



Consejo Nacional
de la Cultura
y las Artes

Región Metropolitana

SEREMI Cultura RM
Fondo Audiovisual Línea de Investigación
Modalidad Única

Informe Final

Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional

Folio del Proyecto: 400991

Responsable:

Catalina Isabel Rojas Ugarte

Co-Autoras:

Francisca Valentina Dávalos Bachelet

Andrea Hurtado Quiñones

Santiago, 31 de agosto 2018



Índice

Introducción	3
Presentación del tema	3
Objetivos.....	4
Metodología	5
Antecedentes	7
Contexto Internacional.....	8
Contexto Nacional.....	10
Marco Teórico	12
Resultados.....	14
Resultados cuantitativos	14
Análisis de datos	17
Resultados cualitativos.....	32
El orden de género en el cine chileno	32
Narrativas e imágenes: la sensibilidad femenina como discurso	38
La concepción de Mujer y su relación con la familia	41
Violencia y acoso sexual	47
Conclusiones	52
Referencias bibliográficas.....	59



I. Introducción

1. Presentación del tema

El presente informe es el resultado de la investigación “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional” (Folio 400991) de la Línea de Investigación del Fondo Audiovisual. En ésta, nos propusimos analizar las oportunidades de acceso a la realización de cine en Chile por parte de mujeres, por lo que se indagó en elementos cuantitativos que nos delinearan un perfil base sobre quiénes y cómo se estaba haciendo cine en Chile, perfil segregado según el sexo, como también se pesquió respecto de los significados que tanto mujeres como varones construían respecto de los facilitadores y obstáculos para realizar su trabajo cinematográfico en Chile. Esta investigación, por tanto, considera la dimensión de género como una categoría relevante a la hora de estudiar y analizar los fenómenos y artefactos culturales de la vida social, y evidencia que dicha dimensión organiza las relaciones al interior de la producción y realización de cine al reactualizar roles y estereotipos de género.

Al comenzar esta investigación, consideramos que la relación entre los medios de comunicación de masas y la reproducción de los estereotipos de género ha sido estudiada en diversas oportunidades, evidenciando que los primeros tienden a perpetuar una imagen específica en torno a atributos físicos y simbólicos de las mujeres. Estos atributos expresan opresiones determinadas que manifiestan las desigualdades estructurales que intervienen en la construcción social de la realidad. De esta forma, los medios de comunicación de masas en la actualidad promueven representaciones cristalizadas de tales estereotipos, por medio de una sobrerrepresentación del protagonismo masculino y una subrepresentación del protagonismo social femenino (Radl, 2011). Pero además son los varones los que, mayoritariamente, son dueños, directores, accionistas y periodistas de los medios de comunicación (Gimeno, 2015).

Esto también fue considerado como un elemento relevante en el ámbito de realización cinematográfica; sabemos que no es un medio “objetivo” ya que las representaciones de la realidad que se exponen, están condicionadas por una variedad de elementos y factores técnicos, sociales, económicos, políticos y culturales. Así mismo, al establecer significados, y una interacción entre lo representado y los espectadores, se constituye como un potente lenguaje que reproduce estereotipos específicos. En este sentido, se evidencia una mirada masculina situada en una posición hegemónica respecto a la representación de la mujer, mirada que articula el lenguaje de la representación (Cruzado, 2009).

Mulvey (1975) señala la existencia de tres miradas masculinas en el cine que interactúan y se influyen mutuamente: el de los personajes dentro de la narración, la del espectador y la perspectiva de la cámara. Para el presente proyecto queremos dar cuenta de la mirada de la cámara la cual, si bien vincula al espectador con el protagonista, en el cine moderno hegemónico se construye desde una óptica masculina y se dirige a un espectador masculino (Cruzado, 2009), subrepresentando las miradas de las mujeres en el cine, tanto de espectadoras como de realizadoras. De esta forma, consideramos de suma relevancia dar cuenta de quién se sitúa detrás de la cámara, considerando como “cámara” un amplio rango de equipo de trabajo. En este sentido,



una de las cuestiones que en esta investigación se buscan analizar es si la mirada será distinta si la producción y realización cinematográfica encuentra una representación desde las mujeres que desde los varones.

Si bien encontramos investigaciones referentes a los estereotipos de género y las imágenes cultural y simbólicamente construidas en torno a las mujeres y lo femenino en el ámbito del cine, es interesante notar que hay escasos estudios en Chile en torno a la problemática de la producción de cine de la mano de realizadoras mujeres, cuestión que da cuenta de una invisibilización de la dimensión de género como organizadora de relaciones en la realización y producción del séptimo arte. En este sentido, la pregunta que ha guiado nuestra investigación gira en torno a las oportunidades de acceso a la producción y realización de cine por parte de las mujeres chilenas;

Pregunta de investigación

¿Qué elementos dificultan y facilitan las oportunidades de acceso a la producción y realización de cine por parte de las mujeres en Chile?

Tal como se verá a lo largo de los resultados cuantitativos y cualitativos, es la evidente brecha en la realización y producción de cine en Chile, donde se definen roles y estereotipos de género los cuales se cristalizan en el quehacer cinematográfico. No obstante, se evidencian algunas resistencias por parte de mujeres y varones que facilitan la expansión de las mujeres a roles típicamente definidos como “masculinos”. Esto permite tener una mirada positiva al futuro, para reducir de esta forma las desigualdades en la realización y producción de cine chileno para las mujeres.

De esta forma, en la primera parte se definen aspectos relativos a los objetivos y metodología de la investigación; en el segundo apartado se desarrollan antecedentes relativos a otras investigaciones en la materia. El tercer apartado nos introduce al marco teórico que orienta las reflexiones; por su parte el cuarto apartado son los Resultados, los que se dividen en resultados cuantitativos y resultados cualitativos. Finalmente, se presentan conclusiones al trabajo, abriendo la posibilidad de profundizar en la temática.

2. Objetivos

2.1. Objetivo General: Analizar las oportunidades de acceso a la producción de cine por parte de mujeres chilenas, entre los años 2005 y 2015.

2.2. Objetivos específicos:

- Identificar las áreas de participación en la producción de las mujeres y los géneros de producción (documentales, largometraje, etc.) entre los años 2005 y 2015.
- Identificar y comparar la distribución y permanencia temporal en salas de cine nacional, de películas realizadas por mujeres y varones, entre los años 2005-2015.
- Identificar y comparar la cantidad de películas y financiamiento realizadas por mujeres y varones, entre los años 2005-2015.



- Comparar la participación de películas realizadas por mujeres y varones en festivales nacionales, entre los años 2005-2015.

3. Metodología

El presente proyecto de investigación utilizó una metodología mixta involucrando aspectos cuantitativos y cualitativos; así, los datos cuantitativos nos permitieron reconstruir un perfil de base que dio cuenta, en términos generales, de las cantidades de varones y mujeres involucrados en la realización y producción de cine chileno. Por su parte, los datos cualitativos nos permitieron indagar en los significados que las y los interlocutores van construyendo respecto del proceso de realización de cine en Chile, como también evidenciar facilitadores y obstáculos en dicho proceso. La adopción del enfoque cualitativo aparece como valor agregado a la investigación ya que nos permite relevar la importancia de los propios actores sociales y sus relatos -en este caso, mujeres realizadoras y productoras de cine en Chile-, otorgan a las posibilidades de participación en la industria cinematográfica. Este giro resulta útil pues da cuenta de lo mutuo -de aquello que relaciona a estas mujeres que pertenecen a un mismo dominio social- a la vez de aquello que las distingue. Siendo similares, situadas en un mismo horizonte cultural, pero diferentes (pues entran en juego las historias personales y dentro de éstas, las efectivas individualidades), los sujetos reapropiamos y resignificamos internamente el mundo externo, el ámbito de las relaciones, para hacerlo inteligible (Guber, 2010). De esta forma, se torna relevante saber qué ocurre efectivamente con estas mujeres, además de los significados específicos que dan a las posibilidades de accesibilidad e inaccesibilidad en la realización de cine. Esta investigación tiene como hipótesis que las mujeres que realizan cine en Chile tienen obstaculizadores relacionados a su rol histórico y cultural ligado a las labores de cuidado y la maternidad en general.

Los datos cuantitativos fueron recolectados de las siguientes fuentes:

- Informes de financiación de películas por parte de CORFO y FONDART, a través del portal de transparencia del Estado.
- Para las áreas de trabajo en la producción de películas y los géneros en que se desarrollan, se revisaron las fichas técnicas de las películas realizadas entre el año 2000 y 2015. Es importante aclarar que hubo una baja respuesta por parte de éstos; de esta forma, hubo que cambiar la estrategia de búsqueda de datos, utilizando la página de internet IMBD para acceder a películas chilenas. No obstante, en dicho sitio no se encontraron las fichas completas de todas las películas.
- Informes de la cámara de exhibidores de multisalas.



Los datos cualitativos se obtuvieron por medio de 21 entrevistas semi-estructuradas¹ a mujeres que participan en la producción de cine. Se realizaron 13 entrevistas a mujeres en distintos roles de producción (dirección, guión, producción, etc.); 2 técnicas en el set, 2 técnicas de post producción, 3 directoras, 2 guionistas, 3 productoras y 1 distribuidora. Las entrevistas fueron transcritas y analizadas con el software de análisis cualitativo Atlas.ti 7.

Así mismo, ya que la investigación tuvo una visión comparativa entre varones y mujeres, además de considerar relevante la opinión y rescatar la voz de los varones que realizan cine en Chile, se realizaron entrevistas a varones en el ámbito. De esta forma, otorgaron también una visión en torno a las mismas problemáticas que atañen a las mujeres con relación a las dimensiones seleccionadas para la pauta de entrevista. Se realizaron 8 entrevistas según el rol en la realización: 1 técnico en el set, 2 guionistas, 2 productores y 3 directores. Todas las entrevistas fueron transcritas y analizadas con el software de análisis cualitativo Atlas.ti 7.

¹ Ver Pauta de Dimensiones de la Entrevista en Anexos.



II. Antecedentes

“Nunca ha existido el término cine de hombres, porque el cine de hombres es el cine universal; el que tiene un punto de vista y un marcado protagonismo masculino.”
(Castejón, 2010: 15)

Al tener en cuenta la escasa existencia de investigaciones en torno a la problemática de la producción de cine de la mano de realizadoras mujeres en Chile, se evidencia la ausencia de la dimensión de género como un elemento relevante en la realización y producción de cine. Ahora bien, la crítica feminista y relativa a la dimensión del género enfatiza en los artefactos culturales entendido como herramientas empleadas por la ideología dominante para cristalizar el sistema de sexo/género. Desde los años 1970 en adelante, se acerca al cine para analizar el estudio de la imagen y los roles desempeñados por las mujeres.

En este contexto, y siguiendo a Cruzado (2009), la teoría fílmica feminista tiene dos grandes objetivos: en primer lugar, denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas y, en segundo término, plantear alternativas y rupturas a estos estereotipos. En el primer objetivo se ha centrado gran parte de la teoría crítica en la temática; pero respecto del segundo objetivo, el que fomenta otras formas de representar *lo femenino* y a las mujeres, el énfasis se puntualiza desde una perspectiva historiográfica que permite sacar a la luz la visión –la mirada– de las mujeres. Así, se busca recuperar las voces silenciadas de las mujeres en la historia, la cual ha sido escrita mayoritariamente por hombres. De esta forma, no basta sólo con el análisis de los roles y los estereotipos que representan a las mujeres en imágenes histórica y culturalmente determinadas, sino también se precisa analizar los modos en que se cuentan esas historias. Desde una nueva narrativa histórica, nos propone la autora, conviene enfatizar en el predominio masculino en la creación artística en general y del cine en particular donde la participación femenina queda relegada a roles secundarios o de poco prestigio. Y tal como se verá en la presente investigación, es posible evidenciar un Orden de Género que organiza las relaciones en la realización y producción de cine en Chile, donde se actualizan roles y estereotipos de género, a la vez que se disputan los significados y los “modos de hacer” en el proceso mismo.

En este sentido, tal como establece Tello (2016), histórica y socialmente las mujeres han encontrado mayores dificultades para alcanzar puestos de dirección, a la vez que sufren mayor precariedad laboral que los varones; así “Aunque no existe una barrera física tangible de la que se entienda el freno en las carreras de las mujeres, el techo de cristal sigue reduciendo las posibilidades de las mujeres dentro de la actividad cinematográfica.” (Ibid., 2)

Ahora bien, aun cuando en la actualidad se evidencia un mayor y mejor acceso de las mujeres a este terreno, es necesario hacer hincapié en la re-escritura de la historia del cine, para dar cuenta de la contribución que una gran cantidad de mujeres han hecho a dicho ámbito de la cultura y las artes; en este sentido, “La contribución de las mujeres en la esfera audiovisual ha sido oscurecida igualmente, de forma que parece que ninguna mujer ha participado en su desarrollo.” (Tello, 2016: 3). Así mismo, se hace pertinente fomentar la cantidad de mujeres que incursionan en



el ámbito artístico y cinematográfico y que, por tanto, pueden construir imágenes diferenciales respecto de lo femenino y de la mujer en este campo, mejorando las posiciones, flexibilizando roles y estereotipos de género que tienden a cristalizarse.

Un elemento interesante, es que si bien en términos de acceso y cobertura a niveles educativos, las mujeres se han equiparado en el ámbito del cine, [...] esto, que puede facilitar el acceso a otras artes, no es suficiente en el caso del cine, porque éste tienen un importante componente técnico y es bien sabido que, todavía hoy, la técnica sigue considerándose un ámbito masculino (Cruz, 2003: 6).

Para nuestra investigación, los siguientes dos conceptos relativos a la teoría de género son importantes y estructuran parte del problema en cuestión: las brechas de género y los roles de género. Las brechas de género las entendemos como la diferencia que existe en todas las áreas en que se desenvuelven mujeres y varones en cuanto a niveles de participación, acceso a los recursos, derechos, poder y autoridad, remuneración y beneficios. El análisis de las brechas de género permite ver el alcance de las desigualdades en todos los ámbitos. Por su parte, los roles de género son comportamientos aprendidos y adjudicados en una sociedad, comunidad u otro grupo social, que condicionan qué actividades, tareas y responsabilidades son consideradas como femeninas o masculinas (Trajtemberg y Goren, 2010). Estas dos nociones conceptuales nos permiten dar cuenta de los estudios que en el contexto internacional y nacional se han realizado en torno a la problemática del cine y el género, además de permitirnos analizar los componentes de acceso a la realización y producción de cine, como también los obstáculos y dificultades de las entrevistadas.

2.1. Contexto internacional

El primer estudio internacional sobre imágenes de género en películas del mundo (Smith *et al*, 2014), fue realizado por el Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios, ONU Mujeres y la Fundación Rockefeller; este estudio nos da cuenta de que la industria cinematográfica mundial perpetúa la discriminación contra las mujeres.

Aquí, se analiza entre otros elementos y dimensiones, a los personajes femeninos en películas populares, revelando una discriminación profundamente arraigada y unos estereotipos generalizados de las mujeres y las jóvenes por parte de la industria cinematográfica internacional. La investigación analizó películas populares de los países y territorios más lucrativos internacionalmente en el mercado del cine, entre ellos, Australia, Brasil, China, Francia, Alemania, India, Japón, Rusia, Corea del Sur, Estados Unidos y Reino Unido, así como colaboraciones británico-estadounidenses. Pese a que las mujeres representan la mitad de la población mundial, menos de una tercera parte de los personajes con líneas de diálogo en las películas son mujeres; y un 22,5% de la fuerza laboral ficticia que aparece en pantalla son mujeres. Por lo general, cuando se contrata a mujeres, éstas no personifican puestos influyentes en las películas; así, las mujeres representan menos del 15% de los ejecutivos de negocios, figuras políticas o empleados en puestos de ciencia, tecnología, ingeniería y/o matemáticas.



Si bien el informe muestra cómo las actitudes discriminatorias que afectan a las mujeres y las jóvenes se reflejan en películas de todo el mundo, también señala varias diferencias significativas entre países. Los países más avanzados (Reino Unido, Brasil, Corea del Sur) cuentan con personajes femeninos en un rango del 35,9% al 38% de los papeles con líneas de diálogo en pantalla. Las colaboraciones británico-estadounidenses y las películas indias ocupan las últimas posiciones, con cifras que oscilan entre el 23,6% y el 24,9% de mujeres respectivamente. En la mitad de las películas surcoreanas aparecían mujeres protagonistas o coprotagonistas, al igual que en el 40% de las películas analizadas procedentes de China, Japón y Australia.

Entre las películas analizadas, las mujeres constituyeron 1 de cada 4 cineastas tras las cámaras (teniendo en cuenta diversos roles como directores, guionistas y productores). No obstante, cuando las películas contaban con una directora o guionista mujer, la cantidad de personajes femeninos en pantalla aumentaba significativamente. Una solución evidente que plantea el estudio, para transformar la disparidad de género en pantalla implica realizar acciones en el ámbito de la estructura productiva y laboral, contratando a más mujeres cineastas (y en el amplio rango de roles de realización y producción de cine). Así mismo, se hace preciso instar a las y los ejecutivos cinematográficos a obrar con mayor sensibilidad frente al desequilibrio de género y los estereotipos en pantalla.

Entre los resultados clave del estudio, se incluyen los siguientes:

- Únicamente el 30,9% de los personajes con líneas de diálogo son mujeres.
- Hay varios países que están por encima de la norma mundial: Reino Unido (37,9%), Brasil (37,1%) y Corea del Sur (35,9%). Sin embargo, estos porcentajes son muy inferiores a las cifras de población del 50%. Hay dos ejemplos por debajo de la media: en las películas coproducidas por el Reino Unido y Estados Unidos (23,6%) y las películas indias (24,9%) los personajes femeninos representan menos de una cuarta parte de todos los papeles con líneas de diálogo.
- Se evidencia una ausencia de personajes femeninos en las películas de acción y aventuras. Únicamente el 23% de los personajes con líneas de diálogo en este género son femeninos.
- De un total de 1.452 cineastas de los que se conoce el género, el 20,5% son mujeres y el 79,5% son hombres. Las mujeres constituyeron el 7% de los directores, el 19,7% de los guionistas, y el 22,7% de los productores de la muestra estudiada.
- Las películas con una directora o una guionista tenían un número significativamente más alto de niñas y mujeres en pantalla en comparación con las películas en las que no había directora o guionista.
- La sexualización es la norma para los personajes femeninos en todo el mundo: las jóvenes y las mujeres tienen el doble de posibilidades, frente a los jóvenes y los hombres, de aparecer en ropa sexualmente sugestiva, desnudas parcialmente o íntegramente, y delgadas; y tienen cinco veces más posibilidades de que se haga referencia a ellas como personas atractivas. Las películas para públicos más jóvenes son menos propensas a sexualizar a las mujeres que las películas para públicos de más edad.
- Las adolescentes (de 13 a 20 años) tienen la misma probabilidad de aparecer sexualizadas que las jóvenes adultas (de 21 a 39 años).



