helena Cortesina» o «una creación de Helena Cortesina», que se empleaban a menudo para indicar a la estrella protagonista —el gancho comercial del producto—, pues con frecuencia la prensa obviaba el rol del director —por entonces director escénico o artístico— e incluso el del productor, en favor de los intérpretes principales. De modo que, del conjunto de reseñas del periodo que se publicaron sobre el filme —ya sea durante su producción, por su estreno o en los años inmediatamente posteriores— sólo un puñado se refieren explícitamente a la labor de dirección escénica y no más de cuatro la atribuyen con nombre y apellidos. Pese a que la inmensa mayoría de artículos atribuyen a Granada únicamente la autoría del argumento o del guion y dirigen todos sus elogios y críticas sobre la factura final del producto a Helena Cortesina, existen tres reseñas que bien le atribuyen a Granada «la dirección artística», bien lo identifican como «el autor de la cinta», o bien dan a entender su rol de productor y director⁷³, mientras que sólo uno de los artículos del periodo identifica literalmente a Cortesina como la directora del filme.

Estas tres referencias a Granada como director / productor / autor, aunque del todo excepcionales, se abrieron paso finalmente en la ficha de *Flor de España* del archivo de Carlos Fernández Cuenca, quien, según Zecchi, atribuyó la dirección «a José María Granada y a Helena Cortesina, en ese orden».⁷⁴ Información que recoge a su vez el que durante décadas será uno de los manuales de referencia sobre los orígenes de la cinematografía española: *Historia de la Cinematografía Española, 1896-1949*, de Juan Antonio Cabero⁷⁵, cuya información replicarán sucesivos historiadores por el efecto de contaminación discursiva. En cierto sentido, la supuesta codirección del filme junto a Granada no deja de ser un compromiso lógico por parte de estos autores si atendemos al mencionado conflicto de atribuciones, explicando así que este dato se perpetúe en buena parte de los manuales de cine posteriores, así como en la prensa. De hecho, el segundo aspecto a considerar en cuanto al refuerzo de este relato es precisamente la influencia de la dictadura franquista en la prensa. Recordemos que Cortesina ya figura en la lista de artistas censurados por el gobierno de Burgos desde 1938,⁷⁶ por lo que no sorprende que durante este periodo aparezcan varios artículos que atribuyen nuevamente la dirección en solitario a Granada,

⁷³ Estas tres reseñas son: Anónimo, «Una película española», *El Cine*, n° 499, 5 de noviembre de 1921, p.8; Anónimo, Sección: 'De teatros', «En Cervantes», *Diario de Almería*, año X, n° 23.172, 18 de enero de 1923, p.1; y Anónimo, «Ruzafa. Flor de España», *Las Provincias*, año 58, n° 16.597, 22 de febrero de 1923, p.6.

⁷⁴ ZECCHI, B., «Flor de España o la historia de una desapropiación», en: QUINTANA, A.; PONS, J. (Eds), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920. Actas del XI Seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine*, Fundació Museu del Cinema – Col.lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, Girona, 2019, p. 248.

⁷⁵ CABERO, J.A., *Historia de la Cinematografía Española, 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949, p. 214.

⁷⁶ Anónimo, «Estupidez fascista», *Claridad*, *Revista de arte, crítica y letras, ciencias sociales y políticas. La revista americana de los hombres libres*. (Buenos Aires), año XVII, n° 329, septiembre de 1938, p. 47; y Anónimo, «Franco Shuts Out Argentine Stars», *Motion Picture Herald*, Nueva York, 22 de octubre de 1938, p. 22.

reforzando así su participación en este rol, aunque actualmente los historiadores han acabado por reconocer también la autoría de Cortesina.

Lo cierto es que existen múltiples y sólidos indicios documentales de que la autoría de *Flor de España*, en tanto producción y dirección, pertenece únicamente a Helena Cortesina. En lo relativo a las fuentes secundarias, más allá de los numerosos artículos que establecen la creación de su productora, describen el proyecto y el rodaje de su primer filme e identifican a Cortesina como la máxima responsable de las decisiones creativas y del corte final de *Flor de España*, uno de estos artículos se refiere explícitamente a su desempeño de ambos roles (producción y dirección). Es el caso de una reseña que publica *Arte y Cinematografía* tras uno de los pases privados de noviembre:

Elena Cortesina, que se ha dirigido la obra, ha bordado su papel en las diferentes manifestaciones en que aparece, y eso hace que el pensamiento del autor del argumento, D. José Granados (*sic*), haya sido matizado con todas las notas que apeteciera para realzar el sujeto artístico. Elena Cortesina, que no tiene momento en que no resulta más bella, ha sentado plaza de capitana generala de la cinematografía y bien merece ser tenida en cuenta para futuros trabajos.⁷⁷

Esta reseña no sólo es importante porque atribuye literalmente la dirección de la película a Cortesina, sino porque además se refiere a «las diferentes manifestaciones en que aparece», al tiempo que identifica a Granada únicamente como el «autor del argumento». En tanto parece improbable que Helena interpretara a más de un personaje, dichas ‘manifestaciones’ bien podrían referirse a los distintos roles que desempeña en el rodaje y que sirven para ‘matizar’ «con todas las notas que apeteciera» el argumento de Granada y «realzar el sujeto artístico». Es más, el periodista entiende que Cortesina se erige como «capitana generala de la cinematografía», un término, el de ‘capitana’, que alude a cualidades de mando y se adecua más al rol de director / productor que al de intérprete. A ello se suma la aparente distinción que establece otra reseña de 1923 entre el autor del argumento y la persona responsable de la dirección del filme: «El argumento, que es de poca importancia, quizá lo másroso que haya podido escribir José María Granada, se ha salvado merced a la dirección maestra de la película. El argumento, por sí solo, era imposible trasladarlo a la pantalla»⁷⁸. Esta aparente distinción entre la autoría del guion y de la dirección del filme es un indicio especialmente revelador, pues también puede inferirse de las palabras del propio José María Granada en el texto que se incluye al final del libreto promocional de Sacadura Ltd., «Palabras del autor», donde Granada afirma que:

Bien es verdad que he sufrido grandes vicisitudes para conseguir que se editara esta mi primera obra cinematográfica; pero me consideré compensado de ellas cuando admiré su soberbia *mise en scène*, la labor prodigiosa de los artistas, justos en el detalle, en el conjunto, la perfección de la técnica de la cinta, su fotografía impecable.⁷⁹

Sus palabras parecen trasladar la satisfacción de un guionista al comprobar el resultado final de la adaptación de su guion —su ‘obra cinematográfica’— a la pantalla. La palabra «admirar» no sólo denota una posición externa y posterior a este proceso de realización, sino que además, Granada dice admirar una serie de aspectos que a todas luces no dependían de su intervención en el rodaje y no son atribuibles al oficio que desempeñó en el mismo. Desde la labor «prodigiosa»

⁷⁷ Anónimo, «Arte y Cinematografía en Madrid. Lo que hemos visto», *Arte y Cinematografía*, n° 261, diciembre 1922, p. 78.

⁷⁸ Reseña que aparece en dos publicaciones: LUNA, «Zaragoza —Flor de España», *Arte y Cinematografía*, n° 266, mayo 1923 p.33; y LUNA, «Movimiento cinematográfico en España—Zaragoza», *Cine-Revista*, n° 89, año III, mayo/junio 1923, p. 11.

⁷⁹ GRANADA, J. M., «Palabras del autor», Libreto promocional de *Flor de España* de la empresa Sacadura Ltd., p. 11. Fondos documentales del Institut Valencià de Cultura (IVC).

de los intérpretes —en tanto no formaba parte del reparto principal— y la «perfección» de su técnica cinematográfica —que desconocía, dada su nula experiencia previa en el cine— hasta su «impecable» fotografía —que dependía de Enrique Blanco—, sin olvidar su «soberbia» puesta en escena o dirección, en la que no parece haber tomado parte.

Con todo, el texto de Granada no es el único testimonio de fuentes directas (personas cercanas a la producción del filme o que participaran en el rodaje) disponible para determinar la autoría de la dirección de *Flor de España*, siendo las coincidencias entre estos relatos de primera mano un factor especialmente relevante. De entrada, no se puede obviar que la propia Cortesina manifestó su voluntad de dirigir ella misma todos los filmes de su productora en la entrevista que concede pocos meses antes de rodar la película —mayo de 1921—. Un dato que no pasa de ser una declaración de intenciones (pues finalmente no escribe el guion, como también indicaba), si no fuera porque otra fuente directa, su hermana Angélica, confirma este extremo en su entrevista de 1929, mucho antes de que existiera polémica alguna al respecto: «La dirección era de mi hermana Elena, que también hacía de Paloma, la protagonista».⁸⁰ Pero además, esta afirmación también se corrobora con un segundo testimonio publicado ese mismo año, dos meses antes que la entrevista a las hermanas Cortesina. En uno de sus artículos sobre la historia de sus productoras Patria Films y Atlántida, el productor Gerardo M. Vargas Machuga también le atribuye inequívocamente a Helena el cargo de dirección —y el de producción—: «Elena Cortesina, al ver el éxito suyo en nuestras películas, se erige en directora y capitalista, y en la galería de la calle de la Verónica hace 'Flor de España'».⁸¹ En este caso, la ausencia de parentesco entre Helena y Vargas Machuga, así como la exactitud de otros detalles de su relato, confieren un alto grado de fiabilidad a su testimonio.

En suma, existen tanto una serie de fuentes primarias fiables como de fuentes secundarias que coinciden en atribuir la dirección de *Flor de España* a Helena Cortesina, así como una batería de artículos que la identifican como la responsable principal de la toma de decisiones y del producto final; mientras que la supuesta dirección o codirección de José M^a Granada en *Flor de España* es una hipótesis basada únicamente en fuentes secundarias —tres reseñas del periodo— y ante todo terciarias —manuales de cine posteriores—. Es más, incluso el texto redactado por el propio autor en la época de su estreno sugiere que no estuvo implicado personalmente en esa *mise en scène*. Así pues, la supuesta codirección de Granada es la que en todo caso debería cuestionarse, máxime cuando, como señala Zecchi, este supuesto debut como director no se menciona en sus esquelas publicadas en 1960, que sí se refieren, en cambio, a su dirección en la adaptación cinematográfica de *El niño de oro* en 1925.⁸²

Por todo ello, el rol que desempeñó Helena Cortesina como directora y productora del filme parece un hecho contrastado. Ello no sólo la convierte, con apenas 17-18 años, en la primera mujer productora de películas de nuestro país, sino también en la primera mujer española en dirigir un largometraje. Dos hitos que le valdrán el título de pionera en la Historia de nuestra cinematografía.

Una nota final

Como puede apreciarse, este texto tan solo se ocupa de los primeros veinte años de la vida de Helena Cortesina, si bien tanto su trayectoria vital como profesional en décadas posteriores es igualmente fascinante. Su dilatada carrera como intérprete teatral en París y en las compañías de Martínez Sierra, Lola Membrives y Margarita Xirgu; su amistad y colaboración profesional con

⁸⁰ DÍAZ MORALES, J.J., *op.cit.*

⁸¹ VARGAS MACHUGA, G., *op.cit.*

⁸² CIFRA, «Ha muerto el sacerdote don José María Martín López», *ABC* (Sevilla), 4 de mayo de 1960, p. 34.

Federico García Lorca y con otros miembros de la Generación del 27 —tanto en España como en Argentina—, su militancia republicana y exilio en Buenos Aires en 1937, sus proyectos teatrales, radiofónicos y cinematográficos de apoyo a la causa republicana con otros exiliados españoles, así como su faceta de empresaria teatral en Argentina, donde fallece en 1984, pese a no tener cabida en este texto, es igualmente asombrosa y merecedora de futuras investigaciones.

Bibliografía

ALBA PAGÁN, E. & PÉREZ OCHANDO, L. (eds), *Me veo, luego existo*, CSIC, Madrid, 2015.

ALVAREZ RUBIO, A. (Coord), *De l'ofici a la fàbrica. «La Maquinista Valenciana». Una familia industrial valenciana en el canvi de segle*, Universitat de València, Vicerektorat de Cultura, Valencia, 2000,

CABERO, J. A., *Historia de la Cinematografía Española, 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

CORDERO HOYO, E., *Women's Access to Silent Cinema in Portugal and Spain: the Case Studies of Virginia de Castro e Almeida and Helena Cortesina*. Tesis doctoral.

CUNILL CANALS, J., *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del paral·lel*, Edició de l'Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999.

DE LUCAS RAMÓN, I., *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. (2ª edición revisada y ampliada), La Filmoteca y Mostra de València Cinema del Mediterrani, Valencia, 2024.

MARTÍNEZ TEJEDOR, M. C., *Directoras: pioneras del cine español. De los años veinte a los sesenta*, Fundación First Team, Madrid, 2016.

PERALTA GILABERT, R., *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Fundamentos, Madrid, 2007.

QUINTANA, A.; PONS, J. (Eds), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920. Actas del XI Seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine*, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, Girona, 2019.

Las “películas huérfanas” de Helena Smith Dayton, pionera de la animación y activista¹

Mario-Paul Martínez y Elisa Martínez Martínez

Universidad Miguel Hernández de Elche / Centro de Investigación en Artes (CÍA)

Helena Smith Dayton y sus “películas huérfanas”

Helena Smith Dayton fue ilustradora, escultora, periodista, escritora, y activista por el sufragio femenino, en un periodo de principios del siglo XX, donde cultivar todas estas facetas siendo mujer, equivale hoy a señalarlas como logros. Con todo, entre todos estos aspectos su figura ha destacado particularmente por ser una de las primeras mujeres animadoras de la historia del cine. Siendo, además, la primera persona en crear películas realizadas completamente con pasta de modelar (plastilina); la técnica que actualmente conocemos en el campo audiovisual como *claymation*².

Frente a esta trayectoria, podría pensarse que su nombre destaca entre los pioneros de la historia del cine o, cuanto menos, en los anales del campo de la animación. Sin embargo, y como se tratará en este texto, Smith Dayton aparece tangencialmente en las historiografías de relevancia editadas en este último ámbito, teniendo menor prevalencia, si cabe, en las publicaciones sobre historia cinematográfica en general. En este tipo de bibliografía, suele encontrarse poca información sobre esta artista, sea en forma de breves reseñas (que se retroalimentan sin nuevos aportes) o como cita anexa a textos de otros precursores del cine. Incluso, en libros de relevancia sobre tema como el de Giannalberto Bendazzi (*Animation: A World History*, 2017) o el de Donald Crafton (*Before Mickey: Animated Film*, 1984), otro libro muy importante sobre las primeras décadas del cine de animación americano, ni siquiera se la nombra. Actualmente -y como un hecho que podría ejemplificar esta “ausencia”-, solo existen dos artículos académicos dedicados íntegramente a Smith Dayton, realizados por el investigador Jason Cody Douglass y publicados en la revista *Animation Studies*³. Autor quien satiriza sobre este mismo hecho:

Los académicos de la animación, conscientes de la marginación de Smith Dayton en la historia del cine, dirían irónicamente ¡porque ella era animadora! Las académicas feministas familiarizadas con los títulos de los capítulos de libros como *Animation: A*

¹ Buena parte del material fundamental de este estudio se ha conseguido gracias al desarrollo de la Tesis doctoral en proceso *Mujeres pioneras en técnicas de animación: cine independiente en la era predigital*, de la investigadora Elisa Martínez.

² *Claymation* es la palabra compuesta que, en lengua inglesa, define a la animación realizada con pasta de modelar. Hay que aclarar que, en inglés, la palabra *clay* describe tanto a la plastilina como a la arcilla, cuando no podamos determinar cuál es el material empleado en las obras pioneras de este tipo de animación, usaremos el término “pasta de modelar” o *clay*.

³ Una revista que actualmente se publica de forma digital.

*World History*⁴ (Capítulo 3: Los padres o Capítulo 4: Los hijos de los padres⁵) podrían agregar ¡porque ella era una mujer!⁶

A estas dos circunstancias que ha motivado su olvido, *animadora* y *mujer*, en la bibliografía especializada se añade el hecho de que ninguna de las películas que realizó Smith Dayton se ha conservado, ni, por tanto, ha podido visionarse en la actualidad. Sí contamos, en cambio y como presentará este texto, con una numerosa documentación alrededor de estas producciones cinematográficas (y otras facetas de la autora) proveniente de la prensa de la época. Gracias a estas noticias, testimonio escrito y visual de su existencia y obra, podemos examinar parte de su trabajo cinematográfico y analizar su repercusión en diferentes contextos. Este es, por tanto, el cómputo fundamental de la problemática dedicada al examen de la obra de Smith Dayton: anulada en la historia del cine por su condición de *animadora* y *mujer*, y por la misma desaparición de su obra audiovisual (Fig.1), ¿cómo sustentar, entonces, su estudio y, particularmente, el de su trabajo cinematográfico desaparecido? ¿Cómo legitimar el análisis de lo que se conoce como sus *películas huérfanas* (aquellas producciones “que carecen de titulares, de derechos de autor claros, o de potencial comercial” para pagar por su conservación)?⁷.



Figura 1. Fotografía de Helena Smith Dayton en *Cartoons magazine*. v.12 n^o5, 1917

El académico Eric Smoodin explica que, durante sus primeras décadas, la investigación académica alrededor de los estudios de cine se basó en fuentes textuales; se hacía “historia a partir

⁴ BENDAZZI, G. *Animation: A World History*, Routledge, Londres, 2017.

⁵ Podría entenderse de la traducción, que se ha empleado el masculino genérico propio del castellano, sin embargo, los títulos originales de los capítulos son: *Chapter 3: The Fathers*, o *Chapter 4: The Fathers' Sons*.

⁶ DOUGLASS, J. C. «Artist, Author, and Pioneering Motion Picture Animator: The Career of Helena Smith Dayton (runner-up)», *Animation Studies* [en línea], (2017), [Consulta: 21/04/2025]

⁷ El término “película huérfana” surge por primera vez en 1993, en un estudio realizado por la Biblioteca del Congreso de EE.UU. En 1999, tuvo lugar el *I Simposio sobre películas huérfanas* en la Universidad de Carolina del Sur, el primer foro de investigación académica sobre este tipo de obras, cuyo título fue “Huérfanas de la tormenta: salvar películas huérfanas en la era digital”. A raíz de esta iniciativa y las posteriores que le siguieron, con diversa profusión en congresos y estudios académicos, instituciones internacionales como, por ejemplo *World Cinema Foundation* o la *Federación Internacional de Archivos Cinematográficos* están actuando para recuperar y conservar estas “películas huérfanas”.

de la historia, y teoría cinematográfica a partir de la teoría”⁸. Sin embargo, a partir de los años ochenta encontramos un cambio de paradigma en las corrientes académicas archivísticas que deciden reorientar sus estudios, en buena parte, hacia el rescate de obras y de documentación primaria. Entre ellas, aquellas que, por un motivo u otro, no llegaron en su momento a formar parte de los grandes nombres de la historia del séptimo arte. El objetivo es examinar una producción filmica olvidada o extraviada, y, del mismo modo, constatar la importancia de dicha obra o de su autor o autora, desde las propias circunstancias de su abandono y, en este sentido, desde nuevas ópticas que aporten luz a este hecho. Como podría ser, por ejemplo, la perspectiva de género, la situación sociocultural, u otras cuestiones políticas y sociales. En otras palabras, evitar el sesgo o simplemente el punto de vista o criterio de las intervenciones anteriores de la historia cinematográfica, que impidieron que muchas obras que podrían ser fundamentales, no se conservasen o restaurasen.

Como se ha apuntado, no podemos visionar y analizar las películas de Helena Smith Dayton, pero sí existe una cantidad considerable de reseñas, artículos, entrevistas y reportajes publicados en la prensa de su época, que dan fe del éxito de sus “esculturas en movimiento”. Mediante esta documentación, en la que se incluyen numerosas imágenes, podemos conocer cómo realizaba este trabajo, contextualizar la importancia que tuvieron estas películas cuando se crearon, y destacar su relevancia en la historia del cine, y en particular, del cine de animación.

Periodista, ilustradora, escultora y animadora

Helena Smith nació en 1879 en el condado de Burke, en la frontera entre el estado de New York y Canadá. Tras el fallecimiento de su padre, su familia se trasladó a Massachusetts y, al graduarse, comenzó a escribir historias de ficción y a trabajar como reportera para el periódico *The Hartford Courant* (el periódico más leído del estado de Connecticut, fundado en 1764). Allí conoció al también periodista Fred Erving Dayton, con el que se mudó a Nueva York tras su matrimonio en 1905⁹. En Nueva York, ambos continuaron con sus carreras en diferentes ámbitos, él dedicándose a la publicidad y a las ventas, y ella “continuando su trabajo literario”¹⁰. Hacia 1914, Smith Dayton comienza a esculpir figuras de arcilla para ilustrar artículos de prensa (más adelante, también exhibidas y puestas a la venta). Con ellas, retrata escenas callejeras y cotidianas, en las que caricaturiza a personajes de la alta y la baja sociedad neoyorkina. Como ella misma relató en 1915¹¹:

En un día hice de todo, desde escribir sobre el último escándalo de la alta sociedad hasta la muerte de una familia entera por gas, aparte de ocho horas de trabajo ordinario. De reportera pasé a escribir en la revista, y (a principios de 1914) estaba sentada frente a mi máquina de escribir, cuando los dedos empezaron a desear algo para modelar, aunque no sabía que era un artista de la plastilina, y nunca había visto a un artista o escultor trabajar.

⁸ SMOODIN, E. “As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 14(2), 96–100, 2014.

⁹ Los datos biográficos sobre Helena Smith Dayton se han extraído principalmente de: el libro *Clay Animation. American Highlights 1908 to the Present* (Frierson, 1994); de los artículos publicados sobre la animadora por Jason Cody Douglas en la revista *Animation Studies*; y del artículo publicado por la investigadora Mindy Johnson en la *Biographical Database of NAWSA Suffragists, 1890-1920*, que se puede encontrar en Alexander Street.

¹⁰ “Hartford woman wins 250\$ prize”, *The Hartford Courant*, 7 de febrero de 1915.

¹¹ “Caricatures in Clay Are Her Contribution”, *New York Tribune*, 28 de febrero de 1915, B12.



Figura 2. Reportaje sobre las caricaturas de arcilla de Helena Smith Dayton: “Fashionable Society Leaders in the New Clay Cartoons”. *Austin American Sun*, 30 de agosto de 1914.

Rápidamente sus esculturas para la prensa se popularizan en todo el país bautizadas como *Mud People* (gente de barro), formando parte también de exposiciones, como las que constatan las reseñas del *St. Louis Post*, *The New York Tribune* y el *Richmond Times-Dispatch*. El 6 de enero de 1915 la revista *Puck* anunciaba¹² (Fig.2):

La Sra. Helena Smith-Dayton, creadora de maravillas en arcilla, se lleva los \$250.00 de *Puck* por la mejor portada presentada antes del 1 de enero. Su participación en el concurso de premios es, en todos los sentidos, la propuesta más pintoresca que ha llegado al santuario de *Puck* en muchas lunas. Es tan original, tan sorprendentemente nuevo en su concepción, que nos sentimos obligados a reprimir un impulso natural de imprimir una reproducción en blanco y negro en esta página.

Ese mismo año comienza a registrar sus obras, como se puede leer en el *Catalog of Copyright Entries: Works of Art* de 1915¹³. Su estudio, en su casa del famoso barrio neoyorquino Greenwich Village, se convirtió en el centro de reunión de artistas locales. Más tarde, como Presidenta del Comité de Arte del Partido del Sufragio Femenino del Empire State, organizó allí eventos de recaudación de fondos antes del fallido referéndum estatal de noviembre de 1915. Entre 1915 y 1918, podemos encontrar decenas de páginas de revistas en revistas como *Cartoons Magazine* y *Puck* en las que Dayton Smith narra historias humorísticas ilustradas por sus esculturas, así como páginas de publicidad anunciando la venta de dichas figuras, con un precio de entre 75 centavos y un dólar.

¹² “Prize cover next week”, *Puck Magazine*, New York, Puck publishing corporation, 6 de enero de 1915.

¹³ *Catalog of Copyright Entries, 1915 Engravings, Prints Etc. Fine Arts for the Year 1915*, New Series. Vol. 10. Part 4, pp.450-451. <https://archive.org/details/catalogofcopyrig104libr/page/450/mode/2up>

La técnica de animación y modelado de Helena Smith Dayton

En noviembre de 1916, *The Green Book Magazine* anunciaba: “¡Y ahora, la gente de barro de Smith Dayton saldrá en películas!” (Fig.5). El artículo continuaba describiendo el proceso técnico necesario para realizar este trabajo:

Se convertirán en reyes y reinas de la pantalla [...] sus actuaciones requieren un trabajo infinito por parte de su creadora. Cada movimiento de la manivela de la cámara significa implícitamente, que la arcilla ha de estar blanda en al menos una figura, y a veces en tal vez en un grupo, que debe ser alterado para dar movimiento- y la manivela gira dieciséis veces para un pie de película.

Como titulaba esta publicación, fueron sus “caricaturas modeladas en barro” provenientes de sus ilustraciones en prensa, las mismas que protagonizarían sus películas. Un material que cambiará, más adelante y como detallará apenas un mes después la revista *Scientific American*, por la plastilina, para poder animar mejor sus personajes y escenografías con igual vocación satírica y humorística. En el extenso artículo que le dedica esta última revista, titulado “Motion Pictures Comedy in Clay”, se describe de forma pormenorizada el método de trabajo de la autora¹⁴. Primeramente, el texto se dedica al material empleado para dar vida a estas figuras. En inglés, *clay* sirve tanto para designar la palabra arcilla o como el término plastilina. Por lo que, en películas precedentes de animación en las que se empleaba el modelado como, por ejemplo, *The sculptor's nightmare* (Porter, 1908) o *Sculpteur modern* (Chomón, 1908), entre otras, no podemos determinar cuál de los dos materiales se utilizó (si barro o plastilina). Sin embargo, en el caso de las películas de Smith Dayton y gracias al reportaje de *Scientific American*, ya se certifica que las figuras modeladas se realizaban con *plastic clay*. Esto es, con pasta de modelar plástica o, en su otra acepción, plastilina.

En otro artículo, publicado en *The Hartford Courant* (periódico en el que Smith Dayton había trabajado)¹⁵, y en el que también se trata una exposición en la que participó la autora con sus esculturas, ya se apunta a que realizaba sus películas con plastilina (en ese texto, denominada “plaster”). Describe el artículo cómo las figuras diseñadas para ser animadas, fueron modeladas con este material “en diferentes tonos”. Algunas, incluso, pintadas a mano, vestidas con ropas de tela, y/o con añadidos pelo real, para que resultaran más atractivas. Del mismo modo y cuando era necesario, las figuras estaban reforzadas interiormente con alambre o material similar.

En el reportaje de *Scientific American*, también se explica el proceso de “estudio sobre el movimiento humano” necesitado por la autora para animar correctamente las esculturas: “Miss Dayton ha pasado días enteros en una ajetreada esquina, observando cómo caminan hombres y mujeres; y al volver a su estudio ha encontrado necesario dedicarle algunos días a poner sus observaciones en práctica”. De hecho, el reportaje también enfatiza en el proceso de “ensayo y error” en torno a la animación de las figuras. Esencialmente, con el objetivo de que los movimientos tuvieran todos los pasos intermedios y las pausas adecuadas para que cada acción pudiera ser apreciada al ser reproducida. Como indica la publicación: “Sus primeros intentos

¹⁴ A partir de este, se sucedieron las reseñas y reportajes en los que se destacaba este nuevo hito cinematográfico.

¹⁵ El anteriormente citado “Hartford woman wins 250\$ prize”, *The Hartford Courant*, 7 de febrero de 1915.

fueron desalentadores, ya que las figuras realizaron sus payasadas tan rápido, que los ojos del espectador no podían seguirles cuando las imágenes (eran proyectadas) en la pantalla” (Fig. 7).



One would at first suppose that the photographing process is slow, considering that the sculptor must alter the pose of the figures 16 times to produce a foot of film. Yet we are told by Miss Dayton that 200 feet of film is by no means unusual for a day's work. To one who has mastered the production of animated sculptures it is a simple matter to give the required twist to the little figures, or a touch here and there on the soft clay faces to change the facial expressions. Compared to this the preparing of 16 separate and finished drawings for every foot of animated cartoon film is infinitely more laborious. Obviously, some productions require more time than others, as for example a recent playette in which three chorus girls, a full orchestra, and a "bald-headed row" took part. Here it was necessary to have the three girls move in unison, and animate the orchestra to a considerable degree, particularly the leader, while the "bald-headed row" had to receive slight attention so as to add life to the picture. Each picture required as many as two dozen alterations to give the desired effect to the finished production.

Figura 7. “Motion Picture Comedies in Clay”, 18 de diciembre de 1916.

Scientific American. Vol. 115 nº 25.

Desde estos aspectos, también se explica en el reportaje como Smith Dayton consideró a partir de tal experiencia, que no todos los elementos en escena tenían que animarse con la misma profusión de detalles y movimientos. Debía “haber una acción principal, en la que el espectador pudiera centrarse”, y el resto de los personajes, aunque no podían permanecer sin vida (ya que su inmovilidad también habría llamado la atención de la persona espectadora), habrían de moverse de forma mucho más sutil. Para finalizar, se explica en el reportaje el proceso particular de grabación de sus películas. Al respecto, debe señalarse que este texto no es una entrevista al uso, ni cuenta citas textuales; un dato a subrayar, ya que aparece en él una información que ha sido objeto de controversia en publicaciones posteriores. La frase: “Nos ha dicho Miss Dayton que no es inusual grabar doscientos pies en un día de trabajo”, ha derivado en diversas especulaciones y polémicas, ya que de ella se podía inferir que Smith Dayton realizaba, en cada jornada de trabajo, ni más ni menos que 3.200 fotografías de diferentes poses o acciones de sus personajes. Como señala Adrián Encinas en su libro *Animando lo imposible* (2017), parece lógico pensar que nos encontramos ante una errata en el artículo, que se ha ido arrastrando a lo largo del tiempo: “este dato, probablemente sea erróneo; dado que esa longitud equivaldría a tres minutos de película animada fotograma a fotograma, es decir, $16 \times 200 = 3.200$ instantáneas. Es más realista pensar que Helena tuviera una ratio de animación cercana a los 20 pies al día”¹⁶. Otra posibilidad a tener en cuenta es que, como apunta Douglass en su extenso artículo sobre Smith Dayton (antes citado), ella no animara “a unos” (una pose por cada uno de los fotogramas de la película), sino “a doses” (realizando dos fotografías de cada una de las poses)¹⁷.

En el número de febrero de 1916 de la revista *Popular Science Monthly*, encontramos un reportaje de dos páginas titulado “Estatuas que corren, bailan y luchan”, con el subtítulo añadido

¹⁶ ENCINAS, A. *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion* (1899-1945), Diábolo Ediciones, Madrid, 2017.

¹⁷ Otro libro esencial en la historia técnica de este tipo de cine de animación, *Clay Animation* de Michal Frierson, refleja cierto tono de incredulidad e incluso de descrédito, cuando refleja la manera de trabajar de Smith Dayton, debido, de nuevo, al ya mencionado dato de los 200 pies de celuloide. No obstante, cuesta creer que, en un trabajo tan bien documentado, se base en gran medida en el artículo antes mencionado de *Scientific America*, heredando, sin cuestionar, el dato que ya reprodujeran en 1976 los autores de *Experimental Animation*.

“El último invento en películas son las divertidas figuras animadas de pasta de modelar”. Este reportaje es especialmente interesante ya que, además de una fotografía de Smith Dayton trabajando, y otra de unas figuras suyas modeladas en primer plano, nos encontramos con dos imágenes que corresponden a dos segmentos de película (Fig. 8)¹⁸. Entre ellas, su película inicial, *Battle of the Suds*, aparece representada con varias fotografías y dos tiras/piezas de celuloide. El pie de foto de la primera indica “Las tres coristas bailando y los músicos”; y en el segundo leemos “Incluso una figura de pasta de modelar se asusta de una serpiente animada”.

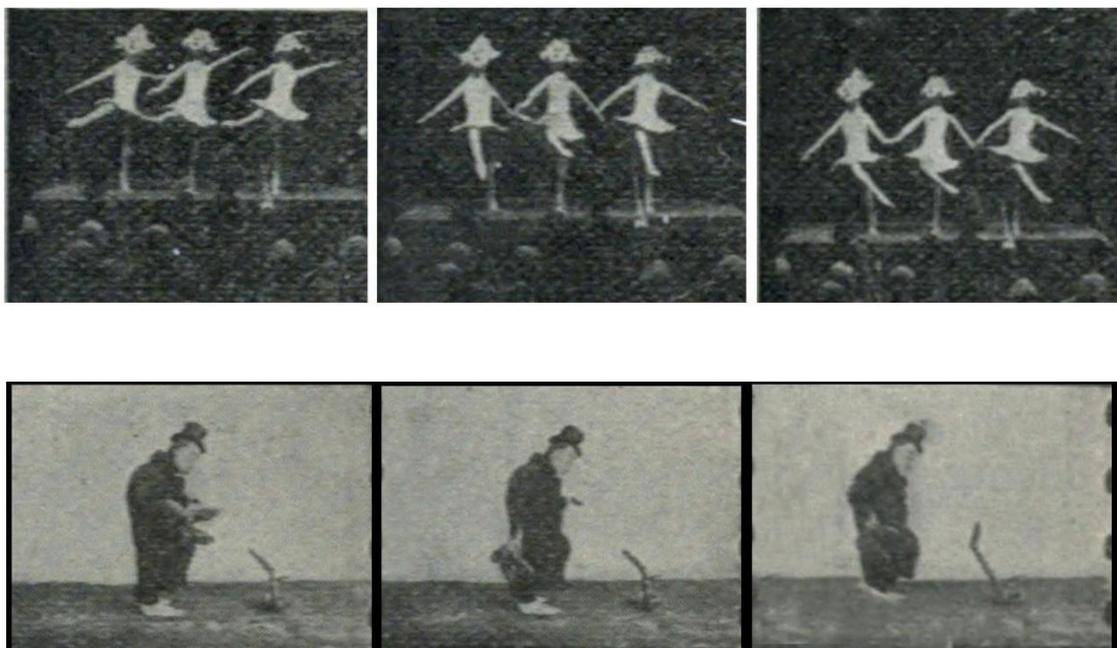


Figura 8. Fotogramas de la película *Animated sculpture* publicados en *Popular Science Monthly*, febrero de 1916.

En la revista *Film Fun*, en el número publicado el 2 de noviembre de 1917 bajo el título “Romeo y Julieta ¡En plastilina!” (“Romeo and Juliet — in Clay!”), contamos con un amplio reportaje a página completa sobre el estreno de otra de sus películas, la homónima *Romeo and Juliet* (Fig. 9). Cuenta con varias imágenes del film, y en este texto que podemos leer:

Para un empleado en una revista de cine, asistir a una proyección es un asunto de todos los días, y a menudo de dos veces al día, la novedad desaparece pronto, y uno aprende a pensar que no hay nada nuevo bajo el sol — o la cámara. Y es por esto que *Romeo y Julieta* es algo completamente nuevo. De verdad, Julieta se inclinaba en su balcón, y Romeo le hacía el amor ardientemente mientras la luna los miraba, y los crueles Montescos y Capuletos arruinaban la vida de los amantes. ¡Pero todo (balcón, luna, Montescos, Capuletos, Romeo y Julieta) estaba modelado en plastilina! Cuando nos dimos cuenta de la inmensidad del asunto, nos apresuramos a ir al estudio para averiguar cómo giraban los engranajes.

¹⁸ Estas imágenes se han podido volver a transformar en imagen en movimiento más de cien años después, empleando un software de edición de vídeo. El dato propuesto por Jason Cody Douglass sobre la grabación de la animación en el artículo mencionado anteriormente, ha podido ser confirmado gracias a este pequeño trabajo de restauración: Smith Dayton grababa dos fotogramas de cada pose

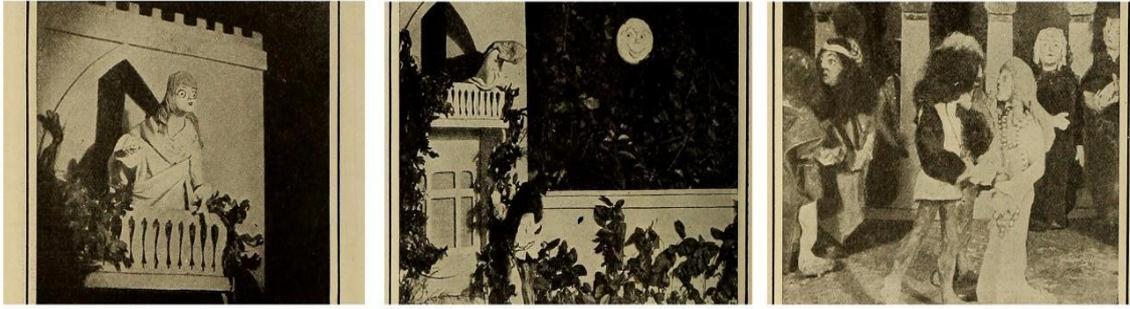


Figura 9. Fotogramas de la película *Romeo y Julieta* (1917), publicadas en la revista *Film Fun* el 2 de noviembre de 1917

“No hay ruedas”, sonrió la señora Dayton, “y tampoco cables. La técnica se conoce como parada y acción. Las figuras están modeladas en pasta blanda, situadas en su posición y fotografiadas. [...] Me llevó una semana animar *Romeo y Julieta*. El elenco ya estaba preparado, y los escenarios fabricados antes de empezar a trabajar. La pose de las figuras está alterada dieciséis veces para cada pie de celuloide. El rollo de película tiene una longitud de cien pies. Puedo hacer cien pies al día. Es un trabajo tedioso, pero fascinante” [...] “Puedo hacer dos si me apetece, pero es mucha tensión, en la escena del baile de Romeo y Julieta hay treinta figuras, cada una ha de moverse para cada fotograma”.

Esta entrevista, puede aclarar la controversia antes mencionada sobre la posibilidad de que Dayton Smith fuera capaz de rodar 200 pies de película al día. Ya que, citada textualmente, la autora habla de “cien”, y no de “doscientos pies de película”. Con lo que las imágenes, animadas “a doses”, como ha podido confirmarse gracias al estudio de los fotogramas reproducidos en *Popular Science Monthly*, quedarían reducidas a 800, un trabajo ímprobo, pero no imposible. Se cita también en el texto que, antes de trabajar con plastilina, “deformando las figuras en cada uno de los fotogramas que iba a fotografiar”, empleó otro método, anticipando la técnica de *animación por reemplazo* que, décadas más tarde, emplearía el animador húngaro George Pal. Para realizar, por tanto, la primera de sus películas de la que se tiene constancia, *Battle of the suds* (1916), la autora comenta aquí cómo fabricó una figura diferente para cada una de las poses que darían lugar a la animación: “Antes de que la película se haya completado, cientos de señoras Murphy y señoras Flynn han sido diseñadas para proporcionar la acción en la más enérgica batalla real”.

Como puede leerse, la prensa del momento dio buena cuenta de las actividades y los estrenos de las películas de Smith Dayton, así como de la técnica del *claymation* con la que trabajaba. Revisando estas publicaciones puede afirmarse que la animadora realizó cinco películas entre 1916 y 1917. Tenemos constancia de las películas *Battle of the Suds* (1916); *Animated Sculpture* (1916), *Romeo and Juliet* (1917); *Pride Goeth Before a Fall* (1917); y, por último, *Banquets* (1917). También, podemos leer en la prensa de la época referencias a otras películas en producción, pero no se ha podido comprobar que se llegaron a realizar. Al respecto de estas últimas, en la revista *Motography*, del 15 de septiembre de 1917, hay una pequeña reseña titulada “Se presenta la escultura animada” en la que podemos leer:

La escultura animada es lo último en películas. *The S.S. Company of New York* está filmando las caricaturas de pasta de modelar de Helena Smith Dayton. La película, producida por la S.S. Film Company, para el partido sufragista femenino, fue enseñada al Gobernador Whitman y su personal el 29 de agosto.

En la revista *Film Fun*, al final de la reseña sobre *Romeo y Julieta*, también aparece una información pertinente a sus próximas producciones: “Educational Films estrenará *Clay Folks*, probablemente una película al mes.” Pero no se ha hallado ninguna otra referencia a esta serie llamada “*Gente de plastilina*”. Del mismo modo y en esta misma publicación, Smith Dayton expresa su intención de producir su propia versión de la famosa ópera *Carmen* de Bizet, así como de *Rubaiyat*, el poema del matemático y poeta persa Omar Jayam. Lamentablemente y como se ha expuesto, no contamos con pruebas de estas últimas producciones, ni tampoco de las otras obras de Smith Dayton (ni con sus datos técnicos completos), a excepción de los pequeños extractos restaurados en el marco de las investigaciones de referencia y de este mismo texto.

Cuestiones de género en torno a la vida y obra de Helena Smith Dayton.

Con Smith Dayton, al contrario de lo que ocurre con otras pioneras de la animación o precursoras de las nuevas técnicas en el medio como, por ejemplo, Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Claire Parker o Gisèle Ansorge, entre otras creadoras independientes del siglo XX a reivindicar, no necesitamos hablar de un feminismo inserto “entre fotogramas”, ni inferir un pensamiento político a partir de su manera de trabajar y vivir: Helena Smith Dayton fue activista por el sufragio femenino y feminista militante.

Un primer dato anecdótico pero significativo, es que, tras su boda con Fred Erving Dayton, conservó su primer apellido. Una costumbre inusual en EE. UU. y que podemos enmarcar en unos “iniciáticos” ideales de igualdad entre hombres y mujeres. En 1915, *The New York Evening Post* publicaba un reportaje sobre la exposición de pintura y escultura de mujeres artistas para recaudar fondos para la *Campaña del voto femenino*, y destacaba: “Esta es la primera vez que las mujeres artistas expresan con preocupación su actitud ante el sufragio igualitario”¹⁹. Casi cien mujeres exhibieron su trabajo en este evento, entre ellas Helena Smith Dayton. Una de las obras que expuso mostraba la escultura de un hombre blanco y de clase alta con el título de *Él puede votar*. El *New York Tribune* le dedicó una página firmada por Mariea Caudill Dennison, quien sobre esta exposición reconoció cómo las sufragistas se representaban a sí mismas estratégicamente como apropiadamente maternales y femeninas, “no asexuadas” por su deseo de derechos políticos. No obstante, también considera a Theresa Bernstein y Helena Smith Dayton las “dos únicas” artistas cuyas obras expuestas “abordaban el debate sobre el sufragio de forma directa”²⁰.

A finales de verano de ese mismo año, la célebre actriz May Irwin movilizó a más de 5.000 voluntarias para el ejército de “Las mujeres que vigilan y esperan” para organizar y participar en el *Desfile por el sufragio femenino* que iba a acontecer el 23 de octubre. Smith Dayton fue nombrada presidenta del Comité de publicidad, y desde su estudio se organizaron las actividades de propaganda y difusión del evento. En la portada de la edición de tarde del *The Evening World* (Fig.10), observamos a Smith Dayton como una de las cabezas visibles de la organización de la manifestación. En el titular leemos: “Brillantes mujeres de blanco en el desfile de la Quinta Avenida, en busca de votos”, y en el subtítulo, “Figuras destacadas en el gran desfile de hoy por

¹⁹ DENNISON, M. C. “Babies for Suffrage: The Exhibition of Painting and Sculpture by Women Artists for the Benefit of the Woman Suffrage Campaign”, *Woman's Art Journal*, vol. 24, no. 2 (Autumn, 2003 - Winter, 2004), 24-30, 2003.

²⁰ También extraído de Dennison, Mariea Caudill (2003).

la Quinta Avenida”²¹. Lamentablemente, aunque la marcha fue un éxito y recabaron más de un millón de firmas a favor del sufragio femenino, la votación de 1915 fracasó, y el derecho a voto para las mujeres de Nueva York, no se logró hasta noviembre de 1917, aunque como afirma la investigadora Mindy Johnson “el desfile demostró que el sufragio femenino ya no era una broma”²².



Figura 10. Helena Smith Dayton (tercera desde la derecha). “Brilliant women in white in Fifth Avenue Parade for votes”. *The Evening World*. Nueva York. 1915.

En otro artículo, publicado en el *New York Tribune* en 1916, bajo el irónico título de “El lugar de la mujer, si insistes, está en el hogar; pero ¿quién va a protestar si quiere ganar unos 10.000 dólares al año en otro sitio?”, leemos el perfil de siete mujeres con éxito profesional: una pintora de vidrieras, una galerista de arte, una arquitecta, una publicista, una ceramista, y una diseñadora de lámparas, además de Helena Smith Dayton, sobre la que se comenta: “La señora Helena Smith Dayton ha dado con el novedoso plan de crear figuras cómicas con arcilla. Su estudio de Washington Square es popular por esas divertidas figuras, cada una da para una carcajada. La gente se ha reído tanto este año, que de hecho la señora Dayton ha incrementado su cuenta bancaria en 12.000\$”²³. Aunque este frívolo artículo sitúa casi al borde del ridículo a sus protagonistas, de forma involuntaria está afirmando su capacidad profesional y su posibilidad de independencia económica. Así estas mujeres expertas en diversos oficios contravenían la figura del “ángel del hogar” que, desde la época victoriana, instaba a las mujeres a quedarse en casa y a ser pasivas y sumisas con respecto a sus maridos y su ámbito social.

²¹ “Brilliant women in white in Fifth Avenue Parade for votes”, *The evening world*. New York. 23 de octubre de 1915.

²² JOHNSON, M. *Biographical Sketch of Helena Smith Dayton*. Incluido en “Part III: Mainstream Suffragists-National American Woman Suffrage Association” [en línea] <<https://documents.alexanderstreet.com/d/100993233>>, ([s.f.]), [Consulta 21/04/2025].

²³ “Woman’s Place, If You Insist, Is in the Home; but Who’s Going to Fuss About It If She Wants to Earn \$10,000 Or So a Year Somewhere Else?”, *New York Tribune*, 17 de diciembre de 1916, 57.