- Los personajes femeninos únicamente constituyen el 22,5% de la fuerza laboral de las películas a nivel mundial frente a los personajes masculinos, con una cifra del 77,5%.
- En los puestos de liderazgo predominan los hombres; únicamente el 13,9% de los ejecutivos y sólo el 9,5% de los políticos de alto nivel son mujeres.
- Entre las profesiones de prestigio, los personajes masculinos superan a los femeninos en fiscales y jueces (13 frente a 1), profesores (16 frente a 1), profesionales médicos (5 frente a 1), y en ámbitos de ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas (7 frente a 1).

Al observar el caso de Alemania, un reciente estudio realizado por Universität Rostock (Prommer y Loist, 2015), revela que las mujeres están insuficientemente representadas en el Cine Alemán, ya que sólo 1 de cada 5 películas realizadas entre los años 2009-20013 tuvo a una mujer como Directora. Los principales resultados del estudio revelan que las películas dirigidas por mujeres reciben frecuentemente más premios de cine y son más exitosas en los festivales. Este es un logro notable, teniendo en cuenta además de la escasa representación de las mujeres en la producción, estas películas reciben o logran hasta un 65 por ciento del presupuesto de una película dirigida por un hombre.

El estudio de The Center for the Study of Women in Television and Film² de la San Diego State University, estableció que para el año 2013 en la industria hollywoodense, las directoras representaron un 9% del rol de dirección en las 250 películas con más taquilla; mujeres guionistas representaron un 10%, 17% fueron editoras y un 15% productoras ejecutivas. EL estudio también establece que 2 de cada 100 trabajadores en roles relativos a efectos especiales, son mujeres; incluso, un 99% de las películas analizadas no tenían mujeres en el equipo de efectos especiales; en fotografía, el estudio establece sólo un 3% de participación de mujeres, y enfatiza en que ninguna mujer ha sido nominada al Oscar a la mejor fotografía.

Una cuestión interesante de este estudio es que realiza una comparación sobre la participación de mujeres en el cine de Hollywood con el cine independiente; y aquí, las cifras parecen mejorar en términos de la participación: un 23% de películas independientes fueron realizadas por mujeres durante el año 2013, porcentaje que mejora con el tipo de largometraje, ya que un 28% de mujeres directoras realizaron un documental, y un 18% películas de ficción. Tal como se verá en los resultados cualitativos, el documental en Chile también es dominado por las mujeres, siendo un espacio que permite realizarse; si bien, tal como se establece en el estudio de la Universidad de San Diego, la ausencia de presupuesto es fundamental para que las mujeres copen el espacio documental, también se relaciona con una sensibilidad distinta y con el tamaño de los equipos de trabajo que requieren una horizontalidad mayor en el trabajo.

2.2. Contexto nacional

El cine en Chile ha tenido un rápido crecimiento que se ha manifestado en un aumento del volumen de producción, cantidad de estrenos anuales y participación en festivales internacionales; el correlato de lo anterior se expresa en premios internacionales como el Oscar a Mejor

² <https://womenintvfilm.sdsu.edu/>



Cortometraje Animado de “Historia de un Oso” (CINEMACHILE, 2013) y este año 2018, el Oscar a Mejor Película Extranjera con “Una Mujer Fantástica” (2017) del realizador Sebastián Lelio. No obstante lo anterior, en términos domésticos, se evidencia una expansión con algunas dificultades; en este sentido, la permanencia de películas chilenas en salas de cine está ligada exclusivamente a su desempeño comercial, cuestión que evidencia una ausencia de control y regulación por parte del Estado, ya que no se encuentran mecanismos que obliguen a los concesionarios privados a cumplir con cuotas mínimas de programación de cine nacional, un déficit de financiamientos, ni inversión de los excedentes, entre otros. Estos elementos afectan diferencialmente a varones y mujeres debido a elementos relacionados con la precariedad laboral, una supuesta preferencia de las mujeres por los largometrajes documentales, la maternidad, entre otros elementos que se verán en el análisis cualitativo.

Ahora bien, según un estudio realizado el año 2008 por MUCIA, organización de Mujeres del Cine y del Audiovisual una organización asociadas al SINTECI, (Sindicato de Técnicos y Profesionales de Cine y Audiovisual de Chile), revela que si bien en teoría, en el sector cinematográfico-audiovisual chileno las mujeres tienen igual acceso al trabajo que los hombres, vemos en la práctica que el número de mujeres, tanto las que ingresan a las escuelas de cine como las que trabajan, sigue siendo sustancialmente menor respecto al número de hombres.

Basado en una muestra que consideró los últimos quince largometrajes realizados a la fecha de julio del 2008 analizando los siguientes temas: Mujeres trabajando, estudiantes mujeres, películas realizadas por mujeres, temáticas de mujeres en el cine y fondos entregados a mujeres, se llegaron a conclusiones que evidencian desigualdades en relación con los varones.

Se estableció que la participación de la mujer en los oficios de cine y audiovisual, se desglosa de la siguiente forma: dirección 17%, producción 25%, producción ejecutiva 50%, jefatura de producción 25%, asistencia de dirección 42%, **dirección de fotografía 0%, jefatura eléctrica 0%**, dirección de arte 33%, **vestuario 100%, maquillaje 100%**, montaje 42%, **música 0%**, guión 25%, **sonido 0%**. El resultado evidencia una división sexual de los roles en el cine; esto será replicado en los resultados cualitativos, donde se han cristalizado determinados roles para mujeres.

Un dato interesante que proporciona este estudio es que en cuanto a las mujeres que han egresado de las diferentes escuelas y universidades donde se imparten las carreras audiovisuales, sus opciones han estado en: dirección 57%, producción 25%, dirección de fotografía 10% y guión 8%. Sin embargo, lo que realmente ocurre en el mercado laboral es diferente, encontramos a las mujeres en: dirección 25%, producción 38%, dirección de fotografía 0% y guión 37%. La dirección de mujeres de 10 de estos largometrajes representó un 23%, teniendo estas películas temáticas de mujeres en un 38%.

Por otro lado, según la afiliación en SINTECI para el año 2008, el 28% del total de sus socios son mujeres contra un 78% de hombres. Las áreas que reúnen el mayor número de mujeres son vestuario y maquillaje con un 100%. Le siguen en importancia, producción, con un menor número ambientación, dirección de arte, asistencia de dirección. En dirección de fotografía, cámara, iluminación, grip, FX, y sonido, la presencia femenina es prácticamente inexistente. Aunque cabe mencionar que hay muchas mujeres que no están sindicalizadas pero de todos modos, estas cifras sirven de indicador en el plano general.



Según el estudio, las mujeres deben sortear obstáculos en el proceso de inserción laboral, como el origen social, la red de relaciones (los denominados “contactos”), la presencia física, hasta la discriminación tajante al ingreso a oficios definidos socialmente como masculinos, como, por ejemplo, dirección de fotografía, que bajo toda evidencia no exige competencias excluyentes para la mujer. Ahora, tal como se verá en la presente investigación, tiende a asumirse a la *fuerza física* como un obstáculo para la expansión de las mujeres en los ámbitos de cámara, electricidad y otros roles técnicos en el set.

El estudio finaliza con reflexiones abiertas frente a temas no abordados en el mismo pero relevantes para igualdad en el acceso a la producción de la mujer en la industria cinematográfica chilena, tales como la maternidad, el costo del tiempo y el costo afectivo ante la llegada de un hijo, el tema del sueldo en la evidencia de que también en el sector audiovisual las mujeres reciben menos salario que hombres en el mismo oficio, la supuesta menor cercanía de la mujer con la tecnología y la supuesta habilidad de los hombres para hacer negociaciones para adquirir financiamiento a las películas.

Observando los antecedentes expuestos, se hace evidente las escasas investigaciones en torno a un tema que adquiere mayor relevancia en el marco de los derechos humanos, el cual relaciona la perspectiva de género y el ámbito de realización y producción cinematográfica. De esta forma, la presente investigación abona en las temáticas anteriores, fomentando la actualización de datos en la materia ya que los últimos en Chile constan de hace casi una década (2008), cuestión que serviría de insumo a la posibilidad de construir lineamientos y orientaciones en políticas culturales.



III. Marco teórico

Los anclajes teóricos de esta investigación residen en buena parte en la literatura feminista, al ser las académicas feministas quienes incorporan una mirada crítica sobre las brechas y acceso a derechos diferenciado para hombres y mujeres. Esta perspectiva teórica y política recupera la noción de género (*gender*) para diferenciar lo “natural” biológico de lo “adquirido” sociocultural. En este lineamiento es la categoría de género la que revoluciona a las ciencias sociales en el siglo XX y lo sigue haciendo con otras áreas del conocimiento en el siglo XXI. El arte en sus múltiples expresiones ha sido testigo y reflejo de estas demandas sociales y avance en la ciencia.

Por lo anterior, el género es el paraguas conceptual de esta investigación, siendo la categoría de análisis transversal a todo el estudio; ya que como lo expresa Joan Scott esta categoría permite observar los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad (Scott, 1996). Las afirmaciones de Scott hacen énfasis sobre la creación de roles culturalmente asociados a mujeres y hombres y un entendimiento del género como una estructura primaria de poder. Scott profundiza en los roles históricamente asociados al género, “es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres”. La autora hace énfasis en la norma que se impone a los cuerpos al determinar ciertas funciones dentro de la vida social, al establecer que el “género es, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Scott, 1996). En este sentido las afirmaciones que hace la autora fueron especialmente consideradas al explorar el modelo de feminidad que las mujeres que forman parte de la industria del cine en Chile.

Es Gayle Rubin en 1975, contribuye con su explicación del género a partir de lo biológico a lo social. La niña al nacer es solamente un ejemplar de la hembra de la especie humana, convirtiéndose en un ser subordinado a la supremacía masculina gracias a la acción de la sociedad en la cual nació. Una hembra nace hembra gracias a su sexo; se convierte en mujer gracias al género que le atribuyen y que ella acepta como propio (Rubin, 1986). También otras autoras, como Martha Lamas, han incorporado elementos conceptuales que profundizan la conceptualización de la categoría de género, para Lamas, es el conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando a la diferencia sexual como base. Esta construcción social funciona como una especie de “filtro” cultural con el cual se interpreta al mundo, constriñen las decisiones y oportunidades de las personas dependiendo de si tienen cuerpo de mujer o cuerpo de hombre. Todas las sociedades clasifican qué es “lo propio” de las mujeres y los hombres, establecen las obligaciones sociales de cada sexo, con una serie de prohibiciones simbólicas. Estas dos autoras plantean la división del “mundo” en femenino y masculino; una división simbólica por supuesto, que nos permite distinguir las relaciones de poder que están incrustadas en una pluralidad de prácticas y situaciones cotidianas (Lamas, 1986).

Esta división entre lo femenino y masculino nos lleva a lo que Lamas ha denominado el **orden cultural de género** cuya razón es reproducir percepciones específicas sobre las mujeres y los hombres, que se erigen en prescripciones sociales con las cuales se intenta normar la convivencia, a que acepten que lo mismo ocurre en el terreno de la sexualidad entre personas heterosexuales y homosexuales. También es el orden cultural el que produce las prescripciones sobre qué es “normal” y qué no, en materia de deseo y vida sexual, y también las oposiciones binarias y la idea



de complementariedad operan produciendo discriminación y exclusión (Lamas 1986).

A esto, Teresita de Barbieri denominó el **sistema sexo/género**, atribuyendo el conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de impulsos sexuales, a la reproducción de la especie y en general al relacionamiento entre las personas. (Barbieri 1993)

Esperanza Bosh, introduce el concepto de **socialización diferenciada** (Bosh, Ferrer y Gili, 1999) para explicar la iniciación a la vida social y cultural influidos por agentes socializadores, se adquieren identidades diferenciadas de género, que conllevan estilos cognitivos, actitudinales y conductuales, códigos axiológicos y morales y normas estereotípicas de la conducta asignada a cada género. Es así que nos acercamos a los **estereotipos de género**, entendidos como construcciones mentales que reproducen una concepción esquemática y simplificadora del mundo social. Asigna características a grupos o personas, que definen las expectativas acerca de su rol, sus acciones y su posicionamiento en las relaciones sociales. En base a estos elementos conceptuales acuñados por teóricas feministas, muchas de ellas latinoamericanas, hemos basado el análisis de la información suscitada de los datos cuantitativos y cualitativos obtenidos.

Otro de los anclajes teóricos es el concepto de habitus acuñado por el sociólogo P. Bourdieu quien lo define como la instancia práctica de la vida en toda su complejidad, habitus hace referencia a los “[...] esquemas prácticos de acción y percepción”, producto de unas trayectorias históricas. Gómez, en un artículo donde toma el concepto de Bourdieu, señala que “Estando el habitus orientado a ciertas funciones prácticas, adquirido mediante la práctica y no de formas discursivas que explicitan su sentido, las prácticas y sus significaciones se vuelven cuerpo internalizándose” (Gómez, 2008: 396). Aquí volvería a que el concepto de habitus permite pensar que: las acciones que cada una de las mujeres desarrolla como estrategia de acoplamiento, acomodación o incorporación forman parte de un mundo de prácticas y significados culturales que ellas reconocen, de la cultura hegemónica masculinizada.

Las estrategias que elaboran las mujeres no siempre son “objetivadas” ya que responden al mundo de las prácticas, lo que significa que el habitus puede o no ser comprendido y expresado en un discurso o una reflexión tacita. El cuerpo en este sentido es más una experiencia que una idea, responde al sentir naturalizado en la vivencia. El cuerpo es el lugar “[...] en donde se enraízan las estructuras más fundamentales de un grupo” (Bourdieu, 1991: 122).

Y en este sentido situamos en la reflexión las estrategias y significantes respecto a la maternidad, las tareas de cuidado (hijos/as) y finalmente, los roles que les son asignados a las mujeres asociados a sus “conocimientos/prácticas” respecto al trabajo reproductivo. Sin embargo, es la violencia hacia las mujeres la que resulta una problemática central cuando se habla de género y así lo hemos visto en los debates teóricos desde los años 70s y en el último tiempo es el tema del acoso, abuso sexual y la discriminación por razón de orientación sexual.

Desde la perspectiva de la política por organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas, ONU (1993), considerando la siguiente definición de violencia a las mujeres: “Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública



como en la vida privada”.

Comprendiendo lo anterior, resulta enriquecedor en este proceso aportar y comprender formas en las cuales se manifiesta la violencia de género (Femenías & Soza Rossi, 2009), de acuerdo a las siguientes definiciones: *violencia mediática*, es llevada a cabo por medios de comunicación u organismos de representación social, a través de mensajes en los cuales se sitúa a la mujer en un rol de subordinación o dependencia, como objeto sexual o también, como madre o esposa abnegada, transmitiendo contenidos y valores de dominación o desigualdad. La *violencia laboral*, se observa cuando la mujer sufre discriminación en su desempeño laboral, así como también, en sus proyecciones de carrera profesional, sólo por el hecho de ser mujer; esta se materializa de diversas formas, como el techo o paredes de cristal, piso pegajoso o diferencias salariales al ejercer un mismo cargo y nivel de responsabilidad que un hombre. La *violencia institucional*, se lleva a cabo por funcionarios que impiden el ejercicio de los derechos de las mujeres, actuando de manera negligente cuando se trata de investigar, sancionar, reparar acciones de violencia contra la mujer. La *violencia del Estado*, la cual es llevada a cabo por agentes del Estado en pos del resguardo de la seguridad pero que atentan contra el cuerpo y vida de las mujeres, Marcela Lagarde instala el feminicidio en esta categoría. Por último, la *violencia en el contexto doméstico o intrafamiliar*, es en este contexto donde se ancla la ley del femicidio en Chile.

Dentro de este marco de referencias teóricas se ha planteado el análisis de los datos obtenidos mediante las entrevistas y la matriz de datos secundarios cuantitativos. Partimos de la problematización del contexto de incorporación reciente, el último siglo, de las mujeres en los roles de trabajo del mundo cinematográfico chileno. Es esta base teórica la que nos permitirá comprender las brechas existentes entre hombres y mujeres trabajadores/as de la industria, como brechas para la incorporación al trabajo, a roles específicos que han sido masculinizados o feminizados a través de estereotipos de género; sin embargo, es la división sexual del trabajo el concepto que nos dará luces sobre el confinamiento de las mujeres a los ámbitos de cuidado y reproducción.

Es el concepto de división sexual, el cual explica la asignación a las mujeres el rol de cuidadoras del hogar, quedando recluidas en el ámbito privado y alejadas de toda posibilidad de participar de actividades relacionadas con la ciencia y la tecnología, y también debido a la división entre trabajo manual e intelectual se alejó a las mujeres que podían acceder a la cultura de desarrollo técnico, articulando conocimientos prácticos con teóricos y científicos. (Tremosa 1986).

Alcañiz afirma que no es por falta de habilidades o dificultad en aprender respecto a la tecnología, que se ven relegadas, sino que estas habilidades forman parte de un estereotipo sexual masculino imperante en la sociedad, el cual privilegia al sexo masculino en el uso y apropiación de tecnologías (Alcañiz 2001). Esta concepción de las tareas que sí y no “saben hacer” las mujeres, ligada a la de la fuerza física como factor determinante para realizar algunas tareas es que sostiene y justifica la idea de que las mujeres no cumplen roles asociados a la dirección de fotografía o equipos técnicos, siendo estas tareas por un lado de alto prestigio (fotografía) y cantidad de trabajo en un medio precarizado este resulta ser un factor clave a analizar.

Los anteriores desarrollos teóricos nos permiten realizar una interpretación de las dimensiones propuestas en este estudio y ampliar la disquisición respecto a la incorporación de las mujeres al mundo del cine en el Chile actual.