Figura 11. “Woman’s Place, If You Insist, Is in the Home; but Who’s Going to Fuss About It If She Wants to Earn \$10,000 Or So a Year Somewhere Else?”, 17 de diciembre de 1916, p.57. *New York Tribune*.

Aunque los datos biográficos constatables sobre Smith Dayton son escasos, y hemos resaltado en este texto los más destacados para la investigación realizada, es indudable su compromiso por la igualdad entre hombres y mujeres, así como su voluntad de mantener su independencia económica y profesional (a pesar del contexto sociocultural y de contar, en este sentido marido estaba bien posicionado económicamente). Gracias a su talento y a su constante y destacado trabajo en los diversos campos que cultivó -también, en parte, a los orígenes de su familia de clase social acomodada- Smith Dayton no necesitó hacer de este trabajo una obligación económica para la subsistencia o para contribuir a la economía familiar.

Conclusiones

Ha quedado expuesto como Helena Smith Dayton fue, además de pionera en la técnica de la animación por plastilina (*claymation*), una de las primeras mujeres en dedicarse a este campo cinematográfico en general, y, seguramente y por la constancia que se tiene, la primera mujer directora de este tipo de cine. Labor que, por otro lado, realizó al margen de la industria cinematográfica del momento, desarrollando y produciendo sus proyectos por su cuenta, tanto a nivel creativo como financiero. Por lo que, desde estos aspectos, también puede señalarse que fue una de las primeras creadoras dedicadas al cine independiente (incluso antes de que fuese creada esta etiqueta). Y todo ello, desde una conciencia feminista que, aunque puede resultar complicado aventurar hasta qué punto ha trascendido a través de su obra filmica -por la falta de información, resulta innegable en lo que atañe a su biografía. Del mismo modo, y a pesar de la injusta indiferencia o desconocimiento de gran parte de los historiadores del cine de animación, son muchos los que han recogido la semilla sembrada por la técnica del *claymation*, que hoy ha terminado siendo una de las técnicas más populares del medio. De sucesores coetáneos como Aleksandr Prushko (*Novyy Gulliver*, 1935) o Charles R. Bowers (*Wild Oysters*, 1940), a más actuales como Art Clokey (*The adventures of Gumby*, 1955-1971) o los integrantes de Aardman Animations (*Wallace & Gromit*, 1989-actualidad; *The Pirates!*, 2014; *Chicken Run*, 2000), son muchos quienes, en la estela de Smith Dayton, han empujado las características satíricas del arte del *claymation* hacia un continuo progreso del cine y la animación.

Pero además de la trascendencia de Smith Dayton como pionera de la *claymation*, hay otras cuestiones que atañen a esta autora que merecen ser destacadas. Su abundante trabajo como caricaturista e ilustradora de sus propios textos, destinados a la crónica sarcástica de la sociedad norteamericana, es igualmente relevante en su contexto. Piezas de notable ingenio que, por un lado, inventan un tipo de ilustración tridimensional sin precedentes en su época, y que, por otro, retratan con sorna y valentía los estereotipos de las clases sociales, muchas veces incidiendo en

sus desigualdades y, en especial, en aquellas que afectaban a las mujeres. Smith Dayton, en este sentido, fue una de las primeras ilustradoras que pusieron su arte al servicio de la reivindicación del feminismo del sufragio universal, y la revista *Puck* dio cabida, y hoy es testimonio, de mucha de esta obra gráfica “militante”. Se ha de tener en cuenta, no obstante, y como muchas sufragistas del momento, que Smith Dayton pertenecía a la clase media alta, por lo que no debemos considerar su trabajo “extremadamente” revolucionario, ni tan transgresor como el de otras figuras del cine, también reivindicativas, como pudo ser la obra, por ejemplo, de cómo Alice Guy²⁴. Es importante apuntar, en este aspecto, que el contexto en el que nació y vivió, primero en una familia y después un matrimonio, cultos y progresistas, le permitieron estudiar y realizarse artísticamente, sin las trabas a las que una mujer de menor clase social se vería enfrentada.

Bibliografía

- BAURY, L. *Wanted: An American Salon of Humorists*. The bookman, 1915.
- BENDAZZI, G. *Animation: A World History*. Londres, Routledge, Londres 2017.
- CRAFTON, D. *Before Mickey: Animated Film*. MIT Press, Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), 1984.
- DENNISON, M. C. “Babies for Suffrage: ‘The Exhibition of Painting and Sculpture by Women Artists for the Benefit of the Woman Suffrage Campaign’”, *Woman's Art Journal*, vol. 24, no. 2 (Autumn, 2003 - Winter, 2004), 24-30, 2003.
- DEVREE, H. “A reviewer 's notebook”, *New York Times*, 25 de abril de 1943.
- DOUGLASS, J. C. “Helena Smith Dayton: An Early Animation Pioneer Whose Films You Have Never Seen”, *Animation Studies 2.0*, [en línea], (September 2018), [consulta 21/04/2025] <<https://blog.animationstudies.org/?p=2641>>
- DOUGLASS, J. C. “Artist, Author, and Pioneering Motion Picture Animator: The Career of Helena Smith Dayton (runner up)”, *Animation Studies*, [en línea], (2017), [consulta 21/04/2025], <<https://oldjournal.animationstudies.org/jason-douglass-artist-author-and-pioneering-motion-picture-animator-the-career-of-helena-smith-dayton-runner-up/>>
- ENCINAS, A. *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion (1899-1945)*, Diábolo Ediciones, Madrid, 2017.
- FRIERSON, M. “The invention of plasticine and use of clay in early motion pictures”, *Film History*, vol. 5, 142-157, 1993.
- FRIERSON, M. *Clay Animation. American Highlights 1908 to the Present*. Twayne Publishers, 1994.
- FURNISS, M. *Animation: The Global History*. Thames & Hudson, Londres, 2017.
- GLEDHILL, C. y KNIGHT, J. (eds.), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future (Women's Media History Now!)*. University of Illinois Press, Illinois, 2015.

²⁴ Capaz, entre otras de sus hazañas, de ser la primera directora de la historia del cine en realizar una película con actores protagonistas de raza negra (*Un tonto y su dinero*, 1918), o de producir una de las primeras películas de corte feminista donde roles de género se invierten (*Las Consecuencias del feminismo*, 1908).

- HARBUTT, W. M. *Harbutt's plastic method and the use of plasticine in the arts of writing, drawing, & modeling in educational work*, Chapman & Hall Ltd., Londres, 1987.
- JOHNSON, M. *Biographical Sketch of Helena Smith Dayton*. Included in *Part III: Mainstream Suffragists—National American Woman Suffrage Association*, [en línea], [consulta 21/04/2025], (s.f.), <<https://documents.alexanderstreet.com/d/1009932339>>
- MELVILLE, A. y SIMMON, S. *Film Preservation 1993: A Study of the Current State of American Film Preservation: Report of the Librarian Of Congress*, (en línea) Washington DC, (1993), [consulta 21/04/2025], <NFPB/LOC. <https://www.loc.gov/film/study.html>>
- PRIETO, L. R. “Gallery Scrapbook as Suffrage Archive: Macbeth’s Suffrage Exhibition”. *Archives of American Art Journal*, vol. 60, no. 1, 2021, DOI: <https://doi.org/10.1086/714299>
- SMOODIN, E. “As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 14, no. 2, 96–100, 2014.
- STARR, C. y RUSSETT, R. *Experimental animation: An illustrated anthology*. Van Nostrand Reinhold Co, 1976.
- STREIBLE, D. “The State of Orphan Films: Editor’s Introduction”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 9, no. 1, VI–XIX.
- WELLS, P. *Understanding Animation*. Routledge, Londres, 1998.

Publicaciones en la prensa de la época sobre helena smith dayton

- “Fashionable society leaders in the new clay cartoons”. *The times dispatch*. August 30, 1914.
- “Prize cover next week”, *Puck Magazine*. New York: Puck publishing corporation, 6 de enero de 1915.
- “Hartford woman wins 250\$ prize”, *The Hartford Courant*. 7 de febrero de 1915.
- “Caricatures in Clay Are Her Contribution”, *York Tribune*, 28 de febrero de 1915, p. B12.
- “Brilliant women in white in Fifth Avenue Parade for votes”, *The evening world*. New York: 23 de octubre de 1915.
- “Motion picture comedies in clay”, *Scientific American*. Vol. 115 nº 25. 18 de diciembre de 1916.
- “Comedy in clay”, *The Green Book Magazine*. Vol. 16 nº 5.
- “Woman’s Place, If You Insist, Is in the Home; but Who’s Going to Fuss About It If She Wants to Earn \$10,000 Or So a Year Somewhere Else?”, *New York Tribune*, 17 de diciembre de 1916, p.57.
- “Statues that Run, Dance, and Fight”, *Popular Science Monthly* vol. 90, no. 2 Febrero de 1917, pp. 257-258.
- “Romeo and Juliet – In Clay!”, *Film Fun* 2 de noviembre de 1917, p. 434.
- “Pride Goeth Before a Fall”, *The moving picture world*, 8 de diciembre de 1917.

La brecha de género en el cine en España: un análisis de la evolución de 2014 a 2023

Jesús Mula Grau

Universidad Miguel Hernández de Elche

Introducción

La industria audiovisual, un sector de gran impacto en la construcción de narrativas y la configuración de imaginarios sociales, también forma parte del debate sobre la igualdad de género. La persistencia de la brecha de género en este ámbito, no solo en España, sino a nivel global, revela la existencia de barreras sistémicas que limitan la participación plena de las mujeres en la creación y producción audiovisual.

La igualdad de género en el sector cinematográfico ha sido una preocupación creciente en las últimas décadas. A pesar de los avances logrados, se mantienen importantes brechas de género en numerosos planos que limitan la participación equitativa de mujeres y hombres en esta industria.

Este estudio se centra en el análisis de la evolución de la representación de las mujeres en el cine español entre 2014 y 2023, contextualizando la situación española con datos del panorama europeo.

El cine, como forma de expresión artística y cultural con gran alcance, es un reflejo de las desigualdades sociales y, al mismo tiempo, un espacio con el potencial de impulsar cambios positivos. Analizar la situación de las mujeres en este sector permite comprender las dinámicas de la brecha de género en un ámbito específico, con sus particularidades y retos.

La Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), que reúne a más de 1.100 profesionales para fomentar la presencia de la mujer en el sector, ha realizado una labor fundamental en la visibilización de la desigualdad de género en el cine español. Sus informes anuales, entre otras muchas acciones, basados en una metodología cuantitativa, proporcionan datos cruciales para comprender la magnitud del problema y la evolución de la representación femenina a lo largo del tiempo. El presente estudio se apoya en los informes CIMA como principal fuente de información, complementada con otros estudios e investigaciones relevantes sobre la temática, incluyendo los datos proporcionados por el Ministerio de Cultura en su informe "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" y el estudio del Observatorio Audiovisual Europeo sobre "Mujeres profesionales en la producción cinematográfica europea".

El objetivo principal de este estudio es analizar en profundidad la evolución de la brecha de género en el cine español cotejando indicadores de 2014 y 2023, identificando tanto los avances logrados como los retos que aún persisten, y comparando la situación española con el panorama en el resto de Europa. Se busca comprender la situación actual de las mujeres en la industria cinematográfica española, tanto delante como detrás de las cámaras, así como en el acceso a recursos y reconocimiento, en relación con el contexto europeo.

Este análisis no se limita a una mera descripción de las estadísticas, sino que busca profundizar en las causas y consecuencias de la desigualdad de género en el cine. Se exploran las implicaciones socioculturales de la infrarrepresentación femenina en la creación audiovisual, así como las posibles repercusiones económicas de la falta de diversidad en la industria.

Finalmente, se busca contribuir al debate sobre las medidas necesarias para avanzar hacia una industria cinematográfica más equitativa e inclusiva, tanto en España como en Europa. Se plantean posibles estrategias y recomendaciones para superar las barreras que enfrentan las mujeres en el sector, promoviendo la igualdad de oportunidades y la participación plena de las mujeres en todos los ámbitos de la creación audiovisual.

Metodología

Este estudio se basa en una metodología cuantitativa, utilizando los informes anuales de CIMA como principal fuente de datos. Estos informes se basan en el análisis de una muestra representativa de largometrajes españoles estrenados cada año, recopilando información sobre la participación de mujeres en diferentes roles de producción, dirección, actuación, así como en el acceso a financiación y reconocimiento.

CIMA utiliza diferentes modelos analíticos para interpretar los datos. Uno de ellos se basa en la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, que clasifica los sectores profesionales en función del porcentaje de representación femenina: sectores masculinizados (menos del 40% de mujeres), sectores feminizados (menos del 40% de hombres) y sectores con distribución equitativa (entre 40% y 60% de mujeres y hombres).

Otro modelo utilizado por CIMA se centra en la estructura de los grupos profesionales según su nivel de poder de decisión sobre el contenido del largometraje, adaptando el modelo propuesto por Arranz (2011) en su libro "Cine y género en España".

Además de los informes CIMA, se han utilizado otras fuentes de información complementarias, como estudios e investigaciones académicas sobre la brecha de género en el cine español e internacional. Se han consultado bases de datos para identificar publicaciones relevantes, utilizando palabras clave como "brecha de género", "cine español", "representación femenina", "industria audiovisual" e "igualdad".

Se ha realizado un análisis comparativo de los datos de los informes CIMA correspondientes a los años 2014 (publicado en 2015) y 2023 (publicado en 2024), para identificar la evolución de la representación femenina en diferentes ámbitos del sector cinematográfico.

Para contextualizar la situación española, se han incorporado datos del informe "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" del Ministerio de Cultura, elaborado en 2024 con datos correspondientes a 2023, que ofrece una visión general del estado del sector cultural actual en relación con la cinematografía en España, con especial énfasis en la equidad de género. Este informe utiliza fuentes estadísticas oficiales como el Plan Estadístico Nacional y la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España, y proporciona datos sobre empleo en el sector cultural, participación en la cinematografía y consumo cultural.

Además, se han incluido datos del estudio "Mujeres profesionales en la producción cinematográfica europea" del Observatorio Audiovisual Europeo, que analiza la representación de las mujeres en la producción cinematográfica europea entre 2018 y 2022, centrándose en roles clave como directores, guionistas, productores, directores de fotografía, compositores, editores y protagonistas. Este estudio proporciona una visión comparativa de la situación de las mujeres en

la industria cinematográfica en diferentes países europeos. Los datos se obtuvieron de la base de datos Lumiere del Observatorio Audiovisual Europeo, que incluye películas europeas estrenadas entre los mencionados años. Este análisis incluye promedios de participación femenina en cada rol.

Es importante destacar que, si bien los informes CIMA proporcionan una valiosa fuente de información, existen ciertas limitaciones en la metodología utilizada. Por otra parte, otros datos incorporados aquí revelan indicadores a partir de una muestra de largometrajes analizada se basa en las candidaturas a los Premios Goya, lo que puede no ser totalmente representativo de la totalidad de la producción cinematográfica española. Además, la información sobre fichas técnicas de las películas en las que están basadas algunas fuentes puede ser incompleta en algunos casos.

Resultados

Representación laboral en el sector audiovisual en España

La baja representación de mujeres en roles creativos tiene implicaciones más allá de las estadísticas laborales. Investigaciones como la de Smith *et al.*¹ han demostrado que la presencia de mujeres en roles de dirección y escritura está correlacionada con una mayor y más diversa representación de personajes femeninos en pantalla. Esto sugiere que la brecha de género en la producción tiene un efecto directo en los contenidos y narrativas que se presentan al público.

Los datos generales de empleo en 2023 revelan una disparidad significativa en la representación de hombres y mujeres en el sector audiovisual español. En las actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión, las mujeres representan solo el 33.5% del empleo, mientras que los hombres ocupan el 66.5% de los puestos. Esta brecha es considerablemente más pronunciada que en el empleo cultural general, donde las mujeres representan el 40.2%, y aún más que en el empleo total nacional, con un 46.6% de mujeres. Estos datos sugieren que el sector audiovisual presenta barreras específicas para la participación y el avance profesional de las mujeres, más allá de las que existen en el mercado laboral general.

En 2023, el 38% de los cargos de responsabilidad en el sector cinematográfico español estaban ocupados por mujeres, mientras que el 62% restante corresponde a hombres. Esta distribución indica que el sector sigue siendo predominantemente masculinizado, según los criterios establecidos en la Ley de Igualdad.

Al analizar la distribución por cargos, se observa que solo el 8% de los puestos estudiados presentan una distribución equitativa entre mujeres y hombres, el 25% se encuentran en sectores feminizados y el 67% en sectores masculinizados.

El informe "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" del Ministerio de Cultura corrobora esta situación. Según este informe, en 2023, el empleo en actividades culturales ascendió a 723,3 mil personas, de las cuales el 40.2% eran mujeres. Sin embargo, en actividades específicas relacionadas con el cine, la proporción de mujeres se redujo al 33.5%.

¹ SMITH, S. L., et al., *Inequality in 1,100 popular films: Examining portrayals of gender, race/ethnicity, LGBTQ, and disability from 2007 to 2017*, Geena Davis Institute on Gender in Media, Los Angeles, 2020.

Al analizar la evolución del empleo cultural por sexo desde 2014 hasta 2023, se observa un crecimiento general en el empleo cultural para ambos sexos. Sin embargo, la brecha de género persiste a lo largo del tiempo, con una ligera tendencia a reducirse, pero manteniéndose significativa. Esta tendencia indica que, si bien ha habido cierto progreso, los cambios son lentos y no han sido suficientes para cerrar la brecha de género en el sector.

Un dato interesante es el alto nivel educativo en el sector audiovisual. El 76.5% de los empleados en actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión tienen educación superior, comparado con el 46.6% en el empleo general. Este dato sugiere que la brecha de género no se debe a diferencias en la formación, sino a otros factores como barreras de entrada, sesgos en la contratación o dificultades para la promoción profesional de las mujeres. Esto se alinea con investigaciones previas que han señalado la existencia de un "techo de cristal" en la industria audiovisual².

La distribución del empleo cultural por actividades económicas también revela patrones interesantes. Las actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales muestran una mayor presencia femenina. En contraste, las actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión tienen una presencia masculina mucho más marcada. Esta segregación horizontal sugiere que existen estereotipos de género que influyen en la elección de carrera y en las oportunidades laborales dentro del sector cultural. Estudios como el de Gallego y García-Muñoz³ han señalado cómo estos estereotipos pueden afectar las decisiones de carrera desde etapas tempranas de la formación profesional.

Análisis de la industria cinematográfica en España

Numerosos estudios veteranos y recientes ponen de relieve la persistente brecha de género en la industria audiovisual española, en particular en el cine. A pesar de algunos avances, el sector sigue estando muy masculinizado, con mujeres infrarrepresentadas en la mayoría de los puestos⁴. Las mujeres quedan relegadas principalmente a puestos estéticos como el maquillaje, la peluquería y el vestuario, mientras que los hombres dominan los puestos técnicos y de toma de decisiones⁵. Sin embargo, en la última década se han observado cambios positivos, en parte debido a las medidas de acción afirmativa y las cuotas establecidas por la Ley del Cine de 2017⁶. La aparición de plataformas de *streaming* también ha tenido un ligero impacto positivo en la empleabilidad de las mujeres en la industria⁷. La posición de España como nuevo polo de

² CASCAJOSA VIRINO, C., "Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe", *Investigaciones Feministas*, 8(2), 2017, pp. 385-400.

³ GALLEGO, J. y GARCÍA-MUÑOZ, N., "El techo de cristal en la industria audiovisual española: Mujeres directivas en el sector de la producción", *Comunicar*, 28(63), 2020, pp. 21-30.

⁴ GIL-RAMÍREZ, A., et al., "Gender disparity in the Spanish film industry: A quantitative analysis of crew roles", *Feminist Media Studies*, 24(2), 2024, pp. 263-281; HERRERO-DE-LA-FUENTE, M., et al., "Spain as a new European production hub: Opportunities and challenges for gender equality in the audiovisual sector", *Media Industries Journal*, 9(2), 2022, pp. 1-18.

⁵ *Ibidem*

⁶ CORONADO RUIZ, M., "La ley del cine y la igualdad de género: un análisis de su impacto en la industria cinematográfica española", *Revista de Derecho Audiovisual*, (20), 2022, pp. 1-22.

⁷ IZQUIERDO-CASTILLO, J. y LATORRE-LÁZARO, J., "The impact of streaming platforms on female employment in the Spanish audiovisual industry", *International Journal of Digital Television*, 12(4), 2021, pp. 425-442.

producción europea ofrece oportunidades para una mayor participación femenina, convirtiéndola potencialmente en un ejemplo de cambio en el ámbito audiovisual⁸.

Los datos sobre la participación de mujeres en roles clave de la producción cinematográfica española son reveladores. En 2023, solo el 24% de los largometrajes de producción española fueron dirigidos exclusivamente por mujeres, mientras que el 74.1% fueron dirigidos exclusivamente por hombres. El informe "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" del Ministerio de Cultura confirma esta baja participación, señalando que en 2023 solo una cuarta parte de los largometrajes producidos en España fueron dirigidos por mujeres.

En cuanto a la elaboración de guiones, el 20% fueron escritos exclusivamente por mujeres, el 20.5% por equipos mixtos, y el 59.5% exclusivamente por hombres. El informe del Ministerio de Cultura indica que en el 41.9% de los largometrajes producidos en 2023 hubo participación femenina en la elaboración del guion. Estos porcentajes reflejan una clara subrepresentación de las mujeres en roles creativos y de toma de decisiones en la industria cinematográfica española.

Los cargos con mayor representación femenina son Diseño de Vestuario (85% mujeres), Maquillaje y Peluquería (81% mujeres) y Dirección Artística (64% mujeres). Por el contrario, los cargos con mayor predominio masculino son Dirección de Fotografía (81% hombres), Efectos Especiales (70% hombres) y Sonido (76% hombres).

Al analizar la evolución de estos datos, se observa una ligera tendencia al alza en la participación de mujeres en la dirección y escritura de guiones en los últimos años. Sin embargo, el progreso es lento y la brecha sigue siendo significativa. Al comparar los datos de 2023 con los informes CIMA anteriores, se observa una tendencia positiva en la representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español. En 2014, la presencia femenina era del 34%, mientras que en 2023 alcanzó el 38%, lo que supone un aumento de 4 puntos porcentuales en ocho años.

Sin embargo, el ritmo de avance ha sido lento y desigual. Algunos cargos han experimentado mejoras significativas, como Dirección Artística, que pasó del 50% de mujeres en 2014 al 64% en 2023. En contraste, otros puestos, como Dirección de Fotografía, han mantenido una representación femenina por debajo del 20% durante todo el período analizado.

Esta lenta evolución sugiere que las iniciativas para promover la igualdad de género en la industria cinematográfica, aunque han tenido cierto impacto, no han sido suficientes para lograr un cambio sustancial.

Un estudio que analizó 30 películas nominadas a los Goya descubrió que el 63,3% de los pósters tenían una fuerte representación femenina, pero esto no se traduce en una presencia igual en la pantalla⁹. Las investigaciones indican también que los personajes femeninos son menos frecuentes, con frecuencia sexualizados, y que sus narrativas están menos desarrolladas que las de los personajes masculinos¹⁰. Y un análisis cuantitativo de 5.372 profesionales en 495 películas

⁸ HERRERO-DE-LA-FUENTE, M., et al., "Spain as a new European production hub: Opportunities and challenges for gender equality in the audiovisual sector", *Media Industries Journal*, 9(2), 2022, pp. 1-18.

⁹ CASADO, N. y CARRIZO, S., "The female gaze in Spanish cinema posters: A comparative analysis", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(1), 2024, pp. 111-129.

¹⁰ BLANCO-HERRERO, D., "Gender representation in Spanish cinema: A content analysis of female characters in Goya-nominated films", *Communication & Society*, 36(2), 2023, pp. 311-328.

reveló que las mujeres son relegadas predominantemente a papeles estéticos, con una importante carencia de directoras¹¹.

Curiosamente, si bien las directoras tienden a crear narrativas más inclusivas, la disparidad general de género persiste, sin una correlación significativa entre el género de la directora y la representación de los personajes femeninos¹². No obstante, estudios como el de Lauzen¹³ han demostrado que las películas dirigidas por mujeres tienden a incluir más personajes femeninos y a representarlos de manera más compleja y diversa.

Representación de las mujeres en la industria cinematográfica europea

El estudio "Mujeres profesionales en la producción cinematográfica europea" del Observatorio Audiovisual Europeo ofrece una visión comparativa de la situación de las mujeres en la industria cinematográfica en diferentes países europeos. Este estudio analiza la representación de mujeres en la producción cinematográfica europea, centrándose en siete roles clave: directores, guionistas, productores, directores de fotografía, compositores, editores y protagonistas. Los datos abarcan películas producidas entre 2018 y 2022. Según este estudio, entre 2018 y 2022, las mujeres representaron el 26% de los directores de largometrajes europeos, con un promedio del 23% de directoras por película. En el caso de las guionistas, la cifra asciende al 29%, con un promedio del 28% de guionistas por película. En cuanto a los productores, el 35% fueron mujeres, con un promedio del 33% por película.

Sin embargo, en roles técnicos como la dirección de fotografía y la composición musical, la participación femenina es mucho menor. Solo el 11% de los directores de fotografía eran mujeres, con un promedio del 10% por película, y el 10% de los compositores eran mujeres, promediando un 9% por película. En el caso de la edición, la representación femenina es mayor, alcanzando el 33%, con un promedio del 33% por película.

En cuanto a los roles protagónicos, el estudio del Observatorio Audiovisual Europeo indica que el 41% de los protagonistas en películas europeas entre 2018 y 2022 fueron mujeres. Entre 2017 y 2021, el 39% de los actores que interpretaron un papel principal en películas europeas fueron mujeres. El 83% de las películas europeas contaron con al menos una mujer en un papel principal. La proporción media de papeles femeninos por película fue del 39% entre 2017 y 2021 y la proporción media de papeles principales femeninos por película varió entre el 23% y el 47% en los distintos países europeos. Entre 2017 y 2021, alrededor del 17% de los largometrajes europeos tenían un elenco principal liderado por mujeres, mientras que el porcentaje de películas con un reparto principal equilibrado en cuanto al género fue mayor en la ficción de acción real (38%) que en otros tipos de películas. En 2023 en España, las mujeres ocuparon el 46% de los papeles protagonistas, el 49% de los papeles de reparto y el 53% de los papeles de revelación.

Estos datos revelan que la industria cinematográfica europea, al igual que la española, sigue estando predominantemente masculinizada, especialmente en roles técnicos. Esta situación no es exclusiva de España o de Europa no obstante; estudios internacionales como el de Lauzen (2020)

¹¹ GIL-RAMÍREZ, A., et al., "Gender disparity in the Spanish film industry: A quantitative analysis of crew roles", *Feminist Media Studies*, 24(2), 2024, pp. 263-281.

¹² RAMOS, M., et al., "Female directors and inclusive storytelling in Spanish cinema: A comparative analysis", *Journal of Film and Video*, 75(1), 2023, pp. 57-73.

¹³ LAUZEN, M. M., *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*, Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego, 2020.

han documentado patrones similares en la industria de Hollywood. En el conjunto de Europa, en cualquier caso, se observa una mayor participación femenina en la dirección, el guion y la producción en comparación con la situación española, lo que sugiere que existen diferencias en las dinámicas de la brecha de género entre los diferentes países europeos.

Audiencias y consumo en España

Los datos sobre asistencia al cine en España muestran patrones interesantes. En 2021-2022, el 27.4% de las mujeres y el 28.1% de los hombres asistieron al cine en el último año. Esta diferencia es relativamente pequeña, lo que sugiere que el consumo de cine es bastante equilibrado entre géneros. El informe "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" del Ministerio de Cultura y datado del 16 de mayo de 2024 confirma esta tendencia.

Estos indicadores proporcionan una visión exhaustiva del estado actual y de las tendencias dentro del sector cultural en relación con la cinematografía en España, poniendo un énfasis particular en la equidad de género. La importancia de los indicadores estadísticos en el ámbito cultural no solo radica en su capacidad para dar a conocer el estado del sector, sino también en su función como herramienta para el desarrollo y la implementación de políticas públicas. En concreto el estudio señala que en 2021-2022 el 27.7% de la población asistió al cine, con tasas de asistencia ligeramente superiores entre los hombres (28.1%) que entre las mujeres (27.4%). Sin embargo, es importante notar que estos datos reflejan el período post-pandemia, lo que podría haber afectado los patrones de consumo.

Los datos también muestran algunas diferencias en las preferencias de género cinematográfico entre hombres y mujeres en España. Las mujeres muestran una ligera preferencia por géneros como la comedia y el drama, mientras que los hombres tienden a preferir géneros como la acción y la ciencia ficción. Estas diferencias en preferencias podrían estar influenciadas por los estereotipos de género en la producción y marketing de películas, como han señalado estudios previos¹⁴.

Los factores que influyen en la elección de películas también muestran algunas diferencias de género en España. Tanto hombres como mujeres consideran el tema de la película como el factor más importante. Sin embargo, las mujeres tienden a dar más importancia a la opinión de familiares y amigos, mientras que los hombres dan ligeramente más peso a las críticas profesionales. Estas diferencias en los patrones de consumo y preferencias subrayan la importancia de considerar la diversidad de audiencias en la producción y distribución de contenidos audiovisuales.

Brecha salarial y condiciones laborales en España

Aunque los datos incluidos en este trabajo no incluyen información específica sobre salarios en el cine español, es importante señalar que la brecha salarial de género es otro de los problemas a sumar en el contexto de la industria audiovisual a nivel global. Estudios internacionales, como el realizado por el European Audiovisual Observatory (2019), han documentado diferencias significativas en la remuneración entre hombres y mujeres en roles equivalentes.

¹⁴ FOLLOWS, S., "Gender inequality in the UK film industry" [en línea], (2018), <https://stephenfollows.com/wp-content/uploads/0208/05/StephenFollows-Gender-Inequality-and-Screenwriters-Report.pdf>. [Consulta: 10/09/2024].

En España, investigaciones como la de Martínez-Collado y Navarrete¹⁵ han señalado que la brecha salarial en el sector audiovisual se agrava en los puestos de mayor responsabilidad y en las etapas más avanzadas de la carrera profesional. Esto sugiere la existencia también aquí del conocido como "techo de cristal" que limita el avance de las mujeres a posiciones de liderazgo y mejor remuneradas.

Reconocimiento y financiación

En cuanto al reconocimiento público, los informes CIMA han analizado la representatividad de las mujeres en premios y festivales. En 2023, las directoras y guionistas obtuvieron el 34% de los premios y reconocimientos, lo que supone un aumento con respecto al 29% registrado en 2014.

En el ámbito de la financiación, los datos muestran que los largometrajes liderados por mujeres reciben un menor reconocimiento de costes en comparación con los dirigidos por hombres. Además, las subvenciones estatales y autonómicas destinadas a la producción cinematográfica presentan una brecha de género, con una menor proporción de ayudas otorgadas a proyectos liderados por mujeres, seguramente porque son menos las producciones impulsadas, producidas o dirigidas por mujeres.

Políticas e iniciativas para la igualdad de género en España

En respuesta a la persistente brecha de género, se han implementado diversas políticas e iniciativas para promover la igualdad de género en el cine español. En España, la Ley del Cine de 2007 y sus posteriores modificaciones han introducido medidas para promover la igualdad de género en la industria cinematográfica. Estas incluyen incentivos para proyectos dirigidos o escritos por mujeres y la recopilación de estadísticas desglosadas por género. A nivel europeo, iniciativas como el programa Media de la Unión Europea han establecido objetivos de paridad de género en la asignación de fondos para producción audiovisual. Existen por tanto políticas de igualdad de género, pero a menudo no abordan las desigualdades estructurales subyacentes, lo que perpetúa una cultura industrial dominada por los hombres¹⁶.

Diversas organizaciones y festivales de cine han implementado medidas para promover la igualdad de género. El festival de Cannes firmó en 2018 un compromiso de paridad de género en sus comités de selección. En España, iniciativas como las que parten de CIMA han trabajado para visibilizar y promover el trabajo de las mujeres en la industria.

Aunque estas iniciativas han contribuido a aumentar la conciencia sobre la desigualdad de género en el sector, los datos sugieren que su impacto ha sido limitado hasta ahora. Los problemas o cuestiones pendientes que se repiten en el tiempo incluyen la necesidad de abordar sesgos inconscientes en los procesos de contratación y promoción, la falta de modelos a seguir y mentores para mujeres en la industria, y la dificultad para conciliar la vida laboral y familiar en un sector conocido por sus horarios irregulares y largas jornadas de trabajo.

¹⁵ MARTÍNEZ-COLLADO, R. y NAVARRETE, A., "La brecha salarial de género en el sector audiovisual español", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (167), 2019, pp. 3-28.

¹⁶ CALDERÓN-SANDOVAL, O., "Implementing gender equality policies in the Spanish film industry: persistent prejudices and a feminist will to 'exploit the centre into concentric circles'", *International Journal of Cultural Policy*, 28(4), 2022, pp. 446-460.

Impacto económico y cultural de la brecha de género

La persistencia de la brecha de género en el sector audiovisual tiene implicaciones que van más allá de la equidad laboral. La subrepresentación de mujeres en roles creativos y de toma de decisiones limita la diversidad de perspectivas y narrativas en los contenidos audiovisuales y por tanto la proyección de la mujer, de sus roles, preocupaciones, intereses, temáticas, visión del mundo...

Aunque es difícil cuantificar el impacto económico exacto de la brecha de género, reflexiones como las de la corporación McKinsey¹⁷ sugieren que la diversidad de género en posiciones de liderazgo está correlacionada con un mejor desempeño financiero en diversos sectores, incluyendo el de medios y entretenimiento.

Los medios audiovisuales juegan un papel crucial en la formación de percepciones y normas sociales. La falta de diversidad detrás de las cámaras puede perpetuar estereotipos de género y limitar la representación de experiencias diversas en pantalla.

La transformación digital del sector audiovisual presenta a su vez tanto nuevos problemas como oportunidades a explorar para abordar la brecha de género. El auge de las plataformas de streaming y los contenidos digitales ha creado nuevas oportunidades para creadoras independientes, potencialmente democratizando el acceso a la producción y distribución de contenidos. Sin embargo, estudios como el de Follows y Kreager¹⁸ sugieren que las disparidades de género persisten incluso en estos nuevos formatos.

La creciente dependencia de algoritmos para la recomendación y promoción de contenidos plantea nuevos desafíos. Investigaciones han demostrado que estos algoritmos pueden perpetuar y amplificar sesgos de género existentes¹⁹. La evolución hacia la producción digital requiere, como no puede ser de otra manera, nuevas habilidades técnicas. Asegurar que las mujeres tengan igual acceso a formación en estas áreas es crucial para prevenir que la brecha de género se amplíe en el futuro.

Discusión

Los resultados de este estudio, basados en los informes CIMA, los "Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo" del Ministerio de Cultura y el informe "Mujeres profesionales en la producción cinematográfica europea" del Observatorio Audiovisual Europeo, evidencian la persistencia de la brecha de género en el cine español, a pesar de los avances logrados en los últimos años. La infrarrepresentación de las mujeres en roles de producción, dirección y guion se mantiene como un problema y una cuestión importante, tanto en España como en el contexto europeo.

¹⁷ MCKINSEY, I. "Delivering through diversity" [en línea], (2018), <https://www.mckinsey.com/capabilities/people-and-organizational-performance/our-insights/delivering-through-diversity>. [Consulta: 13/09/2024].

¹⁸ FOLLOWS, S. y KREAGER, A., "Gender inequality in the UK independent film sector" [en línea], (2018), <https://stephenfollows.com/gender-inequality-in-the-uk-film-industry/>. [Consulta: 17/09/2024].

¹⁹ NOBLE, S. U., *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*, NYU Press, Nueva York, 2018.

Si bien se ha observado un ligero incremento en la participación femenina en algunos roles, el ritmo de cambio es lento y la brecha sigue siendo significativa. La segregación horizontal persiste, con una mayor concentración de mujeres en roles tradicionalmente "feminizados", como maquillaje, vestuario y peluquería, mientras que los hombres dominan los puestos de mayor poder de decisión y asociados a un mayor prestigio, como dirección de fotografía, sonido y efectos especiales.

Estos resultados confirman las conclusiones de otros estudios sobre la brecha de género en el cine español, como los realizados por Gil-Ramírez et al.²⁰, Herrero-De-la-Fuente et al.²¹ y Coronado Ruiz²². Estos estudios señalan la existencia de barreras sistémicas que limitan el acceso de las mujeres a puestos de responsabilidad y a la toma de decisiones en la industria cinematográfica.

Si bien las políticas de igualdad de género han tenido cierto impacto positivo, como el aumento de la presencia femenina en la dirección y la escritura de guiones, es necesario un enfoque más integral que aborde las desigualdades estructurales subyacentes. La existencia de sesgos inconscientes en los procesos de contratación y promoción, la falta de modelos a seguir para las mujeres en la industria y la dificultad para conciliar la vida laboral y familiar son factores que contribuyen a perpetuar la brecha de género.

La subrepresentación de las mujeres en roles creativos tiene un impacto directo en la diversidad de las narrativas y la representación de los personajes femeninos en pantalla. Como han demostrado estudios como el de Ramos et al.²³, aunque las directoras tienden a crear narrativas más inclusivas, la disparidad general de género persiste. Es fundamental que las mujeres tengan una mayor participación en la creación de contenidos audiovisuales para asegurar una representación más diversa y realista de la sociedad.

La brecha salarial en la industria audiovisual es otro desafío importante que debe ser abordado. Estudios como el de Martínez-Collado y Navarrete²⁴ han documentado diferencias significativas en la remuneración entre hombres y mujeres en roles equivalentes, especialmente en puestos de mayor responsabilidad.

La transformación digital del sector audiovisual abre una nueva senda para la igualdad de género, sobre todo porque no necesariamente se precisan grandes recursos económicos para determinados proyectos y ayuda a facilitar aún más el acceso a la elaboración de productos audiovisuales. El auge de las plataformas de streaming y los nuevos modelos de producción pueden democratizar el acceso a la creación y distribución de contenidos, pero también existe el riesgo de que las desigualdades de género se reproduzcan y se mantengan en estos nuevos entornos. Es crucial asegurar que las mujeres tengan acceso igualitario a las nuevas tecnologías y a la formación en habilidades digitales.

²⁰ GIL-RAMÍREZ, A., et al., "Gender disparity in the Spanish film industry: A quantitative analysis of crew roles", *Feminist Media Studies*, 24(2), 2024, pp. 263-281.

²¹ HERRERO-DE-LA-FUENTE, M., et al., "Spain as a new European production hub: Opportunities and challenges for gender equality in the audiovisual sector", *Media Industries Journal*, 9(2), 2022, pp. 1-18.

²² CORONADO RUIZ, M., "La ley del cine y la igualdad de género: un análisis de su impacto en la industria cinematográfica española", *Revista de Derecho Audiovisual*, (20), 2022, pp. 1-22.

²³ RAMOS, M., et al., "Female directors and inclusive storytelling in Spanish cinema: A comparative analysis", *Journal of Film and Video*, 75(1), 2023, pp. 57-73.

²⁴ MARTÍNEZ-COLLADO, R. y NAVARRETE, A., "La brecha salarial de género en el sector audiovisual español", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (167), 2019, pp. 3-28.

Conclusiones y recomendaciones

La brecha de género en el sector cinematográfico español sigue siendo un problema importante, que se caracteriza por la infrarrepresentación de las mujeres tanto delante como detrás de las cámaras. A pesar de algunos avances, las mujeres siguen enfrentándose a barreras sistémicas que limitan su visibilidad e influencia en la industria. Para lograr una industria cinematográfica más equitativa e inclusiva, tanto en España como en el contexto europeo, es necesario un enfoque multifacético que aborde las causas estructurales de la desigualdad.

Para fortalecer las políticas de igualdad de género, se recomienda establecer objetivos claros y cuantificables para la representación femenina en diferentes roles de la industria cinematográfica., implementar mecanismos de seguimiento y evaluación de las políticas e incorporar la perspectiva de género en la elaboración de los planes estratégicos del sector.

En cuanto a la promoción de la educación y la formación, se sugiere: abordar los estereotipos de género desde etapas tempranas de la educación, desarrollar programas de mentoría y formación específicos para mujeres en la industria y fomentar la formación en habilidades digitales para mujeres.

De cara a fomentar la transparencia y la rendición de cuentas, se propone mejorar la recopilación y publicación de datos desglosados por género en todos los aspectos de la industria, exigir transparencia en los procesos de contratación y promoción y establecer mecanismos de rendición de cuentas para las empresas e instituciones del sector.

Es crucial también promover un cambio cultural que: aborde los sesgos inconscientes en los procesos de toma de decisiones, fomente ambientes de trabajo más inclusivos y respetuosos con la diversidad y se visibilice y revalorice el trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica.

Para apoyar la conciliación laboral y familiar, se recomienda: implementar políticas que faciliten la conciliación, adaptándolas a las necesidades específicas del sector audiovisual, promover la flexibilidad horaria y el teletrabajo y crear espacios de cuidado infantil en los lugares de trabajo.

Para diversificar la toma de decisiones se aboga por aumentar la representación de mujeres en puestos de liderazgo, comités de selección y jurados de festivales y promover la participación de mujeres en la financiación de proyectos cinematográficos.

Finalmente, se insta a fomentar la investigación para continuar investigando las causas y consecuencias de la brecha de género en el sector audiovisual y evaluar la efectividad de las intervenciones para promover la igualdad.

La reducción de la brecha de género en el cine español, y en la industria audiovisual europea en general, no solo es una cuestión de justicia social, sino también una oportunidad para enriquecer la producción cultural, potenciar el talento creativo y generar un impacto económico positivo. Lograr una mayor igualdad requiere el compromiso y la acción coordinada de todos los actores involucrados: instituciones públicas, empresas del sector, organizaciones profesionales y la sociedad civil.

Bibliografía

ARRANZ, F., *Cine y género en España: una investigación empírica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.

ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS Y DE MEDIOS AUDIOVISUALES (CIMA), *Informe anual CIMA 2015: La presencia de las mujeres en el sector cinematográfico*, CIMA, Madrid, 2015.

ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS Y DE MEDIOS AUDIOVISUALES (CIMA), *Informe anual CIMA 2023: La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*, CIMA, Madrid, 2023.

BLANCO-HERRERO, D., "Gender representation in Spanish cinema: A content analysis of female characters in Goya-nominated films", *Communication & Society*, 36(2), 2023, pp. 311-328.

CALDERÓN-SANDOVAL, O., "Implementing gender equality policies in the Spanish film industry: persistent prejudices and a feminist will to 'exploit the centre into concentric circles'", *International Journal of Cultural Policy*, 28(4), 2022, pp. 446-460.

CASADO, N. y CARRIZO, S., "The female gaze in Spanish cinema posters: A comparative analysis", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(1), 2024, pp. 111-129.

CASCAJOSA VIRINO, C., "Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe", *Investigaciones Feministas*, 8(2), 2017, pp. 385-400.

CORONADO RUIZ, M., "La ley del cine y la igualdad de género: un análisis de su impacto en la industria cinematográfica española", *Revista de Derecho Audiovisual*, (20), 2022, pp. 1-22.

EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY / LUMIERE, *Female professionals in European film production 2023 edition*, European Audiovisual Observatory, Estrasburg, 2023.

FOLLOWS, S., "Gender inequality in the UK film industry" [en línea], (2018), <https://stephenfollows.com/wp-content/uploads/0208/05/StephenFollows-Gender-Inequality-and-Screenwriters-Report.pdf>. [Consulta: 10/09/2024].

FOLLOWS, S. y KREAGER, A., "Gender inequality in the UK independent film sector" [en línea], (2018), <https://stephenfollows.com/gender-inequality-in-the-uk-film-industry/>. [Consulta: 17/09/2024].

GALLEGO, J. y GARCÍA-MUÑOZ, N., "El techo de cristal en la industria audiovisual española: Mujeres directivas en el sector de la producción", *Comunicar*, 28(63), 2020, pp. 21-30.

GIL-RAMÍREZ, A., et al., "Gender disparity in the Spanish film industry: A quantitative analysis of crew roles", *Feminist Media Studies*, 24(2), 2024, pp. 263-281.

HERRERO-DE-LA-FUENTE, M., et al., "Spain as a new European production hub: Opportunities and challenges for gender equality in the audiovisual sector", *Media Industries Journal*, 9(2), 2022, pp. 1-18.

IZQUIERDO-CASTILLO, J. y LATORRE-LÁZARO, J., "The impact of streaming platforms on female employment in the Spanish audiovisual industry", *International Journal of Digital Television*, 12(4), 2021, pp. 425-442.

LAUZEN, M. M., *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*, Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego, 2020.

Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, Boletín Oficial del Estado, 71, de 23 de marzo de 2007.

MARTÍNEZ-COLLADO, R. y NAVARRETE, A., "La brecha salarial de género en el sector audiovisual español", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (167), 2019, pp. 3-28.

MCKINSEY, I. "Delivering through diversity" [en línea], (2018), <https://www.mckinsey.com/capabilities/people-and-organizational-performance/our-insights/delivering-through-diversity>. [Consulta: 13/09/2024].

MINISTERIO DE CULTURA, *Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2023.

NOBLE, S. U., *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*, NYU Press, Nueva York, 2018.

RAMOS, M., et al., "Female directors and inclusive storytelling in Spanish cinema: A comparative analysis", *Journal of Film and Video*, 75(1), 2023, pp. 57-73.

SMITH, S. L., et al., *Inequality in 1,100 popular films: Examining portrayals of gender, race/ethnicity, LGBTQ, and disability from 2007 to 2017*, Geena Davis Institute on Gender in Media, Los Ángeles, 2020.

La voz de las mujeres en el espacio público. Avances y resistencias a la luz de ejemplos inspiradores

María Amparo Calabuig Puig

Universidad Miguel Hernández de Elche

María Quiles Bailén

Universidad de Murcia

Introducción

La presente aportación pretende la reflexión en torno a la autoridad de la voz de las mujeres en el espacio público, con dicha pretensión se pondrá el foco en la trayectoria de diez mujeres referentes en su ámbito, que además se han consolidado como grandes comunicadoras: Angels Barceló (Periodista), Flavia Álvarez-Pedrosa Pruvost. Flavita Banana (Ilustradora/viñetista), Henar Álvarez (guionista, escritora, divulgadora), Isabel Coixet (directora de cine), Leticia Dolera (escritora, directora, actriz), Mara Jiménez (divulgadora), Nuria María Oliver Ramírez (científica), Paloma del Río Cañadas (periodista), Rosa María Calaf (periodista, corresponsal), Sara García Alonso (astronauta) y Teresa Perales Fernández (nadadora paralímpica y divulgadora). Cabe señalar que se han seleccionado a estas referentes, entre muchas otras, por su especial implicación con la lucha por la consecución de la igualdad efectiva. En consonancia, y con la intención de aportar una panorámica completa, también se ha prestado atención a las resistencias con las que generalmente las mujeres se siguen topando en lo que a autoridad comunicativa se refiere, pues para avanzar resulta fundamental contar con un buen diagnóstico de la situación.

Aunque se han experimentado grandes avances, y los ejemplos que en el presente capítulo se comparten son un claro ejemplo, la autoridad de las mujeres en el espacio público sigue siendo menoscabada, desde el modo más evidente a la forma más sibilina, por la persistencia de las asimetrías de poder. En este sentido la Organización de Naciones Unidas señala que actualmente los derechos de las mujeres están bajo asedio, concretamente su secretario general, Antonio Manuel de Oliveira Guterres recientemente apuntó que “El veneno del patriarcado ha vuelto y con más fuerza” (2025)¹. Además de mostrar gran preocupación por la reducción del espacio cívico y el creciente avance de la misoginia. Las mujeres, aun siendo referentes en sus ámbitos, siguen siendo objeto de múltiples discriminaciones que se acumulan e interseccionan, siendo objeto de: misoginia, racismo, xenofobia, edadismo, gordofobia, capacitismo, LGTBI+fobia y transfobia. Todo ello bajo el paraguas del discurso de odio, de la polarización, de la liquidez, inmediatez y el anonimato que ofrece el mundo digital.

¹ONU.: «Los derechos de las mujeres están bajo asedio», *news.un.org*, [en línea], (10 de marzo de 2025), <https://news.un.org/es/story/2025/03/1537106> [Consulta: 21/04/2025].

En definitiva, todas las manifestaciones de las desigualdades de poder, enraizadas en el imaginario colectivo, y que muy lejos de quedar únicamente en lo simbólico, tienen importantes repercusiones en términos económicos, de salud mental y física.

Por qué ¿Cómo ocupamos el espacio público? ¿Cuánto lo ocupamos? ¿Por qué no lo ocupamos en la misma medida, o con la misma contundencia? Se trata de cómo se nos sitúa en el mundo, en consecuencia, resulta imprescindible avanzar hacia la efectiva toma de la palabra, de reconocer la *auctoritas* y la *potestas* de las mujeres en términos comunicativos y vitales, claro. Puede parecer que no es para tanto, pero a modo de radiografía de la situación cabe señalar que el pasado 27 de septiembre de 2024, el ya citado secretario general de la ONU Antonio Manuel de Oliveira Guterres, advirtió que menos del 10% de las personas oradoras en la asamblea de esa semana fueron mujeres². ¿Y por qué sigue ocurriendo esto cuando, generalmente, en los parlamentos democráticos las mujeres ya son, aproximadamente, el 50%? ¿Y si ponemos el foco en los consejos de dirección de las grandes empresas?

Si hablamos de autoridad comunicativa, desde la perspectiva de género, se deben abordar fenómenos como el *mansplaining* que, de forma más sibilina y normalizada menoscaba la autoridad de las mujeres en términos de credibilidad y poder. Este concepto recoge la idea de una acción en la que se obvia los conocimientos, inteligencia y la familiaridad que la mujer posea respecto a ese asunto, infantilizando a la interlocutora. Dice Rebecca Solnit, en su ensayo publicado en 2025 *Los hombres me explican cosas*, que dialécticamente las mujeres suelen luchar en dos frentes: uno que depende de cuál sea el motivo de la discusión y otro por el simple hecho de hablar, el tener ideas y que estas sean escuchadas, a que se reconozca que estamos en posesión de hechos y verdades, a que éstos tengan valor. Que, aunque hemos experimentado mejoras en este sentido, esta guerra –en términos de dominio de la palabra, el espacio, la autoridad y la credibilidad– se encuentra enquistada. Estas situaciones comunicativas son una de las maneras en las que, en una conversación educada, se expresa el poder, tan como reivindica Solnit en el citado ensayo.

En este sentido la investigadora de la Univeritat Oberta de Catalunya, Begonya Enguix, a través de una de sus publicaciones titulada “Men know, women listen: Mansplaining, manspreading and other malestream stories”³, señaló que detectar y evidenciar prácticas machistas como el *mansplaining*, el *manspreading*⁴, el *maninterrupting*⁵ o el *gaslighting*⁶ en los discursos sociales y políticos resulta clave para lograr un cambio social. Identificar este tipo de prácticas o interferencias y visibilizarlas permite pensarlas y también poder desarrollar un pensamiento crítico sobre sus condiciones de existencia, de cambio y de transformación, señala Enguix⁷. Uno de los muchos ejemplos que analiza en su trabajo se dio durante el debate a la vicepresidencia de Estados Unidos, que tuvo lugar el 7 de octubre de 2020, este episodio tiene como protagonistas a Kamala Harris, candidata demócrata, y Mike Pence, candidato republicano. Este interrumpió en numerosas ocasiones a Harris, quien respondió con una expresión contundente: “¡Estoy

² SANZ SIETEIGLESIAS, E., “Guterres: La desigualdad de género sigue muy viva y coleando aquí. Menos del 10% de los oradores del debate son mujeres”, *Artículo 14, Periodismo por la Igualdad*, 21 de abril de 2025. <https://www.articulo14.es/internacional/arranca-la-79a-asamblea-general-de-la-onu-no-podemos-seguir-asiel-duro-mensaje-de-guterres-al-mundo-20240924.html>

³ ENGUIX, B., “Men know, women listen: Mansplaining, Manspreading other Malestream Stories”, en *Toxic Masculinity: Men, Meaning and Digital Media*, Routledge, 2023, pp. 129-149.

⁴ Práctica de algunos hombres de sentarse con las piernas abiertas en el transporte público y otros lugares, ocupando más espacio del que les corresponde. ALONSO, T., «Mansplaining no longer goes unnoticed: the importance of discourses that expose sexist practices», *UOC*, [en línea], (22 del 3 del 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.uoc.edu/en/news/2023/074-mansplaining>

⁵ Que hace referencia a la "costumbre" de interrumpir a las mujeres. *Ídem*.

⁶ Técnica de manipulación que consiste en cuestionar la cordura de una persona y desacreditar sus percepciones y recuerdos para que esta dude de su propio juicio. *Ídem*.

⁷ *Ídem*.

hablando!”⁸. En cuanto al caso concreto del *manterrupting* la periodista Sara Ramos apuntó que “Se calcula que los hombres introducen tres veces más a las mujeres de lo que interrumpen a otros hombres. De esta manera, los hombres dominan el 75% de la conversación”⁹.

Entre todos los efectos de estas prácticas, Enguix destaca sobre todo la merma en el reconocimiento y la visibilidad, que determina de forma importante el papel de las mujeres. La visibilidad es una condición para la acción política, pero el reconocimiento es igualmente importante, porque afecta la consideración de lo que se está visibilizando¹⁰. Asimismo, su investigación apuntaba que dominar el discurso y el espacio físico son ejemplos del privilegio masculino normalizado y naturalizado¹¹.

En este sentido, Lorena Fernández Álvarez, ingeniera informática, directora de identidad digital de la Universidad de Deusto y divulgadora sobre STEAM con perspectiva de género, afirmó que después de sus charlas siempre aparece algún hombre interpeándola con: "yo más que una pregunta tengo un comentario" y otras formas en las que los señores me explican cosas todo el rato”¹². Además de compartir que tras publicar un vídeo donde la astronauta de la NASA Karen Nyberg contaba cómo se lavan el pelo en la Estación Espacial Internacional “un señor nos explicó a ambas (repito: eso incluye a una astronauta de la NASA) cómo debería haberlo hecho de manera correcta”¹³. Se trata de acciones y reacciones automáticas, producto del potente sesgo de género que impregna nuestra educación conversacional. Cómo hemos asumido que había que tomar la palabra o cederla, escuchar pacientemente o explicar, en nuestras casas, familias, barrios, aulas, trabajos, programas de tv, tertulias, series, películas, libros, redes y un largo etcétera.

El testimonio de las mujeres tiende a ser recibido bajo la sospecha de la eterna exageración, quedando en ocasiones minimizado y minusvalorado. ¿Alguna vez has escuchado estas expresiones ante el testimonio de una mujer? “no es para tanto”, “sonríe mujer si era broma”, “tranquila, bonita”, “relájate, mujer”, “no te pongas histérica” -no olvidemos que histeria que viene del griego relativo al útero-. De hecho, este fenómeno es analizado por Elissa Bassit en su obra *Histérica* (2023)¹⁴ indicando que se trata de un término empleado, generalmente, para callar a las mujeres.

En esta línea Ana Requena, redactora jefa de género en el Diario.es, señalaba que “ya no nos llaman tanto histéricas, o al menos queda peor que antes, pero sí somos intensas” “-intensa- tiene un significado más escurridizo (...) puede aludir a lo emocional o a ser muy demandante profesionalmente, a ser muy ambiciosa, muy analítica (...) La estrategia es especialmente efectiva porque la palabra te hace dudar: la intensidad puede ser algo positivo (...) sin embargo el relato

⁸ BOSCH, A., «Por qué Kamala Harris prefería los micros abiertos y otros detalles del primer debate», RTVE, [en línea], (10 de septiembre de 2024), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/noticias/20240910/kamala-harris-debate-donald-trump-ee-uu/16241390.shtml>

⁹ RAMOS, S., «'Manterrupting', 'Bropropriating' o 'Mansplaining': los términos que hacen referencia a conductas machistas que pasan desapercibidas», *La Roca-La Sexta*, (22 de enero del 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://goo.su/5A4pt0>

¹⁰ ENGUIX, B., “Men know, women listen: Mansplaining, Manspreading other Malestream Stories”, en *Toxic Masculinity: Men, Meaning and Digital Media*, Routledge, 2023, pp. 129-149.

¹¹ ALONSO, T., «Mansplaining no longer goes unnoticed: the importance of discourses that expose sexist practices», UOC, (22 del 3 del 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.uoc.edu/en/news/2023/074-mansplaining>

¹² FERNÁNDEZ, L., “Yo más que una pregunta tengo un comentario”, *Eldiario.es*, 22 de marzo de 2024. https://www.eldiario.es/blog/micromachismos/pregunta-comentario-despues-charlas-formas-senores-explican-cosas-rato_1_11209155.html

¹³ *Ídem*

¹⁴ BASSIT, E., *Histérica, El grito definitivo con el que recuperar tu voz*, Rocaeditorial, 2003.

compartido y masivo de las mujeres muestra cómo la palabra hunde sus raíces en la idea de histérica, loca o inestable, y cómo arrastra su marca de género hasta nuestros días”¹⁵.

Se nos pregunta e interpela de forma diferente. A continuación, se exponen algunos ejemplos que rotan en torno a aquello que durante mucho tiempo ha eclipsado el talento de las mujeres: ropa, belleza, sexualidad, juventud, familia y maternidad. Pablo Motos preguntó en el Hormiguero a Elsa Pataky “Cuando duermes ¿la ropa interior es sexy o cómoda?”¹⁶. Keira Knightley, ante la pregunta sobre cómo compaginaba con tener vida personal-familiar durante una rueda de prensa en los *Hollywood Film Festival* de 2015 respondió: “¿Le vas a preguntar lo mismo a todos los hombres que hay aquí hoy?”¹⁷. La jugadora del *Olympique de Lyon*, primera mujer en ser proclamada mejor futbolista del mundo soportó la siguiente pregunta de Martin Solveig durante la recepción del premio: “Pero ¿sabes perrear?”¹⁸. Ione Belarra, ministra de Derechos Sociales y Agenda 2030 (2021-2023) manifestaba su descontento por ser preguntada por su baja de maternidad en una rueda de prensa sobre otro asunto. Belarra recordaba el caso del ministro Alberto Garzón y aseguraba que, ante la misma situación, a él nunca se le planteó dicha pregunta¹⁹. A estos ejemplos habría que añadir muchos más sobre posibles “retoques” estéticos, situación sentimental, cómo cuidarse la piel o qué dieta sienta mejor. En todos los casos, al aplicar la regla de la inversión, el resultado es que este tipo de preguntas no se suelen plantear a los hombres²⁰.

En conexión, y si ponemos en la lupa el mundo audiovisual, clave en términos divulgativos y omnipresente en nuestros días, resulta imprescindible hacer mención al Test de *Bechdel*, un método que evalúa la brecha de género, principalmente en el cine, series, teatro o cualquier producción artística. Si bien es cierto, podríamos extrapolar a cualquier comunicación. Su origen se encuentra en la tira cómica *Dykes to Watch Out For*²¹ en esta podemos leer cómo uno de los personajes le dice al otro que ella solo acepta ver películas si cumplen con tres requisitos:

- 1- Que aparezcan al menos dos personajes femeninos con nombre.
- 2- Las cuales deben hablar entre ellas.
- 3- Que la conversación que mantengan trate sobre algo distinto a un hombre. Lo cual no se limita solo a relaciones románticas, por ejemplo, dos hermanas hablando sobre su padre tampoco superaría el test.

¿Cuántos de los productos audiovisuales que consumimos superarían esta prueba? Se trata en definitiva de cómo se nos sitúa en el ámbito comunicativo, y claro, en el mundo ¿Cuándo las

¹⁵ REQUENA, A., *Intensas*, Rocaeditorial, 2023, pp. 24.

¹⁶ REDACCIÓN ANTENA 3.: «Elsa Pataky: en el Hormiguero 3.0 "Utilizo ropa interior sexy y cómoda para dormir"», Antena 3, [en línea], (10 de noviembre de 2017), [Consulta: 21/04/2025]. https://www.antena3.com/programas/el-hormiguero/invitados/elsa-pataky-utilizo-ropa-interior-sexy-y-comoda-para-dormir_2016110958238edc0cf24962cc1e6641.html

¹⁷ REDACCIÓN EL PAÍS., “Estas son las famosas que se han plantado ante preguntas sexistas”, *El País*, 01 de octubre de 2027. https://elpais.com/elpais/2017/09/29/fotorrelato/1506698986_242527.html

¹⁸ REDACCIÓN LA VANGUARDIA., “Le preguntan a Ada Hegerberg si sabe 'perrear' tras entregar el Balón de Oro”, *La Vanguardia*, 03 de diciembre de 2018. <https://www.lavanguardia.com/deportes/futbol/20181203/453325138951/ada-hegerberg-perrear-balon-de-oro-comentario-solveig.html>

¹⁹ REDACCIÓN PÚBLICO., “Ione Belarra, tras ser cuestionada sobre su baja de maternidad: '¿Esa pregunta se la harían a un ministro?'”, *Público.es*, 13 de diciembre de 2022. <https://www.publico.es/politica/ione-belarra-cuestionada-sobre-baja-maternidad-pregunta-harian-ministro.html>

²⁰ OFICINA DE IGUALDAD UNED, *Guía de Lenguaje no sexista*, UNED, 2012. https://www.udc.es/export/sites/udc/oficinaigualdade/galeria_down/documentos/GUIA LENGUAJE.PDF

²¹ BECHDEL, A., *Dykes to Watch Out For*. Firebrand Books, 1985, pp. 22.

mujeres rotan en torno a otras historias y cuándo son las verdaderas protagonistas, el auténtico centro?

La escritora Virginia Woolf (1882-1941) ya criticaba su obra *Una habitación propia* (1929) la falta de presencia de personajes femeninos en la literatura de ficción, y la reducida presencia de sus realidades más allá de su conexión -dependiente- con algún personaje -marido, pareja, padre, hijo, jefe-. Bechdel rescata la reivindicación de Woolf y la traslada a la industria del audiovisual. Poniendo de manifiesto la falta de tramas femeninas, independientes al personaje masculino, en la producción de cine y series, frente a una imperante visión androcentrista que no representa la realidad de la sociedad²².

Estas dinámicas se han trasladado al mercado comunicativo, de hecho, solo es necesario pensar, por ejemplo, en eventos de gran repercusión como la emisión de las campanadas de entrada de año nuevo ¿Cuáles son las dinámicas que predominan? ¿Y el vestuario? ¿De qué se habla en relación con los presentadores y qué se suele comentar respecto a las presentadoras?

Y en este punto resulta necesario hablar de la hipersexualización y la cosificación, productos de la persistencia del predominio de la mirada masculina (*male gaze*), fenómeno teorizado por Laura Mulvey en 1975²³. Acompañado de fenómenos como el síndrome de la impostora²⁴, el laberinto de cristal²⁵, el acantilado de cristal²⁶ o el suelo pegajoso²⁷.

No se trata de ser extremadamente pesimistas, se ha avanzado mucho en términos comunicativos, no obstante, se trata de, desde la responsabilidad de los estudios de género, no obviar las rémoras que persisten. A continuación, se comparte el ejemplo de mujeres que, a pesar de todas las barreras expuestas, han hecho historia en sus ámbitos y que además se han convertido en grandes comunicadoras. Ejemplo para las que están y las que vendrán. Porque visibilizar es dignificar y multiplicar.

²² BLANCO, F., “Test de Bechdel: cómo analizar la brecha de género en la ficción”, *Politocracia*, 14 de diciembre de 2024.

²³ MULEY, L., “Placer visual y cine narrativo”, *Screen*, 16(3), 1975. Teoría posteriormente retomada por Nina Menkes (2018) cineasta y docente que señaló la profunda objetivación de la mujer en el cine y el impacto que esto ha tenido en las mujeres como espectadoras y creadoras. Nina Menkes impartió una lección magistral llamada *Sexo y poder: el lenguaje visual del Cine* en el Festival de Cannes.

²⁴ CADOCHÉ, E. y DE MONTARLOT, A., *¿Por qué las mujeres siguen sin creer en ellas mismas?* Ediciones Península, 2021.

²⁵ BARBERÁ HEREDIA, E., CANDELA, C. y RAMOS, A., “Laberinto de Cristal en el liderazgo de las mujeres”, *Psicothema*, Vol. 23, nº 2, 2011. pp. 173-179. <https://www.psicothema.com/pdf/3867.pdf>

²⁶ RYAN, M.K. y HASLAM, S.A., “The Glass Cliff: Exploring the Dynamics Surrounding the Appointment of Women to Precarious Leadership Positions”, *Academy of Management Review* 32, 2007, pp. 549-572.

²⁷ HARLAN, S. L. Y BERHEIDE, H., *Barriers to Work Place Advancement Experienced by Women in Low-Paying Occupations*, Cornell University, 1994. <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/79400/GlassCeilingBackground7WomenInLowPayingOccupations.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mujeres referentes y divulgadoras

Àngels Barceló Suárez

Àngels Barceló Suárez (Barcelona en 1963). A lo largo de su dilatada carrera ha trabajado en radio, televisión y prensa, consolidándose como una de las voces más influyentes en el ámbito periodístico español. Comenzó su carrera en televisión en 1983 en TV3, donde trabajó primero como redactora y después como presentadora de varios programas informativos. Uno de sus primeros grandes éxitos fue en *La nit*, un programa informativo nocturno. En 1997, dio el salto a la televisión nacional al unirse a *Telecinco*, donde se convirtió en la presentadora de la edición de fin de semana de *Informativos Telecinco* para, más tarde, trasladarse a la edición de mediodía de los informativos, consolidándose como una de las presentadoras más reconocidas a nivel nacional.

A partir de 2005, Àngels Barceló decidió centrarse en la radio uniéndose a la Cadena SER, donde comenzó presentando *A vivir que son dos días*. En 2008 asumió la dirección y presentación de *Hora 25*. En 2019 fue nombrada directora y presentadora de *Hoy por Hoy*, el programa matinal de la Cadena SER y uno de los más influyentes en la radio española²⁸.

Barceló, a través de sus programas ha dado voz a diversas causas sociales y ha sido un referente en la lucha por la visibilidad y la igualdad de las mujeres en los medios de comunicación. La locutora juega un papel importante en la tarea de demostrar que es necesario romper el techo de cristal en el mundo audiovisual. Un claro ejemplo de su activismo se puede observar en sus siguientes reflexiones:

“Yo antes les decía, cuando empezaba la presentación, que las que estamos aquí no somos una excepción; que Maruja Torres no es una excepción, que Soledad Gallego Díaz no es una excepción, que Elena Valenciano no es una excepción, sino que somos muchas y estamos en todas partes. Las redacciones están llenas, las universidades están llenas, el mundo de la política está lleno, pero después no sé qué pasa que quien decide lo que hacemos, cómo lo hacemos y lo que cobramos, acostumbran a ser los hombres, nunca lo decidimos nosotras.

Las famosas listas cremallera, por ejemplo, en la política, el número dos es la mujer siempre. Yo estoy también por las listas cremallera, pero a ver qué día, en esas listas, la primera es una mujer y el segundo un hombre. Queda muy bien decirlo y, además, tengo la sensación de que estamos como en una fase de regresión (...) porque en el mundo de la comunicación, al menos, yo tengo la sensación de que vamos un poco para atrás.

Yo me fui de mi segundo trabajo, de la televisión pública catalana, por un acto machista, porque presentábamos los informativos un hombre y una mujer y los dirigía una tercera persona. Hubo un día en que alguien decidió que, de los dos, uno podía ser el director de ese informativo. Qué casualidad que de todas las ediciones de los informativos fueron los hombres los que se convirtieron en directores y las mujeres no, con lo cual pasaron también a cobrar más y las mujeres seguimos cobrando lo que cobrábamos entonces. Estoy hablando del siglo pasado, imaginaros. Yo pensé que esto lo habíamos superado, pero no, no es así. Yo pongo ahora la televisión y no hay señoras mayores presentando prácticamente nada,

²⁸ OCHOA, M., “El lado personal de Àngels Barceló”, *The Objective*, 24 de noviembre de 2024. <https://theobjective.com/gente/2024-11-24/angels-barcelo-empresa-carrera-claro/>

no hay señoras con un índice de masa corporal elevado, no hay señoras con canas. Como digo, pensé que eso ya lo habíamos superado y me doy cuenta de que no”²⁹.

Entre los reconocimientos que ha recibido por su relevante trayectoria profesional destacan el *Premio Ondas Nacional de Radio la trayectoria 2024* y el *Premio Ondas Nacional de Radio al Mejor Presentadora de Radio 2017*. También en 2024 se le concedió la *Creu de Sant Jordi*.

Flavia Álvarez-Pedrosa Pruvost. Flavita Banana

Flavia Álvarez-Pedrosa Pruvost, conocida como Flavita Banana (Oviedo, 1987), es una de las viñetistas españolas más reconocidas. Estudió Artes y Diseño y el ciclo de Ilustración, ambos en la *Escola Massana* de Barcelona. Su éxito arrancó través de las redes sociales, llegando a ser hoy en día una de las viñetistas de cabecera de *El País*. Ha publicado varios libros y ha ganado los premios *Gat Perich de humor gráfico* (2018), *Gràffica* (2012) y en 2023 los premios *Elgar y Mingote*.

A través de sus ilustraciones aborda la cotidianidad con un toque de humor ácido e irónico. Su trabajo a menudo explora y cuestiona el sistema patriarcal y las expectativas sociales. Su capacidad para combinar humor, crítica social y arte la convierte en una divulgadora efectiva y relevante en el panorama actual:

“El feminismo ha supuesto deseducarte más que educarte, quitarte tantas cosas que tenemos metidas en la cabeza que eran así porque sí. Hasta las grandes cuestiones de la vida nos las han metido con cuchara desde un punto de vista patriarcal”³⁰.

Además de reivindicar la necesidad de ser representadas:

“Yo no tenía referentes de mujeres. Entonces, no dices: 'yo quiero ser como ésta'” (...) “Empecé a hacer viñetas de humor o autorreferenciales de mujeres que leen. Encontré una mina allí. Primero, porque mi madre, mi hermana y yo crecimos leyendo mucho. Sabía perfectamente de lo que hablaba. Las mujeres que leen están muy orgullosas de hacerlo y nos gusta vernos representadas. No había nadie que hablara de esto”³¹.

En este sentido Flavita Banana matiza:

“Ahora lo que intento es tocar temas cualesquiera, pero que los personajes sean mujeres que charlan. Es curioso que mucha gente se piense que son viñetas para mujeres porque salen mujeres, aunque estén hablando del partido del domingo. La gente aún asocia al hombre como personaje neutro. La gente prefiere leer viñetas donde hablan dos animales

²⁹ BARCELÓ, A, y TORRES, M., *Mujeres y comunicación en un mundo en crisis, Tercer Congreso Córdoba ciudad de encuentro y diálogo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Internacional de Andalucía, 2018.

³⁰ BARRANCO, J.: “Flavita Banana: 'La idea de pareja no se ha movido, pero todo lo demás, sí'”, *La Vanguardia*, 3 de febrero de 2022. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210203/6218408/flavita-banana-feminismo-pareja-comic-mujer.html>

³¹ MARTÍNEZ RIBOT, N.: “Flavita Banana: 'Tengo límites, hay temas que no dibujaría'”, *The New Barcelona Post*, 5 de abril de 2024. <https://www.thenewbarcelonapost.com/entrevista-flavita-banana-tengo-limites-hay-temas-que-no-dibujaria/>

que donde hablan dos mujeres. Piénsalo: Calvin y Hobbes... O seres mitológicos o superhéroes”³².

En definitiva, Flavita Banana utiliza su arte para animarnos a cuestionar y desafiar las limitaciones impuestas por la sociedad, inspirando la autoaceptación y la autenticidad.

Henar Álvarez Díaz

Henar Álvarez Díaz (Madrid 1984), guionista, escritora y cómica española. Es conocida por su trabajo en programas de televisión y radio, así como por su activismo feminista.

Ha participado en numerosos espacios televisivos y radiofónicos de primera línea como *Hoy por hoy* en la Cadena SER, o *Días de Cine* en RTVE, así como en formato pódcast colaborando en *Estirando el Chicle*, como copresentadora de *Buenismo bien* o incluso como codirectora de *Dos rubias muy legales* y *El Olimpo de las Diosas*. Autora además de dos novelas *La Mala leche* (2020) y *Ansia* (2024). Actualmente presenta *Al cielo con ella* en La 2 de RTVE. Su capacidad para hacer reír mientras invita a la reflexión es una herramienta poderosa para generar conciencia y fomentar el cambio social.

Álvarez aprovechó su discurso de recepción del premio *Ídolo al Compromiso Social* para compartir unos reivindicativos agradecimientos que resumen perfectamente la esencia de su narrativa: “Muchísimas gracias sobre todo a nuestras seguidoras, porque a todas las que estamos aquí no nos ha elegido ningún directivo de televisión. Gracias a eso se han roto moldes y gente que no encajábamos en lo que querían, por edad, por cómo nos vestimos, por cómo es nuestro cuerpo, por género, por cuna...ahora tenemos un micro”³³.

Otro claro ejemplo es el alegato que compartió a través de los micros de la *Cadena SER* contra la ley del agrado: “No consagréis vuestra vida a la ley del agrado”, animando a las mujeres a no tener que estar toda “nuestra vida pensando en cómo gustar, porque, además, si lo hacemos así, cuando dejemos de gustar porque hemos envejecido o ya no somos tan jóvenes, habremos perdido todo el valor y no va de esto”. Subrayando que resulta un gravísimo error que las mujeres reduzcamos a eso, al permanente agrado externo, nuestro valor³⁴.

Recientemente en *Al cielo con ella* reflexionaba sobre la expresión: “Esa chica me gusta, pero no como para novia”, como un claro ejemplo de machismo interiorizado. Señalando que la idea que apuntala dicha afirmación es la de que una mujer puede atraer sexualmente, pero no ser considerada “lo suficientemente pura” como para una relación sentimental seria. Persistiendo una clara brecha de género en este sentido³⁵.

En resumidas cuentas, Henar Álvarez ha sido capaz de, a través de su trabajo, sensibilizar y concienciar, además de desafiar las normas y expectativas tradicionales del sector, haciendo uso del humor como herramienta de cambio.

³² *Ídem*.

³³ BORJA, T.: “El discurso de Henar Álvarez que desmonta el prejuicio creciente sobre las redes sociales”, *20minutos*, 14 de marzo de 2023. <https://www.20minutos.es/noticia/5108934/0/el-discurso-de-henar-alvarez-que-desmonta-el-prejuicio-creciente-sobre-las-redes-sociales/>

³⁴ REDACCIÓN CADENA SER.: “Henar Álvarez, a las mujeres: 'No consagréis vuestra vida a la ley del agrado'”, *cadenaSER*, 26 de noviembre de 2021. https://cadenaser.com/programa/2021/11/26/buenismo_bien/1637919870_336003.html

³⁵ DAPENA GALÁN, M., “Henar Álvarez lo vuelve a hacer: su 'late show' vuelve a arrasar gracias a su último monólogo”, *El Plural*, 23 de abril de 2025. https://www.elplural.com/todo-tv/henar-alvarez-vuelve-hacer-late-show-vuelve-arrasar-gracias-ultimo-monologo_350771102

Isabel Coixet

Directora de cine, guionista, escritora y productora (Barcelona 1960). Tras licenciarse en Historia, por la Universidad de Barcelona, se dedicó a la publicidad y a la redacción de anuncios. Fundó su propia productora en el año 2000, *Miss Wasabi Films*. En 1988 Coixet realizó su debut como guionista-directora con *Demasiado viejo para morir joven*, que le supuso la nominación al *Premio de Mejor director novel en los Goya*. Realizó su primera película en inglés en 1996. Entre sus premios más importantes se encuentran: 9 premios Goya, incluyendo *Mejor Dirección y Mejor Guión*, el *Premio Nacional de Cinematografía* (2020), la *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* (2009), el *Chavalier des Arts et des Lettres* por el *Ministerio de Cultura Francés* (2015).

En diciembre de 2023 fue galardonada con el *Premio Europeo al Logro en el Cine Mundial*, por su impresionante contribución al mundo del cine, y al recibir dicho reconocimiento aprovechó el altavoz para compartir una importantísima reflexión:

“Detrás de la cámara no hay fronteras, pasaportes, banderas o límites”. Coixet también dedicó este premio “a todos los cineastas en Europa a los que se les ha dicho que no son lo suficientemente buenos, interesantes, controvertidos o comerciales, entre muchos otros requisitos que supuestamente se deben cumplir para triunfar en el mundo del cine”. Y concluyó: “cuando algo proviene de un lugar muy fuerte en tu corazón hay alguien a quien le gustará y conectará con lo que haces”³⁶.

Isabel Coixet además es una destacada defensora de la igualdad entre mujeres y hombres. La directora ha mencionado en varias ocasiones que su feminismo es algo innato. En una entrevista para el País, afirmó que sentía que desde pequeña era feminista pues había percibido claramente las desigualdades. Muy tempranamente fue consciente de que las mujeres ponían la mesa y los hombres tomaban el carajillo. Apuntando que para ser feminista se tiene que “Simplemente estar alerta y darse cuenta de que el mundo es chungo para las mujeres”³⁷. En consonancia las temáticas en sus obras, sus películas y documentales a menudo abordan temas relacionados con la lucha por los derechos de las mujeres. Por ejemplo, en *El techo amarillo* (2022)³⁸, Coixet explora las violencias sexuales.

Además, ha sido una voz constante en la denuncia de la infrarrepresentación de las mujeres en la industria del cine. De hecho, en su intervención como ganadora del *Goya a la Mejor Guión Adaptado* por *La librería*, Coixet expresó: “El Fondo Monetario Internacional dijo el año pasado que nos quedan 170 años para alcanzar la igualdad salarial, y este año han dicho que nos faltan 217 años, y digo yo ¿7 años no les valen? ¿y 7 minutos?”³⁹.

Tras la entrega de los premios Goya en 2020 en una entrevista para el programa *El intermedio* de *La Sexta*, ante las preguntas de Sandra Sabatés y en referencia a las dificultades de las mujeres en el mundo audiovisual afirmó:

³⁶ REDACCIÓN EFE., “Isabel Coixet recibe el Premio Logro Europeo y anima a los cineastas a crear en sus proyectos”, EFE, 9 de diciembre de 2023. <https://efe.com/cultura/2023-12-09/isabel-coixet-premio-logro-europeo/>

³⁷ EL PAÍS.: «Isabel Coixet: 'Para ser feminista no hace falta leer nada, solo estar alerta'» [en línea], (16 de noviembre de 2022), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=Imkm0CGsIj0>

³⁸ COIXET, I.: «El techo amarillo» [en línea], (6 de febrero de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/play/videos/el-techo-amarillo/techo-amarillo/6795513/>

³⁹ PREMIOS GOYA, «Isabel Coixet se alza con el Goya a Mejor Dirección por la Librería» [en línea], (19 de febrero de 2019), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=56a6yIFrf9E>

“Yo a los seis meses de tener a mi hija está rodando una película, con un bebé...no hay ningún hombre director en la historia del cine que esto le haya pasado, esto es así, entonces esta cosa que los franceses han definido muy bien, de la carga mental...yo he vivido cosas...: estar rodando en una plataforma petrolífera y que suene el teléfono y que es alguien en mi casa diciendo que es que se ha estropeado la lavadora... a ver, ¡que venga Scorsese a ver! (...) y aunque las cosas han mejorado, ya el día que tengamos el mismo dinero que los tíos ya será la hostia!”⁴⁰.

La figura de Isabel Coixet ha resultado crucial para romper el techo de cristal en el mundo audiovisual, especialmente en el ámbito de la dirección, llegando a ser una autoridad internacional.

Leticia Dolera

Actriz, guionista, directora de cine y escritora (Barcelona, 1981). Su ópera prima, *Requisitos para ser una persona normal*, se hizo con los premios a *Mejor Guion Novel*, *Mejor Montaje* y *Mejor Fotografía* en la 18ª Edición del Festival de Málaga. Creadora, directora y coguionista de *Vida Perfecta* con la que ganó un Premio Feroz 2020, y con la que se alzó con el galardón a la *Mejor Serie de Comedia* en el Festival de Series de Cannes de 2019.

Dolera además es conocida por su compromiso con el feminismo y su habilidad para contar historias que reflejan la complejidad de la vida actual, especialmente desde la perspectiva de las mujeres. Es autora del libro *Morder la manzana, la revolución será feminista o no será* (2018), una oda al empoderamiento femenino y a la lucha contra la desigualdad. Además, ha sido activista del movimiento #MeToo⁴¹ revelando haber sufrido episodios de abusos⁴².

A través de sus obras y sus discursos suele cuestionar y criticar las normas patriarcales:

“Es difícil ser actriz, pero si además te da por estar viva y cumplir años ¿de qué vas tía?, si además eres una actriz de más de 35 y feminista (...) pero yo hablo desde el privilegio, estoy rodando, además encajo en el perfil heteronormativo que el patriarcado ha construido para nosotras: mujer blanca, delgada, joven, en edad de procrear. Dentro de 10 años o 20, cuando ya no tenga esta cara de niña, ya veremos qué pasa conmigo y mi carrera ¿no? Igual tendré que preparar papeles para mí misma, y dirigirme a mí misma, bueno lo que estoy haciendo ya (...). Ser directora es aún más difícil, este año las películas dirigidas por mujeres han sido el 7%, pero hay luz al final del túnel: ¡el 33% de las nominadas a mejor dirección son mujeres! (...) ¿Qué pasará el año que haya paridad? A lo mejor están

⁴⁰ EL INTERMEDIO, «El mensaje feminista de Isabel Coixet» [en línea], (24 de noviembre de 2020), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=VjhLB3p1vRk>

⁴¹ Movimiento que se inició en 2017 en redes sociales como consecuencia del abuso y acoso sexual ejercidos por el productor estadounidense Harvey Weinstein hacia varias actrices y que acabó desencadenando un fenómeno viral a nivel internacional.

⁴² OLMOS, F., “Leticia Dolera narra una agresión sexual que sufrió cuando tenía 18 años”, *La Verdad*, jueves 26 de octubre de 2017. <https://www.laverdad.es/gente-estilo/leticia-dolera-narra-20171026110857-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.laverdad.es%2Fgente-estilo%2Fleticia-dolera-narra-20171026110857-nt.html>

haciendo de “azafatos”, yo qué sé ¿Alex de la Iglesia, Antonio de la Torre, Javier Gutiérrez?”.⁴³

Aprovechando el discurso de recepción del *Premio Feroz 2020 a Mejor Serie de Comedia* realizó la siguiente reivindicación:

“Contemos historias donde las mujeres no seamos siempre: la mujer de, la amiga de, la víctima que el prota tiene que rescatar...también queremos ser protagonistas de nuestras vidas [...] construyamos una cultura que sea rica, diversa, democrática [...] todo poder conlleva una responsabilidad y nosotras y nosotros tenemos ese poder”⁴⁴.

Leticia Dolera utiliza el arte para cuestionar y desafiar las limitaciones impuestas por la sociedad. Sus obras promueven la denuncia de las desigualdades, la corresponsabilidad y el empoderamiento efectivo de lo micro a lo macro, lo que resulta altamente inspirador.

Mara Jiménez

Nacida en Sabadell en 1995, actriz, escritora y divulgadora, Mara Jiménez es una artista multidisciplinar y activista que ha conquistado las redes sociales con su mensaje de autoaceptación y empoderamiento. Formada en Teatro Musical e Integración Social, utiliza su plataforma para visibilizar temas como la gordofobia, los trastornos de la conducta alimentaria y la salud mental. Su cuenta de Instagram, [@croquetamente](#), se ha convertido en un espacio seguro donde miles de personas encuentran apoyo y herramientas para mejorar su bienestar emocional.

Su talento y carisma la han llevado a participar en diversos proyectos, como la obra de teatro *Gordas*, donde visibiliza la lucha de las mujeres contra la gordofobia.

Gracias a su trabajo, Mara ha sido reconocida como una de las 100 mejores *influencers* de España por la revista *Forbes* en 2021 y ha sido nominada a los premios *Ídolo* en la categoría Conciencia Social. Ganó el *Premio GenZ 2023 a la Concienciación, Diversidad e Inclusión* y en 2024 fue nombrada *sabadellense del año*.

Su influencia trasciende las redes sociales, y su mensaje se ha materializado en varias publicaciones: *Acepta y vuela: De odiarme a amarme sin medida* (2022) y *Más yo que nunca: trazando el mapa para volver a ti* (2023).

Recientemente ha participado en *Sempre (im)perfectes* un documental sobre la presión estética y la lucha diaria contra el cuerpo. En el marco del mismo Mara comparte su experiencia a modo de llamado a quienes han vivido, o viven, algo similar:

⁴³ REDACCIÓN PÚBLICO., “El discurso feminista de Leticia Dolera en los Premios Feroz”, *Público*, 23 de enero de 2018. <https://www.publico.es/sociedad/video-discurso-feminista-leticia-dolera-premios-feroz.html>

⁴⁴ PREMIOS FEROS 2020, «Mejor serie comedia» [en línea], (18 de enero de 2020), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=Tp7-BeLSJkE>

“Recuerdo estar en el gimnasio horas y horas. Me ponía en un rincón a llorar porque todo eran cuerpos como el que yo deseaba tener y no era capaz de ser. Todo lleno de espejos en los que solamente veía lo imperfecta que yo era”⁴⁵.

Además, diariamente Mara comparte sus propias experiencias de manera abierta y sincera, creando una conexión genuina con su audiencia. A través de sus mensajes nos invita a marnos tal como somos, a desafiar los estándares de belleza impuestos por la sociedad y a buscar ayuda cuando lo necesitemos.

En definitiva, Mara Jiménez es mucho más que una *influencer*. Es una activista, una artista y una voz inspiradora que está contribuyendo a crear un mundo más inclusivo y respetuoso con la diversidad corporal.

Entre sus lemas más conocidos encontramos: “La normalidad es una construcción, no una realidad”, “La inclusión no es un favor, es un derecho”, “La diferencia debe ser vista como un valor, no como un problema” o “Con la gordofobia pasa como con el feminismo, una vez te pones las gafas moradas ya no puedes mirar hacia otro lado”⁴⁶.

Al recibir el *Premio GenZ 2023 a la Concienciación, Diversidad e Inclusión* aprovechó para recordar:

“Once suicidios todos los días en nuestro país, la primera causa de muerte no orgánica en España entre los jóvenes; más de 500.000 trastornos de conducta alimentaria solo en España, la mayoría entre jóvenes. Los creadores de contenidos tenemos una responsabilidad con nuestras comunidades y solo espero que podamos entender que premios como este solo aumentan la capacidad de que hablemos de salud mental en redes sociales, de que no promovamos conductas de riesgo como tantísimas veces vemos en redes y por favor creemos comunidades respetuosas y que entendamos que tenemos de verdad un impacto en la generación Z y en los que vienen detrás”⁴⁷.

Nuria Oliver Ramírez

Nuria Oliver Ramírez (Alicante, 1970), es una de las figuras más destacadas en el ámbito de la Inteligencia Artificial a nivel mundial. Ingeniera de telecomunicaciones, doctora por el MIT, Oliver se ha consolidado como una referente en el campo de la tecnología y la innovación.

Su carrera ha estado marcada por una constante búsqueda de la excelencia y un compromiso inquebrantable con la investigación. Oliver ha realizado contribuciones significativas en áreas como el modelado computacional del comportamiento humano, la interacción persona-máquina, la informática móvil y el análisis de *big data* para el bien social.

Lo que distingue a Nuria Oliver es su capacidad para combinar la investigación de vanguardia con una profunda preocupación por los problemas sociales. Ha trabajado en proyectos que buscan mejorar la calidad de vida de las personas, como el desarrollo de herramientas para diagnosticar enfermedades mentales o la creación de sistemas de recomendación personalizados.

⁴⁵ MESTRE SOPEÑA., L., (dir.) «Sempre (im)perfectes», *Sense Ficció de 3CAT*, [En línea], (28 de enero de 2025), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.3cat.cat/3cat/28012025/video/6321746/>

⁴⁶ JIMÉNEZ, M., «La diferencia es lo normal», *BBVA Aprendemos Juntos 2030* [En línea], (18 de enero de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. https://youtu.be/S4i51KTjj_g?feature=shared

⁴⁷ REDACCIÓN DIVINITY., “Croquetamente se convierte en la ganadora de la categoría Conciencia, diversidad e inclusión by Therapysude de los GenZ Adwards: 'Hablemos de la salud mental””, *Divinity.es*, 15 de noviembre de 2023. https://www.divinity.es/genzawards/concienciacion-diversidad-e-inclusion/20231115/croquetamente-ganadora-premio-concienciacion_18_010973730.html

Entre los galardones más destacados se encuentran el *Premio Rey Jaime I a las Nuevas Tecnologías*, otorgado en 2021 por sus contribuciones fundamentales en métodos de inteligencia artificial para modelar el comportamiento humano; el *Premio Europeo de Ciencia Hipatia en 2023*, que reconoce su excelencia en el ámbito científico; así como otros reconocimientos como el *IEEE Fellow*, el *ACM Fellow* y el ser nombrada miembro de la *CHI Academy*. Además, ha llegado a estar incluida en la lista de *Innovadores Menores de 35 de MIT Technology Review*.

En 2018 fue distinguida por la Universidad Miguel Hernández como Doctora Honoris Causa. En su discurso de investidura reflexionó sobre el impacto de la Inteligencia Artificial en nuestras vidas, destacando que, con las cautelas necesarias y desde el conocimiento responsable, se tome como aliada: “Suscribo totalmente las palabras de Marie Curie, nada en la vida debería temerse, sino entenderse. Ahora es el momento de entender más y de temer menos”⁴⁸.

Nuria Oliver es un modelo a seguir para mujeres y niñas que aspiran a dedicarse a la ciencia y la tecnología. En una entrevista para Cadena SER con motivo de la conmemoración del 8 de marzo de 2019 compartía las siguientes reflexiones:

“La tecnología no puede olvidar a las mujeres”. La ingeniera alicantina señaló la misoginia que aún persiste en el ámbito de la tecnología y realizó un llamado a que esto cambie “espero, deseo y sueño que cada vez haya más mujeres investigadoras, inventoras e innovadoras en tecnología, que sean excepcionales y reconocidas no por su condición de ser mujeres, sino por la brillantez de sus ideas y el impacto de su trabajo (...) La tecnología, que es un arma poderosa para cambiar el mundo, no puede permitirse dar la espalda o no aprovecharse de la mitad de la población del mundo”⁴⁹.

Paloma del Río Cañadas

Paloma del Río Cañadas, periodista, nacida en Madrid (1960). Ha ocupado diferentes cargos en la Dirección de Deportes de TVE; redactora jefa (2008-2009), directora de Programas Deportivos (2009-2013) y coordinadora de Patrocinios y Federaciones (2013-2023). Ha cubierto campeonatos de Europa y del Mundo, y numerosos Juegos Olímpicos. Se ha consolidado como una de las periodistas deportivas más importante de nuestro país. A lo largo de su extensa carrera, se ha convertido en una voz inconfundible y un referente para millones de personas.

Desde sus inicios en Televisión Española, Paloma del Río ha demostrado un talento innato para narrar y analizar los eventos deportivos. Su voz nos ha acompañado en nueve Juegos Olímpicos de verano y siete de invierno, convirtiéndola en una testigo privilegiada de los momentos más emocionantes de la historia del deporte.

A lo largo de su carrera, Paloma del Río ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destacan el *Premio Ondas*, la *Medalla de Oro al Mérito Deportivo* y, recientemente, el *Premio Nacional de Televisión*. Estos galardones son un reflejo de una trayectoria ejemplar y de su contribución al periodismo deportivo español.