IV. Resultados

4.1. Resultados cuantitativos

Los resultados cualitativos emergieron de realizar un “cuestionario” a las fichas técnicas de las películas financiadas por FONDART y CORFO, a la vez que de información proporcionada por dichos organismos. Queremos aquí, brevemente, explicitar las formas de recolección de los datos:

1. Los *Informes de financiación de películas por parte de CORFO y FONDART, a través del portal de transparencia del Estado*.

a. Los datos obtenidos, por película fueron los siguientes:

- FOLIO
- AÑO
- TÍTULO DEL PROYECTO
- LÍNEA DE CONCURSO
- REGIÓN
- TIPO largometraje/ documental
- RESPONSABLE
- MONTO ASIGNADO

Es importante mencionar que ***no existe información*** para el periodo de 2000 al 2004 en los fondos de FONDART por no existir el Fondo de Fomento Audiovisual³. Para el año 2005 no existe registro de los montos adjudicados.

El año correspondiente a la película se considera como el año que se adjudicó el primer fondo (no así el año en que se estrenó la película). Por su parte, el número total de películas analizadas es menor a la suma de las películas financiadas por *CORFO* y *FONDART*, esto porque una película pudo recibir dos fondos, pero se considera una película.

³ Se deja constancia de la entrega de una Solicitud de Cambio de Actividades para el Objetivo General (y por ende, todos los específicos), estrechando los años de análisis entre el 2005 al 2015. Esta solicitud se entregó el día 13 de julio del año 2018 a Daniela Senisoain, y a la fecha del 31 de julio del 2018, todavía no hemos tenido respuesta.



Cuadro 1. Cantidad de películas financiadas por CORFO y FONDART, 2005-2015

Año	Cantidad de películas	Cantidad de películas
	APOYO FONDART	APOYO CORFO
2005	9	-
2006	13	15
2007	17	11
2008	16	19
2009	14	14
2010	17	17
2011	18	25
2012	19	34
2013	18	20
2014	18	37
2015	22	44
TOTAL	181	236

Fuente: Elaboración propia

Teniendo en cuenta el cuadro anterior, se evidencia que se analizaron un total de **335 películas**. Para detalles sobre películas analizadas, fichas técnicas, montos adjudicados, cantidad de público, copias y salas ver el producto web del proyecto: <https://cineymujeres.herokuapp.com/peliculas>

2. *Para las áreas de trabajo en la producción de películas y los géneros en que se desarrollan, se revisaron las fichas técnicas de las películas realizadas entre el año 2000 y 2015, enviándosele un cuestionario a los productores ejecutivos.*

Se solicitó la información a los productores de las películas sin recibir respuesta. Al no existir registro de las fichas técnicas por parte de CORFO y FONDART, recurrimos a recopilar las fichas desde las bases de datos públicas de IMBD <https://www.imdb.com/> y CINECHILE.



Desde la base de datos de IMBD se puede acceder a los siguientes roles por película:

- Dirección
- Guión
- Producción Ejecutiva
- Casa Productora
- Elenco

La base de datos de CINECHILE, permite acceder de manera **incompleta** a diferentes roles.

En total se importaron 5562 roles y 2919 personas (únicas), de lo que da cuenta el siguiente cuadro.

Cuadro 2. Número de personas por rol de producción

Rol	Número de Personas
Dirección	377
Guión	458
Producción Asociada	100
Producción Ejecutiva	270
Producción	449
Casa Productora	47
Dirección Fotografía	297
Arte	179
Asistente Dirección	122
Jefatura de Producción	91
Montaje	336
Música	243
Sonido	317
Maquillaje	46
Decoración	6
Vestuario	63
Efectos Especiales	21
Animación	8
Voz en Off	5
Elenco	2127

Fuente: Elaboración propia

Para un detalle sobre personas analizadas: <https://cineymujeres.herokuapp.com/personajes>



Para un detalle sobre roles analizados: <https://cineymujeres.herokuapp.com/rols>

3. *Informes de la cámara de exhibidores de multisalas.*

De los informes los datos obtenidos por película fueron:

- Cantidad de salas
- Cantidad de público
- Cantidad de copias

4.1.2. Análisis de datos

El estudio cuantitativo se realizó en base a un total de 335 proyectos de Películas, que fueron financiadas por el Fondo de fomento Audiovisual o CORFO o ambas instituciones. Antes de comenzar el análisis es preciso puntualizar algunos elementos: En primer lugar, se considera el año de una película como el año en que se adjudica un primer fondo, independiente de cuándo fue terminada o estrenada. Así mismo, es preciso acotar que, de las 335 películas, 41 fueron co-dirigidas representando el 12 % del total (hombre-hombre, mujer- mujer, mujer- hombre); de esta forma, fueron consideradas las películas co-dirigidas como una película, pero para efectos estadísticos se consideran dos roles de realizador/a. Finalmente, del total de películas financiadas, 64 (19%) caen dentro de la categoría “sin información”, ya que no se obtuvo información desde IMBD, CINECHILE o sus representantes legales. Esta falta de información puede deberse a que los proyectos cambian de nombre al finalizar, no están finalizados, no se tiene la información o no se llevó a cabo. De esta forma, la plataforma web del estudio permite que, quienes participaron en el proyecto, puedan añadir o modificar información para así ir completando la faltante

Un primer acercamiento a los datos nos arroja las siguientes cifras:

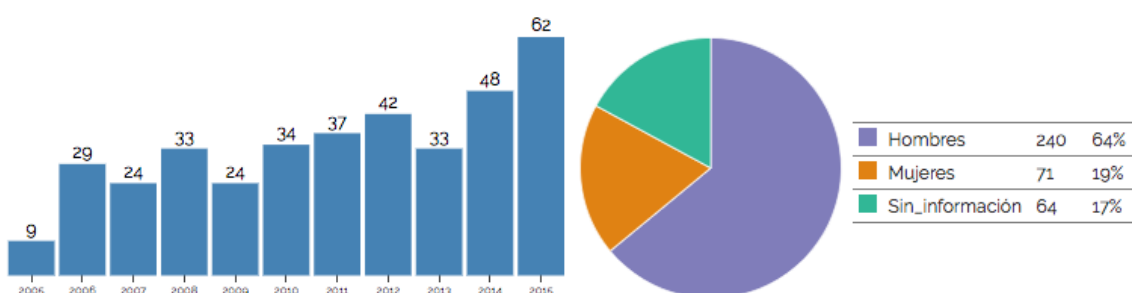
- **335 Películas** financiadas por CORFO Y FONDART entre los años 2005 al 2015;
- **2.775 Personas** participaron en la creación de la película como técnicos o elenco;
- **5.549 Roles de trabajo:** se consideran diferentes roles de una misma persona. De esta manera, un/a director/a puede haber trabajado como guionista y se cuenta como dos roles distintos pero una sola persona. Por esta razón, y tal como muestran las cifras, hay mayor cantidad de roles de trabajo que personas contabilizadas;
- **231 Fondos de Corfo**, sólo se tiene registro de fondos y montos desde el año 2006.
- **181 Fondos de Fondart**, se tiene registro de fondos desde del 2005 debido a la ausencia de diferenciación de los fondos de cultura; además, registro de montos sólo comienza a sistematizarse desde el 2006.
- **335 Películas** en cuanto a público, salas y copias de distribución desde los informes de la cámara de exhibidores de multisalas.



1. Directores y directoras

Uno de los primeros datos relevantes para esta investigación hace referencia con la identificación de las áreas de participación en la producción de las mujeres y varones, estableciendo el rol de trabajo. Del análisis se evidencia que del total de las 335 películas realizadas entre los años 2005 al 2015 financiadas por CORFO y el Fondo de Fomento Audiovisual, 71 fueron dirigidas por mujeres lo que equivale al 21%, 240 fueron dirigidas por hombres representando el 71% del total y 64 películas quedaron sin identificar, correspondiendo al 19% del total. Este número se eleva los últimos años debido al largo proceso de término de una película, por lo que no existen los datos actualizados de sus fichas técnicas en las bases de datos públicas.

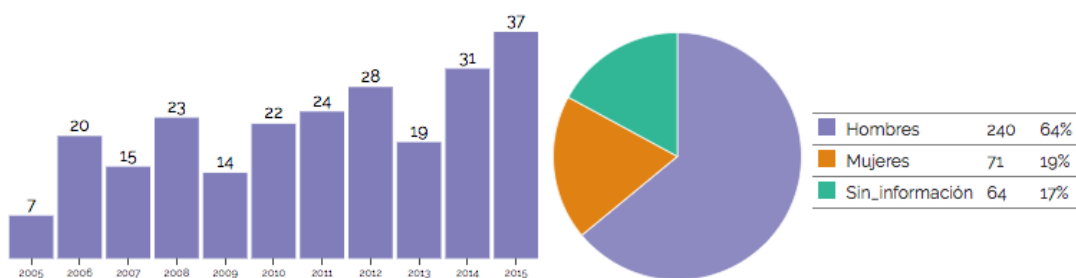
Gráfico 1: Total de películas analizadas según sexo de Dirección (n = 335 Películas y 376 Directores)



Fuente: Elaboración propia

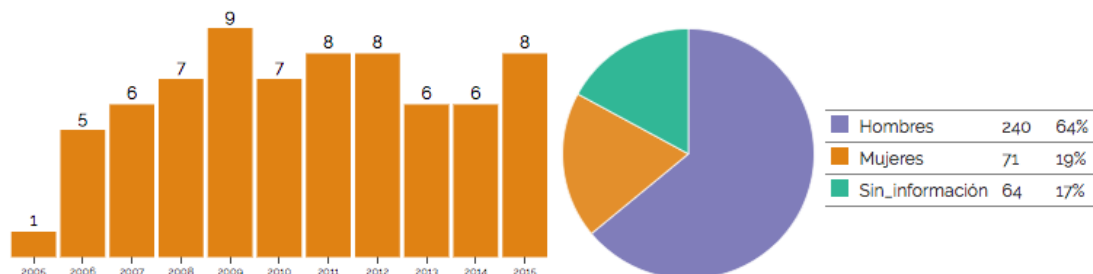
En este gráfico que incluye el total de directores de ambos sexos, el año 2005 es el inicio del Fondo de Fomento Audiovisual (antes indiferenciado), donde fueron apoyadas 7 películas dirigidas por hombres y 1 por mujer (detalle en los gráficos siguientes), cuestión que va aumentando según se incrementan los fondos cada año. No existe registro de los montos adjudicados para el año 2005.

Gráfico 2. Total de películas realizadas por sexo hombre (n=240)



Fuente: Elaboración propia

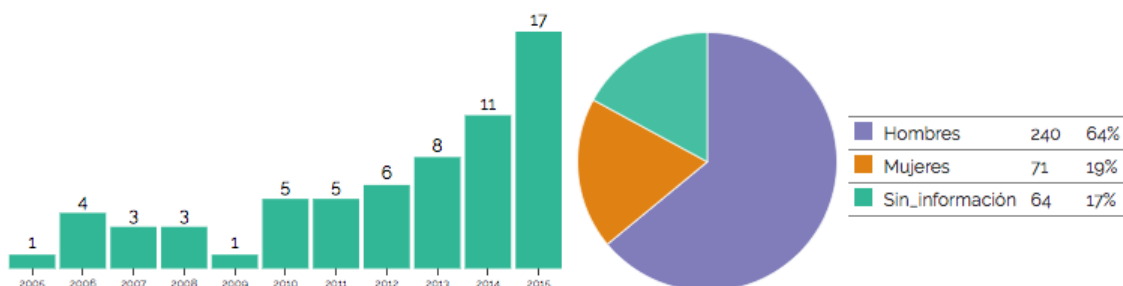
Gráfico 3. Total de películas realizadas por sexo mujer (n= 71)



Fuente: Elaboración propia

Es interesante observar que, en el caso de las mujeres, los números de películas dirigidas se mantienen entre 5 a 9, con lo cual inferimos que esto puede producirse por una repetición de las directoras en términos del acceso a financiamiento.

Gráfico 4. Total de películas Sin Información (n= 64)



Fuente: Elaboración propia

2. Fondos de financiamiento

Al identificar y comparar la cantidad de películas y su financiamiento en función del sexo durante los años mencionados, se observa que **CORFO y Fondo de Fomento Audiovisual de FONDART**, entregaron 16.678 millones para 412 fondos para proyectos de Largometraje de Ficción y Documental. Lo anterior implica que una película pudo recibir diferentes fondos, tanto de ambas instituciones como separadamente.

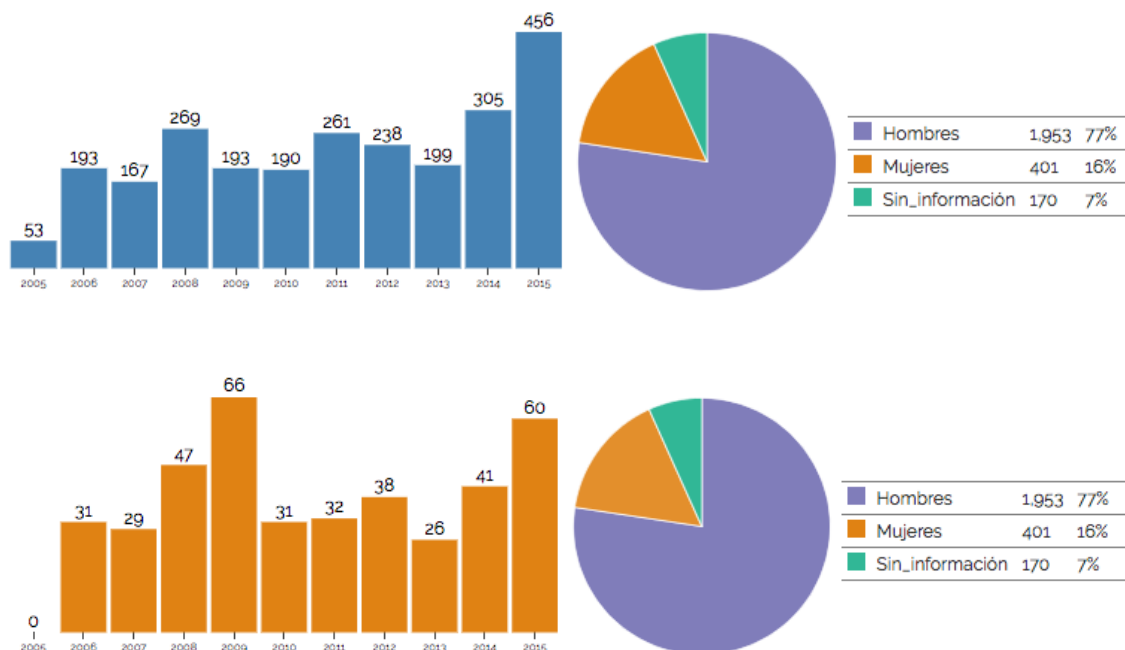
De estos, las mujeres recibieron el 16,25% correspondiente a 2.709 millones para 77 proyectos; mientras que los varones se adjudicaron el 57% con 9.508 millones para 267 proyectos. Los 66 proyectos sin información corresponden a 4.402 millones (26%).



2.1. Financiamiento por institución según sexo dirección

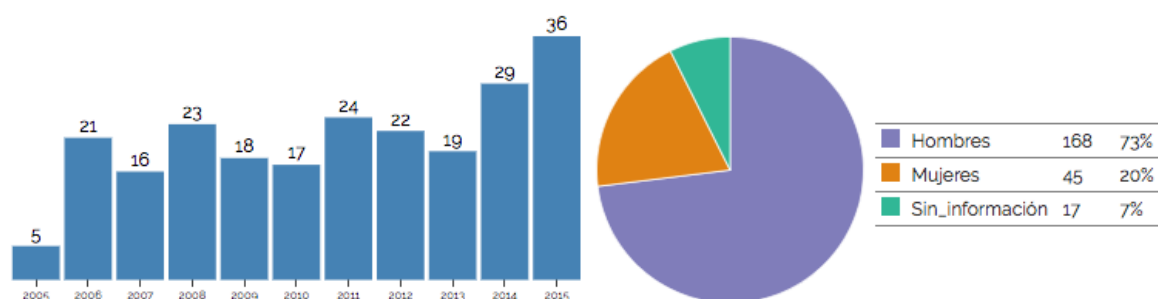
Desde CORFO, se entregaron un total de 2551 millones, de los cuales el 16%, correspondiente a 406 millones se entregaron a 45 proyectos dirigidos por mujeres, con un promedio de 9 millones pesos por película, a diferencia de varones que se adjudicaron el 76% del total, correspondiendo al 1958 millones para 168 películas con un promedio por película de 11 millones de pesos.

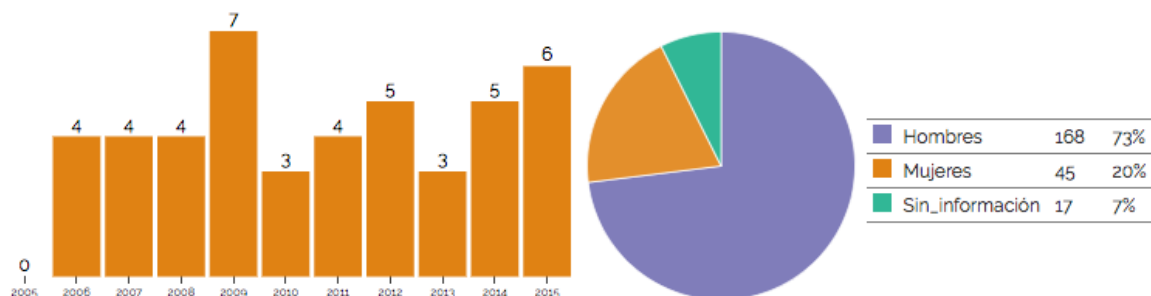
Gráfico 5. Promedio de montos otorgados por CORFO según sexo director/a (n=2.551 millones de pesos)



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 6. Cantidad de películas financiadas por CORFO según sexo dirección (n= 231)

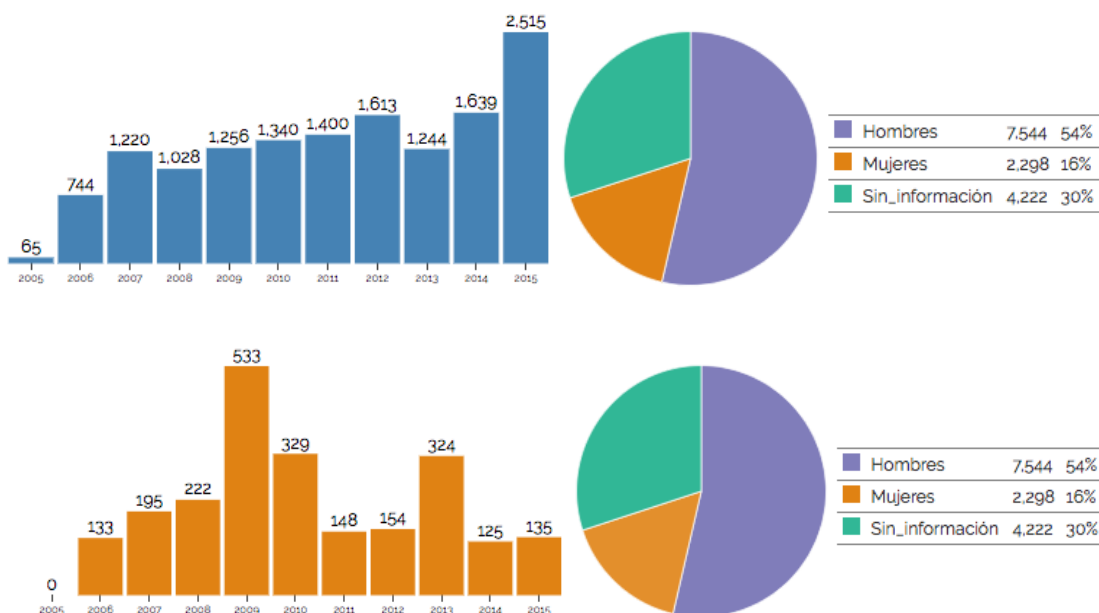




Fuente: Elaboración propia

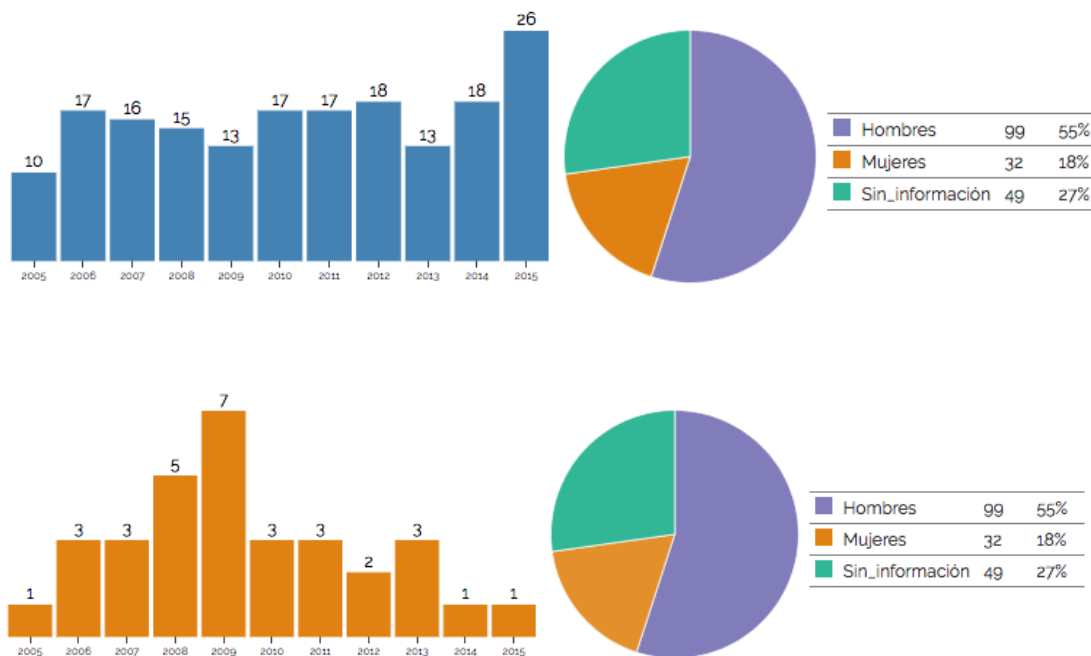
Por su parte, el **Fondo de Fomento Audiovisual** entregó un total de 14.127 millones, de los cuales el 16%, correspondiente a 2302 millones se entregaron a 32 proyectos dirigidos por mujeres, con un promedio de 71 millones pesos por película, a diferencia de varones que se adjudicaron el 53 % del total, correspondiendo al 7549 millones para 99 películas con un promedio por película de 76 millones de pesos.

Gráfico 7. Promedio en millones de pesos otorgados por Fondo de Fomento Audiovisual según sexo dirección (n= 14.126 millones de pesos)



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 8. Cantidad de películas financiadas por institución Fondo de Fomento Audiovisual según sexo dirección (n=181)



Fuente: Elaboración propia

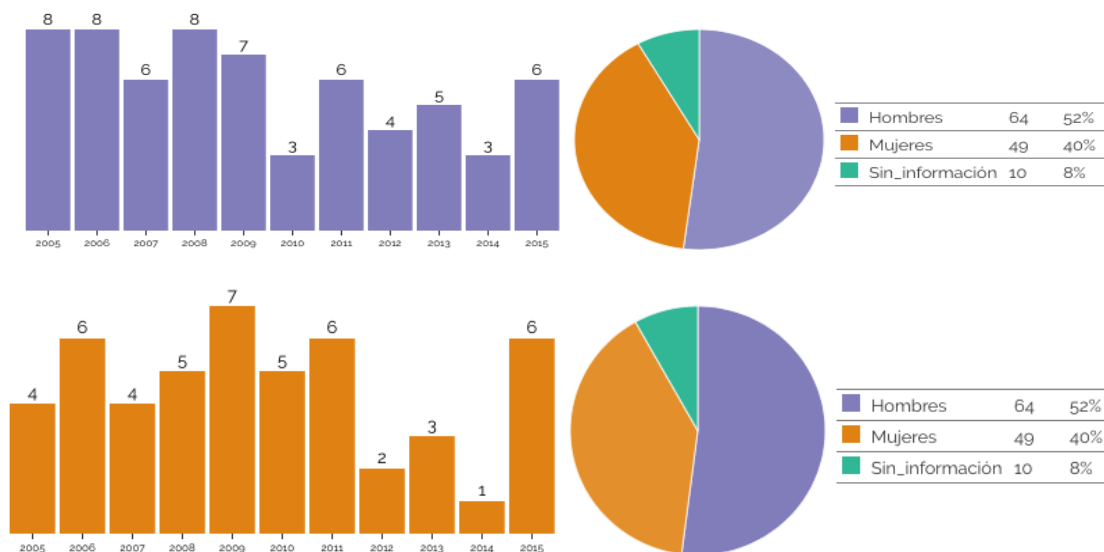
3. Salas, Copias y Público por película

Para identificar la permanencia temporal en salas de cine nacional y las copias plausibles a ser distribuidas tanto de películas realizadas por mujeres y varones entre los años mencionados, se evidencia una disparidad. De esta forma, las mujeres tienen un promedio de **4.8 de semanas en salas** a diferencia de los hombres quienes permanecen **6.5 semanas en salas**. En relación a las copias, las mujeres tienen un promedio de **copias por película de 4,7** a diferencia de los hombres con un promedio de **18,2 copias por película**.

Por su parte, las películas realizadas por mujeres atraen menor cantidad de público, teniendo un **promedio por película de 11.502 espectadores**, a diferencia de los hombres con un **promedio por película de 43.475 espectadores**.

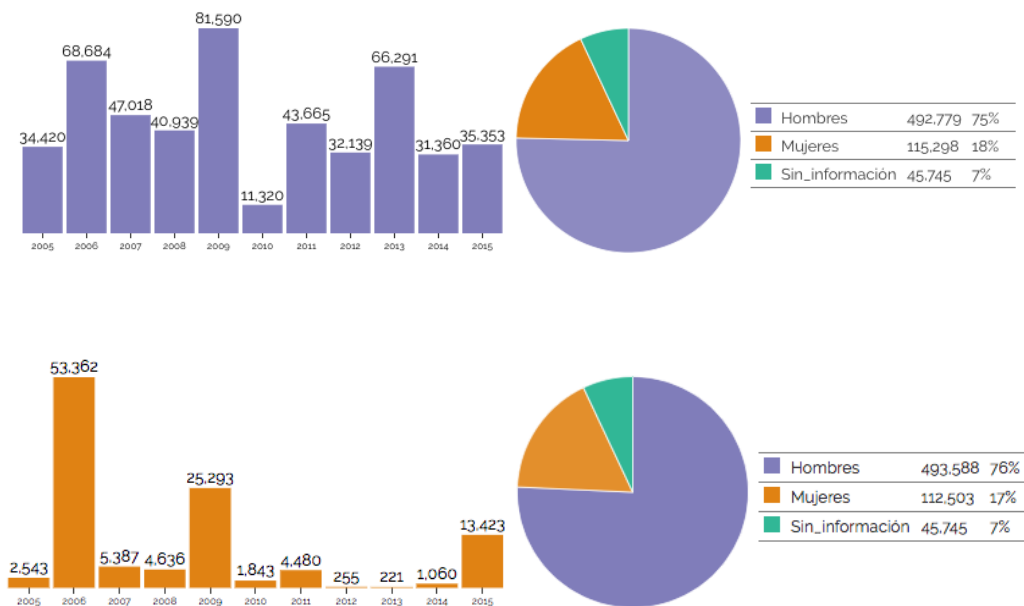


Gráfico 9. Promedio de permanencia en salas según sexo director/a (n=123)



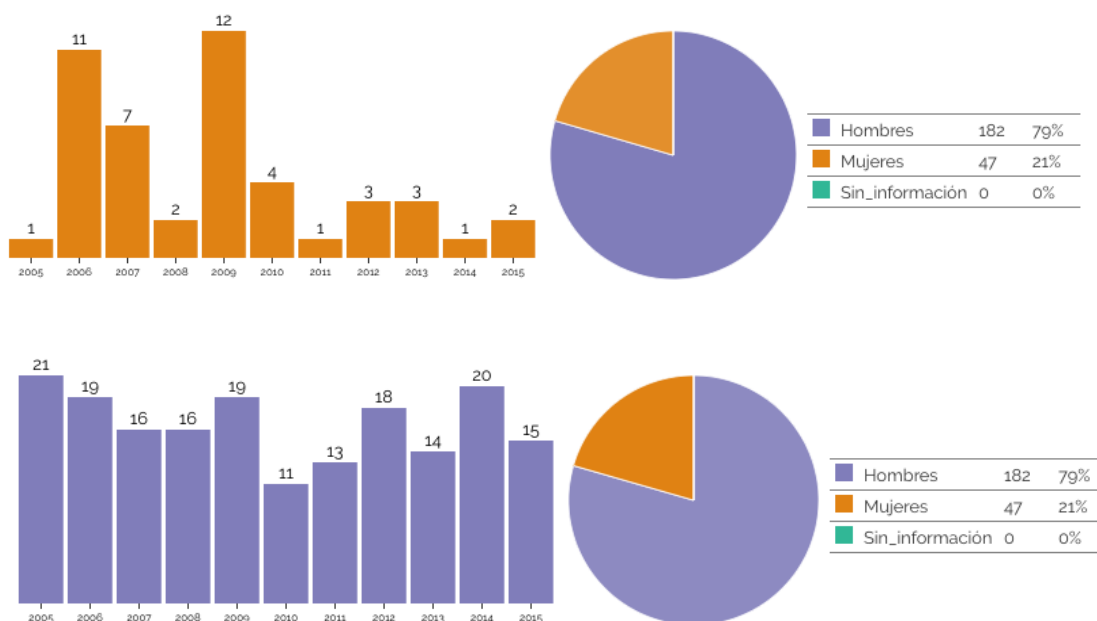
Fuente: Elaboración propia

Gráfico 10. Promedio de Público según sexo dirección



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 11. Promedio de Copias para distribución según sexo dirección (n= 229)



Fuente: Elaboración propia

4. Participación de la mujer en diferentes roles de trabajo

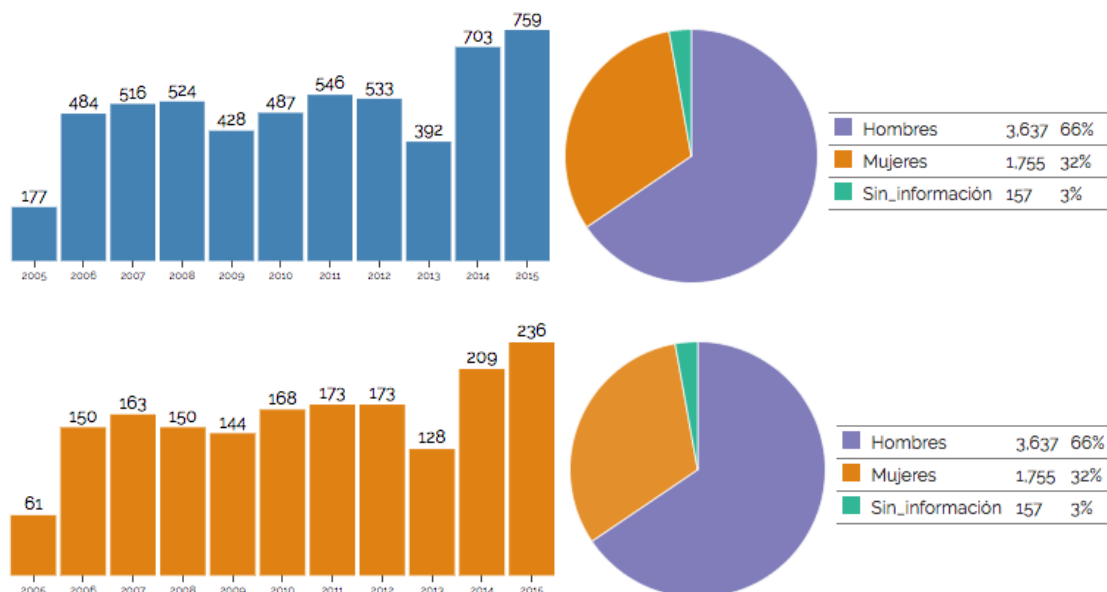
Un elemento relevante sobre el que fue preciso desagregar la información, hizo referencia con puntualizar los roles de trabajo en que participaron las mujeres. En este sentido, tal como se observará en las entrevistas cualitativas más adelante en el informe, todos/as los/as interlocutores son capaces de diferenciar una división sexual del trabajo que se funda en estereotipos de género sobre lo que pueden o no hacer tanto mujeres como varones. De esta forma, se recopiló información que estableció la participación de 2775 personas para las películas analizadas, de las cuales el 65,33% (1.813) son hombres y el 34,67% (962) son mujeres. Los números evidencian que la participación de mujeres corresponde a un poco más de un tercio, mostrando una brecha laboral en dicho sentido respecto de los hombres.

Gráfico 12. Cantidad total de Técnicos/Elencos ordenados según sexo (n= 2.775)



Fuente: Elaboración propia

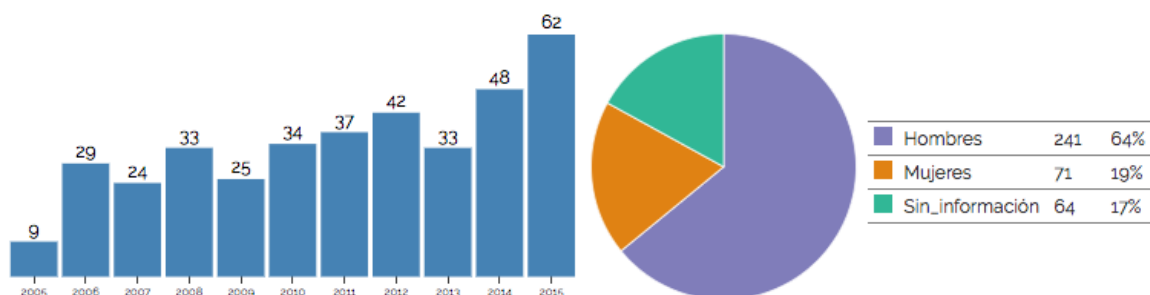
Gráfico 13. Cantidad total de Roles realizados ordenados según sexo (n= 5.549 roles)

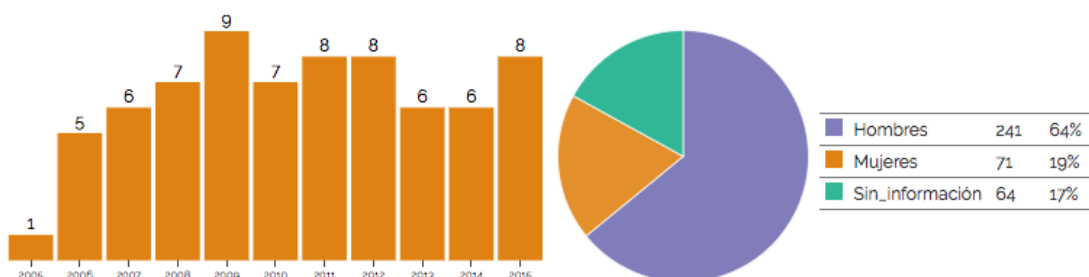


Fuente: Elaboración propia

De esta manera las mujeres ocuparon 1755 roles lo que equivale a un 32% del total de roles en el marco de películas analizadas, a diferencia de los varones quienes ocuparon un total de 3637 roles (66%). En el estudio se puede ver cómo los hombres dominan en cargos de importancia, como Dirección, Producción Ejecutiva y Asociada, Jefatura Producción. Así también se encuentran en roles "técnicos" como el de Dirección de Fotografía, Sonido, Efectos Especiales. Los gráficos muestran que las mujeres han podido posicionarse en cargos de jefatura dentro de la Producción como son Asistente de Dirección y Jefatura de Producción, roles que no siempre están relacionados con la toma de decisiones relevantes en el marco de la realización y producción de cine en Chile. Las áreas donde se observa una preeminencia de mujeres, son las relacionadas al Arte, Maquillaje, Vestuario y Decoración.