Especializada en gimnasia rítmica, gimnasia artística, patinaje artístico e hípica ha contribuido a popularizar estos deportes en nuestro país y a visibilizar a las deportistas femeninas. Su

⁴⁸OLIVER, N., «Discurso de investidura como Dra. Honoris causa de D^a Nuria Oliver en el marco del acto de apertura del curso académico 2018-2019 UMH», *Universidad Miguel Hernández de Elche* [En línea], (04 de octubre de 2018), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/live/8L-EVXCc6o0?feature=shared>

⁴⁹ARCAYA, C., “Nuria Oliver: 'La tecnología no puede olvidar a las mujeres'”, *Cadena SER*, 8 de marzo de 2019. https://cadenaser.com/emisora/2019/03/08/radio_alicante/1552057029_713186.html

compromiso con la igualdad y la diversidad la ha llevado a convertirse en un referente para muchas mujeres.

Paloma del Río ha subrayado en múltiples ocasiones la necesidad de dar mayor visibilidad a las deportistas y a sus logros. Ha criticado la falta de cobertura mediática que suelen recibir las competiciones femeninas en comparación con las masculinas, y ha abogado por un tratamiento más justo y equitativo. La periodista ha denunciado la persistente brecha salarial entre deportistas hombres y mujeres. Ha señalado que esta desigualdad es injusta y perjudica el desarrollo del deporte femenino. Ha cuestionado los estereotipos de género que aún persisten en el mundo del deporte, y ha defendido que las mujeres pueden destacar en cualquier disciplina deportiva. Asimismo, ha destacado la importancia de contar con referentes femeninas en el deporte para inspirar a las niñas y jóvenes a practicar deporte y a alcanzar sus metas.

El 8 de abril de 2024, Paloma del Río impartía la conferencia *Historia del Deporte femenino y su invisibilidad: pasado, presente y futuro* en la Universidad Pablo De Olavide, en la misma expresaba: “Es fundamental que las mujeres deportistas tengan el espacio y el lugar que se merecen”. La periodista subrayó cómo más del 90% del contenido deportivo de los diarios sigue siendo de hombres mientras relegan la información femenina a breves. Llamó la atención también sobre el lenguaje “exclusivo e infantiloides” empleado, los estereotipos, así como los titulares machistas y sexistas. Denunciando que “en el tratamiento del deporte femenino por parte de los medios de comunicación prima el aspecto físico de las mujeres y no su valor deportivo”⁵⁰.

A raíz de que la Selección Española de Fútbol (Femenina) se alzara con el Mundial 2023, comentaba para elDiario.es:

“Es inasumible que en un mismo club el equipo masculino viaje en avión y el femenino en autobús, como pasa en ocasiones. No puede ser que el equipo masculino entrene a primera hora de la tarde y el femenino a última hora, con un frío que pela”⁵¹.

Del mismo modo reiteró que “Las jugadoras de fútbol, que ganaron su Mundial, en algún momento tendremos que reconocer todos, el enorme zapatazo encima de la mesa que han dado, y que han puesto negro sobre blanco, las condiciones en las que están trabajando”⁵².

A raíz de los buenos resultados de dicha selección y del fulgor del momento, también advirtió: “Quiero ver cuántos siguen peleando el día a día del deporte femenino después de la foto del mundial”. Y puso sobre la mesa el siguiente paso a dar:

“Lo que hay que hacer es continuar con lo que se ha hecho, pero no estar siempre con la pelea constante de reivindicación de derechos en el fútbol femenino. Si sabemos cuál es el diagnóstico (desigualdad de condiciones, equipamientos, salarios...), si aplicamos la terapia para todo esto que no estaba bien y tenemos este resultado –llegar a la final en un mundial–, sigamos por este camino. No me cabe en la cabeza que sabiendo el éxito que ha tenido no

⁵⁰ REDACCIÓN UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE.: «Es fundamental que las mujeres deportistas tengan el espacio y el lugar que se merecen», *UPO*, [en línea], (8 de abril de 2024), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.upo.es/diario/docencia-formacion/2024/04/es-fundamental-que-las-mujeres-deportistas-tengan-el-espacio-y-el-lugar-que-se-merecen/>

⁵¹ REDACCIÓN EL.DIARIO.ES, “La selección femenina española gana el Mundial y culmina su asalto a la historia”, *ElDiario.es*, 20 de agosto de 2023. https://www.eldiario.es/sociedad/seleccion-femenina-espanola-gana-mundial-culmina-asalto-historia_1_10454730.html

⁵² OBJETIVO IGUALDAD.: «Retrato 100x100 feminista: Paloma del Río», *RTVE*, [en línea], (10 de diciembre de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/play/videos/objetivo-igualdad/objetivo-igualdad-retrato-100x100-feminista-paloma-del-rio/7029403/>

se apliquen los remedios para que esto se mantenga y crezca. Y que dejemos de hablar de las diferencias, de condiciones, historias. Que se vea como algo natural, que no haya que estar reivindicando”⁵³.

Rosa María Calaf

Rosa María Calaf Solé (Barcelona, 1945) es una periodista española especialmente conocida por su trabajo como corresponsal de RTVE. En 1982-83 fue cofundadora de la televisión autonómica TV3⁵⁴. Se licenció en Derecho por la *Universidad de Barcelona* y Periodismo por la *Universidad Autónoma de Barcelona*. Estudió el Máster en Instituciones Europeas en la *Universidad Libre de Bruselas* y estudió Ciencias Políticas en la *Universidad de California-Los Ángeles*.

En 1970 empezó a trabajar en *Televisión Española* en Barcelona, en los estudios de *Miramar* en informativos y fue una de las reporteras pioneras, empezando a salir al exterior como enviada especial. En sus más de tres décadas de experiencia profesional, ha estado en más de 160 países.

Calaf es una referente del mundo audiovisual, entre otras cosas por su más que destacada trayectoria como periodista, su papel como corresponsal internacional, y su activismo en favor de la igualdad de género en los medios de comunicación. Su presencia constante en lugares clave del mundo y su capacidad para informar con rigor y profundidad han sido motivo de reconocimiento internacional. Al ser una de las pocas mujeres en posiciones de corresponsalía, abrió camino para futuras generaciones de periodistas.

Rosa María Calaf ha hablado abiertamente sobre las dificultades y los obstáculos que enfrentan las mujeres en la profesión y ha trabajado activamente para promover un mayor reconocimiento y oportunidades para las mujeres periodistas. Su discurso sobre la necesidad de eliminar las barreras que limitan a las mujeres ha contribuido a visibilizar y combatir el techo de cristal en el ámbito audiovisual. Ejemplo de ello son las siguientes declaraciones, compartidas el marco de una entrevista que concedió a ICEX en febrero de 2024:

“Hay que partir de que el modelo es patriarcal. No está preparado para aceptar que las mujeres tenemos las mismas capacidades, que podemos hacer exactamente lo mismo, que somos necesarias para tener una visión global de la sociedad y de sus necesidades”. Seguidamente subrayaba “todavía el que se nombre a una mujer en un cargo de importancia o el que una mujer logre una carrera brillante en cualquier ámbito es cuestionable, nunca se discute si es un hombre, en cambio sí es una mujer si lo es” y añadía “es necesario mirar, tener espejos... las chicas jóvenes tienen que ver que hay mujeres referentes, y muchas”⁵⁵.

Ha sido galardonada con numerosos premios: en el año 2006 recibió el *Premio Club Internacional de Prensa a la Mejor Labor en el Extranjero*, en 2007 recibió el *Premio Women Together*, otorgado por su trayectoria profesional en favor de la lucha por la igualdad y el mismo año el

⁵³ SÁNCHEZ CABALLERO, D., “Paloma del Río: 'Quiero ver cuántos siguen peleando el día a día del deporte femenino después de la foto del mundial'”, *ElDiario.es*, 16 de agosto de 2023. https://www.eldiario.es/sociedad/paloma-rio-quiero-ver-siguen-peleando-dia-dia-deporte-femenino-despues-foto-mundial_128_10448104.html

⁵⁴ FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE RADIO Y TELEVISIÓN.: «12 mujeres que cambiaron la radio y la televisión en España», *federacionartv.com*, [en línea], (9 de marzo de 2023). [Consulta: 21/04/2025]. <https://federacionartv.com/12-mujeres-periodistas-que-cambiaron-la-radio-y-la-televison-en-espana/>

⁵⁵ ICEX.: «Entrevista con Rosa María Calaf, excorresponsal de Televisión Española» [en línea], (26 de febrero de 2024). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=0HzVvCmw2kw>

Premio a Toda una vida otorgado por la *Academia de la Televisión en España*, un reconocimiento a su larga carrera como corresponsal. También ha sido galardonada con el *V Premio José Couso a la Libertad de Prensa* en 2009. Ha sido doctora Honoris Causa por las *Universidades Rovira i Virgili de Tarragona* (2008) y la *Universidad Miguel Hernández de Elche* (2010).

Sara García Alonso

Sara García Alonso (León 1989) es una bióloga molecular, científica y divulgadora que ha logrado convertirse en la primera mujer española seleccionada como reserva de astronautas por la Agencia Espacial Europea (ESA) (2022)⁵⁶.

Con una licenciatura en Biotecnología y un doctorado en Biología Nuclear del Cáncer, Sara García ha demostrado una sólida formación científica. Su curiosidad innata la llevó a explorar diferentes campos de la investigación, siempre con el objetivo de contribuir al avance del conocimiento. Sin embargo, Sara comparte en sus charlas que su verdadera pasión siempre ha sido el espacio.

Su perfil y posición contribuye a romper estereotipos y a visibilizar el papel de las mujeres en campos tradicionalmente masculinizados. Asimismo, su figura ayuda a generar interés por la exploración espacial y a fomentar vocaciones científicas.

En este sentido Sara García ha asegurado que, pese a que las cosas están cambiando respecto a la igualdad de género en la tecnología y la investigación científica, se requiere de tiempo para que los cambios puedan calar y no sea algo efímero:

“No nos podemos perder lo que la mitad de la población, lo que la mitad del talento de este planeta tiene que aportar”. Además, considera importante el cómo educar a las siguientes generaciones para que “tengan clarísimo que la tecnología no es cosa de hombres” y que pueden “perseguir aquello que les motive”. Asimismo, insistió en que cuando las mujeres y niñas “ven que hay ejemplos en su vida cotidiana que triunfan, que son felices, que aportan a la sociedad, que dan su perspectiva, ellas se pueden ver reflejadas y sentirse capaces”⁵⁷.

Recientemente ha publicado el libro *Órbitas. Apuntes de una vida en continua exploración* (2025). A través de esta obra Sara despliega su trayectoria vital impulsada por la curiosidad y la exploración. A través de narraciones personales y reflexiones profundas, la autora desentraña estrategias para encarar desafíos y alcanzar metas, mientras invita a una introspección sobre la identidad y los límites personales. El libro se divide en seis "órbitas" que profundizan en temas como la búsqueda de la identidad, la toma de decisiones, el coraje para desafiar lo establecido, los límites físicos y mentales, y el impacto de las tradiciones:

“Una órbita es un camino que seguimos una vez adquirida la inercia necesaria para emprender el rumbo. El motor de mi viaje, en torno al cual he explorado múltiples

⁵⁶THE EUROPEAN SPACE AGENCY.: «Sara García Alonso», *esa.int* [en línea], (2022). [Consulta: 21/04/2025].

https://www.esa.int/Space_in_Member_States/Spain/Sara_Garcia_Alonso

⁵⁷EUROPA PRESS, “El alegato feminista de la astronauta leonesa Sara García: 'No nos podemos perder la mitad del talento de este planeta'”, *Diario de León*, 21 de junio de 2024. <https://www.diariodeleon.es/sociedad/240621/1562492/alegato-feminista-astronauta-leonesa-sara-garcia-perder-mitad-talento-planeta.html>

trayectorias, es la curiosidad. Este libro es un compendio de algunos de esos caminos explorados, de los apuntes extraídos y de los rincones que aún están por descubrir”⁵⁸.

Ha llegado a ser incluida en listas como *las 35 mujeres líderes en tecnología en España y las 100 mujeres más influyentes de España*, según la revista *Forbes* (2024).

Teresa Perales Fernández

Teresa Perales Fernández es una de las deportistas más destacadas de la historia de España. Su trayectoria en la natación adaptada ha sido marcada por la excelencia, la superación y un espíritu competitivo inquebrantable.

Nacida en Zaragoza en 1975, a los 19 años a raíz de una neuropatía, se adentró en el mundo de la natación adaptada y, en poco tiempo, comenzó a cosechar éxitos a nivel nacional e internacional.

Su palmarés resulta abrumador, 28 medallas en Juegos Paralímpicos, múltiples récords mundiales y un sinnúmero de títulos en campeonatos continentales y mundiales. Estos números hablan por sí solos y la convierten en la deportista española más laureada en unos Juegos Paralímpicos. Su figura ha inspirado a millones de personas en todo el mundo.

Además de su faceta deportiva, Teresa Perales es una activista incansable en la lucha por la inclusión y la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad. Su compromiso con la sociedad la ha llevado a recibir numerosos reconocimientos, entre ellos el *Premio Princesa de Asturias de los Deportes en 2021*. En el marco de la recepción de dicho premio compartió su historia:

“¡Quien me iba a decir en 1995 cuando oí las palabras “no vas a volver a andar” que el camino que iba a recorrer con mi silla me iba a llevar hasta aquí! Desde luego, nunca me lo iba a decir la vecina del barrio que, cuando por fin me decidí a superar mis miedos y vergüenzas, a asumir lo que me pasaba y salir a la calle, nos paró a mi madre y a mí. Probablemente con la mejor intención del mundo se volvió a mi madre y, como si yo no existiera, le dijo: “Pobrecita niña ¿qué le ha pasado?”. En un segundo y una mirada, había dejado de ser la niña del tercero para ser la “pobrecita hija de Sebi.

Desde luego, esa vecina no me lo iba a decir. Para ella, mi vida se había acabado antes de empezar. Para nosotras, la vida simplemente continuaba por un camino distinto al previsto. Mi madre Sebi, siempre tuvo la certeza de que tenía un sitio al que llegar, que no me iba a quedar siempre bajo la protección que me daban sus alas. Siempre ha estado a mi lado.

(...) ¡Quien nos iba a decir también lo que ha cambiado la sociedad! Y en el caso de la discapacidad, para bien. La mirada de la vecina probablemente ya no sea la misma. O mejor dicho, no es la mirada de tantas vecinas. Hay más portales accesibles, menos comercios con escaleras en la puerta, incluso una ley de la dependencia. Hay que seguir mejorando, sin duda, y está claro que seguimos sin ser una sociedad ideal pero ahora al menos lo sabemos y somos muchos, aunque no todos, los que nos esforzamos en mejorarla y hacerla avanzar hacia la igualdad de todas las personas.

Por eso, quiero aprovechar este altavoz, para decir a los niños y a los no tan niños que no hay que esperar a que alguien nos diga lo que va a pasar o lo que debemos hacer. Hay que pensarlo o soñarlo. Decidir tú lo que quieres e ir a por ello. Con decisión. Sin dejar que los obstáculos te impidan, al menos, intentarlo. Y en el camino, rodearnos de gente, de amigos,

⁵⁸ GARCÍA ALONSO, S., *Órbitas. Apuntes de una vida en continua exploración*, Ediciones B, 2025.

de personas que nos digan siempre como mi madre “aquí estoy para ayudarte”. Así, aunque el destino sea distinto al imaginado, el viaje habrá merecido la pena.”⁵⁹

Teresa Perales ha mantenido su postura positiva y reivindicativa en las numerosas entrevistas que concede, reafirmando que:

“Yo no hago las cosas solamente para mí. Ganar una medalla es un momento tremendamente emocionante, sueño con ello todos los días, y sé que hay un escenario en el que, por supuesto, puedo no ganarla porque entonces estaría demasiado subida y a mí me gusta tener las ruedas en el suelo (...) Me gusta soñar y me gusta pensar que también ese sueño, cuando despierto y lo hago realidad, sirve para compartirlo con otras personas y para cambiar algo”⁶⁰.

Ha sido investida doctora Honoris Causa por la *Universidad Miguel Hernández de Elche* (2017)⁶¹, por la *Universidad Pablo de Olavide de Sevilla* (2023) y por la *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)* (2024).

Consideraciones finales

El análisis realizado en torno a la voz de las mujeres en el espacio público revela una evolución significativa, pero al mismo tiempo, pone en evidencia las barreras persistentes que limitan la plena autoridad comunicativa femenina. Si bien es cierto que hemos sido testigos de avances notables, especialmente gracias a la labor de mujeres destacadas en diversos campos como la ciencia, el periodismo, el cine, la literatura o la ilustración, la discriminación estructural sigue marcando la pauta en la forma en que se percibe y se valida la voz femenina en el ámbito público.

Los testimonios y ejemplos expuestos a lo largo del texto demuestran cómo, incluso en contextos donde las mujeres son líderes indiscutibles, la percepción social de su autoridad se ve aún mermada. Ya sea a través de actitudes como el *mansplaining*, los comentarios sexistas o la reducción de sus logros a aspectos superficiales como su apariencia o vida personal. Las mujeres siguen siendo sometidas a una serie de pruebas comunicativas que los hombres no enfrentan con la misma frecuencia ni intensidad. Esto nos muestra cómo, más allá de la igualdad formal, persisten poderosas dinámicas de poder que dificultan la construcción de un espacio público equitativo.

Sin embargo, no todo es desalentador. Las mujeres que han sido seleccionadas para este estudio son un claro ejemplo de transformación, talento y liderazgo. A pesar de las dificultades y las adversidades a las que se enfrentan, han logrado ocupar el espacio público, romper barreras y

⁵⁹ PERALES, T., «Discurso de recepción del Premio Princesa de Asturias de los Deportes 2021», *Fundación Princesa de Asturias*, [en línea], (22 de octubre de 2023). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2021-teresa-perales/?texto=discurso>

⁶⁰ EUROPA PRESS DEPORTES, “Teresa Perales: 'Ganar medallas tiene el mérito justo, pero cada gesto cuenta para que la sociedad se transforme'”, *Europapress*, 5 de julio de 2024. https://www.europapress.es/deportes/olimpiadas-00169/noticia-teresa-perales-ganar-medallas-tiene-merito-justo-cada-gesto-cuenta-sociedad-transforme-20240705112033.html#google_vignette

⁶¹ PERALES, T., «Discurso de Investidura Doctora Honoris Causa Teresa Perales Fernández», *Universidad Miguel Hernández de Elche*, [en línea], (10 de febrero de 2027). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=bS1t3LJCmOE>

consolidarse como referentes en sus respectivos ámbitos. Ellas son el testimonio de que, aunque el camino hacia una igualdad real es largo y complejo, la visibilidad y la denuncia de estas inequidades pueden generar cambios estructurales significativos.

Finalmente, el llamado es a seguir visibilizando, dignificando y multiplicando las voces de las mujeres, no solo como un acto de justicia, sino como una necesidad imperiosa para el desarrollo de una sociedad más justa, madura y plural. La toma de la palabra, la *auctoritas* y la *potestas* de las mujeres deben ser reconocidas y respetadas no sólo en los discursos, sino también en las acciones cotidianas. Para ello, es fundamental continuar trabajando en la deconstrucción de las estructuras de poder que aún perpetúan la desigualdad en la comunicación y en todos los ámbitos de nuestras vidas.

Bibliografía

ALONSO, T., «Mansplaining no longer goes unnoticed: the importance of discourses that expose sexist practices», *UOC*, [en línea], (22 del 3 del 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.uoc.edu/en/news/2023/074-mansplaining>

ARCAYA, C., “Nuria Oliver: 'La tecnología no puede olvidar a las mujeres'”, *Cadena SER*, 8 de marzo de 2019. https://cadenaser.com/emisora/2019/03/08/radio_alicante/1552057029_713186.html

BARBERÁ HEREDIA, E., CANDELA, C, y RAMOS, A., “Labertinto de Cristal en el liderazgo de las mujeres”, *Psicothema*, Vol. 23, nº 2, 2011. pp. 173-179. <https://www.psicothema.com/pdf/3867.pdf>

BARCELÓ, A, y TORRES, M., *Mujeres y comunicación en un mundo en crisis, Tercer Congreso Córdoba ciudad de encuentro y diálogo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Internacional de Andalucía, 2018.

BARRANCO, J.: “Flavita Banana: 'La idea de pareja no se ha movido, pero todo lo demás, sí'”, *La Vanguardia*, 3 de febrero de 2022. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210203/6218408/flavitabanana-feminismo-pareja-comic-mujer.html>

BASSIT, E., *Histórica, El grito definitivo con el que recuperar tu voz, Rocaeditorial*, 2003.

BECHDEL, A., *Dykes to Watch Out For*. Firebrand Books, 1985, pp. 22.

BLANCO, F., “Test de Bechdel: cómo analizar la brecha de género en la ficción”, *Politocracia*, 14 de diciembre de 2024. <https://www.politocracia.com/feminismo/test-de-bechdel/>

BORJA, T.: “El discurso de Henar Álvarez que desmonta el prejuicio creciente sobre las redes sociales”, *20minutos*, 14 de marzo de 2023. <https://www.20minutos.es/noticia/5108934/0/el-discurso-de-henar-alvarez-que-desmonta-el-prejuicio-creciente-sobre-las-redes-sociales/>

BOSCH, A., «Por qué Kamala Harris prefería los micros abiertos y otros detalles del primer debate», RTVE, [en línea], (10 de septiembre de 2024), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/noticias/20240910/kamala-harris-debate-donald-trump-ee-uu/16241390.shtml>

CADOCHE, E. y DE MONTARLOT, A., *¿Por qué las mujeres siguen sin creer en ellas mismas?* Ediciones Península, 2021.

- COIXET, I.: «El techo amarillo» [en línea], (6 de febrero de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/play/videos/el-techo-amarillo/techo-amarillo/6795513/>
- DAPENA GALÁN, M., “Henar Álvarez lo vuelve a hacer: su 'late show' vuelve a arrasarlo gracias a su último monólogo”, *El Plural*, 23 de abril de 2025. https://www.elplural.com/todo-tv/henar-alvarez-vuelve-hacer-late-show-vuelve-arrasar-gracias-ultimo-monologo_350771102
- EL INTERMEDIO, «El mensaje feminista de Isabel Coixet» [en línea], (24 de noviembre de 2020), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=VjhLB3p1vRk>
- EL PAÍS.: «Isabel Coixet: 'Para ser feminista no hace falta leer nada, solo estar alerta'» [en línea], (16 de noviembre de 2022), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=Imkm0CGsIj0>
- ENGUIX, B., “Men know, women listen: Mansplaining, Manspreading other Malestream Stories”, en *Toxic Masculinity: Men, Meaning and Digital Media*, Routledge, 2023, pp. 129-149.
- EUROPA PRESS DEPORTES, “Teresa Perales: 'Ganar medallas tiene el mérito justo, pero cada gesto cuenta para que la sociedad se transforme'”, *Europapress*, 5 de julio de 2024. https://www.europapress.es/deportes/olimpiadas-00169/noticia-teresa-perales-ganar-medallas-tiene-merito-justo-cada-gesto-cuenta-sociedad-transforme-20240705112033.html#google_vignette
- EUROPA PRESS, “El alegato feminista de la astronauta leonesa Sara García: 'No nos podemos perder la mitad del talento de este planeta'”, *Diario de León*, 21 de junio de 2024. <https://www.diariodeleon.es/sociedad/240621/1562492/alegato-feminista-astronauta-leonesa-sara-garcia-perder-mitad-talento-planeta.html>
- FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE RADIO Y TELEVISIÓN.: «12 mujeres que cambiaron la radio y la televisión en España», *federacionartv.com*, [en línea], (9 de marzo de 2023). [Consulta: 21/04/2025]. <https://federacionartv.com/12-mujeres-periodistas-que-cambiaron-la-radio-y-la-televison-en-espana/>
- FERNÁNDEZ, L., “Yo más que una pregunta tengo un comentario”, *Eldiario.es*, 22 de marzo de 2024. https://www.eldiario.es/blog/micromachismos/pregunta-comentario-despues-charlas-formas-senores-explican-cosas-rato_1_11209155.html
- GARCÍA ALONSO, S., *Órbitas. Apuntes de una vida en continua exploración*, Ediciones B, 2025.
- HARLAN, S. L. Y BERHEIDE, H., *Barriers to Work Place Advancement Experienced by Women in Low-Paying Occupations*, Cornell University, 1994. <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/79400/GlassCeilingBackground7WomenInLowPayingOccupations.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- ICEX.: «Entrevista con Rosa María Calaf, excorresponsal de Televisión Española» [en línea], (26 de febrero de 2024). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=0HzVvCmw2kw>
- JIMÉNEZ, M., «La diferencia es lo normal», *BBVA Aprendemos Juntos 2030* [En línea], (18 de enero de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. https://youtu.be/S4i51KTjj_g?feature=shared
- MARTÍNEZ RIBOT, N.: “Flavita Banana: 'Tengo límites, hay temas que no dibujaría'”, *The New Barcelona Post*, 5 de abril de 2024. <https://www.thenewbarcelonapost.com/entrevista-flavita-banana-tengo-limites-hay-temas-que-no-dibujaria/>
- MESTRE SOPEÑA., L., (dir.) «Sempre (im)perfectes», *Sense Ficcio de 3CAT*, [En línea], (28 de enero de 2025), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.3cat.cat/3cat/28012025/video/6321746/>
- MULEY, L., “Placer visual y cine narrativo”, *Screen*, 16(3), 1975.

OBJETIVO IGUALDAD.: «Retrato 100x100 feminista: Paloma del Río», *RTVE*, [en línea], (10 de diciembre de 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.rtve.es/play/videos/objetivo-igualdad/objetivo-igualdad-retrato-100x100-feminista-paloma-del-rio/7029403/>

OCHOA, M., “El lado personal de Àngels Barceló”, *The Objective*, 24 de noviembre de 2024. <https://theobjective.com/gente/2024-11-24/angels-barcelo-empresa-carrera-clara/>

OFICINA DE IGUALDAD UNED, *Guía de Lenguaje no sexista*, UNED, 2012. https://www.udc.es/export/sites/udc/oficinaigualdade/_galeria_down/documentos/GUIA LENGUAJE.PDF

OLIVER, N., «Discurso de investidura como Dra. Honoris causa de D^a Nuria Oliver en el marco del acto de apertura del curso académico 2018-2019 UMH», *Universidad Miguel Hernández de Elche* [En línea], (04 de octubre de 2018), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/live/8L-EVXCc6o0?feature=shared>

OLMOS, F., “Leticia Dolera narra una agresión sexual que sufrió cuando tenía 18 años”, *La Verdad*, jueves 26 de octubre de 2017. <https://www.laverdad.es/gente-estilo/leticia-dolera-narra-20171026110857-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.laverdad.es%2Fgente-estilo%2Fleticia-dolera-narra-20171026110857-nt.html>

ONU.: «Los derechos de las mujeres están bajo asedio», *news.un.org*, [en línea], (10 de marzo de 2025), <https://news.un.org/es/story/2025/03/1537106> [Consulta: 21/04/2025].

PERALES, T., «Discurso de Investidura Doctora Honoris Causa Teresa Perales Fernández», *Universidad Miguel Hernández de Elche*, [en línea], (10 de febrero de 2027). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=bS1t3LJCmOE>

PERALES, T., «Discurso de recepción del Premio Princesa de Asturias de los Deportes 2021», *Fundación Princesa de Asturias*, [en línea], (22 de octubre de 2023). [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2021-teresa-perales/?texto=discurso>

PREMIOS FERROZ 2020, «Mejor serie comedia» [en línea], (18 de enero de 2020), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=Tp7-BeLSJkE>

PREMIOS GOYA, «Isabel Coixet se alza con el Goya a Mejor Dirección por la Librería» [en línea], (19 de febrero de 2019), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.youtube.com/watch?v=56a6yIFrf9E>

RAMOS, S., «'Manterrupting', 'Bropropriating' o 'Mansplaining': los términos que hacen referencia a conductas machistas que pasan desapercibidas», *La Roca-La Sexta*, (22 de enero del 2023), [Consulta: 21/04/2025]. <https://goo.su/5A4pt0>

REDACCIÓN ANTENA 3.: «Elsa Pataky: en el Hormiguero 3.0 "Utilizo ropa interior sexy y cómoda para dormir"», *Antena 3*, [en línea], (10 de noviembre de 2017), [Consulta: 21/04/2025]. https://www.antena3.com/programas/el-hormiguero/invitados/elsa-pataky-utilizo-ropa-interior-sexy-y-comoda-para-dormir_2016110958238edc0cf24962cc1e6641.html

REDACCIÓN CADENA SER.: “Henar Álvarez, a las mujeres: 'No consagréis vuestra vida a la ley del agrado”», *cadenaSER*, 26 de noviembre de 2021. https://cadenaser.com/programa/2021/11/26/buenismo_bien/1637919870_336003.html

REDACCIÓN DIVINITY., “Croquetamente se convierte en la ganadora de la categoría Conciencia, diversidad e inclusión by Therapsyude de los GenZ Adwards: 'Hablemos de la salud mental”», *Divinity.es*, 15 de noviembre de 2023. https://www.divinity.es/genzawards/concienciacion-diversidad-e-inclusion/20231115/croquetamente-ganadora-premio-concienciacion_18_010973730.html

REDACCIÓN EL PAÍS., “Estas son las famosas que se han plantado ante preguntas sexistas”, *El País*, 01 de octubre de 2027. https://elpais.com/elpais/2017/09/29/fotorrelato/1506698986_242527.html

REDACCIÓN EL.DIARIO.ES, “La selección femenina española gana el Mundial y culmina su asalto a la historia”, *ElDiario.es*, 20 de agosto de 2023. https://www.eldiario.es/sociedad/seleccion-femenina-espanola-gana-mundial-culmina-asalto-historia_1_10454730.html

REDACCIÓN EFE., “Isabel Coixet recibe el Premio Logro Europeo y anima a los cineastas a creer en sus proyectos”, EFE, 9 de diciembre de 2023. <https://efe.com/cultura/2023-12-09/isabel-coixet-premio-logro-europeo/>

REDACCIÓN LA VANGUARDIA., “Le preguntan a Ada Hegerberg si sabe 'perrear' tras entregar el Balón de Oro”, *La Vanguardia*, 03 de diciembre de 2018. <https://www.lavanguardia.com/deportes/futbol/20181203/453325138951/ada-hegerberg-perrear-balon-de-oro-comentario-solveig.html>

REDACCIÓN PÚBLICO., “El discurso feminista de Leticia Dolera en los Premios Feroz”, *Público*, 23 de enero de 2018. <https://www.publico.es/sociedad/video-discurso-feminista-leticia-dolera-premios-feroz.html>

REDACCIÓN PÚBLICO., “Ione Belarra, tras ser cuestionada sobre su baja de maternidad: '¿Esa pregunta se la harían a un ministro?'”, *Público.es*, 13 de diciembre de 2022. <https://www.publico.es/politica/ione-belarra-cuestionada-sobre-baja-maternidad-pregunta-harian-ministro.html>

REDACCIÓN UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE.: «Es fundamental que las mujeres deportistas tengan el espacio y el lugar que se merecen», *UPO*, [en línea], (8 de abril de 2024), [Consulta: 21/04/2025]. <https://www.upo.es/diario/docencia-formacion/2024/04/es-fundamental-que-las-mujeres-deportistas-tengan-el-espacio-y-el-lugar-que-se-merecen/>

REQUENA, A., *Intensas*, Rocaeditorial, 2023, pp. 24.

RYAN, M.K. y HASLAM, S.A., “The Glass Cliff: Exploring the Dynamics Surrounding the Appointment of Women to Precarious Leadership Positions”, *Academy of Management Review*32, 2007, pp. 549-572.

SÁNCHEZ CABALLERO, D., “Paloma del Río: 'Quiero ver cuántos siguen peleando el día a día del deporte femenino después de la foto del mundial'”, *ElDiario.es*, 16 de agosto de 2023. https://www.eldiario.es/sociedad/paloma-rio-quiero-ver-siguen-peleando-dia-dia-deporte-femenino-despues-foto-mundial_128_10448104.html

SANZ SIETEIGLESIAS, E., “Guterres: La desigualdad de género sigue muy viva y coleando aquí. Menos del 10% de los oradores del debate son mujeres”, *Artículo 14, Periodismo por la Igualdad*, 21 de abril de 2025. <https://www.articulo14.es/internacional/arranca-la-79a-asamblea-general-de-la-onu-no-podemos-seguir-asiel-duro-mensaje-de-guterres-al-mundo-20240924.html>

THE EUROPEAN SPACE AGENCY.: «Sara García Alonso», *esa.int* [en línea], (2022). [Consulta: 21/04/2025]. https://www.esa.int/Space_in_Member_States/Spain/Sara_Garcia_Alonso

Inclusión y feminismo en una serie de época: *Los Bridgerton*

María Teresa Ávila Martínez

Universidad Rey Juan Carlos

Un *retelling* de récord

Desde el lanzamiento de la primera temporada de *Los Bridgerton* durante la navidad de la pandemia, las cifras de visionado y descarga de esta serie con tintes históricos han batido todas las marcas anteriores dentro de su género. Así, por ejemplo, según datos de la plataforma Netflix, a finales de julio sus tres temporadas continuaban estando en el top 10 de producciones audiovisuales más vistas en todo el mundo. El fenómeno *Bridgerton* se ha trasladado también fuera de la pantalla, aumentando las visitas a los lugares donde se grabó la serie lo que ha supuesto un impulso a la economía británica que se calcula en millones de libras¹.

Aunque todavía se discuten las claves de su éxito, parece que la fórmula no es tan complicada. Se trata, básicamente, de una versión actualizada del mito del amor romántico protagonizada por un elenco diverso que viste ropa de época. Los impresionantes decorados y las versiones de canciones actuales a piano y con cuartetos de cuerda completan el escenario.

La serie, basada en las novelas de Julia Quinn y dirigida por Chris Van Dusen, recurre a entornos comunes para el público. A nivel histórico esto significa situar la acción en la Inglaterra de Regencia, es decir, en un contexto que ya ha sido inmortalizado por autoras como Jane Austen o las hermanas Brönte cuyas obras literarias han sido no solo constantemente reeditadas sino, también, adaptadas a la gran pantalla. A pesar de ello, *Los Bridgerton* no pretende ser una serie histórica al uso, sino que es lo que se conoce en contextos anglosajones como un *retelling*, es decir, una reescritura o reinterpretación de una historia en el que la nueva autora preserva ciertos elementos que le gustan mientras que elimina u omite otros.

En este caso, permanece la estética visual de Regencia, pero, por ejemplo, la enorme complejidad y discriminación racial de la sociedad británica del momento se diluye hasta casi desaparecer. Las personas racializadas son miembros preeminentes de la sociedad y ocupan las más altas dignidades de la nobleza siendo paradigmática la elección de una actriz de raíces africanas para el papel de la reina Carlota. De hecho, la cuestión racial solo se aborda con profundidad en la precuela de la serie *La reina Carlota: una historia de los Bridgerton* que, además, se inicia con una clara advertencia al público: “Querido y amable lector. Esta es la historia de la reina Carlota de los Bridgerton. No es una lección de historia. Es ficción inspirada por los hechos. Todas las libertades que se ha tomado la autora son intencionadas”².

La serie producida por la todopoderosa Shonda Rhimes, creadora y productora de otras series de récord como *Anatomía de Grey*, *Scandal* o *Cómo defender a un asesino*, se adentra en ese mundo ideal de vestidos color pastel, fiestas de té y bailes multitudinarios siguiendo las aventuras y desventuras de los miembros de una familia de la alta nobleza en su búsqueda de la pareja ideal. Además, lo hacen en un sistema en el que, si bien no existen grandes desigualdades raciales, sí

¹ MANFREDI, L. «Netflix’s ‘Bridgerton’ Boosts UK Economy by \$350 Million», en *The Wrap* [en línea], (2024), [Consulta: 25/07/2024]

² RHIMES, S. (creadora), *Queen Charlotte: A Bridgerton Story*, 2023, episodio 1.

aparecen las diferencias de clase y género que suponemos para esa época. Se trata pues de una sociedad patriarcal en la que los hombres disponen y las mujeres de la alta nobleza se limitan, al menos en apariencia, a ponerse bonitas para asistir a eventos con el propósito de conseguir un buen casamiento. Y, precisamente el matrimonio supone en buena medida el final de la historia - y de la temporada- de cada uno de los hijos e hijas de la viuda lady Violet Bridgerton lo que ha provocado cierto rechazo desde algunos sectores feministas.

¿Invalida la búsqueda del amor romántico cualquier posible cuestionamiento a la sociedad patriarcal? ¿Se puede considerar a *Los Bridgerton* como potencialmente feminista? ¿O es solo un producto reaccionario más dentro de la cultura *mainstream*? Para tratar de contestar a estas preguntas, daremos unas breves pinceladas sobre los personajes que integran la serie para, después, conectarla con los debates y movimientos actuales.

La ‘vieja’ guardia

Si la cuestión de la diversidad racial ha sido uno de los grandes aciertos del proceso de selección del elenco, otro punto a favor ha sido la inclusión de personajes que no están precisamente en su más tierna juventud. En este grupo destacan, fundamentalmente, el trío compuesto por las actrices Golda Rosheuvel, Ruth Gemmell y Adjoa Andoh que interpretan a la reina Carlota, a lady Violet Bridgerton y a lady Agatha Danbury respectivamente. Con edades comprendidas en la vida real entre los cincuenta y los sesenta y un años, las tres artistas llevan a la pequeña pantalla esas historias que durante años han sido invisibilizadas por parte de la industria cinematográfica y que la investigadora Ana Lanuza resume de la siguiente forma:

Muchas estrellas de Hollywood eran reacias a aceptar papeles de madre, pues en su opinión, las envejecía y la juventud, igual que en nuestros días, era sinónimo de futuro y éxito en el campo audiovisual. Películas sobre la vejez o con personajes por encima de los sesenta años, raramente se exhibían sin problemas³.

Aunque en los últimos años la tendencia ha ido variando y ya encontramos más variedad de personajes femeninos maduros o, incluso, en edad avanzada, lo cierto es que muchas veces se recurren a los estereotipos. Aun así, en el caso de las tres mujeres de la serie analizada, se puede observar cómo si bien no rompen ciertos roles que se les presuponen por su género y edad, sí que tienen la personalidad y la entidad suficiente como para ser personajes por sí mismos.

Ya no son el reflejo de esa anciana hada madrina de la Cenicienta, personaje maternal y benefactor por excelencia, que funciona en tanto que sirven como apoyos a la joven de turno o, todo lo contrario, cuando actúa como la principal cortapisa si es que adopta algunos de los rasgos propios de las grandes antagonistas de los cuentos de hadas. Efectivamente, en ocasiones juegan ese papel, pero también las vemos protagonizar sus propias tramas, hacer uso de poder sin pedir perdón o permiso, intrigar para conseguir sus objetivos o, simplemente, divertirse.

³ LANUZA AVELLO, A., *El hombre intranquilo: mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Ediciones Encuentro, Madrid, p. 142.



Ilustración 1 Cartel promocional de La Reina Carlota con la monarca, Lady Danbury y Lady Bridgerton.

En ese sentido, la evolución de este trío protagonista es sobre todo evidente en la mencionada precuela sobre la reina británica. Aunque por edad, la versión joven de lady Violet es apenas una niña y no aparece tanto en la serie, los *flashforwards* regalan al público uno de los mejores diálogos entre la madre de los Bridgerton y su amiga Agatha Danbury en el que la primera, después de un prolongado período de casta viudez, se reconoce como una mujer sexual con ganas de volver a explorar una faceta que creía olvidada. Con ello queda demostrado, quizá de manera más evidente que en otras escenas, que las tres grandes damas tienen una entidad propia ajena al resto de personajes protagonistas que las convierte también en parte activa de la trama.

Por otro lado, cabe destacar que la maternidad es un aspecto prácticamente inherente a todos los personajes femeninos de mediana edad que aparecen en la serie. Sin embargo, en el caso de lady Danbury o la reina Carlota no supone un rasgo definitorio de su personalidad. Ambas representan ese estereotipo de la mujer poderosa, intrigante y que, aunque participa en el juego de una sociedad que no siempre le gusta, es capaz de romper las reglas para conseguir sus objetivos. Ninguna de las dos se puede definir como un personaje maternal o de carácter amable y dulcificado, todo lo contrario, destacan por su fiereza e, incluso, por su crueldad, aunque esta es justificada debido al desarrollo de su historia.

Acompañan a este gran trío de señoras algunos otros personajes femeninos de mediana edad que no solo se corresponden con el estereotipo de madre, sino que, además, están muy cercanas también al de la madrastra por la forma despótica con la que tratan a sus hijas. Araminta Cowper y Portia Featherington son las primeras interesadas en conseguir ubicar a su prole en el mercado matrimonial y, para ello, no dudarán en exigirles más allá de los límites, engañar o usar toda serie de estrategias que no suelen salir bien. No obstante, durante la tercera temporada se profundiza en las razones que tienen para comportarse de esa forma y que, como no podía ser de otra forma, hunden sus raíces en la sociedad patriarcal en la que viven. Ambas buscan mantener o mejorar el estatus familiar y, puesto que “solo” tienen hijas, la única vía posible es a través del matrimonio de estas con un hombre de gran estatus y fortuna. Su propia historia personal las ha llevado a rechazar cualquier planteamiento naif –o revolucionario según la óptica con la que se interprete– puesto ambas sufrieron matrimonios concertados con hombres de personalidades y acciones reprobables lo que, con el paso de los años, ha provocado que adopten un carácter mucho más práctico y racional. Ello se resume perfectamente en la siguiente frase que lady Featherington le espetó a su hija Penélope:

No me digas que estás esperando el amor. ¡Ah, por ese motivo intenté disuadirte de la lectura! El amor es fantasía, solo existe en los libros. ¿Sabes qué es romántico? La seguridad. Sé lista, Penélope, y si tú no lo eres, lo seré yo por ti⁴.

Heroínas románticas

Cada temporada de *Los Bridgerton*, al igual que cada uno de los libros de Quinn, está dedicado a seguir los pasos de uno de los miembros de la noble familia británica en su búsqueda del amor verdadero. A pesar de la preeminencia de la historia principal, existen numerosas subtramas que permiten conocer a otros personajes y seguir su arco evolutivo. En ese sentido, una de las mejores historias está relacionada con la revista de cotilleos de Lady Whistledown que es escrita de forma anónima por alguien que forma parte de esa alta sociedad. Aunque para el público el secreto de la identidad de la autora se descubre mucho antes, en el mundo Bridgerton esto ocurre durante la tercera temporada por lo que, a grandes rasgos, es una de las historias principales sobre las que se ha articulado el drama. Ello ha contribuido también a que distintos personajes teóricamente secundarios adoptasen un mayor protagonismo porque, como ocurre en las revistas de papel cuché, nadie estaba exento de protagonizar un escándalo social.

No obstante, si centramos nuestra atención en las protagonistas de la historia de amor de cada temporada y seguimos un orden cronológico, las tres figuras principales serían Daphne Bridgerton, Kate Sharma y Penélope Featherington. A nivel estético, la única que encajaría perfectamente dentro de los cánones normativos sería la primera al tratarse de una joven blanca, de clase alta, soltera, de modales exquisitos, familia pudiente y carácter tranquilo e inocente. La candidata perfecta no solo en el mercado matrimonial de principios del siglo XIX sino también a ojos de una audiencia tradicional. Sin embargo, en el caso de las otras dos mujeres entran en juego la interseccionalidad en distintos aspectos como, por ejemplo, la procedencia india de Sharma o un cuerpo no-normativo de Featherington⁵.

En cualquier caso, la elección de actrices cuya apariencia difiere del canon occidental establecido es un acierto a niveles de inclusividad y visibilidad sobre todo porque sus tramas no giran en torno a su corporalidad o aspecto físico, algo bastante común en las ficciones que introducen este tipo de personajes.

A nivel de análisis de personaje, existen ya trabajos en español que han tratado sobre Daphne Bridgerton por lo que, en este caso, la atención se centrará en algunos aspectos destacados dentro de la construcción de la personalidad e historia de las protagonistas de las últimas temporadas⁶.

Tanto Kate Sharma, futura lady Bridgerton tras su enlace con el hermano mayor de la familia, como en y Penélope Featherington comparten ciertas similitudes en cuanto a su procedencia y estatus social. Aunque pertenecen también a un grupo privilegiado, su estatus es inferior al de la familia a la que acabarán incorporadas debido a distintos escándalos que en el pasado protagonizaron sus progenitores. Ambas aparecen como doncellas que llevan tiempo presentadas en sociedad sin que hayan tenido ninguna proposición lo que las incluye dentro del estereotipo de

⁴ VAN DUSEN, C. y QUINN, J. (creadores), *Bridgerton*, 2024 (temporada 3), episodio 4

⁵ RODRÍGUEZ DEL PINO, J. A., MARÍN TRAUROS, S. y NAVAJAS-PERTEGÁS, N., “Cuerpos, género y educación: ¿hablamos de gordofobia?”, en *El género y su transversalización en la educación (formal y no formal), en la familia y en el deporte*, Dykinson, Madrid, 2023, pp. 264-270.

⁶ CUENCA ORELLANA, N., “El arco de transformación de Daphne en *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020): de princesa prefeminista a heroína postfeminista”, *Investigaciones Feministas*, 13-1, 2020, pp. 497-505.

la solterona o del patito feo. Además, ya sea por decisión propia o llevadas por las circunstancias, se hacen cargo de arreglar los desaguisados familiares.

Si bien es cierto que su carácter es bastante diferente, existe otro rasgo en común y que las conecta directamente con el movimiento feminista y es su relación estrecha con otras mujeres.

Especialmente relevante es la amistad que une a Penélope con una de las hermanas Bridgerton llamada Eloise. Desde la primera temporada, ambas jóvenes aparecen representadas como esas mejores amigas que están siempre dispuestas a apoyarse de forma incondicional. No solo son inseparables, sino que comparten el mismo inconformismo con respecto al papel secundario que les ha tocado vivir, especialmente Eloise, que es la que más se asemeja a otros personajes literarios como Jo March por su rechazo activo a seguir los dictados del género. Aunque su sororidad tiene también altibajos constituye uno de los puntos principales de la serie, mostrando así que las relaciones de cuidado se dan también en entornos femeninos en los que lo más fácil habría sido optar por la rivalidad. De hecho, es precisamente gracias a ellas y a sus interesantes conversaciones sobre temas diversos como literatura – se cita, por ejemplo, a la pionera feminista Mary Wollstonecraft o las novelas de Jane Austen- que todos los capítulos consiguen pasar el conocido test de Bechdel que se ha utilizado durante décadas para determinar el grado de presencia femenina en el cine y su relevancia⁷.

No obstante, la competencia entre distintas mujeres jóvenes también se ve reflejada en pantalla y se puede personificar, por ejemplo, en la contraposición que se realiza entre las hermanas Featherington o, incluso, entre las Bridgerton aunque estas últimas salen mejor paradas porque la disputa no es debido a sus intereses encontrados sino, simplemente, a que representan distintos modelos de mujer. Como ya hemos señalado, Daphne es la perfecta candidata a esposa, de hecho, participa activamente en todo el proceso de su presentación en sociedad, elige sus vestidos y se ilusiona ante la posibilidad de asistir a bailes y eventos. Eloise, al contrario, se ve obligada a asistir a unos fastos que aborrece y de los que intenta escaparse a la menor oportunidad.

A diferencia de los casos anteriores, Kate y Edwina Sharma son dos hermanas que se llevan a la perfección si bien, de nuevo, también reflejan dos estereotipos bien marcados en la tradición literaria occidental. Por un lado, la dulce e inocente hermana pequeña, Edwina, que es protegida y cuidada hasta el exceso por una Kate no solo más mayor que ella sino más decidida y con un carácter teóricamente mucho más fuerte. Al igual que ocurre con Daphne, la hermana pequeña de las Sharma es considerada como la candidata ideal de su temporada en el mercado matrimonial lo que será uno de los puntos de conflicto en la trama de la segunda temporada.

Secundarias o principales, otra de las características que comparten prácticamente todas las damas que aparecen en *Los Bridgerton* es su pertenencia a lo que hoy en día sería la clase alta. Pero, en este caso, no solo formarían parte de este grupo privilegiado tanto social como política y económicamente, sino que estarían en la cúspide, integrando lo que entonces se conocía como *beau monde*⁸.

Salvo quien se esconde detrás de la identidad de lady Whistledown que lo hace a escondidas, ninguna de ellas desarrolla una profesión y, en ese sentido, aunque sí que aparecen mujeres trabajadoras en la serie la atención no se centra en ellas. Generalmente se trata de personajes que trabajan en el servicio de las protagonistas y que les sirven de apoyo y, a veces, de contrapunto cómico en la serie. Quizá, la única excepción sea la protagonizada por la modista, Madame Delacroix, cuyo desarrollo de carácter es más profundo lo que se explica porque su cercanía con el grupo predominante la convierten en una gran candidata para esconderse detrás de la pluma de la escritora de cotilleos.

⁷ SELISKER, S., “The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks”, *New Literary History*, 46-3, 2015, pp. 505-523. 5

⁸ GREIG, H., *The beau monde: fashionable society in georgian London*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

Los hombres Bridgerton

Si solo se utilizase una palabra para describir a los protagonistas masculinos de *Los Bridgerton* esta sería muy probablemente privilegio. Como se avanzaba con anterioridad, ellos son privilegiados en tanto en cuanto viven en una sociedad patriarcal que les concede un papel preeminente en todos los ámbitos de la sociedad. Pueden permitirse licencias inimaginables para sus hermanas o futuras parejas, incluso, pueden tener una identidad y unos propósitos vitales que no están relacionados con el matrimonio. De hecho, hasta bien avanzada cada una de las temporadas, su principal actitud con respecto a este es de total indiferencia y despreocupación.

En la primera temporada el actual lord Bridgerton y hermano mayor de toda la progenie, Anthony, compagina su faceta de gestor familiar con la de joven aristócrata que busca divertimento y relaciones sin compromiso con mujeres de otros estamentos sociales. No hay ningún tipo de reproche hacia su conducta porque entra dentro de lo considerado como normal para el caso de los hombres. Esta construcción de la masculinidad hegemónica se refuerza en las siguientes entregas, incluso, cuando se convierte en el protagonista de la trama romántica. Ciertamente se le añaden otros atributos como la fidelidad a su esposa, pero estos se enmarcan, de algún modo, dentro de un proceso de madurez del personaje. Y esta misma situación se puede ver perfectamente tanto en Colin Bridgerton, galán de la tercera temporada, o en el protagonista masculino de la primera entrega, el duque de Hastings.

Así pues, se observan una serie de rasgos comunes en la construcción de los tres personajes masculinos protagonistas que están muy relacionados con un estereotipo ideal que apenas ha variado desde el siglo XVIII. El arco de redención de la trama los acaba convirtiendo en los perfectos hombres proveedores, garantes del bienestar de sus esposas y su familia. Hasta que esto sucede, no obstante, aparecen como personas incapaces de mostrar o gestionar sus emociones, cargados, además, con una serie de traumas que pretenden explicar sus comportamientos, pero de los que no sanarán sin la intervención de la protagonista femenina. Aunque con distintos matices, asistimos a una nueva versión del cuento de *La Bella y la Bestia* que, como los datos de audiencia ponen de relieve, sigue gozando de gran éxito.

Por otro lado, y aunque no pueden considerarse notas discordantes porque siguen participando de esa construcción normativa, dos personajes presentan ciertos matices interesantes relacionados fundamentalmente con su orientación sexual: Benedict Bridgerton y Bartholomew Brimsley.

El segundo hijo del matrimonio Bridgerton, Benedict, encarna el estereotipo del artista bohemio y algo rebelde cuyas decisiones personales quizá cuestionan algunos de los postulados de la sociedad. Poco a poco ha puesto en tela de juicio su heterosexualidad normativa participando de encuentros con hombres – aunque siempre acompañado de otras mujeres-, por lo que en la actualidad lo enmarcaríamos dentro de la bisexualidad. No obstante, no se trata de un personaje disruptivo en el sistema puesto que se beneficia de sus privilegios de clase y género a los que no renuncia ya que no mantiene una lucha activa con respecto a las situaciones que considera injustas. Su historia de amor centrará el arco de la futura cuarta temporada por lo que, quizá, todavía aguarde alguna

Por otro lado, Brimsley, mayordomo y mano derecha de la reina, es el único personaje gay que ha aparecido en todas las temporadas. Aunque quizá no se trate de una cuestión planeada específicamente por las creadoras, parece representativo el hecho de que la homosexualidad manifiesta se haya atribuido a uno de los escasos personajes que no pertenecen al estamento privilegiado. Y, aún más, que toda su narrativa se haya desarrollado en la precuela *de La reina Carlota* pero no así en la serie principal donde funciona como un personaje secundario. Ello quizá viene a demostrar que, por mucho que la producción de Rhimes haya fomentado su visibilidad, las disidencias todavía no están consideradas al mismo nivel que la normatividad.

Se ha dejado deliberadamente para el final de este breve repaso al rey Jorge III dado que consideramos que se trata de un personaje verdaderamente complejo por múltiples razones. Al igual que ocurre con su esposa, existe una base histórica para la construcción de su historia ya

que, como rey de Inglaterra, son múltiples las biografías y estudios que existen sobre él y su reinado. No obstante, como personaje de la saga, lo que más interesa del monarca es su faceta privada que está marcada por el desarrollado de una enfermedad mental que se ve ampliamente desarrollada en la precuela.

A nivel de visibilidad, de nuevo, el tratamiento que se realiza de la condición del monarca es notablemente reseñable, sobre todo, por lo que respecta al apoyo que recibe por parte de su esposa quien no duda en poner de tela de juicio los tratamientos inhumanos a los que se ve sometido. A pesar de ello, en la serie se exageran los episodios de enajenación y se asume un trastorno mental, posiblemente esquizofrenia o trastorno bipolar, que no fue tal. Las evidencias apuntan a que lo que verdaderamente sufría el rey Jorge era la porfiria, una enfermedad metabólica que tiene una infinidad de síntomas que se puede confundir con dolencias anteriormente mencionadas.

Dejando de lado las posibles incoherencias históricas, el mensaje transmitido circula entre valores como la tolerancia y la aceptación, pero, desde luego, también se recaen en tópicos románticos de primer orden. Por un lado, la necesidad constante de la reina para entender a su marido cuando este se muestra distante o, dicho de otro modo, cuando le aplica la ley del hielo. Y, de hecho, no es el único comportamiento peligroso que se justifica o se dulcifica en pantalla. En otra ocasión, por ejemplo, el rey Jorge le envía a su esposa un cachorro con el que pretende hacerle ver que la tiene presente a pesar de que, aun estando en la misma ciudad, no acude a verla y se mantiene alejado de él para no contarle nada sobre su condición.

Ecós de actualidad en una serie de época

Una vez se han analizado someramente los personajes principales de cada una de las temporadas, llega el turno de profundizar en los rasgos definitorios de *Los Bridgerton* en tanto a un producto audiovisual que sirve para analizar la sociedad y el momento en el que ha sido concebido.

La década de los años veinte del siglo XXI se ha iniciado como un período verdaderamente convulso a todos los niveles, pero, especialmente, en la cuestión social. En Hollywood, por ejemplo, todavía resonaban con fuerza los efectos del movimiento #MeToo iniciado en octubre de 2017 en el que decenas de mujeres relacionadas con la industria audiovisual señalaron las agresiones y abusos sexuales perpetrados por el productor Harvey Weinstein. Ello despertó una oleada de mujeres en todo el mundo que no solo mostraron su solidaridad con las afectadas, sino que contaron sus propias experiencias demostrando la urgencia de un problema hasta ese momento silencioso. Se crearon distintos colectivos como el de *Time's Up* que emitió una carta de condena que fue firmada también por distintas personalidades del mundo del cine y la televisión entre las que destaca la ya mencionada productora Shonda Rhimes.

No se debe olvidar que estos movimientos, que también atravesaron fronteras y se convirtieron en fenómenos globales, coincidieron con la presidencia de Donald Trump en Estados Unidos hasta el año 2021. Presidencia marcada por la propia personalidad del político caracterizada por sus planteamientos conservadores, machistas e, incluso, misóginos. La lucha contra Trump y sus seguidores se hizo también en Hollywood y solo hay que echar un vistazo a algunas producciones del momento para ser conscientes de ello.

En este contexto se entiende el éxito de series como *El cuento de la criada* - basada en la novela distópica de Margaret Atwood publicada en 1985-, *Big Little Lies* o el drama adolescente *13 reasons why*. En todas ellas se retrata con crudeza algún episodio violento de índole sexual contra las mujeres y las consecuencias que ello acarrea no solo en ella sino en su entorno inmediato. Mismo hilo argumental que, por ejemplo, el episodio "*Silent all these years*" de la longeva serie

Anatomía de Grey, una de las producidas por Rhimes, cuya emisión en marzo de 2019 aumentó en más de un 40% las llamadas al teléfono destinado para víctimas de violencia sexual⁹.

Al mismo tiempo que las denuncias y las visibilización se hacían más comunes gracias, además, al empuje de la cuarta ola feminista, también empezaron a tratarse otros temas relacionados con las mujeres y otros colectivos tradicionalmente oprimidos. Algunas de estas cuestiones podrían ser los mal llamados micromachismos, los fenómenos del *blackwashing* -inclusión de personajes de raza negra con fines propagandísticos- y el *pinkwashing* – campañas teóricamente a favor de los colectivos LGBTIQ+- o la denuncia de una gordofobia - odio a las personas gordas-generalizada.

Se comprueba así que, a pesar de las grandes conquistas feministas y legales, todavía queda un largo camino por recorrer no solo a nivel global sino también en Occidente. La igualdad real y efectiva no existe y, como demuestran los informes de la ONU, en el mejor de los casos todavía queda casi un siglo para conseguirlo en los países más avanzados.

Todas estas cuestiones cristalizan, de algún modo, en la saga audiovisual de *Los Bridgerton* que va a utilizar un formato visual amable y colorido para tratar temas que, tradicionalmente, no se han visto en las pantallas de televisión. Prácticamente todo en la serie está hecho a la medida de ese público femenino que no solo no se ha visto representado en las grandes producciones de Hollywood, sino que, de alguna forma, ha sido ninguneado a favor del público masculino a quien se le ofrecían toda una serie de fantasías en las que los hombres eran los protagonistas, aunque no tuviesen nada que ver con la realidad.

Muchas de las críticas a las que se ha enfrentado la serie están relacionadas, precisamente, con la excesiva inverosimilitud de lo que sucede. Y, aunque estos mismos argumentos podrían haberse aplicado a películas míticas como *Terminator*, *La jungla de cristal* o *Instinto básico*, la realidad es que estas no se enfrentaron a ellos con la misma vehemencia. Muy probablemente esta diferencia se deba al hecho de que estos tres últimos títulos estaban pensados para nutrir las fantasías de lo que se consideraba normal en aquel momento, es decir, un hombre blanco cis heterosexual.

En *Los Bridgerton*, sin embargo, el foco y el peso de la narración cambia de bando y se traslada fundamentalmente a los personajes femeninos. Así, por ejemplo, la mayor parte de las escenas de sexo de la serie se centran en el placer de las mujeres, en lo que ellas sienten o necesitan. También sobre la cuestión del consentimiento en la que, si bien resultó controvertida en la primera temporada porque fue Daphne quien tomó una decisión unilateral con respecto a la decisión de su marido de no tener hijos, ha ido perfilándose en las siguientes temporadas hasta la declaración de intenciones de Colin Bridgerton en la que asegura a su enamorada que, en cualquier momento, pararían si ella lo considerase.

Además del feminismo de la cuarta ola y el #MeToo, el otro gran movimiento social que resuena en la serie es el de *Black Lives Matters* – Las vidas negras importan- surgido también en Estados Unidos como respuesta a un racismo social intrínseco especialmente visible en el terreno policial y judicial. Como persona perteneciente a la comunidad afroamericana, Shonda Rhimes ya había tratado este problema social en algunas de sus anteriores producciones en las que, además, había decidido ser parte de la solución incorporando al reparto varias personas racializadas cuyos personajes no centran su trama en esta circunstancia. Esta misma decisión fue aplicada para el casting de *Los Bridgerton* lo que, de nuevo, le ha valido numerosas alabanzas, pero también alguna crítica.

Como ya se ha mencionado anteriormente, a nivel de representatividad y empoderamiento simbólico es innegable la labor realizada por parte de quienes han desarrollado la serie. Sin embargo, la presencia de personas racializadas no implica que sus personajes estén representados con una profundidad auténtica y real o que verdaderamente representen el alcance de la opresión

⁹ TORGERSON, T., KHOJASTEJ J. y VASSAR, M., “Public Awareness for a Sexual Assault Hotline Following a Grey’s Anatomy Episode”, *JAMA Intern Med.* 180(3), 2020, pp. 456–458

racial. Ello ocurre fundamentalmente en las temporadas de la serie principal en las que se puede detectar lo que se conoce como neutralidad racial y que puede llevar a la invisibilización del racismo estructural y sistémico tanto de la época de Regencia como de la actual.

Esta situación se atenúa en la precuela de *La reina Carlota* que, como está ambientada unas décadas antes, desarrolla la cuestión racial de manera ligeramente más profunda. En esta narrativa, el ascenso social de las personas afrodescendientes viene de la mano de la unión entre los monarcas en una política que se conoce como “el experimento”. La idea es que para legitimar el matrimonio del rey Jorge con una mujer afrodescendiente se accede a ennoblecer a otras personas racializadas a pesar de que, al menos al principio, sus títulos y reconocimientos no son hereditarios, motivo por el que lucharán a lo largo de distintos capítulos. De igual modo, en la precuela se observa el rechazo por parte de la élite tradicional, aunque no se profundiza sobre si este está relacionado intrínsecamente por su condición racial, como así parece insinuarse, o por el simple hecho de tratarse de unos advenedizos.

A pesar de los resultados o el tratamiento final, es indudable el esfuerzo realizado por parte de las máximas responsables de la serie para incorporar cuestiones de actualidad en una serie de época. Se busca así la complicidad con el público lo que se consigue, también, desarrollando distintas estrategias tanto a nivel de guion o reparto como de escenario y fotografía.

Uno de los elementos que contribuye a ese diálogo a veces presentista entre el pasado y la más rabiosa actualidad es la banda sonora utilizada en la serie. Una de las características más representativas de la misma es la adaptación de éxitos de la cultura pop a una versión orquestal o clásica. De nuevo, se juega con un trampantojo sonoro que busca la complicidad de un público joven capaz de identificar buena parte de las canciones originales. En la lista de cantantes pop más escuchadas actualmente se encuentran nombres como los de Ariana Grande, Billie Eilish, Taylor Swift o Miley Cyrus cuyas canciones, como no podía ser de otra forma, aparecen versionadas generalmente por el cuarteto de cuerda Vitamin String Quartet. A esta lista también se unen canciones de artistas míticas como Madonna o Whitney Houston.

La banda sonora de *Los Bridgerton*, al igual que sus escenarios y decorados, parte de elementos comunes y reconocibles dentro de la cultura de masas occidental. La familiaridad es una de las emociones centrales que se busca, pero, también, la sorpresa. De ahí la importancia de la música actual presentada bajo un empaque clásico, que permite reconocer melodías al mismo tiempo que apreciar los cambios de instrumentos y ritmo a pesar de la pérdida de la parte local. La estrategia es evidente y sus resultados funcionan bastante bien. Muestra de ello es el dato de más de dos millones de oyentes mensuales del grupo encargado de versionar las canciones en la plataforma Spotify.

Ahora bien, la serie no solo bebe de los discursos de movimientos sociales significativos de los últimos años que han tenido como bandera la lucha por la igualdad de género y racial. Su estética y algunos de sus personajes se pueden entroncar perfectamente con discursos tradicionales y reaccionarios que buscan perpetuar los estereotipos de género y las diferencias entre hombres y mujeres.

Es el caso del fenómeno de las *trad wives* o esposas tradicionales que, desde sus redes sociales, ensalzan su vida en el hogar dedicadas al cuidado de su familia a través del que, supuestamente, se empoderan. Se trata de un fenómeno que cada día genera un mayor seguimiento a pesar de un discurso que, en el fondo, no solo tiene marcados tintes antifeministas sino que es propio de los movimientos populistas de extrema derecha quienes, en algunos casos, financian a estas *influencers*. Y aún así, en *Los Bridgerton* se observa cómo el tener una familia con muchos hijos es el propósito principal de Daphne Bridgerton y, en realidad, el de todas las jóvenes protagonistas de cada una de las temporadas pues, a pesar de los matices existentes, sus problemas acaban cuando salen del mercado matrimonial y se convierten en esposas.

Uno de los rasgos definitorios y más reivindicados por parte de las *trad wives* es la feminidad tradicional entendida como un conjunto de elementos que reivindican, entre otras cuestiones, la

supuesta sentimentalidad de las mujeres o el cuidado del aspecto físico¹⁰. Esto entronca con la llamada estética *coquette* que visualmente se traduce en ropa y accesorios que recuerdan a épocas pasadas, siempre de tonos pastel y con la presencia de muchos lazos, es decir, un tipo de vestuario y maquillaje muy característico también de *Los Bridgerton*. No obstante, hay que matizar que a pesar de los puntos en común entre esta estética y el fenómeno de las esposas tradicionales, existe una notable diferencia y es que las personas que utilizan este tipo de apariencia lo hacen bajo la premisa de “reapropiación de la infantilización y lo sexi”¹¹.

A modo de conclusión

El análisis de una serie de récord como *Los Bridgerton* desde una perspectiva de género permite examinar de manera crítica las estructuras patriarcales, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, y las tensiones en torno al ideal del amor romántico en la sociedad. A lo largo de la serie, se observa cómo el matrimonio y el cortejo no solo reflejan las expectativas sociales de la época, sino también las limitaciones estructurales que condicionaban la vida de las mujeres, cuyo valor residía en gran medida en asegurar un buen matrimonio. A pesar de este marco restrictivo, *Los Bridgerton* presenta personajes femeninos que luchan por ejercer su agencia a pesar de las normas tradicionales, resistiendo y renegociando sus roles dentro de la sociedad.

Uno de los aspectos más interesantes de la serie es la representación del poder de las viudas, quienes, precisamente porque no están bajo la tutela de un hombre y por ello disfrutan de un grado de libertad y autonomía que otras mujeres no pueden alcanzar. Personajes como Lady Danbury o Lady Featherington ejemplifican cómo las mujeres, una vez liberadas del control de sus maridos, pueden actuar con mayor independencia, gestionar sus propias fortunas y ejercer influencia tanto en su familia como en la sociedad. Lady Danbury, por ejemplo, es un personaje destaca por su astucia y poder en la sociedad en la que no duda en intervenir a su antojo. Sin embargo, puede hacerlo no solo porque es viuda sino, también, porque es también una figura cercana a la reina que no expone públicamente las limitaciones de su sociedad. Este doble juego, de algún modo, coincide con lo que verdaderamente sucedía en la época, siendo uno de los más grandes aciertos históricos de la serie¹².

El éxito de *Los Bridgerton* también está profundamente entrelazado con el contexto social y político contemporáneo, lo que hace que la serie resuene con las audiencias actuales. Movimientos como Me Too, Black Lives Matter, y fenómenos como el auge de las *trad wives* y la estética *coquette* proporcionan un marco para interpretar y analizar la serie desde una perspectiva crítica y actualizada.

El movimiento *Me Too* ha reavivado la conversación sobre el consentimiento, el poder y la explotación sexual, temas que también están presentes en *Los Bridgerton*. Aunque la serie se ambienta en una época donde la sexualidad femenina era altamente controlada y reprimida, la narrativa de personajes como Daphne y el duque de Hastings pone de relieve las tensiones en torno al consentimiento dentro del matrimonio. En particular, la controvertida escena en la que Daphne manipula a su marido para asegurarse de quedar

¹⁰ ZAHAY, M., “What ‘Real’ Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic”, *Media and Communication*, 10/4, 2022, pp. 170-179.

¹¹ LORES, A., “Coquette Aesthetic: la tendencia que arrasa en TikTok y que mezcla evasión, historicismo y feminidad impostada”, *Vogue* <https://www.vogue.es/moda/articulos/coquette-aesthetic-tendencia-tiktok>

¹² KIMURA, A., *Performing widowhood on the Early Modern English Stage*, De Gruyter y Medieval Institute Publications, Berlin, Boston, 2023 pp. 193-237.

embarazada plantea preguntas sobre el consentimiento mutuo en las relaciones íntimas, reflejando debates actuales sobre el poder dentro de las relaciones heteronormativas.

Por otro lado, el impacto del movimiento *Black Lives Matter* es evidente en la decisión de las creadoras sobre incluir una narrativa racial alternativa que no estaba presente en los libros originales. Sin embargo, esta decisión plantea dudas sobre si la serie aborda de manera suficiente y profunda las implicaciones del racismo sistémico o si simplemente se limita a una representación inclusiva pero superficial.



Ilustración 2 Lady Danbury (Adjoa Andoh) y el duque de Hastings (Regé-Jean Page) en un fotograma de la primera temporada.

En el contexto actual, donde la lucha contra el racismo estructural sigue siendo una prioridad, *Los Bridgerton* ofrece una versión de la historia que parece reflejar los valores contemporáneos de inclusión, aunque con las limitaciones que conlleva su ambientación en una época donde las dinámicas raciales eran muy diferentes. En ese sentido, es fácil caer en la crítica de que las creadoras han logrado imaginar un mundo sin discriminación racial, pero en el que el sistema patriarcal sigue funcionando de una manera descarnada y sin atenuantes.

Misma situación sucede, por ejemplo, con la representación de personajes enmarcados dentro del movimiento LGTBQ+ puesto que, aunque hay tímidos avances, todavía no se han desarrollado en plenitud relaciones no heteronormativas. Por lo tanto, estas tímidas pinceladas resultan insuficientes, sobre todo, si tenemos en cuenta otras interseccionalidades que se han obviado u omitido.

La cuestión de si *Los Bridgerton* puede considerarse un producto feminista o postfeminista es compleja y depende en gran medida de la forma en que se interpreten sus narrativas y personajes. Por un lado, encontramos personajes femeninos que buscan ejercer agencia en un contexto social restrictivo lo que puede interpretarse como una forma de crítica a las estructuras patriarcales. También como un reflejo de los valores feministas, ya que muestran a mujeres que, a pesar de las restricciones, buscan autonomía y poder dentro de un sistema que las limita. Además, la inclusión de una narrativa racial alternativa, que otorga poder a personajes puede ser vista como un intento de integrar una visión más inclusiva y diversa, alineada con los principios feministas de interseccionalidad.

Sin embargo, la serie también presenta elementos que podrían alinearla con el postfeminismo, un enfoque que reconoce las luchas feministas, pero que a menudo las diluye en narrativas de elección personal o empoderamiento individual, sin necesariamente desafiar las estructuras opresivas de fondo. La idealización del amor romántico, la estetización de la feminidad tradicional y la falta de una crítica más profunda a las desigualdades sistémicas de género sugieren que *Los Bridgerton* se apoya en una visión postfeminista, donde las mujeres parecen poder elegir libremente su destino, pero dentro de un marco que sigue valorando el matrimonio, la belleza y

la conformidad con los roles de género tradicionales. En este sentido, la serie navega entre el feminismo y el postfeminismo, presentando personajes femeninos que buscan agencia, pero dentro de un mundo que aún está profundamente arraigado en las normas patriarcales que siguen limitando esa libertad.

Como todo producto *mainstream* dentro de la industria audiovisual hollywoodiense, *Los Bridgerton* ha sido pensado para gustar a un público amplio y diverso, motivo por el que debe jugar con distintos elementos que implican, necesariamente, una serie de contradicciones evidentes desde la crítica feminista. Así pues, aunque intenta representar situaciones más inclusivas, la realidad es que en casi todos los aspectos innovadores se queda a medio gas. Ciertamente hay personajes racializados, con enfermedades mentales, cuerpos no normativos o, incluso, alguna historia romántica no heteronormativa. Pero el principal tema no deja de ser el mito del amor romántico entendiéndolo este, además, dentro del marco de la heterosexualidad.

Sin embargo, pese a sus limitaciones y a que no puede considerarse una serie histórica al uso, *Los Bridgerton* se han descubierto como un espacio útil para visibilizar cuestiones que están en la agenda feminista actual tales el consentimiento, la salud mental, el bienestar y el placer femenino o el rol de mujeres y hombres. Y ello lo han conseguido, precisamente, a través de un discurso y una estética considerada tradicional y peyorativamente como “de chicas”. De algún modo, en lugar de ante una pantalla nos han obligado a ponernos delante de un espejo en el que observar nuestras propias contradicciones como mujeres y como feministas.

Bibliografía

CUENCA ORELLANA, N., “El arco de transformación de Daphne en Bridgerton (Chris Van Dusen, 2020): de princesa prefeminista a heroína postfeminista”, *Investigaciones Feministas*, 13-1, 2020, pp. 497-505. DOI: <https://doi.org/10.5209/infe.76725>

GREIG, H., *The beau monde: fashionable society in georgian London*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

KIMURA, A., *Performing widowhood on the Early Modern English Stage*, De Gruyter y Medieval Institute Publications, Berlin, Boston, 2023.

LANUZA AVELLO, A., *El hombre intranquilo: mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2011.

LORES, A., “Coquette Aesthetic: la tendencia que arrasa en TikTok y que mezcla evasión, historicismo y feminidad impostada”, *Vogue* <https://www.vogue.es/moda/articulos/coquette-aesthetic-tendencia-tiktok>

MANFREDI, L. «Netflix’s ‘Bridgerton’ Boosts UK Economy by \$350 Million», en *The Wrap* [en línea], (2024), [Consulta: 25/07/2024]

RHIMES, S. (creadora), *Queen Charlotte: A Bridgerton Story*, 2023.

RODRÍGUEZ DEL PINO, J. A., MARÍN TRAUROS, S. y NAVAJAS-PERTEGÁS, N., “Cuerpos, género y educación: ¿hablamos de gordofobia?”, en *El género y su transversalización en la educación (formal y no formal), en la familia y en el deporte*, Dykinson, Madrid, 2023, pp. 264-270.

SELISKER, S., “The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks”, *New Literary History*, 46-3, 2015, pp. 505-523.

TORGERSON, T., KHOJASTEH J. y VASSAR, M., “Public Awareness for a Sexual Assault Hotline Following a Grey’s Anatomy Episode”, *JAMA Intern Med.* 180(3), 2020, pp. 456–458, doi: 10.1001/jamainternmed.2019.5280

VAN DUSEN, C. y QUINN, J. (creadores), *Bridgerton*, 2024.

ZAHAY, M., “What ‘Real’ Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic”, *Media and Communication*, 10/4, 2022, pp. 170-179. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v10i4.5726>

La representación del “hombre” en la opinión pública y en los medios audiovisuales como refuerzo de la masculinidad durante la modernidad.

Fernando Herranz Velázquez

Observatorio de las Masculinidades – Universidad Miguel Hernández de Elche

La opinión pública como motor de socialización

Desde que Habermas publicara su obra, hoy clásica, de *Historia y crítica de la opinión pública* (1962) este concepto ha ido aumentando su presencia e importancia en la historiografía, llegando a desarrollar líneas propias de investigación. También, no han sido pocos los intentos de profesionales de la Historia por intentar atrasar el origen de este concepto que Habermas establece en el siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración y todas las características paradigmáticas y sistémicas que implementó en el mundo Occidental, siendo posible hablar de “opinión política” para épocas anteriores, sobre todo para los siglos XVI y XVII¹. Una de las principales diferencias entre estos dos tipos de “opinión” es que la “pública” está producida por la aparición de la ciudadanía, es decir, una masa social que ha superado la organización estamental de la sociedad y habita un Estado donde su opinión y sus posiciones, legitimadas mediante el uso de la razón – elemento transversal y fundamental del ideario ilustrado y, por ende, de la Modernidad– y es la base de la autoridad de las nuevas formas políticas². Idea que se puede apreciar, por ejemplo, en David Hume, que entendía que la opinión era el único fundamento del gobierno. Este planteamiento teórico –y utópico– tiene mucho que ver con el reforzamiento y el ascenso de la burguesía como grupo social prominente en la transición entre el Antiguo y el Nuevo Régimen³, estructurándose como uno de los principales actores en la sociedad de la Modernidad, y con la aparición del Estado moderno como un elemento que se ubica por encima de la propia sociedad⁴.

Desde el siglo XVIII el concepto de “opinión” y “público/a” resuena en una gran cantidad de escritos ilustrados. Desde la ya mencionada referencia de Hume como motor de legitimación de los gobiernos, a otras como las de John Locke, que otorgaba a la capacidad de opinión de los individuos –remarcando el género masculino, y no utilizándolo como neutro universal– el mismo estatus que a las leyes civiles y divinas, remarcando que ningún ente político podría eliminar esta capacidad. Rousseau también hacía uso de esta *opinion publique*, aunque la despreciaba en su teoría y filosofía política al reconocerla como una mistificación de la desigualdad. Por ello, para el filósofo de Ginebra era necesario utilizar esta “perversión” motivada por una sociedad injusta en beneficio del contrato social; es decir, a favor del bien común. Para ello se debía renaturalizar

¹ ALABRÚS IGLESIAS, R. M. “La trayectoria de la opinión pública en la España Moderna”, *Obradorio de historia moderna*, 20, 2011, 337-354.

² SEOANE, J. “Opinión Pública”, *Revista en Cultura de la Legalidad*, 17, 2019, 235-248.

³ HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública*. Antonio Domenech (trad.). Editorial Gg, Barcelona, 1981 (1ª ed. 1962).

⁴ NOSETTO, L. “Revisión teórica de la opinión pública: delimitación, historización, analítica”, *De prácticas y discursos*, 9 (14), 2020, 1-30.

este elemento e imponer un ejercicio de censura donde se recondujeran las costumbres de la sociedad. En resumen, proponía la fusión entre opinión pública y poder político apuntalada, como muestra Noretto⁵, por la censura. Volveremos más adelante a esta idea.

Este planteamiento de la opinión pública como legitimadora de las políticas y los gobiernos se reforzó durante el siglo XIX y se convirtió en una seña de identidad de las sociedades occidentales durante toda la Modernidad, manteniéndose en esencia en la sociedad líquida o posmoderna actual. Sin embargo, hay algunas diferencias dentro de este período. Por ejemplo, en el siglo XVIII no se abría la concepción de “ciudadanía”; es decir, quienes tienen el derecho de “opinar”, a todas las personas que componían la base social de un Estado⁶. Durante esta centuria, a pesar de los cambios que se estaban fraguando y produciendo en el nuevo paradigma, las estructuras heredadas de épocas anteriores, como los estamentos y la sociedad del privilegio, seguían estando plenamente operativas, por lo que las voces autorizadas de la reciente opinión pública estaban delimitadas⁷ y, por lo tanto, dirigían el debate y los asuntos de “utilidad” pública hacia unos intereses determinados. Unos límites que los propios ilustrados –estableciendo de nuevo el género como masculino y no como neutro– marcaron, incluyéndose como figuras de autoridad de la época. Según la tesis de Habermas, esta concepción de la opinión pública va variando, ampliando las “voces de autoridad” de los círculos ilustrados a los medios de comunicación de masas, donde la ciudadanía puede comunicar sus opiniones y debatirlas. Sin embargo, este progresivo cambio no es tanto una modificación de la esencia de la opinión pública, sino una adaptación en las herramientas de difusión. En este sentido, nos adherimos a las tesis de Noretto⁸ que afirma que la principal diferencia entre la situación actual y la que se fraguó en el inicio de la Modernidad es «la multiplicación de los canales y soportes habilitada por los medios de comunicación y por las redes sociales». Una multiplicación que, con la llegada de la era de internet a finales del siglo XX parecía inclinarse hacia una “democratización” de la información ajena al control del poder, pero que, en la práctica, ha derivado también en un aumento de la desinformación, de las *fake news* y de los bulos, así como también se ha convertido en una de las principales herramientas de difusión de la reacción patriarcal y neofascista.

En este punto, recuperemos la idea de Rousseau comentada con anterioridad: la fusión entre la opinión pública y el poder político apuntalada por la censura y el control de la información. Dicho de otra manera, la utilización política y la censura para dirigir el pensamiento colectivo y moldear el imaginario, la moral, las costumbres y las mentalidades de una sociedad determinada. En este sentido, el poder busca controlar la opinión pública; es decir, el pensar generalizado de un grupo social concreto, y dirigirla hacia una serie de mandatos sociales determinados. Este aspecto se conoce como la Teoría del Establecimiento de la Agenda o *Agenda-setting* en inglés. Esta teoría afirma que «el modo en que la gente ve el mundo –la prioridad que dan a ciertos temas y cualidades a costa de otros– está influida de una manera directa y mensurable por los medios de difusión»⁹.

Por ello, cuando hablamos de la “opinión pública” como motor de socialización tenemos que incluir en ella, con una mayor presencia de lo que se podría imaginar en un principio, a la “opinión publicada”, es decir, aquella orquestada y programada por el poder –sea financiero, político, intelectual, etc.– para dirigir el imaginario colectivo de una sociedad. Dentro de las teorías marxistas, desde sus orígenes, se remarcaron con vehemencia esta realidad que se puede resumir en la idea que expresa Marx en el primer capítulo de *La ideología alemana* (1846): «Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época». Es decir, la(s) clase(s) dominante(s)

⁵ NOSETTO, L., *op. cit.*

⁶ En la práctica, en las sociedades occidentales actuales tampoco se da ya que se limita a través de las leyes de nacionalidad y extranjería, por ejemplo, quien tiene la condición de “ciudadano/a”, poniendo una gran cantidad de trabas a las personas migrantes, sobre todo si están racializadas.

⁷ SEOANE, J., *op. cit.*

⁸ NOSETTO, L., *op. cit.* 1-2.

⁹ McCombs, M. y EVATT, D. “Los temas y los aspectos: explorando una nueva dimensión de la agenda setting”. *Comunicación y sociedad*, vol. VIII, 1, 1995, 7.

de cada momento y lugar histórico, sea el siglo XVIII o finales del siglo XX, busca que su ideología (entendida como el conjunto de la visión del mundo, la forma de comportarse, ser y estar, etc.) se expanda por toda la masa social y para ello dirige, a través de la opinión publicada (*Agenda-setting*) la construcción de un imaginario colectivo determinado.

Por todo ello, cuando hablamos de que la opinión pública(da) es un vehículo de transmisión social y, por ende, de socialización nos estamos refiriendo a que, como expresó Cándido Monzón (1985: 88), tiene dos principales funciones: «(1) ser el árbitro moral de la sociedad a través de la censura, y (2) formular la voluntad de la sociedad elaborando leyes a través del legislador».

En esta función de ser árbitro moral de la sociedad, la opinión pública socializa a todos los niveles, marcando el lugar, la apariencia, el comportamiento e, incluso, las aspiraciones de todas las personas. Obviamente, en este juego de control social el género tiene un papel fundamental que entra en intersección con otras realidades: clase (o estamento en el siglo XVIII), racialidad, religión, sexualidad, etc.

Las herramientas para la difusión de la norma social son variadas y el conjunto de ellas moldea el imaginario colectivo en el que se enmarca la masculinidad hegemónica (y la feminidad normativa). En el siglo XVIII, el auge de los periódicos motivó la expansión de las ideas educativas, civilizatorias y de urbanidad ilustradas; es decir, las ideas moralizantes de la época. Estos papeles, si bien tuvieron precedentes en el siglo XVII, se pueden considerar como un fenómeno consustancial de la Ilustración y, por ende, de la Modernidad. El periódico se concebía como «un instrumento apto para difundir “las Luces” y escribía con la convicción de su utilidad, de estar contribuyendo decisivamente al progreso de la nación y a la política educadora del siglo»¹⁰. Dentro de toda la producción que existen en la península ibérica, el asunto educativo es tratado con mayor profundidad e importancia en lo que se ha venido a denominar como “prensa crítica”, que en el caso español sigue el modelo de *The Spectator* (1711) de Addison, quien utilizaba una fórmula de artículos en forma ensayística para presentarse ante el público como un espectador más, un observador curioso de las distintas costumbres y de la vida social, elemento que se puede considerar importante pues hace pensar a la persona lectora que la opinión que está leyendo parte desde un “igual” y no desde la línea editorial con una clara intención de dirigir el pensamiento social.

En España este tipo de periódicos surge a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, concretamente con la aparición de *El Duende Especulativo*, en junio de 1761¹¹, aunque rápidamente se difundió este tipo de prensa, llegando a contar con una gran cantidad de títulos, distribuidos en dos etapas: *El Pensador*, *Los Discursos políticos y morales*, *La Pensadora Gaditana*, corresponden a la primera etapa que se da en la década de los '60; y *El Censor* y *El Duende de Madrid*, a la segunda. Estos son solo un ejemplo del número de cabeceras que aparecieron¹². Con todo, aun estando alejados de ser un medio de masas al estilo del siglo XX, suponen un paso importante en la formación de las opiniones públicas que se desarrollaron con fuerza a partir del siglo XIX. Así mismo, estos medios de comunicación son utilizados como una herramienta más en la instrucción para padres y madres sobre cómo educar a sus hijos e hijas a

¹⁰ GONZÁLEZ, M. “Prensa y poder. El periodismo dieciochesco de crítica social y su enfoque educativo”. En *Poder, pensamiento y cultura en el Antiguo Régimen. Actas de la 1ª Semana de Estudios Históricos “Noble Villa de Portugalete”*. Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 2002, 176.

¹¹ Este periódico tuvo una existencia muy efímera. Solo se publicaron 17 números entre junio y septiembre de 1761.

¹² El auge de los periódicos en el siglo XVIII, con el gran aumento de cabeceras, supuso también un punto de pérdida de control por parte del poder sobre la agenda y los discursos, por ello, a finales del siglo XVIII, siguiendo la tradición de censura y control iniciada en el siglo XVI con las obras impresas, se ordenó a través de la Real Cédula de 12 de abril de 1791 dada por el Consejo de Castilla la suspensión de todos los periódicos, a excepción del *Diario de Noticias de Madrid*, que funcionó a modo de boletín oficial del Estado.

través de breves discursos y ejemplos prácticos, por lo que resultan los medios idóneos para la transmisión de los preceptos ilustrados.

Lo que se quiere remarcar en estas líneas es la importancia de estos papeles periódicos en la difusión de las diferentes concepciones ilustradas y como favorecieron la creación de un imaginario colectivo acorde al paradigma ilustrado donde se recogían las normas morales que se debían inculcar. Aunque no solo existía este medio de difusión. El siglo XVIII también experimentó un aumento de la literatura del *pater familias*, es decir, aquellas obras morales, manuales de educación y escritos que estaban destinadas a instruir a los progenitores en la correcta educación de sus hijos e hijas conforme a las normas sociales. Así mismo, existía un amplio abanico de vehículos socializadores y moralizantes en obras de teatro, sátiras, en los sermones religiosos, los juegos, etc.

La base sobre la que se construye la *agenda setting* durante la Modernidad se asienta en este siglo XVIII. La esencia de la opinión pública controlada y dirigida se mantiene durante todo el paradigma, ampliando sus vehículos transmisores y amoldándose a los tiempos, hasta llegar al siglo XX donde los medios de masas y la publicidad han sustituido los sermones, y donde los periódicos han visto como compartían protagonismo con la radio y la televisión (y las redes sociales en el siglo XXI); y donde los productos audiovisuales toman el relevo a los teatros y las sátiras. Como afirma Pepa Blanes (2021) el cine es el relato audiovisual que cuenta a las masas el presente, cuenta el pasado y planea el futuro¹³. Y como no hay relato que no sea político, ni texto que no tenga ideología, la industria audiovisual *mainstream* reproduce los estereotipos de género dominantes, ya que sigue instalado en el androcentrismo «afirmando que el varón es el verdadero y genuino sujeto, el que merece protagonismo, el único digno de representar a la humanidad»¹⁴.

La imagen del hombre normativo y su difusión

A lo largo del desarrollo de la Ilustración, como nuevo paradigma dominante en Occidente, los cambios que se producen afectan a la configuración del mundo, de las normas sociales, de la moral y, desde el plano filosófico, se van adaptando también a la nueva configuración sexo-género que se establece con el surgimiento de la diferenciación de género. La aparición de esta concepción diferenciada es elemental para comprender la estructuración patriarcal -y su evolución- durante toda la Modernidad. Si bien hasta épocas anteriores a la Ilustración la desigualdad sexual ha sido un fundamento histórico de dominación masculina, la legitimación que se realizaba de ésta se basaba en unas formas “incompletas” de desarrollarse de las mujeres; es decir, tanto hombres como mujeres compartían unos mismos caracteres, pero, en el caso de ellas, nunca llegaban a implementarse de forma completa. Esta mentalidad marcó el desarrollo científico hasta el siglo XVII, como demuestra la historiadora Laura Díaz Mejías¹⁵.

Sin embargo, a partir del surgimiento de la filosofía cartesiana se desarrollan dos postulados antagónicos: Por un lado, el establecimiento de la división sexual con predominio de la masculinidad normativa a partir de la diferenciación de género; y, por otro lado, el desarrollo del

¹³ BLANES, P. *Abre los ojos. Pelis y series para entender el mundo*. Fuera de Ruta, Benetússer, 2021.

¹⁴ AGUILAR, P. “La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la Modernidad”. En *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. Traficante de Sueños, Madrid, 2015, 37

¹⁵ DÍAZ MEJÍAS, L. “Las bases científicas de la diferenciación sexual y de género en la época moderna”. En *Historiando con perspectiva: de la teoría a la práctica*, Océano Atlántico Editores, Guadalajara, 2020, 45-70.

pensamiento de la igualdad de los sexos que supondrá la base sobre la que se construyó el edificio ideológico y filosófico del feminismo.

El pensamiento dicotómico tradicional de Occidente, y afianzado a través de siglos y siglos de filosofía, produjo que durante la Edad Moderna se produjera una ruptura en el *ser*. Paradójicamente, y a pesar de que la dicotomía fuera una constante en el análisis de la realidad, en el plano del género no se había producido una ruptura completa entre los dos sexos.

No estamos, con estas palabras, afirmando que la desigualdad entre los hombres y las mujeres no haya sido una constante en la historia. Es más, las teorías iusnaturalistas habían proclamado la desigualdad natural entre los seres humanos desde la Antigüedad. Por lo tanto, debemos de distinguir entre desigualdad sexual y diferenciación de género. El primer concepto es una realidad tangible de la sociedad patriarcal desde hace siglos. La segunda es un proceso que comienza a desarrollarse a partir de la Edad Moderna y promovido por una filosofía de corte racionalista.

El pensamiento iusnaturalista de la desigualdad estuvo presente en la filosofía Occidental de manera constante. Con Descartes la filosofía occidental vuelve a recuperar el platonismo agustiniano y recobra la idea del pensamiento como un elemento asociado al alma y que conecta, a su vez, con la libertad y la autonomía, tomando así la racionalidad como el atributo humano por excelencia. A partir de estas tesis, algunos pensadores de la época consideraron que era posible la igualdad de los sexos, al menos en el plano espiritual, ya que el alma como entidad intangible y conectada al pensamiento, y por ende a la libertad y la autonomía, no afectaba de manera directa a la materia corpórea. Uno de estos autores, seguidores de la teoría de la igualdad de sexos, es Poullain de la Barre, quien publicó, en 1673, la obra *De l'égalité des deux sexes*.

El planteamiento de este autor pasa por revisar los términos filosóficos más extendidos de su tiempo, sobre todo el concepto de la razón cartesiana, proponiendo nuevos esquemas políticos elaborando un modelo del estado de naturaleza igualitario –único relato no patriarcal del estado natural, según Rosa Cobo¹⁶–, todo esto rompiendo con el modelo pedagógico medieval.