Gráfico 14. Rol de Dirección según sexo (n=376)

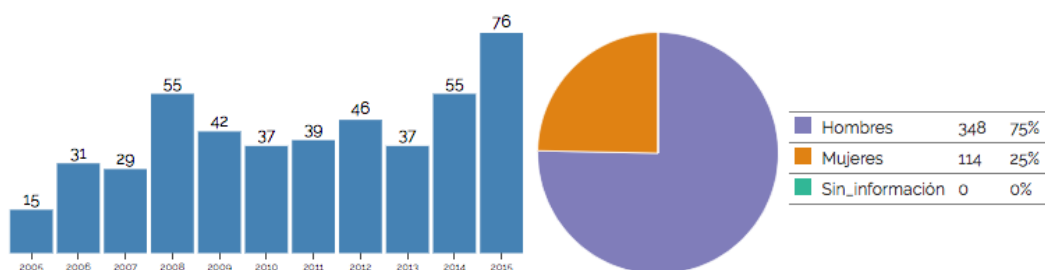




Fuente: Elaboración propia

Para el cargo de **Dirección** las mujeres ocuparon 71 puestos representado el 19% de los roles a diferencia de los hombres quienes ocuparon 241 puestos representando el 64%. Se hace patente que existe una brecha de género en el rol de decisión de la película, como es la dirección. En el apartado cualitativo se indaga respecto a esta diferenciación de los roles según el género relativo a estereotipos vinculados al liderazgo y la autoridad, además de equipos de trabajo verticales en los largometrajes de ficción.

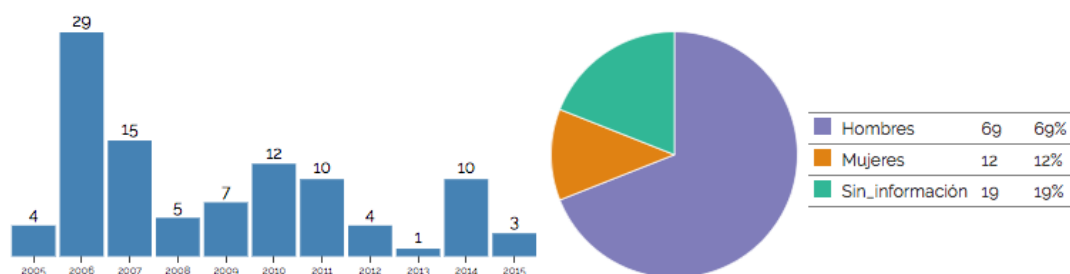
Gráfico 15. Rol de guionista según sexo (n=462)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 462 cargos disponibles en Guión, Las mujeres ocuparon 114, representado el 24 % a diferencia de los varones quienes ocuparon 348 espacios representado el 75 % del total

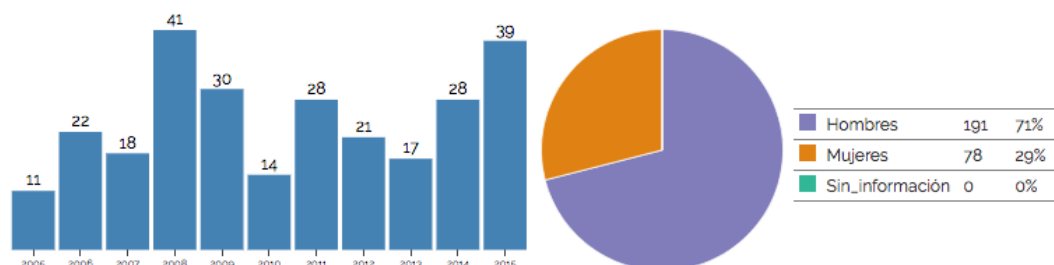
Gráfico 16. Rol de producción asociada según sexo (n=100)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 100 cargos disponibles en Producción Asociada, Las mujeres ocuparon 12, representado el 12% a diferencia de los varones quienes ocuparon 69 espacios representado el 69% del total.

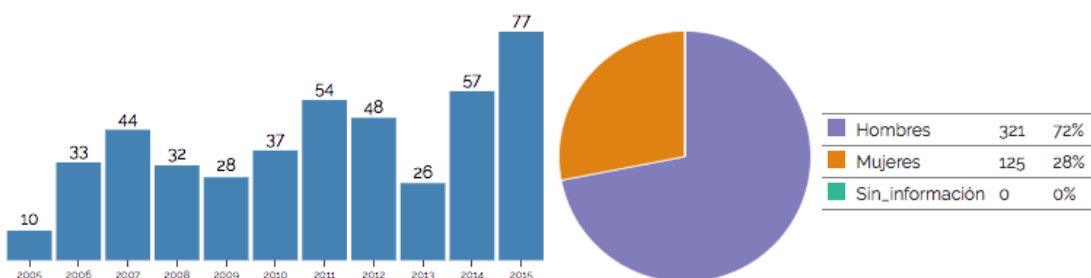
Gráfico 17. Rol de producción ejecutiva según sexo (n= 376)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 269 cargos disponibles en Producción Ejecutiva, Las mujeres ocuparon 78, representado el 28% a diferencia de los varones quienes ocuparon 191 espacios representado el 71 % del total.

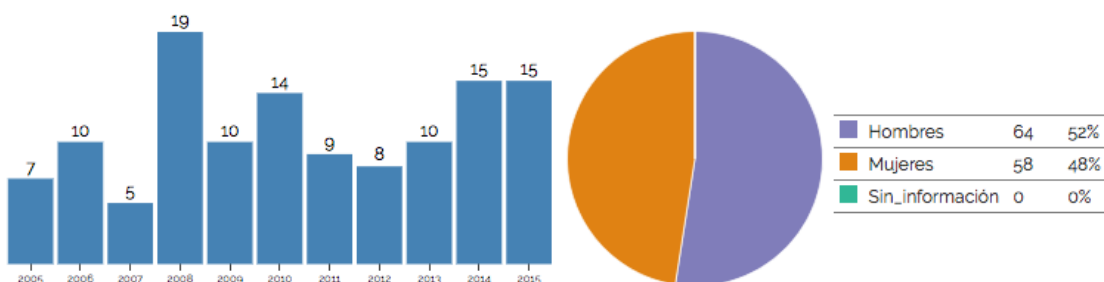
Gráfico 18. Rol de producción según sexo (n= 446)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 446 cargos disponibles en Producción, Las mujeres ocuparon 125, representado el 28% a diferencia de los varones quienes ocuparon 321 espacios representado el 71 % del total.

Gráfico 19 y 20. Rol de Asistente de Dirección según sexo (n= 122) y rol de Jefatura de producción según sexo (n= 91)

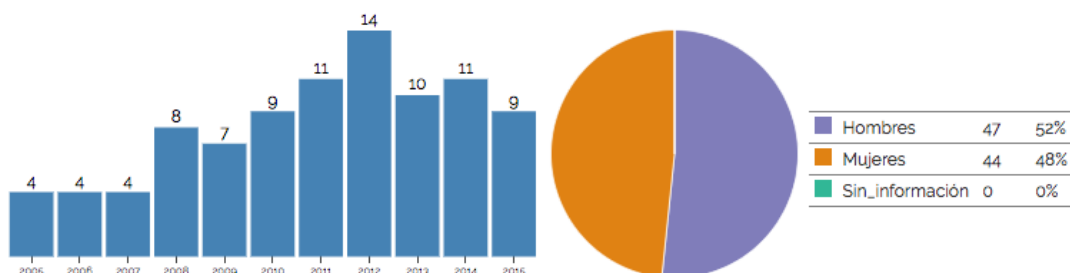


Fuente: Elaboración propia



Del total de 122 cargos disponibles en Asistente Dirección, Las mujeres ocuparon 58, representado el 47 % a diferencia de los varones quienes ocuparon 64 espacios representado el 52 % del total.

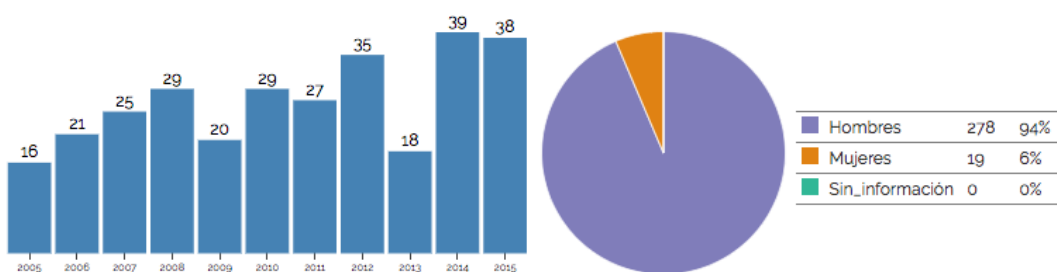
Jefatura de producción



Fuente: Elaboración propia

Del total de 91 cargos disponibles en Jefatura de Producción, Las mujeres ocuparon 44, representado el 48 % a diferencia de los varones quienes ocuparon 47 espacios representado el 51 % del total.

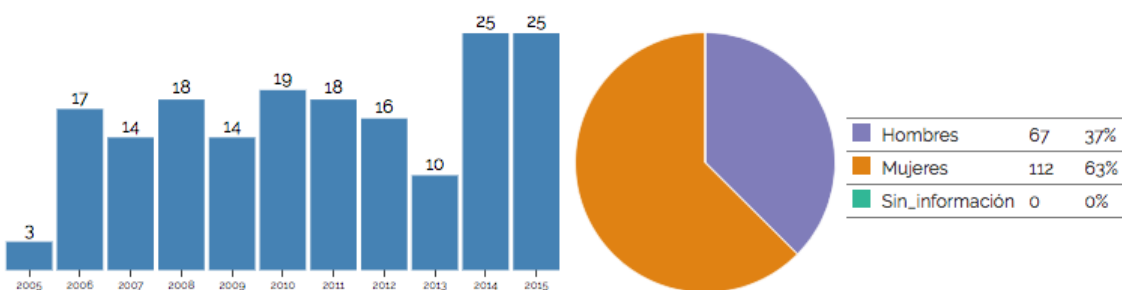
Gráfico 21 y 22. Rol de Dirección de Fotografía según sexo (n= 297) y rol de Arte según sexo (n= 179)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 297 cargos disponibles en Dirección Fotografía, Las mujeres ocuparon 19, representado el 6% a diferencia de los varones quienes ocuparon 278 espacios representado el 93% del total.

Arte



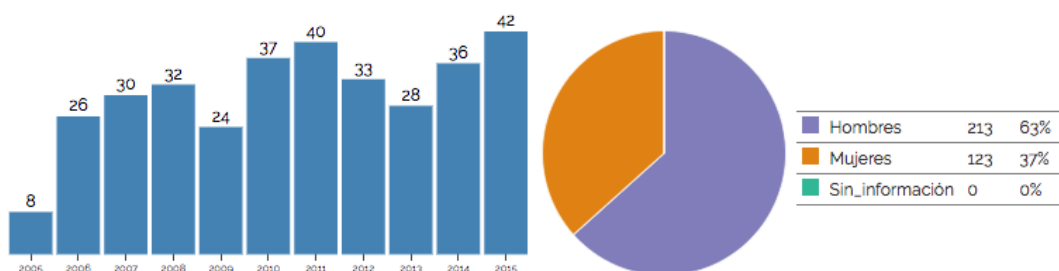
Fuente: Elaboración propia



Del total de 179 cargos disponibles en Arte, Las mujeres ocuparon 112, representado el 62% a diferencia de los varones quienes ocuparon 67 espacios representado el 37% del total.

Gráfico 23 y 24. Rol de Montaje según sexo (n= 336) y rol de Música según sexo (n= 243)

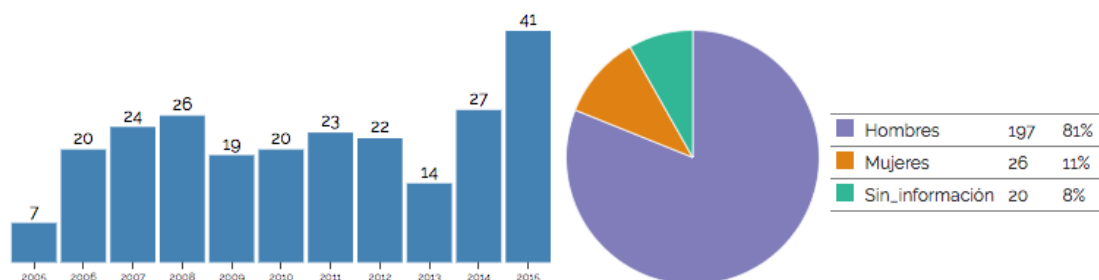
Montaje



Fuente: Elaboración propia

Del total de 336 cargos disponibles en Montaje, Las mujeres ocuparon 123, representado el 36% a diferencia de los varones quienes ocuparon 213 espacios representado el 63% del total.

Música

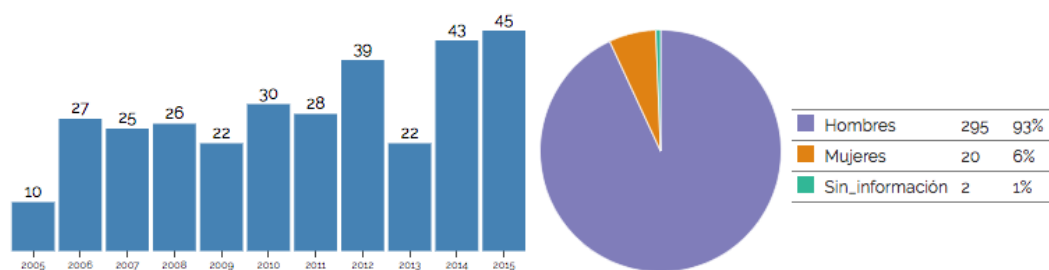


Fuente: Elaboración propia

Del total de 243 cargos disponibles en Música, Las mujeres ocuparon 26, representado el 10 % a diferencia de los varones quienes ocuparon 197 espacios representado el 81 % del total.

Gráfico 25 y 26. Rol de Sonido según sexo (n= 317) y rol de Maquillaje según sexo (n= 46)

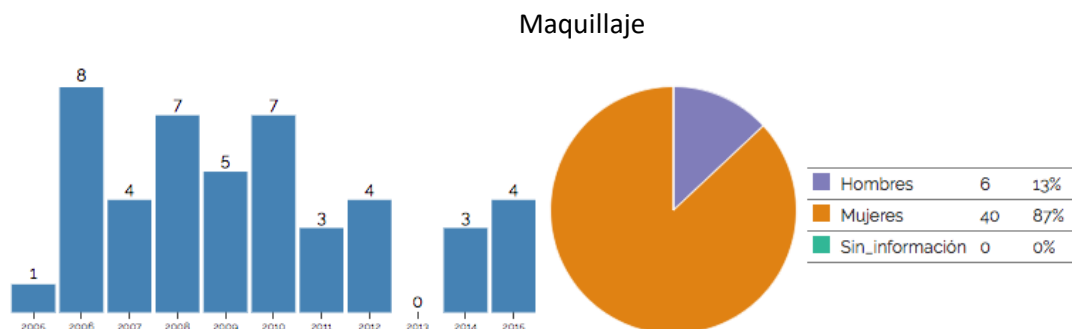
Sonido





Fuente: Elaboración propia

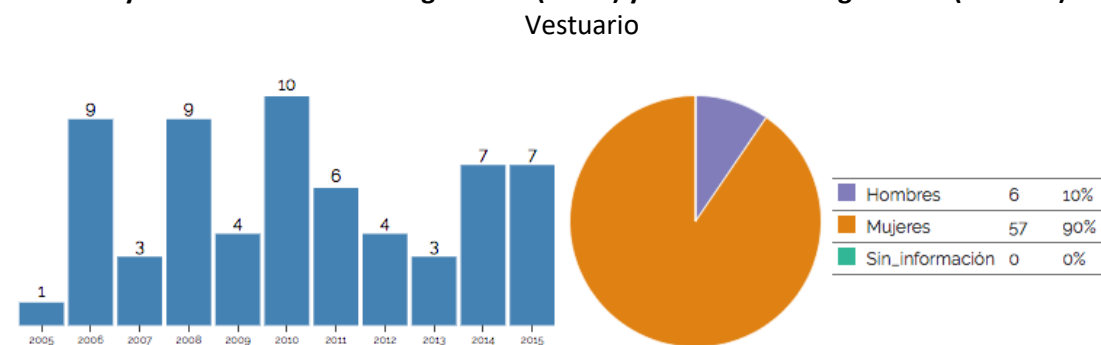
Del total de 46 cargos disponibles en Maquillaje, Las mujeres ocuparon 40, representando el 86% a diferencia de los varones quienes ocuparon 6 espacios representado el 13% del total.



Fuente: Elaboración propia

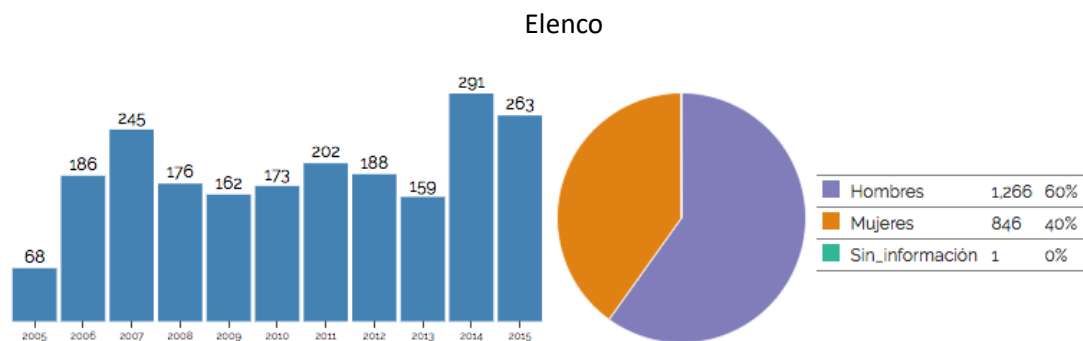
Del total de 63 cargos disponibles en Vestuario, Las mujeres ocuparon 57, representado el 90% a diferencia de los varones quienes ocuparon 6 espacios representado el 9% del total.

Gráfico 27 y 28. Rol de Vestuario según sexo (n= 63) y rol de Elenco según sexo (n= 2113)



Fuente: Elaboración propia

Del total de 63 cargos disponibles en Vestuario, Las mujeres ocuparon 57, representado el 90% a diferencia de los varones quienes ocuparon 6 espacios representado el 9% del total.