Sin embargo, este pensamiento igualitario no duraría mucho tiempo ya que, basándose en la misma filosofía de Descartes y del racionalismo, se produciría una reacción patriarcal que volvería a hacer uso de una misoginia exacerbada considerando a la mujer como un ser inferior e incompleto y, como novedad, otorgándole unos caracteres propios. Es decir, esta reacción patriarcal no solo considerará a la mujer como un sujeto inferior, sino que ahora ya no comparte los caracteres del hombre en una versión desmejorada, adquiriendo unas características propias, diferentes a la de los varones, que están en clara desventaja jerárquica. A partir de la Ilustración y, sobre todo, durante el Romanticismo, la mujer será asociada con la naturaleza y el hombre con la razón¹⁷.

Partiendo de la dicotomía cartesiana se fue planteando y desarrollando una idea sobre los sexos novedosa en su tiempo, a pesar de que el imaginario colectivo de la sociedad la considere eterna. La identidad de género social, tal y como la conocemos hoy en día, es una construcción social y cultural que, operando a través de la exterioridad de los cuerpos, configura una explicación de los sexos y de los géneros que se caracteriza por un planteamiento dicotómico (Fernández-Llóbreg, 2004). Esta dicotomía, basada no solo en el planteamiento cartesiano sino en la tradición filosófica occidental, plantea la existencia única de dos sexos que son realidades diferentes y opuestas que quedan separadas por una sima que es imposible de salvar.

Sin embargo, todos estos cambios comentados se producen en una esfera intelectual y filosófica, alejada de la vida cotidiana y del común de las gentes. ¿Cómo se pasa de un plano abstracto y filosófico a un cambio de la moral, las mentalidades y, por tanto, de las identidades? En este punto

¹⁶ COBO Bedía, R. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Cátedra, Valencia, 1990.

¹⁷ HERRANZ VELÁZQUEZ, F. “El concepto de racionalidad y utilidad en la construcción de la masculinidad hegemónica de la modernidad”, *Asparkia. Investigació Feminista*, 42, 2023, 213-233.

entra en juego la opinión pública y, sobre todo, el uso que de ésta hacen las élites; es decir, el establecimiento de una agenda determinada por el poder.

A través de los vehículos de transmisión que comentábamos en el apartado anterior se comienza a difundir las características que deben componer al “hombre de bien” y a la “dama decente” en la sociedad ilustrada, porque el género es relacional y no se puede entender el establecimiento de una identidad hegemónica como la masculina sin la catalogación de la *otredad*: la feminidad – aunque, como veremos en el apartado siguiente, también hay un *otro* en aquellos varones que no se comportan ni parecen hombres–. La construcción identitaria de la masculinidad normativa está conformada por múltiples características, todas ellas interconectadas entre sí en un complejo engranaje que oscila entre el *ser* y el *parecer*; entre la identidad personal y la identidad social; entre la autopercepción y la validación del grupo de iguales (la *fratría*).

Sin duda, un elemento clave en toda esta construcción es la idea de la racionalidad como fundamento del hombre, una máxima que resume a la perfección Mary Beard con la expresión de «voz de autoridad»¹⁸. La racionalidad es una de las «máscaras masculinas»¹⁹ por excelencia, y ha tenido su representación constante tanto en el siglo XVIII, donde se pueden encontrar afirmaciones como que «La Razón es la exactitud y convicción de los pensamientos; y esto es lo que distingue al hombre del bruto»²⁰, como en el mundo audiovisual de la Modernidad tardía y de la Posmodernidad. Sin embargo, si tuviéramos que destacar dos elementos que componen el edificio ideológico del hombre y que aparecen con gran fuerza en la reproducción audiovisual son: la idea del (super)héroe y la (hetero)sexualidad. Vayamos por el primero.

Pensar en la imagen del hombre prototípico que ha marcado la sociedad y las relaciones de género durante la Modernidad es imaginarnos un varón fuerte y resolutivo, que defiende su familia, su casa y su patria –entre otras características–. La evocación histórica de este varón era (y es) la del hombre guerrero, ese personaje que no teme a la muerte, que se juega su vida por defender aquello que “ama” –más relacionado con defender aquello que considera suyo–. Esta imagen ha estado muy presente a lo largo de toda la Modernidad, sobre todo en los primeros siglos. Sin embargo, no es una representación propia de esta época, sino que es una evocación constante en el sistema patriarcal. Desde las epopeyas de la Antigua Grecia, como la *Iliada* o la *Odisea*, hasta los cantares medievales, como el del *Mío Cid*, la representación prototípica del hombre es ese varón guerrero, valiente y aguerrido. Un héroe que se sobrepone a todos los avatares del destino, a la furia de los dioses y las penurias de la traición, pero no pierde nunca el norte y siempre lucha por su honor y el de su familia (que en extensión es su propio honor). Una serie de relatos, tanto orales como escritos, que se utilizaron de manera pedagógica para educar a los varones en cómo debían ser para ser considerados un hermano en la *fratría*.

A lo largo del siglo XVIII, si bien se van perdiendo progresivamente los rasgos de los combates por honor al estilo medieval, la concepción del honor como algo cerrado a las élites va quebrándose, siendo asimilado por toda la sociedad. A lo largo de la Modernidad se va transitando del varón guerrero a la figura del héroe; es decir, una figura todavía más estereotipada que el guerrero pero que sigue siendo humano. Un hombre perfecto, inalcanzable para el resto de la sociedad y que antepone la seguridad de los demás a la suya propia, canalizando la figura del hombre protector y llevándola a su máxima expresión. Este tipo de protagonistas han abundado en la producción audiovisual, tanto de la gran como de la pequeña pantalla, como muestra Octavio Salazar en su *John Wayne que estás en los cielos* (2022). Películas de acción, espías, soldados, mercenarios (la construcción del antihéroe, sin cumplir exactamente todos los mandatos de la masculinidad es una figura que se “resarce” para “hacer el bien”), etc. han inundado el imaginario colectivo de los hombres y mujeres que crecieron durante el siglo XX, sobre todo a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y el auge de Hollywood como máximo exponente del cine estadounidense. Esta idea sigue estando presente en la producción audiovisual *mainstream* que se

¹⁸ BEARD, M. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Crítica, Barcelona, 2018.

¹⁹ GIL CALVO, E. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama, 2006.

²⁰ CARACCIOLI, L. A. *Idioma de la razón*. Francisco Mariano Nifo (trad.). Imprenta de Miguel Escribano, Madrid, 1779, 4.

consume en Occidente, ya no solo en la producción cinematográfica sino también televisiva y de series, elemento que ha adquirido una gran fuerza desde principios de la década de los 2010.

Por otro lado, la figura del guerrero y del soldado clásicos se ha ido adaptando a otros tiempos – y sobre todo otros públicos– cambiando su apariencia, pero manteniendo la esencia que representa su idea: valor, honor, fuerza y, por supuesto, defensa de “sus” posesiones. Hoy en día no pensamos en el guerrero como imagen del hombre, pero la industria audiovisual y literaria han favorecido su sustitución por la del superhéroe. Figuras como el Capitán América, Batman o Supermán, por poner unos ejemplos, son en la actualidad el reflejo de ese hombre que muchos siguen queriendo ser. Estas representaciones, tanto la del guerrero como su progresiva evolución a la del héroe, están intrínsecamente relacionadas con una serie de factores que componen la imagen del hombre: la fuerza, la violencia, el honor y las relaciones de poder. Estos cuatro elementos componen una parte sustancial de la composición identitaria de la masculinidad hegemónica y tienen su reflejo en la sociedad actual.

La segunda gran característica de la masculinidad que está presente en la producción audiovisual y que sigue conformando parte sustancial del imaginario colectivo y de la opinión pública es la (hetero)sexualidad y la construcción del deseo sexual masculino.

Es indudable la importancia de este elemento en la construcción de la identidad masculina normativa. Responde a una de las negaciones que conforman las bases sobre las que se erige la edificación ideológica del “hombre”: no quiero a otros hombres, ni quiero que otros me quieran a mí. En esta sentencia subyace un rechazo a toda orientación sexual ajena a la norma (bisexualidad y homosexualidad), la cual funciona como premisa necesaria para la propia autoafirmación del varón como “hombre” y su adscripción a la identidad masculina. Dentro de la masculinidad hegemónica, la orientación sexual funciona a modo de identificación del otro, que se añade al grueso de los grupos oprimidos dentro del sistema heteropatriarcal²¹.

Sin embargo, en las raíces de la homofobia del paradigma heteropatriarcal se encuentra también el desprecio a otros hombres los cuales no tienen por qué ser necesariamente homosexuales (o bisexuales). Éste estaría originado por su asimilación con la identidad femenina. Esta idea se estructura en el uso del propio lenguaje cotidiano ya que, según Emmanuel Reynaud, «el homosexual no es necesariamente el hombre que mantiene relaciones sexuales con otro hombre, sino el que se supone que adopta un papel pasivo: el homosexual es, en realidad, marica, plumón, loca... una mujer, en definitiva»²².

Si partimos entonces del supuesto de que la construcción de la identidad masculina se realiza con base en la negación y la exclusión, se puede entender cómo en la identificación de una orientación sexual no normativa subyace un miedo a la ruptura de los patrones de género dominantes. Por este motivo, «un hombre afeminado [independientemente de su orientación sexual] suscita una angustia terrible en un gran número de hombres»²³, ya que provoca la constatación de las características asignadas tradicionalmente al sexo femenino tales como la pasividad o las emociones, signos que en este paradigma están asociados a la debilidad.

La homofobia, según Elisabeth Badinter (1993)²⁴, funciona en muchos casos como refuerzo positivo para los hombres ante la fragilidad de su propia heterosexualidad. Sin embargo, este argumento obvia la función social de la homofobia dentro de la estructura heteropatriarcal, que no es otra que servir de vehículo de aprobación dentro de la *fratria*. La orientación sexual normativa ocupa un lugar central en la construcción del sujeto y de su identidad individual. Es lo

²¹ WITTIG, M. *Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Barcelona, 2005.

²² REYNAUD, E. *Santa virilidad: la construcción social de la masculinidad*, Syros, París, 1981, 76.

²³ BADINTER, E. *XY: La identidad masculina*. Alianza, Madrid, 1993, 146.

²⁴ *Ibid.*

que se ha venido a denominar *heterosexualidad obligatoria*²⁵, *matriz heterosexual*²⁶ o *prejuicio sexual*²⁷; es decir, la creación de un régimen político a partir de una orientación sexual concreta.

La representación de los hombres como proveedores de la sexualidad ha sido una constante en la representación audiovisual, así como en la opinión pública(da) durante toda la Modernidad. Ha sido, y es todavía en una gran cantidad de producciones literarias y audiovisuales, una de las formas más rápidas y visuales de mostrar a un personaje varón como un “verdadero” hombre. Una característica que crea una de las grandes contradicciones de la masculinidad hegemónica: se concibe, en gran medida por el poder que sigue teniendo en el imaginario colectivo los postulados sociobiológicos, como un impulso natural de difícil control que le convierte por “naturaleza” en un cazador sexual con el fin de lograr el objetivo último de la vida animal: reproducir sus genes. Esto entra en contradicción directa con la racionalidad absoluta de la masculinidad. Sin embargo, esta idea que puede parecer tan lejana en las concepciones científicas actuales sigue marcando la realidad misma en una parte importante de la sociedad. Es lo que se conoce como sociobiología vulgar²⁸; es decir, hombres que siguen recurriendo en el presente a estos discursos con el fin de utilizarlos como argumentos pseudocientíficos y, con ellos, interpretar y legitimar sus comportamientos sexuales.

Un ejemplo de la permanencia de estas tesis, que en marcan en lo “natural” un comportamiento social, se puede encontrar en una entrevista realizada en el periódico *El Español* al escritor Fernando Aramburu en septiembre de 2021, donde afirmaba lo siguiente: «Yo conozco al varón y sé que tiene una pulsión sexual que no puede controlar ni postergar. Es imposible que un hombre deje de eyacular dentro de una mujer porque lo diga una ley»²⁹.

La naturalización de unos comportamientos aprehendidos condiciona el relato que se hace, en este caso, de la heteronormatividad masculina. En esta línea pseudocientífica se propone, por lo tanto, que el hombre es un animal impulsivo y justifica acciones como el adulterio, la poligamia o, incluso, la violación ya que son características inherentes a la naturaleza del varón que afloran como resultado de la contención de éstas. A pesar de que en los casos más drásticos y dramáticos –y a veces solo en los que son televisivos o virales– se suele aducir que estos varones no son hombres sino “monstruos” o “enfermos”, la realidad es que son la representación más extrema, pero no menos cierta, de la configuración de la (hetero)sexualidad masculina y sus relaciones, que son vistas desde la visión patriarcal y plasman una relación de dominación y sumisión que impera en el plano social. El modelo que se reproduce es falocentrista o, como diría Pierre Bourdieu³⁰, *falonnarcisista*: el imaginario sexual masculino gira en torno a la genitalidad externa del varón, tanto material como simbólicamente. Esto se puede observar en la importancia de la penetración en el coito, en la preocupación por el tamaño del pene o en la duración de la erección; pero también en la idea arraigada de que un varón castrado o impotente no es un hombre completo.

En el discurso, tanto el creado en los medios audiovisuales como en la opinión pública(da), encontramos múltiples ejemplos. Desde la imagen del “macho ibérico” a la conquista de las mujeres, al más puro estilo de las películas de Alfredo Landa o el mito de los hijos de Julio Iglesias; hasta las representaciones musicales de la actualidad como, por poner un ejemplo, la imagen que se viralizó del cantante C. Tangana en un yate rodeado de mujeres. Una imagen que

²⁵ RICH, A. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica”, *DUODA: Revista d’Estudis Feministes*, 10, 1996, 15-42.

²⁶ BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007 (1990).

²⁷ HEREK, G. “The Psychology of Sexual Prejudice”, *Current Directions in Psychological Science*, 9 (1), 2000, 19-22.

²⁸ SAHLINS, M. *Uso y abuso de la biología. Una crítica antropológica de la sociobiología*. Siglo XXI, Madrid, 1982.

²⁹ GÓMEZ MALDONADO, L. “Aramburu: ‘Es imposible que un hombre eyacule dentro de una mujer porque lo diga una ley’”. *El Español*, 3 de septiembre de 2021.

³⁰ BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2000.

nos puede recordar, salvando las distancias, a aquella otra de Jesús Gil y Gil en el jacuzzi rodeado de mujeres jóvenes en traje de baño presentando el programa de televisión «Las noches de tal y tal» que se emitió en la cadena *Telecinco* en el verano de 1991.

Imágenes y discursos que, adaptándose en el tiempo, se siguen reproduciendo en una constante hipersexualización y cosificación de las mujeres, así como en un alarde de conquistador sexual de los hombres.

La imagen del *no-hombre*

Hablar de masculinidad normativa o hegemónica conlleva necesariamente la existencia de otros tipos de masculinidades. Parece redundante expresarlo, incluso ya hemos comentado esta situación en otras ocasiones³¹ pero es una necesidad que se debe seguir remarcando tanto desde una visión histórica como antropológica. Hacer visible esta realidad conlleva hacer frente al mito de la naturalidad de los comportamientos masculinos, un axioma que el patriarcado a instaurado con gran resultado en el imaginario colectivo y que imposibilita, *de facto*, la deconstrucción de los varones. Si algo es “natural” se concibe como inamovible, estático y, sobre todo, como “ley”. Por el contrario, lo cultural y lo social son elementos históricamente aprendidos, adquiridos mediante la socialización y reproducidos por la sociedad, pero mutables y, por lo tanto, susceptibles de ser reconstruidos, deformados o, incluso, abolidos.

La presencia, a lo largo de toda la Modernidad, de las figuras de los *no-hombres*³² en la agenda pública, en los medios de comunicación o en las representaciones de generación de la opinión ha sido una constante. No desde un punto de vista de visibilización de diferentes realidades que muestren la complejidad de las distintas formas de *ser*, *sentir(se)* y *parecer* un hombre, sino desde la utilización del escarnio, la mofa y la sátira como herramienta de educación de lo que no debe ser un varón para ser leído y aceptado como hombre. Esto propiciaba un escenario ideal para la marginación o, incluso, la exclusión social de aquellos varones que cumplieran con estos estereotipos.

Estos *no-hombres* eran llamados de diferentes formas en el siglo XVIII, como “petimetre”, “pisaverdes”, “afeminado” o “currutaco”, términos que se mantuvieron durante toda la Modernidad y que, incluso, siguen apareciendo en los diccionarios de castellano actual. Pero a estos términos se les fueron añadiendo otros según avanzamos en el tiempo. Por poner solo algunos ejemplos: “maricón”, “maricona”, “sarasa”, “locaza”, “loca”, “planchabragas” o “parguela”³³. La inmensa mayoría de estas palabras, presentes y pasadas, hacen referencia a una misma realidad: la asociación con lo femenino y, por ende, con todo lo contrario a lo que un hombre debe ser. Unas definiciones, además, que están relacionadas con lo hoy entendemos como

³¹ HERRANZ VELÁZQUEZ, F. “Discurso y opinión pública en torno a la masculinidad y el afeminado en la España Ilustrada”. En *Nefando Imperio. Imaginario sociales, culturales y judiciales de la sodomía en la Monarquía Española de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Comares, Granada, 2024, 53-67.

³² Con *no-hombres* nos referimos a todos aquellos varones que no cumplen con los mandatos de la masculinidad normativa de su tiempo y lugar, bien por su expresión de género, su identidad, su sexualidad, su ideología o sus relaciones afectivo-sexuales e interpersonales que los lleva a no ser considerados como hombres dentro del paradigma patriarcal por sus iguales. En otros trabajos también los he denominado como *antihombres*, pero he ido matizando esta expresión al hacer referencia a hombres que se les niega su propia condición de hombres.

³³ Este concepto, por ejemplo, en la actualidad se utiliza como sinónimo de “tonto”, “estúpido” pero en su origen, incluso en la acepción que se sigue recogiendo en la RAE, significa “parecido a una mujer en su persona y en sus maneras”

expresión de género y que no tiene porqué significar una orientación sexual determinada. Se critica, se señala y se margina por la apariencia, no por el ser.

La representación estereotipada de los *no-hombres* está marcada por ser lo contrario a los mandatos de la masculinidad. Si antes comentábamos la racionalidad, el honor, la fuerza o la virilidad sexual como señas de identidad de la imagen de los hombres; la imagen de la *otredad* masculina de los varones se construye no solo negándoles estas características sino llevando a la sátira y la caricatura sus opuestos, y relacionándolos directa y constantemente con la feminidad.

Estas conductas eran reprimidas con dureza por la naciente opinión pública burguesa del siglo XVIII. Por ejemplo, el marqués de Caraccioli los definía como «esos hombres placenteros [...] no tienen los modales que requiera la ciencia del saber vivir»³⁴. La imagen que se genera de ellos en la opinión pública es una enmienda a la totalidad de su identidad. Ni siquiera se centran en exclusiva en una posible orientación sexual «desviada» de la norma; tampoco en la asimilación con lo femenino únicamente, sino en todos y cada uno de los aspectos de su expresión de género. Un ejemplo lo podemos ver en esta cita donde atacan a estos varones por el uso de la moda y los peinados:

Medio recostados dos petimetres tan bien peynados, que sería obra de muchas horas. Las bolsas del pelo eran semejantes a como dicen que las armas de los vizcaínos: traían vueltas de encaxes harto más finos que con este nombre venden los catalanes; cubrían con sortijones la longitud de los dedos de sus manos, y hasta en los de los pies llevaban unos hebillones perdurables, al modo de los que ponen en las sopandas de los coches³⁵.

Pero lo realmente importante de las diferentes mofas y señalamientos a este tipo de varones -en este caso con un ejemplo del siglo XVIII, pero que luego veremos que ha sido una constante durante la Modernidad- no era la realización de la sátira por vestir o actuar de una determinada manera, sino por suponer un elemento de desestabilización del orden de género patriarcal y por poner en jaque las propias estructuras de la masculinidad. Esta idea se puede vislumbrar en esta cita que apareció en *La Pensadora Gaditana*: «¿Pero los hombres, que fueron criados para gobernar los reinos, mandar ejércitos, pisar cátedras, ocupar tribunales, se han de entregar a la delicadeza, al lujo y la afeminación? ¡Vergüenza grande!»³⁶.

Estos varones suponían, en palabras de Daniel Roche³⁷, una «frivolidad subversiva» del sistema y se les llegaba a culpar de la decadencia social y política de la Monarquía Hispánica, como se ve en este fragmento del *Correo de Murcia* de 18 de julio de 1795:

La pérdida de las monarquías se origina del exceso en los gastos. Porque estos [los petimetres y afeminados] siendo hijos de la prodigalidad son padres de la codicia, del lujo y desperdicio; enfermedades de que suelen morir las más robustas monarquías [...] y en verdad experimentamos ya sus estragos, con el azote y castigo de tantas calamidades como nos ha traído aquella tan común, como general, destemplanza. Esta, por una seducción extraña y engañosa, supo abrir las puertas a todos los vicios y generalmente nos han afeminado.

Y a pesar de que existen algunos tímidos intentos de contestación en los periódicos de la época, la realidad es que la imagen que se crea desde la opinión pública es la que impera en el imaginario colectivo. Se les niega a estos varones la capacidad de ser leídos como hombres, asimilándolos con la emocionalidad, la debilidad y la negación de su propio honor. Un hombre que no es hombre, un varón que no tiene honor, razón ni fuerza. Un ser débil e incompetente para el propio sistema.

³⁴ CARACCIOLI, L. A. *op. cit.* 191.

³⁵ ANÓNIMO. *Anales de cinco días, ó carta de un amigo a otro: es una invectiva contra el lujo, modas y usos del siglo Ilustrado*. Josef Cercada, [Barcelona], [ca. 1800], pág. 13.

³⁶ CIENFUEGOS, B. *La Pensadora Gaditana*. Tomo I. Imprenta de D. Manuel Ximénez Carreño, Cádiz, 1786, pág. 48.

³⁷ ROCHE, D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the "Ancient Regime"*. Cambridge University Press, 1994.

Un discurso público y político que crea la imagen de estos varones como seres «viciosos» que se dejan llevar por el placer, el hedonismo, la vaguería y el pecado.

Durante los siglos que acontecen durante toda la Modernidad este discurso no solo se mantiene, sino que se potencia en la cultura y la producción *mainstream*. Más si tenemos en cuenta la construcción cultural que existió en el Estado español durante la época franquista, sobre todo en el conocido como «cine de cruzada»³⁸. A pesar de que existan algunos ejemplos donde se logró esquivar la censura y el control estatal de la producción cultural, como es el caso de *Diferente* (dir. Luis María Delgado, 1961) donde se puede vislumbrar, en palabras de Colmeiro³⁹, una perspectiva «proto-queer» aunque sin articular abiertamente un discurso sobre la homosexualidad; la realidad del imaginario colectivo ha estado marcado por la identificación del *otro* masculino como un *no-hombre*, un sujeto creado para la sátira y la mofa como herramienta de educación moral de los espectadores tanto masculinos como femeninos de lo que debía ser un hombre.

Esta representación estereotipada ha seguido siendo una constante en los años finales de la Modernidad y, aunque en la actualidad encontramos más ejemplos que incluyen una mayor diversidad en sus personajes y protagonistas, tanto en la representación de los diferentes tipos de masculinidad⁴⁰ como en la inclusión de las mujeres, el sesgo de género normativo sigue estando presente, sobre todo en las reproducciones *mainstream*⁴¹ a pesar de los intentos de mostrar una mayor diversidad. Aspecto que en muchos casos no dejan de ser una acción de *pinkwashing* de la industria⁴² y que también recibe una fuerte crítica por parte de la reacción patriarcal y masculinista actual.

A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas se ha intentado hacer un esbozo de la importancia que tiene la opinión pública y la *agenda-setting* en la reproducción y el mantenimiento de las normatividades del sistema. Para ello, se ha centrado el objeto de análisis en las masculinidades, tanto en su versión hegemónica como en la de los *no-hombres*, y en la representación prototípica que se da en los agentes socializadores y de comunicación a lo largo de la Modernidad.

Los medios de comunicación y de generación de la opinión pública de cada época (periódicos, sermones, obras literarias, radio, televisión, internet, redes sociales) han ido moldeando la imagen del “hombre de bien”, adaptándola a los cambios de las sociedades con el fin de seguir

³⁸ COLMEIRO, J. “Sexualidades periféricas. Masculinidades alternativas en el cine español”. En *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*. Ca’ Foscari, Venecia, 2019, 161-175.

En este sentido, también existe una línea de investigación que trabaja sobre lo *homoerótico* y el deseo en este tipo de películas en la España franquista (vid. LABANYI, J. “Love and Colonial Ambivalence in Spanish Africanist Cinema of the Early Franco Dictatorship”. En *Europe and Love in Cinema*, Intellect, Bristol-Chicago, 2012, 127-150). Este aspecto está relacionado también con la homosociabilidad de la masculinidad y la tensión entre la amistad en la *fratría*, así como con la constante representación y ostentación de la (hetero)sexualidad de los hombres.

³⁹ COLMEIRO, J. *op. cit.*

⁴⁰ CUENCA ORELLANA, N. y MARTÍNEZ PÉREZ, N. “La evolución de la masculinidad en Disney a través de *La Bella y la Bestia*: de la versión animada de Kirk Wise y Gary Trousdale (1991) a la de acción real de Bill Condon (2017). *Ex Aequo*, 43, 2021, 31-47.

⁴¹ MARTÍN GARCÍA, T.; Marcos Ramos, M. y Angulo-Brunet, A. “¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas”. *Cuadernos.Info*, 56, 2023, 206-229.

⁴² CALABUIG PUIG, M. A. y ALMOGUERA FERNÁNDEZ, A. “*La Sirenita* (2023), reflexiones sobre la revisión del clásico”, en *Ciencia y criaturas de lo fantástico*, Tirant Humanidades, Valencia, 2024, pp. 349-358.

perpetuando un sistema de desigualdad y privilegios comandado por la dominación masculina. Sin embargo, en esta representación de la imagen del hombre es tan importante mostrar lo que *debe ser y parecer* como aquello que no.

A lo largo de estas páginas hemos visto algunos ejemplos de cómo se construye la imagen del hombre normativo en la opinión pública, desde el siglo XVIII hasta épocas recientes. En ellas aparecen sobrerrepresentadas algunas de las características visibles más importantes del edificio ideológico de la masculinidad, como la fuerza/fortaleza, la valentía, el honor, la sexualidad. Unas representaciones que, si bien se han ido adaptando al paso de los tiempos, siguen manteniendo su esencia, funcionando como vehículo de transmisión y reproducción simbólica de la dominación masculina. La opinión pública(da) moldea el imaginario colectivo y es una de las principales herramientas del sistema patriarcal para conseguir una “naturalización” del comportamiento sociocultural de los hombres, haciendo pasar por designios biológicos elementos que han sido producto de una socialización determinada. Esta estrategia es uno de los grandes éxitos del sistema, porque si algo se concibe desde lo “natural” es inamovible, imperecedero y estático. No se puede cambiar, moldear o (de)construir en algo diferente. Esto deviene en una reproducción constante de la desigualdad y la diferenciación sexogenérica (y del resto de ejes de opresión que produce el sistema, como el etnoracial, la sexualidad, la clase, etc.) tanto en el plano de lo simbólico como de lo material.

Sin embargo, la opinión pública(da) no se centra únicamente en la reproducción de lo que *deber ser y parecer* un hombre, sino que en su afán pedagógico de las estructuras patriarcales representa de una forma caricaturesca y estereotipada las dos principales *otredades*: las mujeres y los *no-hombres*. Centrándonos en lo que ha sido objeto de estudio, las masculinidades, los *no-hombres* son una parte sustancial e imprescindible de la construcción de la opinión pública(da) normativa. Son utilizados como una herramienta –completamente estereotipada– para reforzar las tesis de la hegemonía y el orden social de género.

En definitiva, tal y como hemos intentado mostrar en estas líneas, la opinión pública y la representación de la normatividad y de los *no-hombres* ha sido una constante durante toda la Modernidad. Adaptándose a los cambiantes tiempos de la historia y de los mecanismos de transmisión que han ido desarrollándose se ha utilizado como herramienta pedagógica patriarcal del orden de género establecido.

Bibliografía

AGUILAR, P. “La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la Modernidad”. En *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. Traficante de Sueños, Madrid, 2015, 37

ALABRÚS IGLESIAS, R. M. “La trayectoria de la opinión pública en la España Moderna”, *Obradorio de historia moderna*, 20, 2011, 337-354.

ANÓNIMO. *Anales de cinco días, ó carta de un amigo a otro: es una invectiva contra el luxo, modas y usos del siglo Ilustrado*. Josef Cercada, [Barcelona], [ca. 1800], pág. 13.

BADINTER, El. *XY: La identidad masculina*. Alianza, Madrid, 1993, 146.

BEARD, M. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Crítica, Barcelona, 2018.

BLANES, P. *Abre los ojos. Pelis y series para entender el mundo*. Fuera de Ruta, Benetússer, 2021.

BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2000.

BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007 (1990).

- CALABUIG PUIG, M. A. y ALMOGUERA FERNÁNDEZ, A. “La Sirenita (2023), reflexiones sobre la revisión del clásico”, en *Ciencia y criaturas de lo fantástico*, Tirant Humanidades, Valencia, 2024, pp. 349-358.
- CARACCIOLI, L. A. *Idioma de la razón*. Francisco Mariano Nifo (trad.). Imprenta de Miguel Escribano, Madrid, 1779, 4.
- CIENFUEGOS, B. *La Pensadora Gaditana*. Tomo I. Imprenta de D. Manuel Ximénez Carreño, Cádiz, 1786, pág. 48.
- COBO BEDÍA, R. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Cátedra, Valencia, 1990.
- COLMEIRO, J. “Sexualidades periféricas. Masculinidades alternativas en el cine español”. En *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*. Ca’ Foscari, Venecia, 2019, 161-175.
- CUENCA ORELLANA, N. y MARTÍNEZ PÉREZ, N. “La evolución de la masculinidad en Disney a través de *La Bella y la Bestia*: de la versión animada de Kirk Wise y Gary Trousdale (1991) a la de acción real de Bill Condon (2017)”. *Ex Aequo*, 43, 2021, 31-47.
- DÍAZ MEJÍAS, L. “Las bases científicas de la diferenciación sexual y de género en la época moderna”. En *Historiando con perspectiva: de la teoría a la práctica*, Océano Atlántico Editores, Guadalajara, 2020, 45-70.
- GIL CALVO, E. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama, 2006.
- GÓMEZ MALDONADO, L. “Aramburu: ‘Es imposible que un hombre eyacule dentro de una mujer porque lo diga una ley’”. *El Español*, 3 de septiembre de 2021.
- GONZÁLEZ, M. “Prensa y poder. El periodismo dieciochesco de crítica social y su enfoque educativo”. En *Poder, pensamiento y cultura en el Antiguo Régimen. Actas de la 1ª Semana de Estudios Históricos “Noble Villa de Portugalete”*. Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 2002, 176.
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública*. Antonio Domenech (trad.). Editorial Gg, Barcelona, 1981 (1ª ed. 1962).
- HEREK, G. “The Psychology of Sexual Prejudice”, *Current Directions in Psychological Science*, 9 (1), 2000, 19-22.
- HERRANZ VELÁZQUEZ, F. “Discurso y opinión pública en torno a la masculinidad y el afeminado en la España Ilustrada”. En *Nefando Imperio. Imaginario sociales, culturales y judiciales de la sodomía en la Monarquía Española de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Comares, Granada, 2024, 53-67.
- HERRANZ VELÁZQUEZ, F. “El concepto de racionalidad y utilidad en la construcción de la masculinidad hegemónica de la modernidad”, *Asparkia. Investigació Feminista*, 42, 2023, 213-233.
- LABANYI, J. “Love and Colonial Ambivalence in Spanish Africanist Cinema of the Early Franco Dictatorship”. En *Europe and Love in Cinema*, Intellect, Bristol-Chicago, 2012, 127-150).
- MARTÍN GARCÍA, T.; Marcos Ramos, M. y Angulo-Brunet, A. “¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas”. *Cuadernos.Info*, 56, 2023, 206-229.
- MCCOMBS, M. y EVATT, D. “Los temas y los aspectos: explorando una nueva dimensión de la agenda setting”. *Comunicación y sociedad*, vol. VIII, 1, 1995, 7.
- NOSETTO, L. “Revisión teórica de la opinión pública: delimitación, historización, analítica”, *De prácticas y discursos*, 9 (14), 2020, 1-30.
- REYNAUD, E. *Santa virilidad: la construcción social de la masculinidad*, Syros, París, 1981, 76.
- RICH, A. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica”, *DUODA: Revista d’Estudis Feministes*, 10, 1996, 15-42.

ROCHE, D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the "Ancient Regime"*. Cambridge University Press, 1994.

SAHLINS, M. *Uso y abuso de la biología. Una crítica antropológica de la sociobiología*. Siglo XXI, Madrid, 1982.

SEOANE, J. "Opinión Pública", *Revista en Cultura de la Legalidad*, 17, 2019, 235-248.

WITTIG, M. *Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Barcelona, 2005.

El *Benidorm Fest*: ¿espacio de reproducción de estereotipos o de deconstrucción del género? Un análisis del festival con perspectiva de género (2022-2024)

Alejandro Espí Hernández

Universidad de Alicante

Introducción y planteamiento

A lo largo de esta obra colectiva venimos reflexionando sobre la figura de Helena Cortesina y su legado en el sector audiovisual. Poner el foco desde el punto de vista del género en aspectos como el presente nos permite comprender y explorar las brechas, pero también las oportunidades para avanzar en corrección de desigualdades, brechas de género y visibilización de las mujeres que se presentan en el mundo de la comunicación audiovisual. En este capítulo ponemos el punto de mira en un nuevo fenómeno audiovisual que irrumpió hace relativamente poco en España, el Benidorm Fest, y que no ha estado exento de polémicas muy relevantes para su análisis desde el punto de vista del género y la representación de las mujeres. De entrada, sabemos que la inclusión de mujeres en los festivales de música no es suficiente; siendo además crucial que estas representaciones sean auténticas y no meras estrategias de marketing Cruz, L. 2019: 95¹. Pero ¿qué sucede al respecto en este nuevo proyecto televisivo impulsado en nuestro país?

El Benidorm Fest, nacido en el año 2022 como festival de música nacional al tiempo que hace las veces de preselección española para el Festival de la Canción de Eurovisión, ha sido objeto de análisis y críticas desde diversas perspectivas. En este artículo desarrollamos un análisis del mismo con un enfoque de género, estableciendo vínculos entre este nuevo festival musical con el legado de Helena Cortesina, salvando las distancias espacio-temporales. Como señala Sánchez, R. 2022: 112², “los festivales como el Benidorm Fest no solo son espacios de entretenimiento, sino también escenarios donde se puede cuestionar y redefinir la identidad de género en la cultura popular”, de ahí la importancia de efectuar un análisis en el sentido que haremos en este artículo.

Desde sus inicios, el Benidorm Fest se ha convertido no solo es un evento musical, sino también un fenómeno cultural que impacta en diversos aspectos sociales y económicos en España, en especial en la ciudad que lo alberga. Con triple financiación autonómica, local y del propio ente público (RTVE), este festival se encamina a su cuarta edición en el año 2025, estructurado en dos semifinales (martes y jueves), y la gran final (sábado). Un evento musical diseñado para que, quien logre alzarse con la victoria, se convierta en la persona o personas que representen a España en el Festival de la Canción de Eurovisión, uno de los eventos musicales con mayor repercusión a nivel mundial. Esta particularidad le concede al Benidorm Fest una gran relevancia mediática, musical y cultural. Hasta el momento, podemos considerar que el Benidorm Fest ha demostrado ser “un catalizador para la diversidad musical y de género, permitiendo que voces antes

¹ CRUZ, L. “Representación y visibilidad: Mujeres en el panorama musical español”, *Anuario de Comunicación*, 15(1), 89-102, 2019.

² SÁNCHEZ, R. *Género y cultura popular: Una mirada crítica a los festivales de música en España*, Editorial UOC, Barcelona, 022.

marginadas encuentren su lugar en el panorama audiovisual español”³. No obstante, resulta necesario indagar más allá de esa diversidad musical a fin de comprobar cuántas mujeres lo protagonizan y de qué forma se representan.

El Benidorm Fest nace inspirado o sustentado en el ya extinto Festival Internacional de la Canción de Benidorm, que funcionó entre 1959 y 2006, y por el que pasaron artistas como Julio Iglesias, Raphael, Karina, Víctor Manuel, Tino Casal, el Dúo Dinámico, entre otros, que lograron grandes carreras musicales. Un festival de canciones que ha supuesto una plataforma importante para la promoción de nuevos talentos y la difusión de música en español e internacional. Desde la modernidad y los nuevos tiempos, el Benidorm Fest construye una nueva identidad y un nuevo formato para convertirse en uno de los pocos programas musicales del panorama español, vinculado además al evento musical por excelencia en Europa, el Festival de Eurovisión.

En sus primeros años, el Benidorm Fest ha contribuido a dar visibilidad a nuevos talentos y a promover la música en español y en lenguas cooficiales, ofreciendo una plataforma para artistas fundamentalmente emergentes, con alguna salvedad de artistas más consolidados como puedan ser el dúo Azúcar Moreno (2022) o la artista María Peláe (2024). Al celebrarse en la ciudad de Benidorm (Alicante), un destino turístico popular del levante español, el festival atrae a visitantes, especialmente *eurofans*⁴ y *benieurofans*⁵, y genera un interés adicional en la ciudad, beneficiando así a la economía local. A nivel musical, el Benidorm Fest ha mostrado una variedad de géneros musicales a lo largo de sus tres primeras ediciones, reflejando la diversidad cultural de España y permitiendo que diferentes estilos e idiomas de nuestro territorio sean escuchados y apreciados.

En general, el Benidorm Fest ha surgido como un espacio donde las voces femeninas pueden resonar con fuerza, desafiando las normas tradicionales del panorama musical español⁶. Pero, ¿hasta qué punto el festival ha sido un mero espejo reproductor de estereotipos de género visibles en la esfera musical o, por el contrario, viene representando un espacio de empoderamiento femenino y ruptura de cánones clásicos vinculados al género? A estos interrogantes, y otros, intentamos dar respuesta en este artículo, analizando las primeras ediciones del festival desde el punto de vista del género.

El impacto de Helena Cortesina en el sector audiovisual en España

Helena Cortesina (1903-1984) es una figura destacada en el sector audiovisual español, especialmente en el contexto de la producción y dirección de contenido que aborda temas de diversidad, identidad y feminismo. Su trabajo ha aportado varias contribuciones significativas como la visibilidad de la diversidad, dado que Cortesina ha trabajado para otorgar protagonismo a historias y personajes que representan diversas identidades de género, orientaciones sexuales y experiencias culturales. Esta labor realizada por Cortesina ha ayudado indudablemente a enriquecer el panorama audiovisual al incluir narrativas que han sido históricamente marginadas e invisibilizadas.

³ FERNÁNDEZ, J., & MARTÍNEZ, P. “El Benidorm Fest: Un nuevo escenario para la diversidad musical y de género”, en *Festivales y su impacto social*, Ediciones Alianza, Madrid, pp. 123-145, 2023.

⁴ Seguidores del Festival de la Canción de Eurovisión y de todo lo relacionado con él

⁵ Seguidores del Festival de la Canción de Eurovisión y del Benidorm Fest. Este término todavía no está recogido por la RAE, pero comienza a escucharse en el marco de estos espacios.

⁶ FERNÁNDEZ, J., & MARTÍNEZ, P. “El Benidorm Fest: Un nuevo escenario para la diversidad musical y de género”, en *Festivales y su impacto social*, Ediciones Alianza, Madrid, pp. 123-145, 2023.

Cortesina ha sido un referente en empoderamiento femenino, dado que, por medio de sus proyectos, ha promovido la representación de mujeres fuertes y complejas, desafiando los estereotipos tradicionales que a menudo dominan la industria. Su enfoque en contar historias desde una perspectiva femenina contribuye a un cambio en la forma en que se perciben y representan las mujeres en los medios. Esta perspectiva feminista estuvo siempre acompañada de crítica social y política, ya que sus obras se centraron en abordar temas sociales relevantes, como la desigualdad de género, la discriminación y los derechos LGBTQ+, además de otras reivindicaciones políticas. Al hacerlo, no solo entretiene, sino que también invita a la reflexión y al debate sobre cuestiones importantes en la sociedad contemporánea.

A todo lo demás, cabe destacar la innovación narrativa de Helena, que hizo visible explorando nuevas formas narrativas y estéticas en su trabajo, lo que puede inspirar a otros creadores a experimentar con sus propias voces y estilos. Su enfoque innovador puede abrir puertas a nuevas maneras de contar historias. A ello cabe añadir la mentoría y apoyo a nuevos talentos, ya que estuvo involucrada en iniciativas para apoyar a talentos emergentes en el sector audiovisual, especialmente aquellos provenientes de comunidades subrepresentadas. Esto ayuda a fomentar un entorno más inclusivo y diverso dentro de la industria.

En síntesis, Helena Cortesina representa una voz histórica importante en el sector audiovisual que aboga por la diversidad, el empoderamiento femenino y la innovación narrativa. Su trabajo no solo contribuye al entretenimiento, sino que también tiene un impacto significativo en cómo se perciben y representan las identidades en los medios. Helena Cortesina ha sido una pionera en la producción audiovisual española, “desafiando las normas establecidas y promoviendo proyectos que destacan la diversidad de género”⁷.

De Helena Cortesina al Benidorm Fest

A priori, tratar de encontrar relación entre Helena Cortesina y el Benidorm Fest nos puede parecer imposible. Sin embargo, podrían establecerse vínculos o conexiones a través de varios aspectos que conectan el trabajo de Helena en el sector audiovisual con el contexto del festival de música. Para ello destacaremos cuatro vínculos principales. El primero de es el relativo a la representación y la diversidad. Tanto Helena Cortesina como el Benidorm Fest han mostrado un compromiso con la representación de diversas identidades y expresiones de género. Cortesina, a través de sus proyectos, busca visibilizar historias que reflejan la pluralidad de la sociedad, mientras que el Benidorm Fest es una plataforma para artistas de diferentes orientaciones sexuales e identidades de género, promoviendo un espacio inclusivo, de libre expresión musical e identitaria. No obstante, y pese a los avances desde tiempos de Helena Cortesina hasta la actualidad, el análisis de festivales musicales como el que aquí nos interesa revela que, “aunque hay un aumento en la visibilidad de las mujeres, aún persisten estereotipos que limitan su representación y participación”⁸.

El segundo de los vínculos podemos encontrarlo en el empoderamiento femenino. El trabajo de Cortesina se centra en empoderar a las mujeres y darles voz en narrativas que a menudo son dominadas por perspectivas masculinas. De manera similar, el Benidorm Fest ha presentado actuaciones de mujeres fuertes y talentosas que desafían los estereotipos tradicionales en la música actual, lo que puede resonar con la misión de Cortesina. El tercer vínculo podemos ubicarlo en la innovación artística, en tanto en cuanto ambos comparten un enfoque hacia la innovación y la creatividad. Cortesina ha explorado nuevas formas narrativas en su trabajo audiovisual, mientras que el Benidorm Fest ha fomentado propuestas musicales frescas y arriesgadas que rompen con las convenciones establecidas. Por último, el cuarto de los vínculos

⁷ GONZÁLEZ, T. *Mujeres en el cine español: Desafiando las normas establecidas*, editorial XYZ, 2021, p. 78

⁸ LÓPEZ, A. “La voz de las mujeres en la música: Análisis del papel femenino en festivales musicales”, *Revista de Estudios de Género*, vol. 12, no. 3, pp. 45-67, 2019.

sería relativo a las temáticas sociales, ya que las obras de Cortesina suelen abordar temas sociales relevantes, como la igualdad de género y los derechos LGBTQ+. En este sentido, las canciones presentadas en el Benidorm Fest también pueden abordar estos temas, creando un diálogo sobre cuestiones importantes en la sociedad contemporánea.

En síntesis, aunque no exista una conexión directa entre Helena Cortesina y el Benidorm Fest, por una cuestión evidente de espacios temporales distintos, ambas comparten valores similares en cuanto a representación, empoderamiento y creatividad dentro del ámbito cultural. Visto desde otro enfoque, tal vez para que el Benidorm Fest pueda convertirse en el fenómeno que hoy representa, desde el punto de vista del género y la diversidad, es en parte gracias al trabajo previo desempeñado por profesionales como Helena Cortesina, que abrieron camino en el mundo audiovisual, pese a las resistencias y los tiempos en que vivieron.

El Benidorm Fest con perspectiva de género: un análisis

Los medios de comunicación no solo reflejan la realidad social, sino que también contribuyen a su construcción. La deconstrucción de los roles de género en la televisión es esencial para desafiar las narrativas dominantes. En efecto, y como aseguran Kearney & McCarthy “la televisión tiene el poder de moldear percepciones sobre el género; por lo tanto, es vital analizar y desafiar estas representaciones”⁹. En este artículo, conscientes de la relevancia que asume la televisión, y por extensión las redes sociales para construir, consolidar y proyectar identidades, roles y estereotipos, ponemos el foco en cómo el Benidorm Fest muestra a las mujeres.

En relación al Benidorm Fest, como producto audiovisual emitido en *prime time*, y desde un enfoque más cuantitativo, es importante analizar primeramente la proporción de artistas masculinos y femeninos que han participado hasta el momento en el festival. La visibilidad de mujeres en el escenario y su representación en las listas de finalistas son aspectos cruciales para entender hasta qué punto las mujeres están representadas y son protagonistas. En este sentido, la suma de las tres primeras ediciones (2022, 2023 y 2024), deja un total de 35 artistas femeninas y 37 artistas masculinos, teniendo en cuenta tanto las candidaturas solitas como las grupales¹⁰. Datos que demuestran una presencia equilibrada entre artistas mujeres y artistas varones, habiendo concursado tanto solistas femeninos y masculinos como grupos mixtos, así como íntegramente formados sólo por hombres o sólo por mujeres. No obstante, la representación de las mujeres en los medios audiovisuales españoles ha sido históricamente desigual, pero eventos como el Benidorm Fest “están comenzando a cambiar esta narrativa al ofrecer una plataforma para artistas femeninas”¹¹.