Fuente: Elaboración propia



Del total de 2113 cargos disponibles en Elenco, Las mujeres ocuparon 846, representado el 40 % a diferencia de los varones quienes ocuparon 1266 espacios representado el 59 % del total

Teniendo en cuenta los datos anteriores, se evidencia una brecha entre varones y mujeres en el marco de la participación en la realización y producción de cine chileno; esta brecha implica que, por un lado, en los roles de toma de decisiones (dirección, guión y producción ejecutiva principalmente), como también en aquellos asociados a la fuerza y a la técnica (dirección de fotografía, eléctricos, sonido, cámara, entre otros), los hombres tienen una predominancia. Los roles asociados a las mujeres se encuentran atravesados por definiciones sociales y culturales en torno al género: maquillaje, vestuario. Es decir, hay más varones trabajando en cine y realizando películas, cuestión que oblitera la participación de las mujeres; esto también se evidencia en mayores audiencias de sus películas y de las copias para la distribución.

Ahora bien, las cifras anteriores nos iluminan respecto a estas temáticas, pero no nos dicen nada en torno a las dificultades y facilitadores que emergen en el proceso de realización y producción de cine en Chile en general, y de forma específica, para las mujeres. Por esta razón, a continuación exponemos los resultados cualitativos relevados en el marco de la investigación, donde se entrevistaron a 21 personas, tanto varones como mujeres en distintos roles del proceso de realización de cine en Chile.

4.2. Resultados cualitativos

Teniendo en cuenta los objetivos de la investigación, se realizaron entrevistas semiestructuradas para dar cuenta de los obstáculos y facilitadores para la participación de las mujeres en la realización y producción del cine en Chile⁴. Fueron cuatro dimensiones principales las que emergieron en el análisis de las entrevistas; en primer lugar, se evidencia la instauración de un orden en el cine chileno que organiza las relaciones en función del género, cuestión que se evidencia en los roles organizados según estereotipos de género, en la conformación de equipos de trabajo y en el documental como espacio eminentemente femenino; en segundo lugar, una narrativa y una imagen configurada por una *sensibilidad femenina* independiente del sexo del/a realizador/a; un tercer punto refiere a la maternidad tradicional y heterosexual como elementos relevante en las trayectorias profesionales; y finalmente, elementos relativos a la violencia de género manifestada en relaciones de acoso sexual en el ámbito del cine en Chile.

⁴ Las entrevistas se realizaron entre abril del año 2017 y marzo del 2018. Para resguardar la identidad de los y las entrevistadas, se han omitido los nombres siendo caracterizados sólo con el rol en el proceso de producción y realización de cine.



1. El orden de género en el Cine Chileno

“Yo estaba trabajando con mi pareja en esa época, y él filmaba como director, y yo atrás. Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer. Armaba todas las producciones, armaba todas las cuestiones, armaba todos los equipos. Lo convenía de las ideas, y después él tenía ahí su firma. Yo salí de esa productora sin ningún crédito, sin que nadie supiera quién era, excepto la gente que había trabajado conmigo, después de siete años de trabajo...” (Técnica 2)

1.1. Roles según sexo

Uno de los elementos más llamativos a la hora de comprender la estructura laboral y profesional de quienes se insertan en el mundo del cine en el país, hace relación con una trayectoria de la división sexual del trabajo que se manifiesta tanto en el ámbito educativo como en el laboral. Esta división sexual del trabajo asocia los roles en los equipos de trabajo según el sexo de las personas, naturalizando distinciones que se arraigan en estereotipos de género. De esta forma, los roles asociados a lo masculino en el rodaje son: dirección de fotografía, dirección, producción ejecutiva, eléctricos, sonido, grip; por su parte, los roles asociados a lo femenino son dirección de arte, montaje, maquillaje, vestuario, producción general y asistente de producción. Tal como plantea una realizadora: “[...] *yo creo que en fotografía, sonido y eléctrico o el grip hay una cosa que es como un poco física que tiene que ver con la cámara las luces el sonido requiere, en la parte del set, me entiendes, una cierta cosa física donde los profesores suelen no estimular mucho a las niñas y las niñas suelen no querer ir mucho sobre ese lado, les da un poco de susto el rollo físico...*” (Directora 2)

La *fuerza física* es un elemento que ordena y organiza los roles en la realización y producción de cine chileno, donde si bien antaño las cámaras de filmación podían ser pesadas requiriendo mayor potencia, cuestión que redundaba en la menor participación de mujeres en cámara, “*con los equipos nuevos eso no pasa nada, y se sigue perpetuando [la división]*” (Guionista 1). De esta forma, aquellos roles asociados a la fuerza física terminan siendo espacios masculinizados a los cuales, si bien no está vedado el acceso de las mujeres, supone una adaptación y masculinización a las lógicas de dicho rol. Así lo planteaba una guionista cuando comentaba que tenía una amiga “[...] *que empezó trabajando como eléctrica, y es una mina muy ruda igual, pero sí que le costó mucho entrar al rubro, mucho. Y al final la acogieron, porque en el fondo tomaba una actitud súper masculina también [...] Son los más técnicos, más duros, y les gusta echar tallas y mirar potos, pero ella logró finalmente entrar. Logró entrar a punta de meterse en esa lógica, y al principio le costó... tal vez el tema de la fuerza es un lugar donde los hombres pueden utilizar un lugar más de ellos. Ahora, las mujeres también, como saben que existe todo este prejuicio, se esfuerzan y son capaces de romperse la espalda para demostrar que no...*” (Guionista 1). Así mismo, al ser un rol sumamente técnico que requiere de saber especializados, se torna en un espacio de poder custodiado; en este sentido, es interesante notar que en aquellos roles en que el poder tiende a concentrarse, las mujeres han sido excluidas, tal como comenta la productora de una reconocida productora de cine y publicidad: “*las cabezas fuertes son más hombres, siempre. Los que van más abajo, mujeres.*” (Productora 3). Algo similar ocurre con el guión, espacio donde “*muchas mujeres están en los equipos de guionistas, pero*



los jefes de los guiones son hombres” comenta una guionista (Guionista 1); así, son en las posiciones de mayor jerarquía al interior de los equipos de trabajo las cuales son colonizadas por varones, normalizándose la asignación de roles según la división sexual del trabajo.

Un rol interesante sobre el cual reflexionar y que ha sido “[...] *como el único espacio en donde las mujeres han ocupado más cargos*” (Directora 2), es el del montaje donde *“por lo menos acá en Chile, yo te diría que el sector donde las mujeres históricamente han sido más reconocidas... que es como la directora oculta”* (Técnica 2); dicha predominancia tiene raíces explicativas, desde el relato de los y los interlocutores de esta investigación, en dos dimensiones profundamente marcadas por los estereotipos de género: por un lado, el trabajo manual; y por otro, las lógicas de cuidado. Respecto de la primera dimensión, si bien las nuevas tecnologías han digitalizado los procesos de montaje, hasta hace 20 años atrás el montaje era todavía manual: *“Había que pegar la película, cortarla, había mucho trabajo manual involucrado, aunque había mucho trabajo de reflexión y de construcción de la historia. Pero creo que se encasilló esa área, además es un trabajo encerrado, es uno de los pocos trabajos que hace que la persona opere encerrada [...]”* (Montajista 2). Esta asociación de las mujeres con trabajos minuciosos y de motricidad fina (una especie de “bordado” cinematográfico), las posicionó históricamente en este ámbito del proceso de realización y producción del cine⁵. Ahora, como ya se planteó, la digitalización del cine fue desplazando el trabajo netamente manual, sin embargo el rol siguió siendo asociado a lo femenino y, específicamente, a las mujeres. Aquí es donde entra la segunda dimensión mencionada: la lógica del cuidado. Si bien se ahondará en esta dimensión más adelante, dado que el montaje no requiere estar presente en el set durante todo el tiempo de rodaje y, por esto, puede realizarse desde la esfera doméstica atendiendo a las tareas del cuidado asociadas porque *“En general en los rodajes implica cargar cosas, viajar, estar menos en la casa para hacerse cargo de los niños y todo eso. Entonces como que dentro de la exclusión que existe históricamente de las mujeres, las mujeres preservaron ese espacio porque era como más compatible con las labores históricamente asociadas al género.”* (Montajista 2).

Si bien esta explicación da cuenta de un contexto socio-cultural, nos parece interesante relevar la subjetividad de las interlocutoras ya que evidencia que los procesos de ordenamiento y organización de los roles al interior de la producción y realización de cine en Chile, se encuentran atravesados por la división sexual del trabajo, impactando en términos personales desde la época temprana de la educación superior; tal como comenta una cineasta, *“en ese momento o eras masculina o eras montajista. Yo de hecho me especialicé en montaje, pero quería especializarme en dirección y estaban todos los cupos ocupados por hombres. De hecho, no había ninguna mujer en la especialidad de dirección. Y me ofrecieron como la alternativa del montaje. Y yo como tenía la autoestima absolutamente fracturada, ni siquiera chisté. Porque ahí si hay más espacio para mujeres.”* (Técnica 2).

Dichas laborales asociadas al género femenino también impactan en la organización de roles en el cine chileno, reproduciendo lugares comunes estructurados por estereotipos de género; así

⁵ Como plantea otra montajista entrevistada: *“Bueno, hay algunos directores de cine que dicen que el montaje es casi femenino, propio de la mujer, históricamente, desde Eisenstein hacia adelante han tenido siempre montajistas mujeres. Un oficio muy femenino, pero ahora hay hartos cabros, hombres, que también lo están haciendo, pero son menos.”* (Montajista 1)



en el caso de roles asociados a la producción donde si bien hay predominancia masculina, las mujeres tienden a concentrarse, “[... se] dice que las mujeres son más ordenadas, que son más responsables [...] Entonces, siempre esta esa, puede que sea totalmente irreal en términos cuantitativos de las ciencias sociales, cuando las sociedades o las familias son matriarcales, tienen una estructura donde la mujer tiene más poder financiero, a la familia les va mejor económicamente. Y eso es un poco lo que se traspasa acá. Las mujeres son responsables y hay mejores administradoras de dinero.” (Productor 2)

Tal como se planteó más arriba, estos estereotipos de género que atraviesan la realización y producción de cine donde a los espacios masculinizados se contraponen aquellos espacios feminizados donde se despliegan lógicas de cuidado al interior de las relaciones laborales. Así, el cuidar del Otro/a y fomentar la comunicación emergen como características que se imbrican a determinados roles, transformándolos en femeninos: “[...] históricamente, en vestuario, nunca he visto un vestuarista hombres, por ejemplo. Tal vez ahí hay algo, un prejuicio, no sé, de la ropa, las mujeres. También, hay que decirlo, las vestuaristas tienen mucho contacto con los actores, y además cuidan a los actores, es una de sus responsabilidades. Les piden sus cosas y conversan, cosa que también es importante para el rodaje, porque tiene largas esperas. Es un rol que tiene harta comunicación, y me gustaría pensar que tal vez por eso las mujeres están más dadas.” (Guionista 1).

Ahora bien, es interesante observar que el ordenamiento de roles que se observa en el cine chileno se arraiga en los espacios educativos, tal como planteó una realizadora cuando comentó que no se estimulaba a las estudiantes de cine a ejercer roles asociados a la fuerza física. En este sentido, si bien suelen entrar a estudiar cantidades similares de varones y mujeres, los roles asumidos van estableciéndose a medida que transcurren los estudios formales asociada a dicha división sexual del trabajo. Así “[...] hay una cuestión de modelos culturales donde las niñas en el curso de cine que a veces son más de la mitad entre mis estudiantes por ejemplo se van al arte al arte y la decoración...” (Directora 2) o “yo hago clases en la Chile, y ahí también es interesante, porque yo veo cuando los cabros empiezan a repartir sus roles, para las obras de título, y es raro ver en general mujeres que sean sonidistas o camarógrafas, pero ahora hay mucho más que antes.” (Montajista 1).

Aquí es interesante introducir una arista relativa al liderazgo, la autoridad y el poder; en este sentido, los roles en el cine, organizados en relación con la división sexual del trabajo y los estereotipos de género, expresan diferenciales de poder que se constituyen en el ejercicio del rol asumido. En este sentido, roles de dirección, producción ejecutiva o dirección de fotografía están asociados a lo masculino, y son principalmente espacios de liderazgo y toma de decisiones. En este sentido, la no estimulación ni el fomento a roles de liderazgo y autoridad por parte de mujeres en el marco de los procesos educativos refiere precisamente a esto. Así, se liga fuerza física, estereotipo de género y poder en la preferencia de roles en el cine; tal como se evidenciaba, la escasez de mujeres en un rol como la dirección de fotografía se relacionaba con la fuerza física, pero “[...] además es una figura de gran liderazgo, o sea, está el director, el productor y también está el director de foto, como una figura muy arriba, que tiene mucha influencia en la película. Y son los mejores pagados también.” (Directora 3). Esto vendría también a explicar por qué las mujeres no se orientan hacia roles de dirección ya que hay “[...] un rollo de modelos de poder yo he visto chicas que les da un poco de lata ser ese personaje pesado [de director]” (Directora 2). En este sentido, el rodaje es



un lugar de poder donde se ponen en juego relaciones verticales y de autoridad donde “[...] *para una mujer es difícil, porque hay un prejuicio sobre el trabajo de liderazgo o de llevar a cargo como un equipo de, no sé po, cien personas.*” (Director 2).

Este liderazgo traducido en autoridad y poder, está presente y retraduce las lógicas patriarcales y androcéntricas de la sociedad, impactando en la participación de las mujeres en la industria cinematográfica chilena. De esta forma, nuevamente emerge una constante *lucha*, una disputa por los espacios donde “[...] *hay que abrirse espacios, más allá si es masculino o femenino, es cierto que hay un grado enorme de testosterona funcionando y que no te toman mucho en cuenta cuando llegai a negociar y tenis que tirar como la caballería encima frente a ello [...]*” (Productora 2). Lo anterior es un factor relevante en el rol de producción ejecutiva, un rol que debe pactar los financiamientos y apoyos, y que tiende a pensarse como un espacio masculinizado de “testosterona”.

Finalmente, estos elementos delineados si bien permean el trabajo y participación de las mujeres en el cine chileno, no impiden su realización, una realización personal que está constantemente asociada a la idea de luchar por el reconocimiento y así “[...] *efectivamente yo creo que como mujer a una le toca hacerlo más y ser más consciente. Y pelear, la lucha. Hay una lucha, todo el rato. Todo el rato. El hombre ni se lo plantea. Le da para adelante.*” (Montajista 1).

1.2. Equipos de trabajo

Tal como se evidenció, existe un ordenamiento de roles que es producto de estereotipos de género fundados en una división sexual del trabajo, cuestión que también impacta en la conformación de los equipos de trabajo. Es interesante observar que, desde el relato de las y los interlocutores entrevistados, la elección del equipo de trabajo hace relación con confianzas construidas en función de la experiencia de trabajo conjunto; pero que, al focalizar en las entrevistadas, tienden a preferir equipos de trabajo con predominancia de mujeres. Así, frases como “[...] *y sí yo creo que discrimino positivamente para elegir más mujeres que hombre cuando tengo la posibilidad, digamos, prefiero trabajar con mujeres en muchos roles por un rollo, no sé, en producciones general he trabajado con muchas mujeres mi montajista es mujer, cuando por ejemplo he podido contratar a la eléctrica la he contratado, cuando he podido contratar a la camarógrafa la he contratado*” (Directora 2); o “*Yo trabajo con asistente y he trabajado con asistente hombres y mujeres. Y en general prefiero trabajar con asistentes mujeres [...]* Porque son más responsables en general. No es un prejuicio. Yo antes tenía ene asistentes hombres, pero la verdad que son más desordenados. Me han funcionado mejor las asistentes mujeres, son más comprometidas, son más responsables, son menos sacadoras de vuelta. Eso, como más eficaces. Más concentradas.” (Montajista 2); incluso, lo enfatizó un productor varón, quien planteaba que “*nosotros solemos trabajar con agentes de dirección mujeres, con productoras mujeres, todos los roles que implican metodología.*” (Productor 1). Un elemento que se deriva de lo anterior y sobre el cual es preciso reflexionar, es que las características de “ordenadas”, “eficientes”, “meticulosas”, etc., pueden relacionarse con cuidar el puesto de trabajo, en un contexto en que ciertos roles se encuentran masculinizados (como espacios de poder, de decisión y en relación también a la fuerza física).



Pero también es importante resaltar lo que comenta un director en términos de la conformación de los equipos de trabajo; *“A mí me gusta que en mi equipo de la película exista un ambiente super bueno. Porque en general lo que pasa en mis películas delante de la cámara es super difícil, es una actuación compleja, emotiva, los personajes tienen que llorar, tienen que llegar a estados emocionales. Y para mí, para poder lograr eso delante de cámara, tiene que haber un ambiente súper contenido, y súper emotivo, y súper bonito también detrás de cámara. Entonces mi elección del equipo tiene que ver con gente que pueda generar ese ambiente. Y muchas veces toca que ese ambiente es más fácil generarlo cuando hay mujeres. Cuando hay una mayor cantidad de mujeres.”* (Director 2).

Una cuestión interesante que emerge de una interlocutora, hace relación con la organización de equipos de trabajo según la división sexual del trabajo; en este sentido, *“[...] mi primera experiencia filmica en la escuela, que me invitaron en primer año, así como un querido maestro de sonido dijo “chiquillos, si alguien quiere ser alumno en práctica este verano, tenemos un rodaje de una película”. Yo y otro compañero más, hombre, levantamos la mano. Llegamos, y a él lo metieron al equipo de cámara y de fotografía, lo metieron como asistente eléctrico, y a mí me tiraron a servir café. A hacer catering. Yo pedí si me podían dejar trabajar como eléctrica, me dijeron que no. Y que lo que tenían disponible para mí era que yo hiciera el catering...”* (Técnica 2).

En este sentido, los equipos de trabajo cinematográfico expresan dinámicas de jerarquía donde las mujeres tienden a sentirse menos “cómodas”; así *“[...] los hombres son mucho más verticales en su trabajo y como abordan los trabajos que las mujeres lo trabajan mucho más horizontal frente a una situación más de acogida...”* (Productora 2). Dicha verticalidad, al expresarse en las relaciones de trabajo, tiene consecuencias sumamente relevantes en la medida en que distingue el tipo de largometraje a realizar; así, una cuestión que emergió de las entrevistas es que las mujeres tienden a desarrollarse más como realizadoras en el largometraje documental, que en el largometraje de ficción.

1.3. El documental como refugio de las mujeres

“La gracia de darse la vuelta larga es que uno llega a dirigir sabiendo que implica realmente todo el oficio audiovisual. Habiendo hecho todos los pasitos... Si le podemos encontrar como el lado positivo de alguna manera a lo que nos ha tocado como mujeres, creo que tal vez nosotras estamos preparadas para dirigir equipos y proyectos desde un lugar de bastante más humildad.” (Técnica 2)

Es sumamente interesante el ordenamiento entre tipos de largometraje y sexo, al cual todas y todos los entrevistados aluden: así, hay más mujeres realizadoras en el ámbito documental, incluso tal como plantea la Guionista 2 refiriéndose a las distinciones de roles según el sexo, *“Como que todavía hay más mujeres montajistas, mujeres productoras y hombres directores. En los largometrajes y en ficción, porque sabemos que en documental hay hartas mujeres, de hecho, quizás hoy en día se destacan más las mujeres documentalistas que los hombres.”* Si bien las explicaciones a esto varían, hay elementos que deben destacarse para la comprensión del fenómeno.



Uno de estos elementos a destacar tiene precisamente que ver con la conformación de los equipos de trabajo y la constitución de relaciones laborales más horizontales. En este sentido, el método de producción se distancia significativamente entre la ficción y el documental; se trabaja con equipos pequeños ya que aproximarse a una realidad específica implica que:

"[...] tú no puedes llegar con equipos de cincuenta personas, ni de treinta, ni de veinte a una casa o a un lugar, porque tampoco tienes esa gente, porque tampoco tienes que construir tanto. Tú llegas a un lugar donde están las cosas, donde están las personas. Los personajes existen, todo existe, entonces tú registras, registras de la mejor manera posible. Pero cuántas personas constituyen un equipo de documental; un director, productor, sonidista, un camarógrafo y un ayudante, en general ese es un equipo de producción para un documental. Entonces no es tan pesado como dirigir una obra de ficción, donde necesitas por lo menos veinte personas [...] hay que tener un vínculo con esa realidad que tú te estás enfrentando cuando vas a grabar, donde ya la relación que hay en el equipo es demasiado importante para lo que va a suceder en el set de filmación. Entonces se transmite esa energía, entonces los equipos chicos, que se llevan bien y son super horizontales calzan perfecto con la metodología de registro de un documental. Entonces ahí, creo que las mujeres, que somos más mamás, y somos más organizadoras de las cosas, nos calza súper cómodo. No es tan exigente." (Montajista 1)

Así, el documental y los equipos de trabajo conformados para aquello adquieren un carácter "familiar", que se relaciona al espacio doméstico; la administración de dichos equipos se homologa simbólicamente, a la administración de la familia (rol de género histórico para las mujeres). Lo interesante es que los entrevistados varones asocian lo anterior con la gestión del proceso de realización y producción y la menor cantidad de responsabilidades que aquello implica. Tal como lo explicita un productor ejecutivo *"Yo siento que las mujeres han encontrado un espacio de desarrollo creativo en la narración documental y la producción documental básicamente porque es un espacio más artesanal. De menos responsabilidad."* (Productor 1); cuestión similar opina otro productor ejecutivo: *"O sea, no creo que las mujeres tengan menos ganas de hacer ficción. Probablemente el documental es algo que requiere menos recursos, que se puede autogestionar muy fácil, y en ese sentido el proceso de financiamiento es menos tortuoso. Y probablemente, claro, por ser menos tortuoso, en el inconsciente de mucha gente las mujeres no son tan buenas directoras de ficción, entonces como que se enclaustra un poco en estos géneros como documental o la comedia romántica."* (Productor 2).

Del relato de nuestros/as interlocutores se destaca la cercanía y horizontalidad de los equipos de trabajo en el marco de la realización y producción de documentales; en este sentido, hay una vinculación con prácticas jerárquicas de mando frente a los equipos de trabajo de largometrajes de ficción que no es propia del documental; tal como plantea el Guionista 2, *"a veces*



hay gente que le resulta muy incómodo mandar, retar, llamar al orden y que, en el largometraje, es a ratos, yo diría, paramilitar. Entonces pareciera que es, sin caer en el estereotipo, que las mujeres tienen ciertas habilidades blandas que los hombres no tienen, pero que en general, en el documental hay otra forma de trabajar que en la ficción...". Nos parece interesante enfatizar que la explicación de los y las interlocutores tanto de la asignación de roles como sobre la distinción ficción/documental, se sustenta en estereotipos de género que emergen en los relatos. Esto evidencia con gran potencia simbólica, la raíz cultural que, sumamente profunda, aceita las prácticas laborales. Es claro que esto no implica que los sujetos actúen de forma pasiva, siguiendo mandatos sin análisis crítico-reflexivo pues, muy por el contrario, son capaces de hacerlos emerger en su relato (como la cita anterior), pero sí evidencia una estructuración sistémica del género, un orden vital que organiza las relaciones y el lazo social en todos sus ámbitos, incluido la realización y producción de cine en Chile.

Otro elemento que se rescata en la asociación realizadoras-documentales se relaciona con una *sensibilidad femenina* que es propia del proceso productivo del documental; en este sentido, la mención a los equipos pequeños en términos cuantitativos implica la aproximación a una realidad donde se requiere de una sensibilidad específica: *"lo que no tengo tan claro es por qué hay tantas mujeres [documentalistas]. Lo que sí es que hay un tema de sensibilidad y de momento histórico social en este país con los temas que están ahí, imperando, que requiere mucha sensibilidad y quizás hay un tema más femenino dando vueltas en eso."* (Montajista 1). Este elemento es relevante ya que, si bien se configura como central en la distinción del tipo de largometraje, es también una dimensión que articula las narrativas e imágenes generales. Así, la "sensibilidad femenina" se constituye en un discurso que impregna la realización y producción de cine chileno, articulando una narrativa y una imagen específica, posible de vislumbrar (si no, de circunscribir), de la cual se hablará a continuación.

2. Narrativas e imágenes: la sensibilidad femenina como discurso

"A mí una vez también me hicieron esa pregunta como con respecto a los roles, me la plantearon así "las mujeres son mejores productoras y los hombres mejores directores?". De verdad yo no sé qué decir al respecto. Y lo otro que me dijeron, como "las mujeres directoras se preocupan más de los detalles?". Yo no sé. No me atrevería a afirmarlo." (Guionista 2)

¿Existe un cine de mujeres? La pregunta no apunta exclusivamente a la autoría del largometraje (sea de ficción o documental), sino a la constitución de un espacio delimitado donde se despliegan narrativas e imágenes con el sello de las mujeres. De las entrevistas se infiere la existencia de posturas diversas en torno al tema; mientras algunas realizadoras responden afirmativamente a dicha pregunta, otras/os relevan el desarrollo de una "sensibilidad femenina" independiente del sexo del/a realizador/a. Tal como explica la Guionista 2, *"creo que lo llamaría como sensibilidad femenina, más allá de que biológicamente el que está dirigiendo sea hombre o mujer, sí creo que puede haber un director en el que yo veo 'sí, él tiene más sensibilidad femenina que otro'... Siendo director o directora, también hay directoras con sensibilidad masculina, en la*



manera de hacer las cosas con mucha testosterona. En ese sentido sí creo que hay una diferencia.” Esta idea se replica en otras entrevistadas que comentan que determinadas mujeres realizadoras de ficción no quieren “hacerse cargo” de temas relevantes con relación al género y machismos. Aquí se abre una arista de reflexión, relativa a la incorporación en el cine más industrial y no tanto de autor; en este sentido, tal como comenta una montajista *“Y ahí, en esa línea obviamente hay mujeres que filman como hombres; la Kathryn Bigelow⁶ es super masculina, y por eso es la única mujer que ha ganado oscars por directora, en su película “The Hurt Locker”. Es la primera película que ganó una mujer como directora.”* (Montajista 2).

Siguiendo lo anterior, emerge una primera idea que tensiona la idea de un cine de mujeres: *“Siento que es como... ¿Hay música de mujeres? No. Quizás hay cierto género, ciertos cantantes, cuyo público es mayoritariamente femenino, pero es diferente decir eso a que es música de mujeres. También, por otro lado, porque eso depende de quién la consume. Pero si tú te vas al lado de quien la produce, ¿será que las mujeres tienen temáticas más propias a ellas y los hombres temáticas más propias a ellos? Creo que es como super peligroso decir eso, me siento incomodo al decir una cosa así, no sé”.* (Productor 2). Tiende a observarse que la narración y la construcción de las imágenes, es una cuestión netamente propia de la persona y de su proceso creativo. Pero, por otro lado, otras consideran que sí, *“yo no creo que yo sea igual que un hombre. Tenemos un montón de diferencias y entender esas diferencias y complementarnos es lo interesante...”* (Directora 1). En este sentido, no hay un consenso entre los y las entrevistadas respecto de esta temática, teniendo además en cuenta que históricamente han existido realizadoras mujeres (Alice Guy⁷ es un ejemplo paradigmático de aquello) sin embargo no ha existido un reconocimiento explícito: *“Lo que se está haciendo es cambiando ese paradigma, entonces me molesta un poco cuando hay cine PARA mujeres, que hay cine DE mujeres... siempre ha existido, el punto es que no es visibilizado, que ese es otro tema, me cachai?”* (Productora 2).

Ahora bien, no toda sensibilidad masculina en oposición a la caracterizada como femenina, es desechada; en este sentido, el proceso creativo se considera como un espectro más amplio y que, por lo tanto, necesita incorporar puntos de vista distintos, los cuales muchas veces tensionan los posicionamientos éticos. Así lo comenta una guionista quien considera que:

“Creo que un punto de vista machista, por ejemplo, en una película, es igual un punto de vista. Yo no quiero que me lo suavicen, creo que es valioso...existen narrativas visuales, que uno pudiera identificar dentro del cine en Chile, uno dice “ah mira esta es una típica narrativa de las mujeres cineastas chilenas o de los hombres cineastas chilenos”. Me gusta pensar que no, ¿sabís por qué? Porque sería limitante para uno, como creador, el decir “solamente te puedes circunscribir acá”. Me encanta poder escribir películas muy masculinas. Me encanta la sensibilidad masculina, y me gusta demostrar que puedo hacerlo

⁶ Realizadora de películas como “Punto de Quiebre” (1991) y “Días Extraños” (1995).

⁷ Alice Guy, es considerada como la primera mujer directora del mundo. Originaria de Francia, ingresó al negocio cinematográfico como secretaria en Gaumont-Paris en 1896. Se convirtió en una de sus primeras directoras de cine y en 1905 se convirtió en la directora de producción de la compañía, supervisando a los otros directores de la compañía. Luego de un periplo por diversos países, muere en Estados Unidos en 1968 sin el reconocimiento debido a su trayectoria.



también, porque siento que me hace más completa también como guionista.” (Guionista 1).

De esta forma, en determinados discursos se releva la posibilidad subjetiva experiencial de cada director/a, quien posee una mirada muy particular del mundo que quieren contar, cuestión relacionada con el proceso creativo pero que individualiza las distinciones del orden de género que, como ya se planteó, atraviesan el proceso de realización y producción del cine chileno.

Esta sensibilidad femenina se caracterizaría por un punto de vista específico relativo a las profundidades de la película que se evidencian en los diálogos, en los detalles en tomas y planos, en la construcción de los personajes, en un abordaje con mayor densidad en las situaciones del guión. Aquí hay también una cuestión interesante; las mujeres guionistas son llamadas a trabajar precisamente (pero no exclusivamente) porque pueden escribir de y sobre mujeres aun cuando cuantitativamente se encuentren más varones guionistas que mujeres. Tal como plantea una guionista *“me pasó con lo que estoy escribiendo ahora, que es una historia romántica, podríamos decir, un drama romántico. Que son dos narradores, un hombre y una mujer, y el director es hombre entonces le interesaba tener perspectiva femenina. Además, que es una historia muy personal, entonces desde esa manera él podía también como calibrarse y no contar una sola visión.”* (Guionista 1). Pero, por otro lado, *“[...]hay muchos casos también en que hay hombres que tienen una sensibilidad muy femenina. Entonces, yo pienso que hay diferencias, pero son diferencias muy sutiles. Y tienen que ver sobre todo con el montaje, creo que ahí hay una forma de operar. Quizás el hombre es como más apurón. Como más ansioso.”* (Montajista 1).

En este sentido, se prioriza la experiencia personal de cada cineasta como variable explicativa al ser las experiencias, los puntos de vista, las miradas, las que marcan la diferencia al realizar una película. Pero, y tal como se ya comentó, es también la sensibilidad femenina independiente del sexo del/a realizador/a, la que le otorga ciertas profundidades. Tal como comenta un director: *“A mí me dicen mucho que mis películas son super femeninas, ponte tú. Tienen como una... que les gustan más a las mujeres que a los hombres. Que son películas como bastante femeninas, eso me llama la atención también, porque me lo han dicho harto [...] no sé cómo decirlo de una manera, pero quizás tienen como una sensibilidad bastante femenina. Que puede ser bastante mi sensibilidad también, como director, pero hay todo tipo de directoras. Super distintas, también. Por eso yo no me atrevería a decirte que este es un cine de mujeres. Obviamente se puede llegar a una clasificación, como cine de este tipo. Es como llevar una clasificación de que el cine brasileño es un cine de favelas, o que el cine iraní es un cine de niños a pata pelada.”* (Director 2). Del relato de este director emerge una arista interesante; las categorías que clasifican el cine distribuyéndolo en ámbitos definitorios de las temáticas (el cine brasileño, el cine iraní, el cine de mujeres).

Así, si bien se considera que existen narrativas visuales que pueden identificarse dentro del cine chileno y que pueden ser atribuidas a dicha “sensibilidad femenina”, emerge lo que dos entrevistadas definieron como el cine de “lo periférico”. En este sentido, el cine de mujer hace referencia a narrativas e imágenes que se encuentran en un lugar periférico del poder, relegadas por el poder adquiriendo una dimensión contracultural del cine realizado por mujeres. Así, *“[...] en ese sentido las mujeres estaríamos a la par del cine indígena o del cine gay o el cine de los*



minusválidos o cualquier persona que esté un poco lejos de la cúpula del poder va a tener una relación con la estructura de poder del cine y con los temas desde ahí, desde una periferia...”
(Directora 2)

Lo anterior es relevante ya que nos permite reflexionar respecto de la dimensión política del cine; al condensar ciertas temáticas que bordean los márgenes del poder en la idea de “lo periférico”, permite la construcción de una narrativa que incorpora, entrecruza y pone a interactuar temáticas, cruzar dimensiones como plataforma de exposición de las desigualdades y opresiones. En este sentido, “lo periférico” emerge como una categoría política que da cuenta de la interseccionalidad del proceso creativo, de las diversas posiciones de sujeto desde dónde se escribe, se mira, se escucha. Y, por lo tanto, se filma, se crea, se plasma en una película. Ahora, como se propuso, el *género* como categoría ordena y organiza la realización de cine en Chile y, en este marco, la “sensibilidad femenina” es un elemento que influye en todo el proceso creativo, sensibilidad que es independiente del sexo de la persona involucrada en el proceso.

3. La concepción de Mujer y su relación con la familia

Un elemento relevante que configura la relación de las mujeres con los espacios laborales es la idea de: mujer – madre, mujer – familia, mujer – esposa de; dicha asociación a las mujeres en relación con tareas reproductivas de cuidado y mantención de las relaciones familiares también se expresa en los relatos que recoge este estudio. Sin embargo, dadas las condiciones de trabajo en los rodajes, donde es común que se concentren varios días y en largas jornadas de trabajo y estos vínculos no estén en el centro del relato sobre ellas.

Así que el deterioro en las relaciones familiares es común, como lo relata una de las entrevistadas cuyo rol principal es de productora, para quien la experiencia de formación formal es referente para la lectura de su realidad actual: *“La profesora entró a clases y lo primero que dijo: chiquillos, si ustedes quieren estudiar esta hueá, olvídense de tener una familia convencional o que tengan una pareja toda la vida, porque no. Así como al tiro, golpea a la realidad. No. Esta hueá no es fácil”*. Ella misma comenta la dificultad familiar que representan los horarios laborales en sus relaciones familiares:

“La gente que no sabe de esto no entiende poh, tus amigos, tu familia, yo creo que mis papás son súper cinéfilos pero no entienden mis horarios, no entienden que de repente falte a fechas importantes, y eso es difícil porque a uno la deprimen, porque uno quiere que la entiendan porque es lo que uno hace, es como tu trabajo y lo que te gusta hacer, entonces es complicado”. (Productora 1)

Un tema relevante en relación con el cuidado de las personas es donde se realiza el trabajo. Una de las entrevistadas realiza una observación relevante respecto a su trabajo en relación con el cuidado de otras personas y el lugar de su trabajo, considerando su rol de postproducción específico como es el montaje:



“Pero acá hay una enfermedad clara, que se asume que es la mujer que tiene que hacer la doble jornada de trabajo, en su trabajo y en la casa. En mi caso yo trabajo en la casa, entonces es más fácil. Por lo tanto estoy haciendo las dos cosas todo el tiempo. Pero no creo que sea exclusivo del cine, por el contrario, creo que es bastante universal, creo que no hay área en Chile en donde eso no ocurra”. (Montajista 2)

Si bien estas prácticas pueden afectar las relaciones familiares de hombres y mujeres; sin embargo para las mujeres que tienen hijos/as, estas relaciones son condicionantes para sus trayectorias laborales. Una de las entrevistadas lo expresa así: *“En realidad tiene que ver con eso, hay que atreverse, uno como mujer, decir “sabes que yo no puedo a tal hora, porque tengo familia, tengo hijos, tengo vida”. Pero no es bien visto. Y yo te digo, por ejemplo, de todas las mujeres que te mencioné ahora, no te voy a decir los nombres, pero hay una que no está nunca en su casa. O sea, es un costo”. (Montajista 1).* El costo, pasa por anteponer lo laboral a las tareas del cuidado, y son, en este caso las mismas mujeres las que ven esta priorización problemática y reconocen el peso social y subjetivo que esto tiene. El costo también está en la sanción social que ello conlleva, así lo relata una de las entrevistadas:

“Es una mujer que está mucho dedicada a la dirección, a la producción, y que nunca está en su casa, y que ella no ha criado a sus hijas, sino que las ha criado su marido. Y yo no podría hacer eso, yo me muero haciendo eso, yo soy súper apegada a mis cabros, no podría. Pero ella ha hecho varias películas, ella ha producido hartito, y es súper activa, pero es el costo”. (Montajista 1).