Algo más complejo de conocer es la composición de los equipos técnicos (producción, dirección, escenógrafos/as, coach, cuerpos de baile...etc.). Es indudable que la presencia de mujeres en roles técnicos y creativos puede influir en la forma en que se presenta el festival y sus artistas. Por otro lado, y desde el punto de vista de la organización del festival, también resulta relevante conocer

⁹ KEARNEY, M. C., & MCCARTHY, J. "Deconstructing Gender in Media: The Role of Television in Shaping Identity", *Journal of Media Studies*, 15(2), 45-60, 2018.

¹⁰ En esta cuenta, artistas como *Sharonne* (drag queen) o *Alice Wonder* (que se considera fuera del binarismo), han sido contabilizadas como mujeres. También se ha contabilizado a *Luna Ki*, que, si bien fue seleccionada como concursante en la primera edición, decidió unos días antes del concurso no actuar. Por otro lado, a los grupos musicales se les ha contado de forma individual teniendo en cuenta a cada una de sus integrantes.

¹¹ GARCÍA, M. *Mujeres y medios: La representación de género en la televisión española*, Cátedra, Madrid, 2021, p. 45.

hasta qué punto son mujeres las que ocupan roles clave que puedan contribuir a ofrecer una perspectiva sobre la igualdad de género en la industria musical. En este sentido cabe destacar el papel y protagonismo de María Eizaguirre, directora de entretenimiento de RTVE, y figura muy presente en el Benidorm Fest y en Eurovisión. También se puede destacar a Eva Mora (2022 y 2023) y, actualmente, Ana María Bordás (2023-actualmente), ambas jefas de la delegación española en Eurovisión y con protagonismo considerable en el Benidorm Fest.

Los jurados también constituyen otro elemento a considerar, en tanto en cuanto resulta determinante a la hora de decidir los resultados del festival. Hasta la fecha, los jurados han mantenido un equilibrio entre hombres y mujeres, además de contar con figuras nacionales e internacionales. En las tres ediciones, las portavoces del jurado han sido mujeres: Natalia Calderón (2022), Nina (2023) y Beatriz Luengo (2024). En cualquier caso, los jurados evalúan las canciones seleccionadas por un comité de selección pre-festival que se responsabiliza de determinar qué artistas competirán, de entre todas las candidaturas recibidas. Ese comité, también ha sido paritario en las tres ediciones del festival.

Adentrándonos en el contenido musical del festival, y haciendo un análisis más cualitativo, cabe analizar con detenimiento dos momentos controversiales desde el punto de vista de la igualdad de género y el empoderamiento femenino que han surgido en las primeras ediciones del Benidorm Fest: por un lado, la performance de Chanel, con su tema “Slomo” (2022) y, por otro, la canción “Zorra” del grupo Nebulossa (2024). Casualmente, ambas artistas ganaron el festival en sus respectivos años, pero no quedaron exentas de una gran polémica y debate en torno a sus temas o su actuación, que a continuación procedemos a analizar.

Conflicto por “Slomo” de Chanel

La cantante catalana Chanel, de origen cubano, se alzó con la primera victoria del Benidorm Fest, celebrada tras la pandemia, en el año 2022. Una propuesta artística con una sensual y explosiva coreografía, sobre un tema de pop con aires latinos, que contrastaba directamente con otras dos propuestas reivindicativas que también compitieron en lo alto de la clasificación. Por un lado, “¡Ay Mamá!” de Rigoberta Bandini, que presentaba un himno a las madres y a las “mamas” (en alusión a los senos, pero también a la figura de las propias madres), y que acabó convertido en un himno feminista. Por otro lado, el grupo gallego *Tanxugueiras*, compuesto por tres mujeres jóvenes, que interpretaron en gallego el tema “Terra”, reivindicando sus raíces, su folclore y su lengua.

Las críticas a Chanel, especialmente en el contexto de su participación en Eurovisión 2022 con la canción "SloMo", surgieron desde diversas perspectivas feministas. Una de las críticas más habituales fue el de la sexualización. Algunas voces críticas argumentan que la imagen y el estilo de Chanel, que incluían elementos de sensualidad y sexualidad, perpetuaban estereotipos sobre cómo deben comportarse las mujeres en la industria del entretenimiento. Se cuestionaba si esta representación era *empoderadora* o si simplemente reforzaba una visión reduccionista de la mujer. A todo ello, hubo que añadir la confusión que se generó en relación a una expresión de la canción que alude a los “daddys”, y que fue interpretado como una llamada a la prostitución, cuestión de la que incluso se hizo eco la política nacional¹².

En línea similar surgió el debate entre empoderamiento versus cosificación. Mientras que algunas voces veían su *performance* como una forma de empoderamiento y autoexpresión, otras sostenían que podía ser interpretada como cosificación, donde el valor de la artista se reduce a su apariencia física y su capacidad para atraer la atención masculina. En el marco de este debate se llegó a

¹² MORENO, M. “El PSOE apela a TVE por la canción de Chanel para Eurovisión: ‘Remite a la prostitución’”. *El Confidencial*, 25 de febrero de 2022. [consulta el 28/09/2024]. <https://www.elconfidencial.com/television/eurovision/2022-02-25/tve-eurovision-chanel-tve-psoe-prostitucion_3382113/>

cuestionar la diversidad en la representación, en el sentido de las representaciones femeninas en los medios, sugiriendo que la imagen de Chanel no refleja la pluralidad de experiencias y formas de ser mujer, sino que refuerza la idea sexualizada y cosificada de las mismas.

Pese a todo el debate que se generó, la receptividad a Chanel y su tema fue diversa; mientras algunos celebran su éxito y su estilo audaz como un avance para las mujeres en la música pop, otros criticaban lo que consideran una falta de profundidad en su mensaje. En resumen, las críticas desde el punto de vista feminista hacia Chanel reflejan un debate más amplio sobre cómo se representan las mujeres en la cultura popular y qué significa realmente el empoderamiento femenino en este contexto. La propia artista manifestó en todo momento su disconformidad con las críticas señalando sentirse cómoda con el tema y con su propuesta, sintiendo que para ella es un tema que la empodera y la hace sentir libre. Parece que la intención de la artista era la de abrazar el empoderamiento femenino desde el discurso de la libertad sexual y deseo sexual voluntario de las mujeres. No obstante, su propuesta deja el poder femenino reducido al ámbito sexual y a la conquista del hombre, y presenta una dependencia entre el éxito de la mujer y su hipersexualización, además de promover la competitividad femenina en una carrera por la atención masculina¹³.

De Chanel al “Zorra” de Nebulossa

La última edición del Benidorm Fest, sirvió nuevamente una polémica que fue fruto de debate desde el punto de vista feminista. La canción "Zorra" del grupo valenciano Nebulossa¹⁴ y ganadora de la edición del 2024, aborda temas de empoderamiento, libertad sexual y la crítica a los estereotipos de género. A través de su letra, Mery, la vocal del grupo, y a los 55 años de edad, desafía las normas sociales que a menudo juzgan y estigmatizan a las mujeres por su sexualidad, y por su edad. La canción utiliza un lenguaje provocador y una estética audaz para transmitir un mensaje de autoconfianza y reivindicación. En general, "Zorra" se puede interpretar como un himno a la liberación personal y a la aceptación de una misma sin importar las opiniones externas.

No obstante, la canción "Zorra" también ha sido objeto de críticas por varias razones. En general, las críticas se focalizan en el contenido de la letra, que algunos consideran ofensivo o degradante hacia las mujeres¹⁵. La utilización de términos despectivos y la representación de ciertos estereotipos pueden haber generado reacciones negativas entre oyentes y críticas que abogan por una mayor sensibilidad en el lenguaje y la representación de género en la música. En efecto, no todo el feminismo comparte la idea de la reapropiación de términos que históricamente han sido utilizados para denigrar a las mujeres, como pueda ser el caso del sustantivo “zorra”, al considerarlo que se banaliza y se perpetúa. Otra parte del feminismo entiende que darle la vuelta al significado de un término utilizado habitualmente de forma peyorativa hacia las mujeres, consigue desactivar su uso y enviar un mensaje crítico hacia el mismo y hacia quienes lo emplean.

Pero “Zorra” no fue objeto de las críticas únicamente por la letra de la canción. La performance con la que lograron alzarse con el micrófono del Benidorm Fest 2024 también fue objeto de controversia. Dos bailarines varones, con corsé y trasero al aire, en un ambiente de burdel, fue considerado como una propuesta contradictoria con el propio mensaje de empoderamiento de las mujeres que pretende el tema. Algunas expertas sugirieron que el mensaje hubiera tenido más

¹³ NAVARRO, M. Y BENITO, J. (2022). “Música, sexismo y modos de escucha: análisis con perspectiva de género de las propuestas del Benidorm Fest”. *VII Congreso Internacional de Comunicación y Pensamiento. El poder de la comunicación, la comunicación del poder*. Del 27-28 de abril de 2022. Sevilla. Disponible en: <https://2022.comunicacionypensamiento.org/ponencia/musica-sexismo-y-modos-de-escucha-analisis-con-perspectiva-de-genero-de-las-propuestas-del-benidorm-fest/> [Visto el 10/10/2024].

¹⁴ Grupo formado en 2018 por el matrimonio María “Mery” Bas y Mark Dasousa.

¹⁵ El Movimiento Feminista de Madrid emitió un comunicado señalando que el tema musical es “un vehículo de la misoginia” e “insulta de forma machista a las mujeres”.

sentido y fuerza de haber contado con una composición escénica exclusivamente por mujeres. Incluso se consideró que la propuesta escénica del grupo valenciano reducía a clichés y estereotipos la actuación, restando fuerza al mensaje de la canción.

Aun con todo, es importante tener en cuenta que las reacciones a la música son subjetivas y pueden variar ampliamente entre diferentes audiencias. Además, el contexto cultural y social en el que se lanza la canción también puede influir en su recepción. En un momento donde hay un creciente enfoque en la igualdad de género y el empoderamiento femenino, cualquier obra que parezca perpetuar estigmas o actitudes negativas puede ser rápidamente cuestionada, como ha sido el caso.

El Benidorm Fest, ¿espacio de reproducción de estereotipos o de deconstrucción del género?

Con los casos analizados hasta el momento, ¿en qué punto se ubica el Benidorm Fest? Este festival es un escaparate de la música, pero también un espacio trampolín para visibilizar, denunciar y concienciar, por medio de los artistas y de sus composiciones artísticas. Un festival que posee el potencial de influir en las normas sociales relacionadas con el género a través de su visibilidad mediática.

La representación de género en los medios de comunicación no solo refleja las normas sociales, sino que también las refuerza. Deconstruir estos roles es una cuestión esencial para promover una sociedad más equitativa (Barker, 2000). Los medios, y la televisión en este caso, juegan un papel importante para construir y perpetuar estereotipos. Programas o competiciones televisadas como el Benidorm Fest se convierten en una oportunidad para no perpetuar ciertos estereotipos y roles de género, vinculados a las representaciones tradicionales de masculinidad y feminidad.

Si bien es cierto que el Benidorm Fest es consumido por un público mayoritariamente perteneciente al colectivo LGTBIQ+, estamos ante un programa emitido desde la Radio Televisión Pública Española (RTVE), con un alcance amplio entre el conjunto de la población, fundamentalmente entre la población más joven. De hecho, como señala Serrano “el impacto del Benidorm Fest en la juventud es notable; muchos jóvenes ven el festival como un símbolo de aceptación y diversidad, lo que contribuye a una mayor apertura social hacia las identidades no normativas”¹⁶. En esta misma línea Martínez y Fernández (2022), consideran que, a través de su enfoque inclusivo, “el Benidorm Fest promueve un cambio cultural significativo que fomenta el respeto y la aceptación entre los jóvenes, desafiando estereotipos de género arraigados”¹⁷.

En efecto, es relevante considerar la inclusión en el cartel del festival de artistas no conformes con el género binario y/o con orientaciones sexuales e identidades de género predominantes. “La inclusión de artistas LGBTQ+ en el Benidorm Fest no solo visibiliza estas identidades, sino que también promueve un diálogo más amplio sobre la diversidad y la aceptación en la sociedad contemporánea” (Martínez, 2023:120)¹⁸. Como apunta Rodríguez¹⁹ “la representación de artistas LGBTQ+ en el Benidorm Fest no solo desafía las normas tradicionales de la música pop, sino que también empodera a las nuevas generaciones a abrazar su autenticidad” (p. 102). Entre esos artistas, se puede destacar a Luna Ki, en la primera edición, y que finalmente se retiró a una

¹⁶ SERRANO, M. “Benidorm Fest: Una plataforma para nuevas voces y narrativas diversas”, en *Nuevas Narrativas Musicales*, Ediciones Innovación Cultural, p. 88, 2023.

¹⁷ MARTÍNEZ, A., & FERNÁNDEZ, J. (2022). "El impacto del Benidorm Fest en la cultura juvenil: un análisis de su enfoque inclusivo". *Revista de Estudios Culturales*, 15(3), 45-60.

¹⁸ MARTÍNEZ, L. (2023). "Visibilidad LGBTQ+ en el Benidorm Fest: Un estudio de caso". *Journal of Gender Studies*, 30(1), 112-130.

¹⁹ RODRÍGUEZ, S. “Visibilidad y representación: El papel de los artistas LGBTQ+ en el Benidorm Fest”, *Revista de Estudios de Género y Sexualidad*, 10(2), 2022, p. 54.

semana del debut, al no permitirle utilizar *auto-tune* en su actuación. Otro caso es la *drag queen* Sharonne, ganadora de la segunda edición del programa de ATRES MEDIA “Drag Race España”, que compitió en la segunda edición del Benidorm Fest con su tema “Aire”. Una performance que finalizaba con la propia artista quitándose la peluca en los segundos finales del tema y alzándola al aire, queriendo reivindicar así la presencia de este tipo de artistas. En consecuencia, el Benidorm Fest se ha consolidado como un evento clave para la visibilidad de la diversidad sexual y de género en España, ofreciendo a los jóvenes un espacio donde pueden identificarse y celebrar sus identidades”²⁰.

El Benidorm Fest, como festival de música que aspira a seleccionar al representante español para Eurovisión, ha sido un espacio interesante para la deconstrucción del género presentando una diversidad de artistas, muchas de las cuales desafían las normas tradicionales de género, aunque es cierto que otras artistas directamente las reproducen. La inclusión de intérpretes de diferentes orientaciones sexuales, identidades de género y estilos musicales permite una representación más rica y variada, lo que contribuye a la visibilidad de voces que históricamente han sido marginadas. A ello, cabe sumar que muchos de los participantes han utilizado su actuación como una forma de expresión personal que desafía las expectativas convencionales sobre cómo deben presentarse los hombres y las mujeres en el escenario. Esto incluye desde vestuarios llamativos hasta coreografías que rompen con los estereotipos tradicionales, pero también las letras, ya que se han escuchado canciones que a menudo abordan temas relacionados con la identidad, la sexualidad y el empoderamiento. Al hacerlo, se promueve un diálogo sobre las experiencias diversas dentro del espectro de género, lo que puede ayudar a dismantelar prejuicios y estigmas.

La respuesta del público también juega un papel crucial en este proceso de deconstrucción de estereotipos de género. La aceptación o rechazo de ciertos artistas y sus propuestas puede reflejar cambios en la percepción social sobre el género y la sexualidad, así como contribuir a la evolución cultural en torno a estos temas. No obstante, es cierto que son muchos los factores que el público considera la hora de apoyar una u otra performance y no siempre el criterio de la perspectiva del género es el predominante. En cualquier caso, las percepciones del público sobre el Benidorm Fest indican un creciente reconocimiento de la diversidad de género en la música popular, lo que sugiere un cambio cultural en curso²¹.

Pero como hemos mencionado, y a pesar de los avances respecto a formatos audiovisuales coetáneos o previos, el Benidorm Fest también ha enfrentado críticas por cuestiones relacionadas con la representación y la comercialización del género. Estos debates son parte integral del proceso de deconstrucción, ya que permiten cuestionar y reflexionar sobre las dinámicas existentes y desafíos pendientes. Pero, en general, el Benidorm Fest puede ser entendido como un espacio potencial para la deconstrucción del género al ofrecer una plataforma para la diversidad, fomentar el diálogo sobre identidad y sexualidad, y desafiar las normas establecidas en la industria musical. Sin embargo, también refleja las tensiones y contradicciones inherentes a un formato televisivo y audiovisual como el que representa.

²⁰ LÓPEZ, S. “Impacto social del Benidorm Fest en la juventud española”, *Revista de Sociología Musical*, 10(1), 75, 2023.

²¹ GARCÍA, M. (2020). *Mujeres y medios: La representación de género en la televisión española*. Madrid, Cátedra, 2020, 85.

Conclusiones

Si alguien abrió camino en el sector audiovisual para las mujeres fue indudablemente Helena Cortesina. Pese a sus importantes avances, todavía hoy continúa siendo un imperativo cuestionar y reconfigurar los roles de género en la cultura popular para permitir nuevas formas de identidad y expresión²². En este proceso, la televisión juega un papel crucial.

A lo largo de este trabajo hemos tratado de desarrollar un análisis del Benidorm Fest desde el punto de vista del género, tomando como referencia el camino abierto por Helena Cortesina y los avances que, en materia de género, se han venido dando en el panorama audiovisual español en las últimas décadas.

En relación al Benidorm Fest, cabe destacar que, cuantitativamente, es un festival que da espacio a mujeres y hombres de forma equilibrada. De hecho, podríamos decir que el Benidorm Fest es un festival de mujeres, a menos si atendemos al hecho de que en las tres ediciones celebradas hasta la fecha, las victorias han sido para artistas femeninas (Chanel en 2022, Blanca Paloma en 2023 y Nebulossa en 2024), a la que cabe sumar el gran éxito, al menos, de una cuarta artista, Vicco, con su tema *Nochentera*. Pero la victoria no lo es todo en un festival televisado y con gran repercusión en redes sociales e incluso a nivel internacional.

Desde el punto de vista cualitativo, si bien el festival ha ofrecido diversidad musical y de géneros, todavía se debate si algunas de las performances escenificadas son meras reproducciones de roles y estereotipos como el de la hipersexualización, la banalización de la violencia o la infantilización. Pero también, hasta qué punto la libertad creativa de las artistas está o no influenciada por unas desigualdades de género y desequilibrios culturalmente asentadas. Es decir, hasta qué punto se es consciente de cómo una actuación reproduce o no, -incluyendo letra, puesta en escena y vestuario-, aquello que hemos interiorizado como normal en relación a las asimetrías, violencias y desigualdades hacia las mujeres. En cualquier caso, resulta esperanzador que la sociedad sea capaz de detectar y reaccionar cuando observa que una actuación reproduce ciertos estereotipos, sexualiza, cosifica o discrimina de algún modo a las mujeres. La cuestión radica en los límites que un ente público como Radio Televisión Española (RTVE) debe establecer, en diálogo con la libertad creativa y artística, para evitar dar lugar a situaciones como las vividas.

Será interesante seguir observando cómo el festival avanza en este propósito de ofrecer espacio y libertad creativa para las mujeres, pero también su compromiso con la igualdad de género no sólo en términos cuantitativos, sino cualitativos. Un festival como el Benidorm Fest, con un amplio alcance entre la población, y especialmente la más joven, debe seguir un camino pionero y valiente, como el que Helena Cortesina fue capaz de recorrer, hacia la deconstrucción de esos estereotipos, roles y desigualdades a los que la música y la televisión no quedan ajenas.

Bibliografía

BARKER, M. "La representación de género en los medios no solo refleja las normas sociales, sino que también las refuerza. Deconstruir estos roles es esencial para promover una sociedad más equitativa.", *Cultural Studies: Theory and Practice*, 2000

CRUZ, L. "Representación y visibilidad: Mujeres en el panorama musical español", *Anuario de Comunicación*, 15(1), 89-102, 2019.

²² MCROBBIE, A. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Sage, 2004.

- FERNÁNDEZ, J., & MARTÍNEZ, P. "El Benidorm Fest: Un nuevo escenario para la diversidad musical y de género", en *Festivales y su impacto social*, Madrid, Ediciones Alianza, 2023, pp. 123-145
- GARCÍA, M. *Mujeres y medios: La representación de género en la televisión española*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2020.
- GONZÁLEZ, T. *Mujeres en el cine español: Desafiando las normas establecidas*. Editorial XYZ, 2021.
- KEARNEY, M. C., & MCCARTHY, J. "Deconstructing Gender in Media: The Role of Television in Shaping Identity", *Journal of Media Studies*, 15(2), 45-60, 2018.
- LÓPEZ, A. "La voz de las mujeres en la música: Análisis del papel femenino en festivales musicales", *Revista de Estudios de Género*, 12(3), 45-67, 2020.
- LÓPEZ, S. (2023). "Impacto social del Benidorm Fest en la juventud española". *Revista de Sociología Musical*, 10(1), 22-38, 2023.
- MARTÍNEZ, L. "Visibilidad LGBTQ+ en el Benidorm Fest: Un estudio de caso". *Journal of Gender Studies*, 30(1), 112-130.
- MARTÍNEZ, A., & FERNÁNDEZ, J. "El impacto del Benidorm Fest en la cultura juvenil: un análisis de su enfoque inclusivo". *Revista de Estudios Culturales*, 15(3), 45-60, 2022.
- MCROBBIE, A. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Sage, 2004.
- NAVARRO, M. Y BENITO, J. (2022). "Música, sexismo y modos de escucha: análisis con perspectiva de género de las propuestas del Benidorm Fest". *VII Congreso Internacional de Comunicación y Pensamiento. El poder de la comunicación, la comunicación del poder*. Del 27-28 de abril de 2022. Sevilla. Disponible en: <https://2022.comunicacionypensamiento.org/ponencia/musica-sexismo-y-modos-de-escucha-analisis-con-perspectiva-de-genero-de-las-propuestas-del-benidorm-fest/> [Visto el 10/10/2024].
- PÉREZ, S., & GÓMEZ, E. "Identidades musicales y representación de género en el contexto del Benidorm Fest", *Revista de Sociología de la Música*, 10(1), 34-50, 2023.
- RODRÍGUEZ, S. "Visibilidad y representación: El papel de los artistas LGBTQ+ en el Benidorm Fest". *Revista de Estudios de Género y Sexualidad*, 10(2), 123-140, 2022.
- SERRANO, M. "Benidorm Fest: Una plataforma para nuevas voces y narrativas diversas", en *Nuevas Narrativas Musicales, Ediciones Innovación Cultural*, pp. 200-215, 2023.
- SÁNCHEZ, R. *Género y cultura popular: Una mirada crítica a los festivales de música en España*. Barcelona. editorial UOC, 2022.

Helena Cortesina. Oportunidades y desafíos para una emprendedora adelantada a su tiempo

Sonia Lydia Rujas Rodríguez

Secretaria General de Mujeres por la Igualdad (MXI)

Introducción. Presentación y objetivos

En este apartado, vamos a tratar la figura de Helena Cortesina como “una emprendedora” que desarrolló su actividad en el sector audiovisual en los años 20 del siglo pasado, cuando las mujeres tenían un desarrollo profesional limitado.

En este contexto, Helena Cortesina fue una mujer avanzada para su tiempo y analizar su trayectoria desde los conceptos actuales del emprendimiento femenino, con sus desafíos y necesidades, muestra la importancia de su acción valerosa.

En nuestros días, el emprendimiento femenino desempeña un papel fundamental, impulsando tanto la innovación como el crecimiento económico y contribuye significativamente a la creación de empleo de calidad y riqueza¹.

Y el sector audiovisual, en particular, es considerado como estratégico para el desarrollo económico y cultural de la sociedad española, ya que aporta empleo y riqueza a través de la industria del cine, “proporcionando cultura, recreación y reflexión a la sociedad”². En el sector audiovisual, la persona emprendedora es esencial para promover la innovación y dar respuesta a los desafíos específicos que la propia tecnología y la sociedad generan, por lo que, una mayor educación en emprendimiento, adaptada a las industrias creativas en la que se encuentra el cine, puede ser clave para su desarrollo³.

Por eso, Helena Cortesina fue una mujer pionera en numerosos aspectos y una emprendedora visionaria ya que fundó su propia productora de cine, generando riqueza y empleo. Y en el sector audiovisual, figuras como Helena Cortesina han sido precursoras, demostrando el potencial y la influencia de las mujeres en esta industria.

Como consecuencia de lo anterior, este capítulo tiene los siguientes objetivos:

¹ BARRANCHINA-FRENÁNDEZ, M, GARCÍA-CENTENO, M. y CALDERÓN-PATIER, C. “Women Sustainable Entrepreneurship: Review and Research Agenda”, *Sustainability*, 13 (21), 2021, DOI:[10.3390/su132112047](https://doi.org/10.3390/su132112047)

² GOBIERNO DE ESPAÑA. “Spain Audiovisual Hub of Europe. Plan to boost the audiovisual sector.” (S.F). <<https://portal.mineco.gob.es/RecursosArticulo/mineco/ministerio/ficheros/Espana-hub-audiovisual-en.pdf>>.

³ DAMASIO, M.J. y BICACRO, J. “Entrepreneurship education for film and media arts: How can we teach entrepreneurship to students in the creative disciplines?”, *Industry and Higher Education*, 31(4), 2017, DOI: <https://doi.org/10.1177/0950422217713110>

1. Evaluar la importancia de la figura de Helena Cortesina como pionera en el emprendimiento dentro del sector audiovisual.
2. Reflexionar sobre cómo el trabajo y las iniciativas de mujeres como Helena Cortesina, influyeron en el desarrollo cultural y económico del sector audiovisual en su época.
3. Analizar la situación actual del emprendimiento femenino en el ámbito audiovisual y proponer medidas para fortalecerlo.

El emprendimiento femenino. Definición e implicaciones

El emprendimiento es la identificación, evaluación y explotación de oportunidades. Su definición ha evolucionado según los cambios ocurridos en el modelo económico de la época en la que se ha analizado y se ha convertido en un concepto clave para el crecimiento de la economía global.

Se trata de un concepto heterogéneo con gran relevancia en el estudio académico⁴ y relaciona la identificación de oportunidades, la asunción de riesgos y la creación de nuevas empresas. Las personas emprendedoras generan con el resultado de su trabajo innovación, crecimiento económico y creación de empleo⁵.

Además, el emprendimiento puede generar nuevas oportunidades de crecimiento e innovación, cuando existen cambios en la forma de hacer las cosas, así como la gestión más eficiente de los recursos, muchas veces limitados, y el respeto al medio ambiente, cuando el uso de esos recursos no compromete su disponibilidad para las generaciones futuras⁶.

El emprendimiento, como disciplina académica, está siendo muy estudiado y se puede trabajar desde tres enfoques distintos: el racional o de la teoría económica, el de personalidad, y el conductual o de la gestión estratégica que implica percibir y actuar sobre las oportunidades. El emprendimiento, en términos generales, busca la ganancia privada, pero también crea valor en el proceso de desarrollo empresarial, así como en la creación de empleo y ganancias⁷.

Por lo que se refiere a las mujeres, el emprendimiento femenino es una fuente significativa de crecimiento económico, innovación y creación de empleo, aunque todavía tengan numerosas barreras que dificultan la consecución de sus objetivos empresariales. Las

⁴ PAHUJA, A y SANJEEV, R. *Introduction to Entrepreneurship*. SSRN, 2016.

⁵ OBSCHONKA, M. y SILEREISEN R.K. "Entrepreneurship from a Developmental Science Perspective." *International Journal of Developmental Science*, 6, no. 3-4, 2012, pp. 107-115.

⁶ KOE HWEE NGA, J. y SHAMUGANATHAN, G. "The influence of personality traits and demographic factors on social entrepreneurship start up intentions: JBE" *Journal of Business Ethics*, 95(2), 2010, pp. 259-282.

⁷ EMERSON, J. y TWERSKY, F (eds.). *New Social Entrepreneurs: the success, challenge and lessons of non-profits enterprise creation*. Roberts Foundation, Homeless Economic Development Fund., San Francisco, 1996.

barreras más comunes incluyen el acceso limitado a financiación, las desigualdades de género y los obstáculos culturales⁸.

Hay que añadir, además que el género influye todavía en numerosos desafíos como el crecimiento y desempeño de los negocios, las diferencias en las percepciones emprendedoras, los estereotipos y prejuicios, y las estrategias de supervivencia e incluso en la metodología de análisis de datos.

Se ha constatado que las mujeres tienden a estar más motivadas por objetivos sociales que por objetivos económicos, a diferencia de los hombres y que una sociedad que fomenta el emprendimiento femenino contribuye al empoderamiento de las mujeres, a la igualdad de género, generando valor compartido y contribuye también al desarrollo sostenible.

Pero, a pesar de su creciente participación, las mujeres emprendedoras se siguen enfrentando al "techo de cristal" que les impide alcanzar posiciones de liderazgo superiores⁹. Por eso es tan importante la figura de Helena Cortesina, más aún si cabe, para nosotros, para todas las mujeres.

Además, el tipo de empresas creadas por las mujeres están más orientadas al respeto del medioambiente y al bien social que las creadas por los hombres. Barrachina-Fernández et al. (2021) estableció que el género del fundador era uno de los factores que definen una empresa orientada a la sostenibilidad¹⁰.

Las motivaciones a la hora de emprender también varían según el género. Las mujeres tienden a tener motivaciones no económicas que son más importantes que las económicas dado que las mujeres evalúan el éxito en términos del impacto que tiene en su vida personal y social¹¹.

La valoración del éxito por las mujeres es también diferente, ya que éstas valoran especialmente las experiencias personales y los desafíos. Además, las emprendedoras abordan los desafíos que provienen de las barreras culturales y de las limitaciones por el acceso a la financiación, a través de "estrategias adaptativas" como el uso de la red y la tecnología, reflejando así la resiliencia inherente a estas mujeres

El sector audiovisual. Breve historia

La industria del cine comienza en el siglo XIX gracias a desarrollos tecnológicos como la invención del Kinetoscopio de Thomas Edison o el cinematographe de los hermanos Lumière. Éstas y otras innovaciones dieron paso a la creación de lo que se llamaría "la

⁸ FERNÁNDEZ-GUADAÑO, J. y MARTÍN-LÑOPEZ, S. "Gender differences in Social Entrepreneurship: Evidence from Spain", *Women's Studies International Forum*, 96, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2022.102663>.

⁹ BARRANCHINA-FRENÁNDEZ, M, GARCÍA-CENTENO, M. y CALDERÓN-PATIER, C. "Women Sustainable Entrepreneurship: Review and Research Agenda", *Sustainability*, 13 (21), 2021, DOI:[10.3390/su132112047](https://doi.org/10.3390/su132112047).

¹⁰ Op. cit.

¹¹ GOYAL, M. y PARKASH, J. "Sandeep Riat-a Born Women Entrepreneur", *The International Journal of Management*, 4(2), 2012, pp. 32-35.

industria audiovisual” que abarca desde el cine hasta otros medios como la radio, la televisión y actualmente los medios digitales.

Históricamente, en términos comerciales, el mercado ha estado dominado por la industria estadounidense y las producciones en inglés¹² y desde un punto de vista económico, la industria cinematográfica es un sector importante en la economía creativa global, porque contribuye a incrementar el Producto Interior Bruto y a crear de empleo¹³. Actualmente, el sector ha crecido y abarca tanto el cine, como la televisión y los servicios de video en línea. Pero la importancia del sector audiovisual no es sólo económica, ya que sus producciones influyen en la sociedad generando cambios culturales y sociales.

En España, el cine tuvo grandes éxitos de público desde su implantación, a principios del siglo XX¹⁴. La industria del cine se subdivide en producción, distribución y exhibición¹⁵.

Desde sus inicios, la industria del cine se enfrenta a importantes desafíos:

- Su alta sensibilidad al desarrollo tecnológico. La evolución de esta industria ha estado ligada a avances tecnológicos como el paso del cine mudo al cine actual o el paso del blanco y negro al color. En la actualidad, la industria se enfrenta a la adaptación a la era digital cuyas innovaciones han generado cambios en la producción y en la comercialización desarrollando nuevos modelos de negocio y adaptándose a los cambiantes hábitos de ocio.
- Una gran influencia de la industria estadounidense que lidera el sector en producción y distribución
- La dicotomía entre rentabilidad económica y promoción social y cultural.

Como acabamos de ver, la industria audiovisual está en crecimiento y genera importantes oportunidades laborales. Sin embargo, en los puestos de liderazgo y de decisión, no encontramos el mismo número de mujeres que de hombres. Esto hace que en las oportunidades laborales existan desigualdades de género estructurales que se arrastran y se prolongan desde hace muchos años¹⁶. Los estudios revelan que las mujeres han ocupado y aún ocupan roles secundarios o de soporte técnico y si analizamos datos por subsectores y productos, por ejemplo, en el cine, existe mayor desigualdad que en la televisión; y en la ficción menos oportunidades para las mujeres que el documental¹⁷.

¹² DOYLE, G. “Audio-visual services: International trade and cultural policy.” *ADB Working Paper 355. Tokyo: Asian Development Bank Institute*. (en línea), (2012). [Consulta 22/4/2025] <<http://www.adbi.org/working-paper/2012/04/17/5049.audiovisual.srv.intl.trade.cultural.policy/>>.

¹³ CRUSAFON, C. “The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development.” *European Cinema and Television*, Palgrave MacMillan, Londres, 2015, pp. 81-101.

¹⁴ CARBALLO-SANCHEZ, A. “La industria del cine en España. Estado de la cuestión en tiempos de pandemia y pospandemia en los ámbitos de producción, distribución y exhibición.” *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 2022, DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2553>.

¹⁵ BAHRUL, M.; JANNAH, F. y nADHIYAH, F. “Film Industry as Part of Global Creative Industry: Learning From Indonesia”, *Jurnal TRILOGI*, 2(3), 2022, DOI: <https://doi.org/10.33650/trilogi.v2i3.3075>.

¹⁶ IZQUIERDO-CASTILLO, J. y TORRES-ROMAY, E. “Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age”, *Profesional de la información*, 32(1), 2023.

¹⁷ Ibidem.

Poco a poco, y como ha sucedido en otros sectores productivos, las mujeres se han ido incorporando a puestos de responsabilidad y liderazgo como son los trabajos de dirección, producción y guion¹⁸. Y hay consenso entre los investigadores en que algunas políticas públicas han sido claves en la promoción de las mujeres en estos puestos para asegurar una representación más equitativa y diversa¹⁹. Otras medidas que han contribuido al incremento de mujeres en puestos de liderazgo y toma de decisiones son el apoyo a las pequeñas productoras gestionadas por mujeres²⁰. Este último es el caso de “Cortesina Films”, creada en 1921 por nuestra Helena Cortesina ejemplo indiscutible de pequeña productora capaz de contribuir a la promoción de la cultura audiovisual y el empoderamiento femenino, desafiando estereotipos de género.

Las mujeres en el ámbito audiovisual. Estadística y datos

El Anuario de Estadísticas Culturales (2023) del Ministerio de Cultura y Deporte recoge datos sobre el sector audiovisual y nos da información detallada sobre la cantidad de productos realizadas por las mujeres. Destacamos los siguientes datos:

1. Dirección y Guion de Películas:
 - En 2022, el 23% de las películas fueron dirigidas exclusivamente por mujeres, mostrando un aumento en comparación con años anteriores.
 - El 21,4% de los guiones de películas fueron elaborados exclusivamente por mujeres, con una participación mixta (hombres y mujeres) del 18,6%.
 - La participación en la dirección y guion con participación de mujeres alcanzó el 43,2% en 2022, lo cual es un incremento significativo.
2. Producción Cinematográfica:
 - El número de películas producidas con participación femenina se ha incrementado, destacando la importancia del apoyo institucional y las políticas públicas para fomentar la igualdad de género en el sector.
 - Las películas con participación femenina en la dirección o guion representaron el 35,5% del total en 2021, subiendo al 43,2% en 2022.
3. Calificaciones de Películas:
 - En 2022, el 6,5% de las películas recibieron la distinción de "especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género", subiendo desde el 0,5% en 2021.

Las mujeres siguen estando subrepresentadas en la industria audiovisual, particularmente en roles clave de creatividad y toma de decisiones. Las mujeres ocupan solo el 29.7% de

¹⁸ ROLIM, L., DINIZ-ALVES, L. y RODRIGUES-MATEUS T. “Mulheres no Audiovisual: um estudo de caso da produtora Dona Filmes.” *Comunicologia*, 16(1), 2023, DOI: <https://doi.org/10.31501/clogia.v16i1.14243>.

¹⁹ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. “Anuario de Estadísticas Culturales.” *Secretaría Técnica, Ministerio de Cultura y Deporte*, 2023. <<https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:6b664e57-39bf-4cd6-84c4-b6e44865114b/anuario-de-estadisticas-culturales-2023.pdf>>.

²⁰ ROLIM, L., DINIZ-ALVES, L. y RODRIGUES-MATEUS T., *op. cit.*

los puestos de liderazgo en la producción de series de ficción, y son menos del 30% de la fuerza laboral del sector audiovisual en Europa²¹.

Pero existe, a pesar de todo, un avance positivo en la representación y participación de las mujeres en cargos de liderazgo en el cine y el sector audiovisual. Los datos reflejan el crecimiento en el número de mujeres que han dirigido o han creado guiones, así como lo trabajos de producción de contenido audiovisual. No obstante, y a pesar de que los datos son los más positivos, sigue habiendo más hombres que mujeres entre la dirección, guion y producción.

Analizando en profundidad los datos del punto anterior, éstos cobran mejor importancia si los comparamos con los datos de la presencia de la mujer en el sector educativo. La razón por la que nos parece interesante la comparación es porque en ella constatamos que en el sector educativo la presencia femenina es muy importante. Y esto se debe, sobre todo, a que tradicionalmente la mujer, en el aspecto laboral, estaba más inclinada a realizar profesiones como la Educación, la Sanidad (en sus eslabones inferiores) y el cuidado de los niños y ancianos. La sociedad, hasta hace pocos años, “dirigía” profesionalmente a las mujeres hacia funciones de maestra, enfermera o cuidadora, de tal manera que el emprendimiento en otros campos de la economía y no digamos en el mundo empresarial, casi les estaban vedados. Por eso, es digna de resaltar la figura de Helena Cortesina, por su modernidad y su valentía.

Vayamos a los datos:

1. Representación General:
 - Educación: Las mujeres dominan numéricamente en la enseñanza primaria e infantil, manteniendo una representación alta en secundaria y universitaria.
 - Audiovisual: La participación femenina es significativamente menor.
2. Roles de Liderazgo:
 - Educación: A pesar de la alta representación en docencia, las mujeres están subrepresentadas en posiciones de liderazgo superior.
 - Audiovisual: Las mujeres ocupan sólo el 29.7% de los puestos de liderazgo en la producción de series de ficción en España, y tienen una representación aún menor en composición musical, cinematografía, sonido y dirección.
3. Desigualdades y Desafíos:
 - Ambas áreas muestran significativas brechas salariales y subrepresentación en roles de liderazgo y toma de decisiones.
 - Educación: Las mujeres enfrentan desafíos en roles administrativos de alto nivel y brechas salariales persistentes.
 - Audiovisual: Las mujeres enfrentan barreras significativas en roles creativos y de liderazgo, y su participación es baja comparada con la fuerza laboral general.
4. Tendencias Positivas e Iniciativas:
 - Educación: Se han implementado políticas para promover la igualdad de género, aunque persisten los desafíos.

²¹ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *op. cit.*

- Audiovisual: Hay un ligero aumento en la empleabilidad de las mujeres debido a las plataformas de streaming, y se han establecido iniciativas de apoyo como oportunidades de networking, programas de mentoría y medidas regulatorias.

Así, mientras que el sector educativo cuenta con una presencia importante de mujeres siguiendo teniendo desafíos en los puestos de más relevancia y liderazgo y, por otra parte, en el sector audiovisual, las mujeres tienen una menor presencia en los puestos de toma de decisiones y puesto relevantes, lo que lleva a una brecha salarial significativa.

A pesar de partir de sectores con situaciones muy distintas, en ambos se requieren políticas y esfuerzos continuos para promover a las mujeres y reducir las barreras existentes.

La figura de Helena Cortesina como empresaria y productora.

Pinceladas biográficas de Helena Cortesina

Helena Cortesina es el nombre artístico de Elena Cortés Altabás nacida en Valencia en el año 1903, en una familia con sensibilidad hacia las letras y el mundo del arte y la cultura. Desde muy joven, Helena Cortesina participa en la industria audiovisual, dado que su padre había abierto en Valencia una tienda de aparatos de filmación domésticos. Además, actúa como bailarina en un espectáculo de “varietes”, puesto que su madre, cantante de café-teatro conocida en la época, se encarga de una constante campaña de promoción de la joven Helena.

Pero en este apartado, vamos a analizar a Helena Cortesina como emprendedora y empresaria en la industria audiovisual de la primera mitad del siglo XX, es decir, como una pionera, como una mujer adelantada a su época y como una mujer que puede ser considerada “avanzadilla” de otras mujeres que han seguido sus pasos.

La carrera de Helena Cortesina pasa por varias fases.

En la primera fase, podríamos decir como emprendedora, la tenemos introducida en el mundo artístico de forma profesional bailarina, modelo de pintor – posó para Joaquín Sorolla, que la conoció a través de su madre, y como actriz.

Como actriz, debuta en el cine en 1920, en un pequeño papel de una película dirigida por José Buch, “La venganza del marino”. Para este mismo director, rueda después “La inaccesible” ya como actriz principal. Esta etapa, como actriz de cine mudo, le genera una gran visibilidad de la época y sobre todo, en los ambientes culturales y artísticos no solamente de Valencia sino de España. Con esta primera experiencia en el mundo audiovisual, en 1921 monta su propia productora, - Cortesina Films – y con ello pasamos a una segunda fase de su trayectoria profesional, empresaria.

En esta segunda fase, ya en 1922, produjo y dirigió, con guion del clérigo-dramaturgo José María Granada, la película de cine mudo “Flor de España o la Gloria de un Torero” considerada la primera película realizada por una cineasta española. Se rodó en Madrid y Aranjuez y en ella actuó la propia Helena junto a sus hermanas Ofelia y Angélica. Parece que la película permaneció

en cartelera algunos años, pero no así la productora – Cortesina Films – que fue liquidada tras la realización de este único film. No obstante, en 2015, la partitura de la película fue recuperada y sirvió para la reconstrucción, en cierto modo, del film.

En una tercera fase, Helena Cortesina vuelve a sus orígenes como emprendedora y así, trabaja de nuevo como actriz, primero en España interpretando la obra “Triángulo” junto a Catalina Bárcena y posteriormente en Buenos Aires puesto que marcha a Argentina en 1933. En Buenos Aires, actúa en la Compañía de Lola Membrives, interpretando unas obras de García Lorca, algunas de ellas dirigidas por el propio autor. Al iniciarse la Guerra Civil, Helena Cortesina, que se encontraba de nuevo en España, marcha de nuevo a Argentina, esta vez como exiliada, y continúa en aquel país su carrera como actriz teatral y cinematográfica.

Sabemos que en 1938 participa en la obra de García Lorca “Bodas de Sangre”, junto a otros exiliados, como Margarita Xirgú, Amelia de la Torre o Enrique Diosdado. Tras la guerra, en 1940, podemos añadir una cuarta fase en su trayectoria profesional, esta vez de nuevo como empresaria puesto que forma, junto a Andrés Mejuto, la “Compañía Cortesina-Mejuto”. Ya en los años 50 aparece en papeles secundarios de algunas películas y su estela se va perdiendo poco a poco²².

Contribuciones al emprendimiento femenino en la primera mitad del siglo XX

Su caso ilustra pues, cómo la iniciativa empresarial fue crucial para materializar proyectos cinematográficos en aquella época. Este ejemplo de emprendimiento femenino, en una industria dominada mayoritariamente por hombres, y en un periodo histórico complicado, resalta la importancia del espíritu emprendedor y la capacidad de superar las adversidades para alcanzar el éxito.

Helena Cortesina fue, sin duda, un referente como emprendedora y empresaria en su tiempo. Aplicando la teoría de la influencia social, se puede argumentar que ella contribuyó decisivamente al fomento del emprendimiento femenino puesto que esta teoría de la influencia social establece que cada persona tiene un “yo” que se identifica con un grupo social y se espera que piense y se comporte de acuerdo con los estereotipos del grupo, lo que facilita la predicción del comportamiento del mismo.

De esta manera, si aplicamos la teoría de la identidad social al emprendimiento femenino, detectamos que las identidades que las emprendedoras perciben o autoperciben influyen en la identificación y desarrollo de las oportunidades de negocios. En este caso, las mujeres se identifican y categorizan en grupos sociales y se comportan en función de las expectativas de su grupo. Helena Cortesina contribuyó pues, a crear un nuevo grupo de emprendedoras que buscaba la realización profesional y no sólo por la búsqueda del beneficio económico²³.

²² DE LA FUENTE, M. “Irene de Lucas Ramón, Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España.” *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos* , 26, 2023, pp. 151-152.

²³ MUSONA, J. et al. “Sustainable Entrepreneurship at the Bottom of the Pyramid: An Identity-Based Perspective.” *Sustainability* , 13 (2). 2021.

Diagnóstico: escasa representación femenina

La escasa representación de las Mujeres en el sector audiovisual ha generado desde principios del siglo XX desigualdades y desafíos que analizamos a continuación ya que las mujeres se han enfrentado a barreras significativas para alcanzar roles de liderazgo y de responsabilidad en el sector audiovisual (el caso de las directoras y productoras de cine). En la actualidad, la brecha de género que se produce por la poca cantidad de mujeres en puestos directivos con remuneraciones más elevadas persiste en diversas profesiones dentro del sector, como la composición musical, la cinematografía, el sonido y la dirección.

Sin embargo, las cifras muestran que existe una tendencia hacia el cambio, debido a un aumento en la empleabilidad de las mujeres gracias a las necesidades que generan las plataformas de streaming. Al igual que pasa en otros sectores, las mujeres que quieren desarrollar sus carreras profesionales en el sector audiovisual se pueden ver beneficiadas por los contactos que se obtienen por medio de las redes o networking, la puesta en marcha de los programas de mentoría en los que se enseña a tomar decisiones, a liderar proyectos o a fijar y alcanzar objetivos así como medidas regulatorias de los gobiernos que promuevan la seguridad regulatoria y el liderazgo femenino²⁴.

Propuestas para fomentar el emprendimiento entre las mujeres en el sector audiovisual

Una vez analizados los datos en los apartados anteriores, pasamos a enumerar propuestas que ayuden a fomentar el emprendimiento femenino en el sector audiovisual y que, probablemente, podrían haber sido efectivas para las mujeres en las primeras décadas del siglo XX tanto como para las contemporáneas.

- **Formación y capacitación:** Proponemos la implementación de programas de formación específicos para mujeres en el sector audiovisual.
- **Acceso a financiación:** Se sugiere establecer mecanismos para facilitar el acceso a financiación para mujeres emprendedoras. Por ejemplo, dotando una línea de crédito para financiar proyectos de mujeres empresarias o emprendedoras, con condiciones más ventajosas en cuanto a garantías, comisiones e intereses.
- **Redes de apoyo y mentoría:** Recomendamos la creación de redes de apoyo o networking entre mujeres empresarias o emprendedoras del sector, para facilitar el intercambio de contactos y la realización de colaboraciones. Además, se sugiere acompañar estas redes con programas de mentoría que ofrezcan apoyo emocional e intercambio de experiencias.
- **Mentoría en liderazgo femenino aplicado a puestos de responsabilidad en el sector audiovisual:** Proponemos programas de liderazgo femenino orientados a la toma de decisiones, con el objetivo de alcanzar puestos de mando y liderazgo en el sector.
- **Visibilidad de mujeres en puestos de liderazgo:** Es importante aumentar la visibilidad de mujeres en roles de liderazgo como directoras y productoras, para crear una cultura de emprendimiento femenino en el sector. Sugerimos la organización de eventos que visibilicen las carreras de mujeres en estos roles, como festivales, jornadas o

²⁴ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *op. cit.*

documentales. Un ejemplo de esto es el Festival de Cortos Helena Cortesina organizado por Mujeres por la Igualdad. Este certamen que se ha celebrado en julio de 2024 por tercera vez demuestra que el papel de la mujer en el Sector Audiovisual es cada vez más importante. El volumen de cortometrajes presentados al certamen crece cada año, así como la calidad y el número de mujeres participantes.

- **Políticas públicas y regulaciones:** Proponemos la implementación de políticas públicas que favorezcan el emprendimiento femenino en el sector audiovisual, y que respalden la implementación de las medidas mencionadas anteriormente. Por ejemplo, una política de avales públicos para financiar proyectos presentados por mujeres.

Conclusiones

En este capítulo se ha abordado la figura de Helena Cortesina como una empresaria pionera en el sector audiovisual, que desarrolló su carrera en un contexto sumamente adverso, como el que existía a principios del siglo XX. Este análisis nos ha permitido también examinar las barreras y limitaciones que las mujeres enfrentan en la actualidad en este sector. Aunque estas barreras no han desaparecido completamente, sí se han logrado avances significativos en su tratamiento. Hoy en día, conocemos a mujeres destacadas como Lucía Jiménez, quien recibió el primer premio en la III edición del Festival de Cortos Helena Cortesina, demostrando así la creciente visibilidad de las mujeres en roles clave dentro de la industria.

Por tanto, apoyar a las mujeres en el desarrollo de empresas y proyectos de emprendimiento no solo incrementa el producto interior bruto y el empleo, sino que también aporta una perspectiva diferente y más social al producto final. Esto, a su vez, contribuye a mejorar la calidad de vida de todas las personas.

Bibliografía

ASARDAG, D. y KOMOROWSKI, M. “Finally beyond status quo? Analysis of steps taken to improve gender equality in the European audiovisual sector in light of the #MeToo movement.” *International Journal of Cultural Policy*, 31(2), 193–211, 2024, DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2024.2328554>.

BAHRUL, M.; JANNAH, F. y nADHIYAH, F. “Film Industry as Part of Global Creative Industry: Learning From Indonesia”, *Jurnal TRILOGI*, 2(3), 2022, DOI: <https://doi.org/10.33650/trilogi.v2i3.3075>.

BARRANCHINA-FRENÁNDEZ, M, GARCÍA-CENTENO, M. y CALDERÓN-PATIER, C. “Women Sustainable Entrepreneurship: Review and Research Agenda”, *Sustainability*, 13 (21), 2021, DOI:[10.3390/su132112047](https://doi.org/10.3390/su132112047).

BRUSH, C. y COOPER, S. “Female entrepreneurship and economic development: An international perspective”, *ntrepreneurship & Regional Development*, 24(1–2), 2012, pp. 1–6. <https://doi.org/10.1080/08985626.2012.637340>

CARBALLO-SANCHEZ, A. “La industria del cine en España. Estado de la cuestión en tiempos de pandemia y pospandemia en los ámbitos de producción, distribución y exhibición.” *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 2022, DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2553>.

COSTA, T. y CARVALHO, L. “Portuguese social stock exchange - assessment of sustainability.” *Academic Conferences International Limited*. 2012. <<https://www.proquest.com/conference-papers-proceedings/portuguese-social-stock-exchange-assessment/docview/1325746785/se-2>>.

CRUSAFON, C. “The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development.” *European Cinema and Television*, Palgrave Macmillan, Londres, 2015, pp. 81-101.

DAELMAN, I. “Women Entrepreneurship - It Is Not All About the Money”, *Social Science Research Network*, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3454091>.

DAMASIO, M.J. y BICACRO, J. “Entrepreneurship education for film and media arts: How can we teach entrepreneurship to students in the creative disciplines?”, *Industry and Higher Education*, 31(4), 2017, DOI: <https://doi.org/10.1177/0950422217713110>

DE LA FUENTE, M. “Irene de Lucas Ramón, Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España.” *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos* , 26, 2023, pp. 151-152.

DOYLE, G. “Audio-visual services: International trade and cultural policy.” *ADB Working Paper 355. Tokyo: Asian Development Bank Institute*. (en línea), (2012). [Consulta 22/4/2025] <<http://www.adbi.org/working-paper/2012/04/17/5049.audiovisual.srv.intl.trade.cultural.policy/>>.

EMERSON, J. y TWERSKY, F (eds.). *New Social Entrepreneurs: the success, challenge and lessons of non-profits enterprise creation*. Roberts Foundation, Homeless Economic Development Fund., San Francisco, 1996.

FERNÁNDEZ-GUADAÑO, J. y MARTÍN-LÑOPEZ, S. “Gender differences in Social Entrepreneurship: Evidence from Spain”, *Women’s Studies International Forum*, 96, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2022.102663>.

GOBIERNO DE ESPAÑA. “Spain Audiovisual Hub of Europe. Plan to boost the audiovisual sector.” (S.F). <<https://portal.mineco.gob.es/RecursosArticulo/mineco/ministerio/ficheros/Espana-hub-audiovisual-en.pdf>>.

- GOYAL, M. y PARKASH, J. "Sandeep Riat-a Born Women Entrepreneur", *The International Journal of Management*, 4(2), 2012, pp. 32-35.
- IZQUIERDO-CASTILLO, J. y TORRES-ROMAY, E. "Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age", *Profesional de la información*, 32(1), 2023.
- KAKEESH, D. "Female entrepreneurship and entrepreneurial ecosystems." *Journal of Research in Marketing and Entrepreneurship* (2024).
- KOE HWEE NGA, J. y SHAMUGANATHAN, G. "The influence of personality traits and demographic factors on social entrepreneurship start up intentions: JBE" *Journal of Business Ethics*, 95(2), 2010, pp. 259-282.
- KOE, W. y MAJID, I. A. "Socio-cultural factors and intention towards sustainable entrepreneurship." *Eurasian Journal of Business and Economics*, 7(13), 2014, pp.145-156. <<https://www.proquest.com/scholarly-journals/socio-cultural-factors-intention-towards/docview/1677363939/se-2>>.
- KOE-HWEE-NGA, J. y G. SHAMUGANATHAN. "The Influence of Personality Traits and Demographic Factors on Social Entrepreneurship Start Up Intentions." *Journal of Business Ethics* (2010): 95(2):259-282.
- LEÓN, H, ASENSI, F. y MORALES, C. "Transformación de la industria audiovisual en España." *Boletín Económico del ICE* (2023).
- MARKEEL, R. et. al. "The influence of social supportive culture and performance-based culture on social enterprise performance: the mediation role of Social entrepreneurial orientation." *Journal of Global Entrepreneurship Research*, 12 (1), 2022, pp. 205-218.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. "Anuario de Estadísticas Culturales." *Secretaría Técnica, Ministerio de Cultura y Deporte*, 2023. <<https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:6b664e57-39bf-4cd6-84c4-b6e44865114b/anuario-de-estadisticas-culturales-2023.pdf>>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL Y DEPORTES. "Las cifras de la educación en España. Curso 2021-2022 (Edición 2024)." 2024. <<https://www.educacionfpydeportes.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/indicadores/cifras-educacion-espana/2021-2022.html>>.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. "Anuario de Estadísticas Culturales." *Secretaría Técnica, Ministerio de Cultura y Deporte*, 2023. <<http://www.culturaydeporte.gob.es>>.
- MORALES-DOMÍNGUEZ, J. F. "La Teoría del Intercambio Social desde la Perspectiva de Blau". REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, Obtenido de ISSN 0210-5233, 4, pp. 129-146., 1978.
- MUSONA, J. et al. "Sustainable Entrepreneurship at the Bottom of the Pyramid: An Identity-Based Perspective." *Sustainability*, 13 (2). 2021.
- OBSCHONKA, M. y SILEREISEN R.K. "Entrepreneurship from a Developmental Science Perspective." *International Journal of Developmental Science*, 6, no. 3-4, 2012, pp. 107-115.
- PAHUJA, A y SANJEEV, R. *Introduction to Entrepreneurship*. SSRN, 2016.
- ROLIM, L., DINIZ-ALVES, L. y RODRIGUES-MATEUS T. "Mulheres no Audiovisual: um estudo de caso da produtora Dona Filmes." *Comunicologia*, 16(1), 2023, DOI: <https://doi.org/10.31501/clogia.v16i1.14243>.

Estudio de la imagen pública y reputación de Helena Cortesina

María Barrios Hermida

Consultora de Comunicación y Asuntos Públicos. Comunicación Festival de Cortos Helena Cortesina.

Introducción

Helena Cortesina vivió en un período clave de la historia de España, donde la inestabilidad política y social impactó profundamente el arte y la cultura. Helena se enfrentó desde joven a un mundo artístico en el que destacar resultaba complicado. Sin embargo, una estrategia cuidada y los certeros impactos mediáticos hicieron que la niña que bailaba en teatros de la época se consagrara como una gran actriz, llegando a producir y dirigir su propia película y convirtiéndose con apenas diecisiete años en la primera directora y productora de cine de España.

Dentro del contexto político, la vida de Cortesina estuvo marcada por varias transiciones, comenzando por la inestabilidad de la Restauración borbónica (1874-1931), pasando por la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la Segunda República (1931-1936), la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura franquista (1939-1975). Además, su pensamiento socialmente liberal y políticamente de izquierdas la llevó a vivir como pensaba y a pensar como quería en una España donde la defensa de ciertos ideales podía costarte la vida. “Soy morena, tengo un metro sesentaicinco de estatura, nariz aguileña, ojos negros”¹.

Elena Manuela Dolores Cortés Altabas² nació el 17 de julio de 1903 en el barrio del Cabanyal, en la ciudad de Valencia, siendo la mayor de cuatro hermanos. Su padre, Hernán Manuel Cortés García, comenzó estudios de Derecho, probablemente influenciado por su padre que fue concejal del Partido Liberal y secretario del Ayuntamiento de Valencia. Sin embargo, abandonó estos estudios para terminar cursando Filosofía y Letras tras lo cual se dedicó a su verdadera pasión, las obras teatrales y el sainete. En los círculos artísticos valencianos tuvo cierto renombre llegando a alcanzar un éxito controlado y local con su obra: *¡Fora Baix!*

A pesar de la marcada vertiente artística del padre y sus numerosos contactos, si alguien influyó en la carrera de Helena Cortesina fue, sin duda, su madre, doña Manuela García Altabás y Alio (1883-1956), cantante de variedades y de teatro antes de casarse. Tras el matrimonio, Manuela se dedicó por completo a su familia, si bien todo apunta a que estuvo muy pendiente de la carrera profesional de sus hijas, sobre todo de la de Helena. La conexión de ambos padres con el mundo del arte, especialmente las relaciones y amistades cultivadas por su madre, influyeron decisivamente en la carrera de Helena, de sus hermanas, Ofelia (1907–1982), Angélica Cortesina (1909–1972) y de su hermano, niño prodigio que entró en la universidad con 12 años, Hernán (1906-1965)³.

¹ Helena Cortesina, *Diario La Nación*. Argentina 1950

² Nombre completo tal y como aparece en su partida de nacimiento en el Registro Civil nº2 de Valencia. Tomo 171- 1, pág.13

³ “...entrando a estudiar en la universidad a los doce años, recorriendo Argentina para dar conferencias, casi como un niño feriante” ALVAREZ RUBIO, A. (Coord), *De l’ofici a la fàbrica*.

Figura 1. Helena Cortesina con sus hermanas, Ofelia y Angélica.



Fuente. Archivo General de la Administración.

Helena fue diferente. Provocó ser diferente. Rompió con muchos estereotipos de la época desde el principio marcando distancias con el resto de las artistas y consiguiendo hacerse un nombre en la esfera nacional e internacional.

El propio nombre de Helena Cortesina fue utilizado por la artista como marca personal al incluir una “H” inexistente de origen. En las publicaciones de la época, su nombre aparecía tanto con "H" como sin ella. Sin embargo, fue la propia actriz quien estableció la grafía definitiva al firmar con "H". Es razonable pensar que Helena eligió esta grafía para diferenciarse y marcar un estilo propio, convirtiéndolo en un sello distintivo de su identidad artística.

Con apenas trece años, Elena debuta profesionalmente como bailarina. Será el 14 de agosto de 1916 en el Teatro Novedades de Barcelona, con el nombre artístico de «Elena Cortesina», que una semana después la prensa ya escribe como ella quería: Helena Cortesina.⁴

Cortesina comenzó su carrera profesional como bailarina en espectáculos de variedades. Hizo su debut en 1916 en el Teatro Novedades de Barcelona. Con anterioridad había aparecido en escena como niña en la obra *Manolito Pamplinas* (1912) en el Teatro Eslava de Madrid. Su estilo de danza, influenciado por el arte clásico griego, la distinguió desde el principio de otras artistas. También, destacó como coreógrafa y escenógrafa realizando presentaciones al compás de música de reconocidos compositores españoles. Esta diversidad fue uno de los aspectos que compartía con su pareja más estable, Manuel Fontanals.

Análisis semiótico en la construcción de su imagen pública

Cortesina tuvo claro que siendo una más se convertiría en una menos, de ahí la necesidad de encontrar un punto diferenciador que la hiciera reconocible, inolvidable y diferente para su público. Su capacidad para gestionar su imagen pública se aprecia desde el inicio de su carrera

«La Maquinista Valenciana». Una familia industrial valenciana en el canvi de segle. Valencia: Universitat de València, Vicerectorat de Cultura, 2000, pp.255-281.

⁴ DE LUCAS-RAMÓN, I. *Helena Cortesina, Una cineasta pionera en España*. Mostra de València i Iniciatives Audiovisuales, 2023.

siendo una herramienta fundamental en su éxito, consolidándola como una figura que supo controlar la narrativa en torno a su persona.

Su imagen pública, entendida como la idea creada en la mente del público a través de la percepción y valoración de una opinión mantenida en el tiempo, fue meticulosamente estudiada, planificada y calculada. Supo utilizar la prensa a su favor, generando impactos estratégicos en los momentos adecuados para alcanzar objetivos concretos.

No es casualidad que, durante la primera etapa de su vida pública, Cortesina navegara entre el clasicismo y la sensualidad sin dejarse arrastrar hacia la superficialidad o la vulgaridad en sus exhibiciones, a menudo presentándose con vestuarios provocativos y semidesnuda ante el público. Mantuvo un controlado equilibrio entre lo vulgar y lo sensual, lo rompedor y lo escandaloso, lo común y lo vanguardista. Pero ¿fue la propia Helena quien tejió con destreza los hilos que forjaron su carrera? Lo más probable es que no. Todo apunta a que fue su madre quien tenía los conocimientos, contactos y la capacidad de estrategia para conducir a su hija por el complejo mundo artístico de la España de principios de S. XX y hacer de Cortesina una estrella internacional.

Varios autores, como Irene de Lucas, destacan la innegable influencia de su madre, Manuela Altabás, en la construcción de la imagen de la artista.

Es importante recalcar que esta percepción predominante de su propuesta artística y de su persona, era a todas luces el resultado de una estudiada maniobra mediática, probablemente diseñada por la astuta Manuela Altabás, que hacía las veces de agente de su hija, encarnando esa figura injustamente infame de «la madre de la artista» que nunca abandonaba el camerino. Una mujer resabiada que, aunque en privado recomendara siempre a sus hijas que no llevaran sujetador y nunca se casaran, sabía que su imagen pública debía ser intachable para triunfar en círculos artísticos elevados.⁵

Hay que añadir un elemento sintetizador a esta capacidad de doña Manuela para dirigir con firmeza el destino de su hija. La familia Cortés Altabás se desenvolvía con gran naturalidad en el mundo artístico, social y cultural de la Valencia de la época. A pesar de que el padre de Helena falleció cuando ella tenía solo diecisiete años, su madre, Manuela, no solo logró mantener su posición social, sino también conservar amigos y contactos influyentes, como el pintor Joaquín Sorolla, una de las celebridades de aquel tiempo quien además le impuso el apodo de la “Venus Valenciana”, título muy utilizado en la prensa del momento para denominar a la artista.

"La familia Cortesina estaba acostumbrada a colaborar entre ellos y a ayudarse mutuamente para impulsar sus carreras en proyectos conjuntos. En el caso de Helena, su madre, Manuela García Altabas Alio, tuvo un papel central en su desarrollo artístico, habiendo sido cantante de espectáculos de variedades antes de su matrimonio"⁶.

⁵ DE LUCAS-RAMÓN, I. *op. cit.*

⁶ CORDERO-HOYO, E., & SOTO-VÁZQUEZ, B. “Women and the Shift from Theatre to Cinema in Spain: The Case of Helena Cortesina (1903–84)”, *Nineteenth Century Theatre and Film*, 45(1), pp. 96–120, 2018.

La música como elemento de distinción

(...) Helena, una bailarina influenciada por el arte clásico griego, se destacó entre las demás al elegir música de respetados compositores españoles, como Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Enrique Granados. Cordero-Hoyo, Elena.⁷

La selección de la música que acompañaba sus espectáculos de danza no fue casual. Al asociar su arte con compositores de renombre ya en la época como Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Enrique Granados, Cortesina implementó una estrategia de marketing inteligente, donde la transferencia semiótica jugaba un papel clave. Más que una cuestión de simple preferencia estética, Cortesina vinculó su trabajo con estos gigantes de la música española, fortaleciendo así su propia imagen, añadiendo prestigio y elevando la percepción de su obra. Estos compositores ya eran figuras sólidas y respetadas dentro del panorama cultural español, con significados bien definidos asociados a su obra: tradición, excelencia, innovación dentro de lo clásico, y un profundo arraigo en la identidad nacional.

A través de esta fusión con el patrimonio musical español estaba construyendo una narrativa que conectaba con el público en un nivel más profundo, apelando a valores como la autenticidad y la marca España.

Optar por estos compositores en particular, que representaban la cúspide de la música española, la alineaba con un estilo artístico más elevado, moderno y vanguardista. Se podría considerar que estaba buscando proyectar esos mismos valores y cualidades sobre su propia imagen y su propio estilo, atrayendo, además, a un público de un nivel intelectual y social más alto que el que solía acudir a espectáculos de variedades.

Figura 2. Cartel del espectáculo en el Teatro Romea de Madrid



Fuente: Fondos de la BNE . Diario *Eco artístico*, nº 270, p.27, 15/5/1917

Asociarse con un repertorio musical respetado también le permitió, con mucha probabilidad, captar la atención de mecenas, patrocinadores o generadores de opinión como prensa que veían

⁷ Texto original en inglés. Traducido al castellano por María Barrios Hermida. "Helena Cortesina." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries, New York, 2018.

en su obra un reflejo de unos valores culturales e intelectuales elevados. Esto podría haberle brindado mayores oportunidades de financiación, promoción y apoyo para sus producciones.

Cortesina usó la música como una forma para legitimar su lugar como artista seria y comprometida. Con ello, estaba haciendo una declaración de intenciones: no era solo una bailarina de entretenimiento, sino una creadora de arte con un enfoque más profundo. Esto le permitió ser percibida y, probablemente aceptada, dentro de un círculo artístico más respetado. No todas las artistas de la época colaboraban con músicos prestigiosos.

Vestuario y coreografía: fusión de lo clásico a la vanguardia

Cortesina utilizaba un potente mensaje visual en todas sus apariciones escénicas. Integraba elementos de la tradición clásica, como la estética de la cultura Grecia y Roma, en su vestuario y en las coreografías, creando un ambiente que conectaba lo moderno con lo antiguo.

Los trajes vaporosos, que parecen túnicas finas, recuerdan a los peplos o chitones griegos y romanos, prendas típicas del vestuario femenino dentro del mundo clásico. Este estilo transmitía una sensación de fluidez y libertad de movimiento en sus espectáculos. Las propias poses de Helena en las fotografías de la época parecen ser una recreación modernista de la estética clásica, tanto en las posturas como en el vestuario, tratando de plasmar la elegancia, sensualidad y la conexión simbólica con la cultura de antaño.

Figura 3. Reportaje para la revista Mundo Gráfico



Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Revista *Mundo Gráfico*, 12 de febrero de 1919, p. 20.

Figura 4. Venus romana inspirada en Afrodita.



Fuente: Venus Anadiomena. Fresco de la Casa de Venus, Pompeya, siglo I d.C.

En cuanto a las gasas y transparencias, eran vistas como un elemento más atrevido y sensual en la época, que evocaba cierta modernidad y rompía con las normas estéticas más rígidas del momento.

En ese sentido, Cortesina, se unió también a las corrientes artísticas europeas y americanas más modernas, como las del *art nouveau* o las bailarinas como Loïe Fuller, conocida por usar telas translúcidas, danzas sensuales y efectos de luz en sus espectáculos (ver figura 5). A pesar de que no contamos con evidencia directa que vincule la influencia de Fuller sobre Cortesina, resulta lógico pensar que esta, persona innovadora y vanguardista, estaría familiarizada con las revolucionarias aportaciones de Fuller al mundo de la danza y el teatro. Fuller, alcanzó su fama principalmente en París y en el campo de la danza experimental y resultó ser una figura internacional de renombre que transformó el uso de efectos visuales y la expresión corporal en escena.

Figura 5. Loie Fuller ensayando en el jardín de su casa en Hampstead, Reino Unido.



Fuente: Houghton MS Thr 415, Houghton Library, Universidad de Harvard.

La influencia de Jeanne Roques, musidora, sobre Cortesina

La influencia artística más clara que tenemos en la imagen pública de Helena Cortesina fue, sin duda, Jeanne Roques, más conocida como Musidora, pionera del cine francés. Ambas compartían una visión de la mujer como figura activa, compleja y fuerte, capaz de liderar su propia carrera tanto en la pantalla como detrás de ella. Esta imagen poderosa y enigmática de Musidora fue clave en la carrera de Cortesina.

Muy conocido en la época fue el personaje de Irma Vep en la célebre serie *Les Vampires*, que interpretó Musidora. Este personaje tuvo mucho que ver en el paso definitivo de Cortesina al cine.

En un momento clave de su carrera, Helena Cortesina, protagonizó una campaña promocional en la Playa de la Concha de San Sebastián. Vestida con un traje negro ajustado que recordaba inevitablemente la figura de Musidora, realizó un posado público en toda regla. Avisó a varios fotógrafos como Pascual Marín, Ricardo Martín y José Padró Graner de la revista *Mundo Gráfico* y preparó meticulosamente la escenografía, llamando no solo la atención de los medios sino de los propios viandantes. (Ver figura 6 y 7).

Con este hecho, medido y controlado para obtener atención de medios e impacto social, Cortesina logró dar el empujón definitivo a su carrera y entrar en el mundo del cine.

Esta *performance* tuvo lugar en verano de 1920. No resultó ser tan solo un gesto de promoción, sino una declaración de intenciones. No se conformaba con ser una actriz más: estaba construyendo una identidad visual fuerte y cargada de simbolismo. Eligió el escenario perfecto para captar la atención de los medios, una playa considerada elegante en un lugar de veraneo para clase media alta y llamó la atención copiando a un personaje que arrasaba en la época por diferente, icónico y fuerte. Con ello subrayaba su capacidad para manejar su carrera con la misma destreza con la que Musidora había logrado transformar el panorama del cine francés.

Figura 6. Musidora con el icónico traje negro de su personaje Irma Vep en *Les Vampires* (1915), dirigida por Louis Feuillade.



Fuente: LiveJournal

Figura 7. Helena Cortesina en una imagen publicitaria disfrazada de Irma Vep.



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración. Medios de Comunicación del Estado (MCSE).

El reportaje fue un éxito rotundo, marcando un antes y un después en la carrera de Helena Cortesina. No solo logró convertirse en el centro de atención, sino que también rompió con la monotonía informativa del momento en cuanto a las acciones habituales de las actrices, destacándose como una figura audaz y capaz de generar un impacto mediático que trascendía los estándares de la época.

Es incalculable el número de placas fotográficas que han impresionado con la bella figura de esta danzarina fotógrafos y aficionados, y las postales editadas han sido vendidas a centenares. Un periódico que publicó su fotografía con el raro bañador que ha puesto de moda Elena, dice lo siguiente...⁸

Mundo Gráfico, publicó el 9 de septiembre de 1920 la icónica imagen de Cortesina enfundada en su traje negro, (ver imagen 8), erróneamente atribuyéndole un parecido a *Fantomas*⁹, villano icónico de la literatura y cine, cuando en realidad la referencia era claramente *Irma Vep*, el mítico personaje de Musidora.

A partir de ese momento, inició su transición al mundo del cine, primero destacando como bailarina y, poco después, dando el salto definitivo al protagonismo con su primer papel principal en *La Inaccesible*, estrenada en 1921. Para entonces, Helena Cortesina tenía tan solo diecisiete años, pero ya comenzaba a consolidarse como una figura imprescindible en el panorama cinematográfico español.

⁸ *La Correspondencia de España*, año LXXIII, nº22.823, 17/09/1920, p.12.

⁹ La revista, *Mundo Gráfico* (9 de septiembre de 1920) publicó una foto a toda página de Helena Cortesina con el título: "La nota de sensación en la playa de San Sebastián", y en el pie de foto describe: "La bella artista Helena Cortesina, con su traje de 'Fantômas'". *La Correspondencia de España* (17 de septiembre de 1920) también describe la escena en una reseña titulada "Elena Cortesina", donde la vieron bañarse "con su traje de Fantômas".

Figura 8. Cortesina durante su posado en La Concha.



Fuente: Revista Mundo Gráfico, 9 de septiembre de 1920. Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración (MCSE).

Cortesina y el *star-system*

El posado en la playa de La Concha fue el último empujón para dejar atrás la imagen de niña danzarina clásica para renacer como una mujer y actriz vanguardista. Esta transformación no fue casual. Cortesina, consciente del poder de los medios y de la imagen, supo aprovechar todas las herramientas a su disposición para consolidar su nueva identidad. Años antes ya inició su estrategia para dar el salto al cine. Uno de los recursos clave fue la distribución masiva de postales, un medio de promoción que multiplicaba su presencia más allá de los escenarios, proyectando su figura como actriz en todas partes.

Las postales, en los inicios del cine, eran una vía de promoción básica. No solo facilitaban la difusión de la imagen, sino que también allanaban el camino para lo que se convertiría en el *star-system*: mecanismo que permitía a las estrellas destacar como figuras icónicas, reconocidas y admiradas por el público en todo el mundo. Postales, entrevistas y publicidad (ver figura 9) fueron una constante en esta etapa de la actriz. Aunque no existía un *star-system* en España como en América, Cortesina aplicó a su carrera los principios de este sistema que, con probabilidad conociera en su gira por EE. UU. en 1918.

Figura 9. Cortesina viajando sola en sidecar con su perro.



Fuente: Hemeroteca Diario *La Unión Ilustrada*, 31 de octubre de 1918.

Joaquín Sorolla, un gran impulso a su carrera

Si Cortesina le debía algo a alguien en cuanto a la promoción de su imagen, sin duda es al pintor Joaquín Sorolla. Un año después del debut de la artista en Barcelona fue su modelo.

En 1917, Sorolla estaba en la cúspide de su carrera, consolidado como uno de los artistas más destacados de su tiempo. Inmerso en un proyecto monumental para la Hispanic Society of America, seguía recibiendo importantes encargos, tanto de España como del extranjero. Fue en esta época cuando Cortesina posó para el boceto de la obra del pintor, "*Danzarinas griegas*". (Ver figura 10).

"Cortesina fue tan popular como bailarina que incluso posó para el famoso artista impresionista Joaquín Sorolla y Bastida, más específicamente, para su pintura *Danzarinas griegas* (1917)"¹⁰.

¹⁰ CORDERO-HOYO, E. "Helena Cortesina", en *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries, New York, 2018.

Figura 10. Boceto de Helena Cortesina pintado por Sorolla



Fuente SOROLLA. J. “Danzarinas Griegas”, boceto. Archivo Museo Sorolla. Inventario 15311

De estos bocetos surgió la idea para que el pintor valenciano dibujara un cartel para que la artista pudiera promocionar sus espectáculos de danza en Madrid. Este cartel no solo capturaba la esencia del estilo visual de Sorolla, sino que se convirtió en una pieza clave para consolidar la imagen pública de Cortesina. Su éxito fue rotundo tanto a nivel nacional como internacional, logrando una repercusión mediática y popular que elevó la notoriedad de la bailarina y proyectó su carrera hacia un nuevo nivel.

No hay fama sin escándalo

El mismo año del lanzamiento del cartel pintado por Sorolla que tanta popularidad diera a Cortesina, la imagen pública de Helena se vio sacudida por un escándalo que dejó una profunda huella en su reputación.

La novela corta, *Paloma*, de Federico García Sanchiz contaba la historia de una joven bailarina prostituida por su propia madre. Aunque los nombres estaban cambiados, no pasó desapercibido que la trama estaba claramente inspirada en la figura de Helena y su madre. En la novela se hacía también una alusión encubierta a un estudio de un pintor, referencia que el público rápidamente vinculó con Sorolla, generando rumores y comentarios malintencionados en Valencia tal y como cuenta la propia Manuela Altabás en las cartas escritas al pintor valenciano⁵ en septiembre de 1917.

A pesar de ello, Cortesina siguió trabajando y multiplicó sus apariciones públicas, incluso comenzó gira internacional por Estados Unidos en 1918.

Transición al cine y consolidación de su carrera

En 1920, Helena dio el salto al cine mudo, una industria emergente en España que ofrecía nuevas oportunidades para artistas que, como ella, querían explorar territorios más allá del teatro y las variedades. Su debut cinematográfico fue en la película *La Inaccesible*, dirigida por José Buchs. La película fue bien recibida, especialmente por la actuación de Cortesina, quien fue elogiada en varias publicaciones de la época. Un crítico con las iniciales M.R. en *La Correspondencia de España* afirmó que Cortesina no debía abandonar el cine, sino considerarlo como una carrera principal llena de "gloria, popularidad y fabulosos contratos":

El Diario *La Libertad* del 26 de enero de 1929, también hace mención a Helena Cortesina como actriz en *La Inaccesible*. Se destaca que, después del éxito de esta película, Helena decidió asumir un rol más importante, no solo en pantalla, sino también como directora y productora:

“Elena Cortesina, al ver el éxito suyo en nuestras películas, se erige en directora y capitalista, y en la galería de la calle de la Verónica hace *Flor de España*.”

Este fragmento señala cómo Cortesina se convirtió en una de las pocas mujeres en la España de la época que decidió emprender en el cine, tomando el control completo de sus proyectos, tanto en la producción como en la dirección.

Flor de España, primer largometraje dirigido por una mujer

A pesar de la publicación del Diario *La Libertad*, existen autores que establecen que la dirección no fue única por parte de Cortesina sino que la compartió con José María Granada. Así lo recoge María Concepción Martínez, conservadora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

(...) en 1921 funda una productora y codirige con el clérigo y dramaturgo José María Granada, *Flor de España* o la leyenda de un torero, entroncando con el cine de aire folklórico y costumbrista que arraigará en nuestro país durante décadas.¹¹

Sin embargo, prestigiosos autores y conocedores de la vida y obra de “*La Cortesina*”, como la llamaba Federico García Lorca, sí se decantan por la teoría de que fue ella la directora y productora única en *Flor de España*. Así lo indica Irene de Lucas:

El filme al que se refiere es *Flor de España* (Helena Cortesina, 1921), la primera y única película de la productora Cortesina Films. Helena produce, dirige (o en todo caso codirige) y protagoniza el filme junto a Jesús Tordesillas y un reparto que incluía a Julio de Diego, Fernando Cortés y Pepe Argüelles. DE LUCAS-RAMÓN, I. *Helena Cortesina, Una cineasta pionera en España*. (2023). Mostra de València i Iniciatives Audiovisuales.

Regreso al teatro y exilio

No hay demasiadas fuentes que explique exactamente qué ocurrió tras el estreno de su primer y único largometraje como productora y directora. Algunas fuentes indican que no tuvo éxito, aunque esta teoría se descarta al analizar las publicaciones, noticias, críticas de cine y artículos que aparecen en los medios, en su gran mayoría, alabando el film.

Cortesina regresó a los escenarios ya como actriz reconocida y, tras el rodaje de varias películas en España se unió a la prestigiosa compañía de teatro de Gregorio Martínez Sierra y, más tarde,

¹¹ MARTÍNEZ TEJEDOR, M. C. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, UNED. Serie VII, H. del Arte, t.20-21, 2007-2008, págs. 315-340

a la de Lola Membrives, con la que, en 1933, emprendió una gira prolongada por Argentina y Uruguay.

Durante su etapa en Argentina afianzó su amistad con Federico García Lorca, quien se encontraba en América con su obra *Bodas de Sangre*, obra en la que participó Cortesina en 1933 con la compañía de Membrives. Allí también estaban el escenógrafo reconocido internacionalmente, Manuel Fontanals con quien mantuvo una relación sentimental que duró quince años. Junto a Fontanals, Cortesina se afianzó como figura cada vez más vinculada a los grandes nombres de la Generación del 27, lo que añadía otra capa de prestigio a su reputación.

Con el estallido de la Guerra Civil, Cortesina se posicionó abiertamente en el bando republicano, participando activamente con la *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*. Su participación en un mitin en septiembre de 1936, en memoria de Lorca, terminó de posicionarla con la causa republicana. En ese acto político, recitó el Romancero de la guerra civil junto a Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti y Lorenzo Varela.

La creciente tensión del conflicto la obligó a huir primero a Francia y luego a Argentina, adonde llegó en junio de 1937. Este exilio no fue solo un cambio geográfico, sino también un momento crucial en la reconstrucción de su identidad, marcando el inicio de un nuevo capítulo en su vida.

Con el avance de la Guerra Civil Española y el ascenso al poder de Franco, la figura de Helena Cortesina fue poco a poco borrada del panorama cultural español. Su legado cinematográfico y artístico se desvaneció, víctima del olvido impuesto por el régimen. Obras como *La Dama Duende* cayeron bajo el manto de la censura, siendo prohibida oficialmente por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica en 1949. Este silenciamiento no solo afectó su trabajo, sino también su memoria en el imaginario colectivo.

Helena Cortesina falleció en Buenos Aires el 7 de marzo de 1984, a los 81 años, lejos de España, pero con una vida marcada por la audacia y la creatividad que siempre definieron su carrera.

Conclusión

Una niña prodigio para las artes escénicas logró transformar su precoz talento en cada etapa de su carrera profesional, controlando cada giro, cada impacto y cada aparición para poder ser la autora de su propia narrativa, construyendo su imagen pública y tratando de conducir su reputación hacia donde sus intereses consideraban.

Helena Cortesina diseñó de forma premeditada una estrategia brillante de imagen pública y utilizó para ello todos los medios de los que disponía, llegando incluso a provocar el clima adecuado para conseguir el impacto correcto, en el momento justo, sobre el público indicado.

Comprendió la influencia que sobre su imagen y posterior reputación tendrían los medios de comunicación, no solo los tradicionales en la época como los diarios o periódicos sino otros más novedosos como el uso de “*influencers*” de reconocido prestigio en sus actuaciones, como ocurrió con la colaboración de Joaquín Sorolla o el uso de música de grandes compositores en sus espectáculos teatrales. Además, calculó el impacto de asociar su imagen a la de otros artistas ya consagrados, como el caso de Musidora y su posado en la playa de La Concha.

A lo largo de su vida, Helena Cortesina cultivó una reputación que oscilaba entre lo tradicional y lo vanguardista, la respetabilidad y la provocación adaptando su imagen a las necesidades del momento y sabiendo calcular a la perfección los tiempos. Pese a la censura franquista que sepultó gran parte de su obra y borró su memoria en España, su carrera no ha pasado desapercibida y en pleno siglo veintiuno seguimos redescubriendo a la Venus Valenciana.

Bibliografía

BARRERA, L. «La vida recuperada de Cortesina, la primera cineasta española», *El Sombrario* [en línea], (15 de diciembre de 2023), [Consulta: 20/08/2024.] <<https://elasombrario.publico.es/la-vida-recuperada-de-cortesina-la-primera-cineasta-espanola/>>

BIBLIOTECA VIRTUAL DE PRENSA HISTÓRICA <<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.do>> [Consulta julio, agosto y septiembre 2024].

CORDERO HOYO, E. *Women's Access to Silent Cinema in Portugal and Spain: the Case Studies of Virginia de Castro e Almeida and Helena Cortesina*. Universida de Lisboa, 2022.

CORDERO-HOYO, E. "Helena Cortesina", en *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries, New York, 2018.

DE LUCAS-RAMÓN, I. *Helena Cortesina, Una cineasta pionera en España*. Mostra de València i Iniciatives Audiovisuals, 2023.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol.7: La música en España en el siglo XX. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012.

GUBERN, R. "Directoras pioneras del cine español: Helena Cortesina, Musidora, Rosario Pi y Ana Mariscal" en *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*. De los orígenes al año 2000, Síntesis, Madrid, 2015, pp.19-27

MARTÍNEZ-TEJEDOR, M. C. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED. Serie VII, H. del Arte.

RODRÍGUEZ-GIMENO, R. "20 apuntes sobre Helena Cortesina que deberías conocer", en *Verlanga* [en línea], (15 de octubre de 2023), [Consulta: 1/09/2024.], <<https://verlanga.com/pantallas/20-cosas-sobre-helena-cortesina-que-deberias-conocer/>>

Epílogo

Rosario Carmona Paredes

Directora de la Unidad de Igualdad de la Universidad Miguel Hernández de Elche

Coordinada por Anastasia Téllez Infantes, María Amparo Calabuig Puig, Fernando Herranz Velázquez y Augusto Almoguera Fernández esta obra colectiva propone una mirada crítica al ámbito audiovisual desde una perspectiva de género, tomando como eje inspirador la figura pionera de Helena Cortesina, primera mujer española en fundar una productora cinematográfica.

Especialmente orientada al estudiantado de los grados de la UMH en Comunicación Audiovisual, Periodismo, Bellas Artes, Ciencias Políticas y Gestión Pública, y Psicología, así como a quienes cursan estudios de máster y programas de doctorado relacionados —como el Máster Universitario en Igualdad y Género en el Ámbito Público y Privado (UMH/UJI) o el Programa de Doctorado en Creación Artística UMH—, se trata de una obra de carácter transversal con vocación formativa y crítica.

Entre sus objetivos principales destacan:

1. El análisis de la brecha de género en el sector audiovisual.
2. El estudio de los estereotipos y roles de género en los productos audiovisuales predominantes.
3. La revisión de los papeles protagonistas femeninos y masculinos, así como sus relaciones y dinámicas, desde un enfoque de género.
4. La propuesta de representaciones más diversas e igualitarias en el discurso audiovisual.
5. La recuperación y puesta en valor de figuras históricas como Helena Cortesina.
6. La integración de la perspectiva de género en los ámbitos docente e investigador.
7. La elaboración y difusión de materiales pedagógicos con perspectiva de género y de acceso libre.

En resumidas cuentas, esta publicación busca ser una herramienta útil y transformadora tanto para la formación académica como para el desarrollo de una mirada crítica, comprometida y transversal en el análisis del medio audiovisual.

Pero además viene a aportar su granito de arena al cumplimiento de parte de las recomendaciones reconocidas en el *II Plan de Igualdad de la Universidad Miguel Hernández de Elche 2022-2026*, extraídas del análisis DAFO elaborado a raíz del informe diagnóstico incorporado en dicho Plan:

4.5. Recomendaciones

4.5.1. Transversalidad de género

- Continuar desarrollando actividades para la promoción de la cultura de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres e intensificar su difusión entre toda la comunidad universitaria.

- Continuar realizando acciones de sensibilización, dirigidas a identificar la desigualdad estructural y social hacia las mujeres, así como sus consecuencias y las estrategias de las políticas públicas de igualdad para desactivar esta desigualdad.
- El personal y estudiantado masculino deben conocer este contexto para no tener la sensación permanentemente de que la igualdad entre mujeres y hombres les perjudica o discrimina.
- Aumentar la visibilidad de las mujeres en el currículo educativo, haciéndolas presentes en los contenidos estudiados, aunque no estén incluidas en los manuales y materiales utilizados, y explicando las razones de su ausencia.

Asimismo, se desarrolla en consonancia a dos de los seis grandes Ejes en los que se basa la hoja de ruta del **II Plan de Igualdad de la Universidad Miguel Hernández de Elche 2022-2026**:

Eje 1, La promoción de una cultura de igualdad de trato y oportunidades

Objetivos generales: Establecer el principio de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres como objetivo interno de la organización, implementando la utilización de metodologías de trabajo basadas en la transversalidad e interseccionalidad de la perspectiva de género.

Objetivos específicos:

Objetivo 2: Sensibilizar y formar sobre la necesidad de alcanzar una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres.

Objetivo 3: Poner de manifiesto la situación de las mujeres en la Universidad y visibilizar sus aportaciones científicas, culturales y sociales.

Eje 2, Docencia, Investigación y Transferencia del conocimiento

Objetivos generales: Transversalizar la perspectiva de género en la enseñanza y garantizar su inclusión en la investigación y en la transferencia del conocimiento a la sociedad.

Objetivos específicos:

Objetivo 4: Incorporar la perspectiva de género en la docencia, la investigación y la transferencia del conocimiento en la UMH.

Objetivo 5: Incorporar la perspectiva de género en la investigación y la transferencia de conocimiento.

Por último, cabe poner de relieve la conexión de los objetivos de la presente publicación con la consecución de los **Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (ONU)**, con los que existe un compromiso por parte de la Universidad Miguel Hernández de Elche, y en consonancia por parte de su **Unidad de Igualdad UMH**:

Aunque se deben entender estos ODS desde la interconexión y la interdependencia, cabe señalar que existe un contundente vínculo con el cumplimiento del **Objetivo 5: Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas**.

De hecho, la **Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario**, en su **Título I, Funciones del sistema universitario y autonomía de las universidades** regula que:

“El ejercicio de las anteriores funciones tendrá como referente los derechos humanos y fundamentales, la memoria democrática, el fomento de la equidad e igualdad, el impulso de la sostenibilidad, la lucha contra el cambio climático y los valores que se desprenden de los Objetivos de Desarrollo Sostenible”.

Esta misma norma recoge, en su **artículo 43.2**, que:

“las unidades de igualdad serán las encargadas de asesorar, coordinar y evaluar la incorporación transversal de la igualdad entre mujeres y hombres en el desarrollo de las políticas universitarias, así como de incluir la perspectiva de género en el conjunto de actividades y funciones de la universidad”

Del mismo modo la publicación persigue la consecución efectiva de los valores y derechos tutelados por la **Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres**, pues tal como indica su exposición de motivos:

“El logro de la igualdad real y efectiva en nuestra sociedad requiere no sólo del compromiso de los sujetos públicos, sino también de su promoción decidida en la órbita de las relaciones entre particulares”.

Además de estar en consonancia directa con la búsqueda del cumplimiento real del **Artículo 9.2** de la **Constitución Española de 1978**:

“corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social”.

Aproximándonos al logro material del **artículo 14 de la Constitución Española**:

“los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.

Por lo tanto, en consecuencia, acercándonos al cumplimiento del **artículo 1.1** de la misma, en el que se reconoce la Igualdad como Valor Superior de nuestro Ordenamiento Jurídico.

En definitiva, aunque esta obra no agota el tema dada la envergadura y profundidad de la problemática, ni cuenta con numerosas personas expertas que llevan décadas investigando dicha materia, sí lo pone sobre la mesa y nos invita a reflexionar. Lo hace a la luz de una pionera, Helena Cortesina, que injustamente había caído en el olvido. Las Universidades tienen la responsabilidad de reconocer y dignificar a estas realidades. Cada una de estas páginas viene a aportar su granito de arena en la reparación de este histórico agravio.