En este aspecto no es un tema de hombres o mujeres establecen estas reglas o exclusivo del ámbito laboral de las producciones audiovisuales, es más abstracto, menos racional y que tiene que ver con las expectativas de a quién corresponde y cómo se realiza el trabajo del cuidado. En este sentido las entrevistadas refieren al *costo* es/como/de enfrentar las contradicciones de los compromisos con las relaciones familiares y el trabajo. En palabras de una de las entrevistadas:

“Si es lo que quieres, lo que te llama, entonces cagaste. Es como una maldición, como tener una vocación tan firme, tienes que seguir, tienes que seguir, tienes que seguir. Todo el resto se va a ir adecuando a eso. No te das ni cuenta de cómo vas resolviendo, vas resolviendo, vas resolviendo. Eso significa, en mi caso y en el caso de muchas mujeres que hacemos esta pega, vacaciones, enfermedades, son costos. Por periodos también ver menos a tus cabros”. (Montajista 1).

Así mismo, el costo es la tensión entre el quehacer familiar y el laboral: *“Uno simplemente hace lo que quiere hacer, porque quieres hacer cine. Pero es difícil hacer cine en este país, sobre todo si eres mujer y eres mamá. O sea, hacer cine en Chile siendo mujer y mamá, bueno en mi caso no sé en qué momento se me ocurrió tener tres hijos, pensando que pensaba compatibilizar eso con hacer películas, fue súper difícil. Ha sido súper difícil” (Montajista 1).* De acuerdo con lo anterior este



concepto del *costo*, es una referencia a los dispositivos de control social que se esperan de las mujeres respecto a las labores asociadas al mantenimiento de las relaciones familiares y el cuidado de las personas.

En este contexto de la conciliación familiar es muy importante nombrar que, dadas las condiciones de trabajo en el rodaje ya enunciadas, existen negociaciones que son fundamentales para situaciones cotidianas como ir a buscar a los hijos/as al colegio o jardín, enfermedades, comprar comida.

Así se plantean que estas acciones tradicionalmente han sido asignadas a las mujeres y se reconoce esta asignación a lo “natural y femenino”, el relato de una de las entrevistadas lo pone el acento, dentro del contexto de una organización gremial:

“Y habían algunas mujeres y hombres, y entonces cuando la gente hacía preguntas de cómo iba a funcionar la cooperativa me llamó la atención de que los hombres preguntaban como bueno, pero quizás nosotros no vamos a querer invertir en cosas que sí le interesaban a las mujeres, como tener un jardín infantil”. Entonces yo levanté la mano y dije oye pero ¿se reproducen solas? Son como los gremlins que ¿les ponen agua y se reproducen? No poh, todas esas guaguas de las que hablan son de un papá también. Y como que me di cuenta de que no estaban en esa lógica, claramente, de pensar de forma más colectiva. Tener un jardín infantil como cooperativa es algo que a todos nos beneficia, aunque yo no necesariamente soy el primer encargado de la crianza de mi hijo...” (Montajista 2).

Frente a este relato cabe señalar que en el mismo, la entrevistada asume que ella y las otras mujeres son las “primeras encargadas” de la crianza de sus hijos/as. Esta naturalización no exenta de tensiones, termina aceitando la relación directa entre tareas del cuidado y mujeres.

Otro aspecto de la visión tradicional asociada a lo femenino tiene que ver con el uso de los recursos y la economía familiar, un aspecto interesante que se ha sido trabajado por el análisis a las economías feministas que plantea el reconocimiento de las labores de cuidado, y también la mejor administración de los recursos. Mientras que esta idea se ha mantenido en un atributo para la asignación de roles, como el de la producción asociada a la buena organización y la administración económica a las mujeres. Una de las entrevistadas reconoce las estrategias: *“Por eso me acomoda el montaje, puedo estar en la casa, ahora está mi hijo chico arriba y puedo estar aquí. Los grandes ya tienen su vida, pero tengo uno chico todavía, que depende de mí. Soy separada y vivo con ellos, es pesado”*. (Montajista 1). Así, las mujeres han encontrado espacios que les permiten conciliar sus tareas de cuidado y el trabajo; algunas de las estrategias que se evidenciaron del relato de las interlocutoras entrevistadas son: trabajar desde la casa, procesos de negociación con las jefaturas, acomodar los horarios con sus parejas.

Cabe señalar que también existen relatos en el estudio que hablan de conciliación familiar que no solo es atribuida a las mujeres. Un entrevistado, dice:

Trabajo con gente que es papá, no sólo mamá, y tienen un poco la misma situación. A veces tienen que partir al jardín infantil a buscar al cabro. Quiero creer que es igual [para hombres y mujeres]. Al menos en mi experiencia es



que hay que tener un trato con las mamás y con los papás también. Sobre todo en rodaje, que es como súper extremo, como de estar filmando once horas diarias por dos meses. Eso tiene que ver harto con la organización previa, y también con la organización personal de esas familias. Ya sea de papás o mamás, o cómo está compuesta la familia. (Director 2)

Sin embargo, esta visión no es la común entre los entrevistados y sobre todo en quienes tienen pareja e hijos/as. Más bien, priman ideas que asocian a las madres al cuidado y los padres a roles de lo productivo, que juegan en contra de la incorporación y mantenimiento de “vigencia” de las mujeres en el rubro, las cuales tienen ciclos de intermitencia asociados a la maternidad y las tareas de cuidado.

3.1. Maternidad heterosexual y tradicional

De acuerdo con las entrevistas realizadas en este estudio en el tema de la maternidad existe una fuerte tendencia a pensarla desde una visión tradicional y directamente asociada a la heterosexualidad. Teniendo en cuenta el marco teórico conceptual desarrollado, donde la categoría de género se instituye en un marco de relaciones de poder configuradas al respecto; la maternidad es un espacio de poder de las mujeres en tanto son ellas quienes disponen sus cuerpos, las decisiones y restricciones de la misma. Esto debe ponerse en tensión frente al feminismo el cual ha sido atravesado por diversas discusiones respecto al determinismo biológico que las confina a este rol y todas sus responsabilidades sobre la vida y la procreación, como un aspecto de dominación. Otras tendencias se plantean la maternidad como un ámbito en que son las mismas mujeres quienes ostentan el poder y puesta la idea de la sublevación al poder hegemónico patriarcal.

Si examinamos los resultados de este estudio son las ideas más tradicionales de la maternidad las que priman. Una de las entrevistadas lo relata así: “él ayuda mucho con el cuidado, esos dos días yo trabajo todo el día. Pero, también es muy como de a dos. O sea, yo creo que, yo no imagino cómo es ser madre soltera. Creo que debe ser un horror. Es demasiado que sean dos los responsables de las guaguas”. (Guionista 1)

En este relato se puede ver que aunque se reconoce que el cuidado de los/as hijos/as es una responsabilidad compartida, ella lo mantiene en el ámbito de la “ayuda”, de lo que podríamos inferir que en su relato sigue primando la noción de la responsabilidad como siendo de la mujer. Esta misma entrevistada reconoce este aspecto así: “o sea por ejemplo mi pareja me ayuda. Me ayuda, cachay, ese ya es un lenguaje de mierda, y la verdad es que hace mucho más que eso, pero igual es algo que uno tiene que estar monitoreando. Es un trabajo extra igual de cómo ojito”. (Guionista 1)

Las mujeres entrevistadas tienen diversas trayectorias respecto la maternidad, sean madres o no y cómo ven a sus compañeras. Un aspecto relevante es cuándo y cómo se concilia la precariedad laboral de quienes trabajan por proyectos y no cuentan con seguridad social que les permita tener licencias pagadas. Una de las entrevistadas habla de cómo lo hizo una colega quien trabajó hasta avanzado su embarazo, así: “ella no lo mencionó [su embarazo] hasta ya bastante



avanzado, no quiso decir que estaba embarazada para que no le dijeran que no a las pegas". (Productora 1).

Así la renuncia a los beneficios laborales asociados a la maternidad no es la única problemática relativa la precariedad del trabajo; también la auto-explotación para tener recursos y sostener tiempo para la crianza. Esta situación es más cruda sino se cuenta con redes familiares que puedan ser sostén en las labores del cuidado de hijos e hijas. Como en el caso que se relata:

"siempre está como primera asistente de cámara, y ella tiene un hijo, y su pareja también es asistente de cámara. Y ahora está embarazada y espera una niña, y trabajó como en tres películas de corrido estando embarazada, pa' poder tener... plata para... y con su pareja trabajan entonces sin parar, y el hijo llevándolo a veces al Set, como que el niño creció en ese ambiente, y si no, la ayudan los abuelos... pero son los menos. Ahora, quizás por lo que he visto, son los menos los que tienen hijos, claramente. (Productora 1)

Frente a la pregunta cómo se proyecta frente a la maternidad la misma entrevistada que relata la vivencia de su colega dice: *"sí, a mí quizás me gustaría tener hijos, pero el miedo es como no tener las condiciones básicas... a que tenga un crecimiento adecuado, no sé poh, como... colegio, qué se yo, como tener una mensualidad. Y este trabajo es tan así... Es difícil, sobre todo para las mujeres es difícil."* (Productora 1). Se destaca que el tema de la precariedad laboral es relevante a la hora de decidir si tener hijos/as o no, así los temas económicos y de estabilidad laboral priman como determinantes.

Otro aspecto relevante en la decisión sobre la maternidad está relacionada con la auto exigencia profesional, una de las entrevistadas comenta sobre la forma de decidir tener a su hija: *"Entonces dije, no, no puedo todavía tener una guagua, no sé qué hacer porque ya tengo dos películas, pero necesito una que me guste para poder estar satisfecha. Mi rollo era como no tirarle frustraciones a mi hija de cosas que no pude hacer porque la tengo, ¿cachay?"* (Guionista 1). Así, también son determinantes los movimientos – viajes que implica el trabajo. Como lo relata una de las entrevistadas: *"en un momento me tocó estar muy seguido en México y luego en Egipto, mostrando la película. Como en las pirámides además, no sé si había una onda mística en el aire, una constelación de estrellas, no sé qué había y me dije, que estoy haciendo, estoy en Egipto, ten una guagua. Vas a cumplir treinta años. Y ahí nos decidimos y de ahí un año me demoré, fue hiper planificado".* (Guionista 1)

En términos generales entre los hombres entrevistados no hubo un determinante para decidir tener o no hijos/as pero si uno de los entrevistados reconoció algunas de las transformaciones personales experimentadas con la paternidad: *"Tenís que cambiar toda tu forma que tú tenías pre determinada de trabajar, cambiar tu ritmo, tus horarios, tu nivel de productividad incluso, por lo menos en mi caso, en que intento equiparar el trabajo de padre junto con mi mujer".* (Director 1).

Un tema que parece relevante es que existe una noción dentro de algunos entrevistados a hablar de nuevas paternidades, que implican estar presentes en las tareas de cuidado de sus hijos/as, unos de los entrevistados(realizador) resalta algunos aspectos: *"Ahora yo trabajo por*



ejemplo todos los días hasta las cinco y media de la tarde, estar a las seis en mi casa, desde las seis hasta las diez estoy yo todos los días con mi hija, yo me hago cargo a esas horas para que mi mujer pueda hacer sus cosas también aparte, y nos organizamos así". (Director 1).

La conciliación de los hombres respecto al trabajo pasa de forma determinante por la mayor cantidad de tiempo de cuidado que dedican a estar con sus hijos/as. Uno de los entrevistados relató: *"a mis hijos, les dedico mucho tiempo... estuve un tiempo en la tele y renuncié a la tele, porque no quiero perderme la relación con ellos. En la tele no tenía vida". (Guionista 1)*

En estos casos existe un denominador común que ellos y sus parejas comparten el trabajo en el mismo espacio laboral o por menos el rubro. Uno de los entrevistados lo relata así: *"O sea, yo trabajo con ella. Y por una parte es un plus también, porque podemos coordinar los distintos horarios que tenemos, cuando está en la casa ella o cuando estoy yo en la casa, pero en último aspecto es bastante complicado, porque en las filmaciones por ejemplo estamos los dos, entonces ahí hay que gestionar, qué es lo que hacemos con la niña, quién la cuida, quién se queda con ella". (Guionista 1)*

En el mismo orden de la organización del tiempo es común que las parejas del mismo rubro hagan estas coordinaciones respecto al cuidado de los/as hijos/as como lo relata una entrevistada, productora: *"tienen que hacer muchos movimientos con el tema de la maternidad, el caso, conozco a varias parejas que los dos son audiovisuales y entonces tienen que hacer turnos de quién va al rodaje... porque la casa continúa." (Productora 2)*

Un factor relevante que si bien reconoce una de las entrevistadas es la disminución de espacios de trabajo por causa de los condicionantes de tiempo o espacio cuando se tiene hijos/as, ella lo relata:

"en todos los trabajos la maternidad y la paternidad es un momento en el que el foco se va hacia la familia y hacia los niños. Se sale un poco del trabajo, creo que eso es natural. Ahora, creo que por la estructura social en la que vivimos, en una falta de unidad, hace que el peso que carga sobre los padres y las madres sea innecesariamente inhabilitante muchas veces para poder desarrollar a su gusto sus carreras laborales". (Técnica 2)

El gran desafío que cuestiona a algunas de las entrevistadas respecto a la maternidad o paternidad es cómo conciliar el espacio laboral de la producción audiovisual respecto al cuidado con los/as niños/as. Una de las entrevistadas dice *"o sea, adaptar los trabajos para que se incorporen los niños a los trabajos a los ritmos o sea todo el ritmo loco del cine, a lo mejor, se podría hacer, bueno cuesta un poco más, más caro, hay que adaptar, pero en el fondo incorporar la crianza". (Directora 2).* Sin embargo, el factor económico se presenta como piedra de tope de las medidas que se pueden tomar, y no es menor ya que los recursos económicos son escasos en el contexto nacional.

4. Violencia y acoso sexual

Dentro de las mayores discusiones que se presentan en el último tiempo tienen que ver con las acusaciones de violencia de género, acoso sexual y abuso sexual hacia mujeres. Buena parte de las acusaciones que han tomado las agendas informativas de los medios de comunicación son



acusaciones de acoso y abuso de productores y directores hacia actrices, sin embargo estas acusaciones y denuncias públicas y mediáticas no han trascendido a las situaciones que se dan en los equipos de trabajo que intervienen en la producción.

Para este estudio tomamos las categorías de acosos y abuso sexual y acoso simbólico que presenta los y las entrevistadas en el ámbito de trabajo que han vivido las mujeres y las reflexiones/opiniones de los hombres. Un aspecto relevante es que existe una concepción de que estas manifestaciones no son exclusivas del contexto del cine o la televisión, sino que son expresión de una cultura que avala estas acciones en diversos ámbitos. Como lo señala una de las entrevistadas:

“sabemos que vivimos en una sociedad donde las mujeres estamos en desventaja frente a esas cosas, y que los hombres abusan de su fuerza, de su poder, de ciertas ideas preconcebidas por la sociedad sobre ellos”. (Guionista 1)

Las acusaciones recientes han generado una reflexión colectiva sobre la naturalización de estas situaciones. Una de las entrevistadas relata:

“De hecho estuve conversando con algunas amigas que son del medio y tuvimos una conversación sobre si alguna vez hemos sido abusadas, no violentamente abusadas, pero algún tipo de abuso en menor grado y varias de ellas sí, pero cuando chicas. O sea nada que ver con el mundo del cine directamente. Y es que el mundo del cine ha sido igual a la banca o en el retail. No es algo de esta industria particularmente”. (Productora 3)

Se percibe que la naturalización de acciones que han incomodado, son admitidas y hasta justificadas en ciertas prácticas que hacen parte de la “tradición”. El relato con uno de los entrevistados, realizador, que cuenta su análisis sobre uno de los casos que han generado la discusión sobre la temática:

“él es de otra generación y es todo el rato “princesita, princesita”, y yo ya le he dicho “ya no se dice princesita”, como quizás tú te criaste pensando que eso les gustaba a las mujeres, bueno pero ya nos dimos cuenta de que no les gusta a las mujeres, de que sea un plus ser linda. Justamente quieren que las respeten no por eso, en realidad. Y él es como de otra generación, yo lo he visto aprender, pero me imagino que debe haber pasado como toda la vida. O no sé, como otra persona que yo veía, que cada vez que saluda a las mujeres, como que saluda así, con los labios acá, como súper molesto yo creo. Y no sé, son como cosas, yo también ahora veo que parece que alguien le dijo “ya basta de ese saludo” y el hueón dejó de saludar así (risas). Pero yo no lo veo como acoso, lo veo como un error de dar cariño”. (Director 3).

En este relato se minimiza el problema a una expresión de cariño y no a las manifestaciones que vulneran el espacio corporal de las mujeres, la vulnerabilidad del ámbito íntimo de la persona. A pesar de que este realizador reconoce que no es adecuado ese trato hacia las mujeres diciendo



que *no les gusta*, se entre ve en su reflexión que no problematiza el abuso de poder que se establece en estas acciones. El mismo realizador analiza: *“siento que como que mi problema quizás como de visión sobre la mujer antes, como que no era que las mirara en menos, sino que las miraba en más. Como trofeos”*. (Director 3). Con lo anterior tampoco se reconoce lo peyorativo del acoso, y el orden de género presente en estas expresiones que vulneran a las mujeres.

Estas percepciones que aminoran las relaciones “tradicionales” basadas en la naturalización de las expresiones de acoso sexual no son sólo por parte de hombres, una de las entrevistadas lo relata: *“Colegas, más viejos, obvio que más viejos, que dicen que linda que estás hoy día, estás preciosa, ese pelo te queda precioso. Es una lata que te digan eso, pero yo igual lo entiendo desde un espacio como cultural y generacional. Lo entiendo así. Y en ese sentido, me molesta”*. (Guionista 1). Y aunque lo entiende desde el mismo marco de referencia de la expresión de las relaciones “tradicionales”, ella refleja su incomodidad y la cuestiona desde su propia molestia.

Es interesante introducir una arista relativa al acoso sexual como expresión naturalizada y es cómo en el contexto del cine chileno se puede transformar estas formas en que se relacionan los hombres frente a las mujeres, una de las entrevistadas identifica:

“siempre va a existir hasta que los pelotas no cambien, no se den cuenta y cambien su discurso... y va a existir... por qué tiempos innumerables para atrás, tengo productores que me dicen “sí, nos hemos criado de otra época”. Que se tiran esa talla machista y todo... hueón... y eso que en nuestra industria es bastante abierta, o bastante, hay gay, hay lesbianas, hay de todos y no hay problema con ello, hay transexuales y da lo mismo hay hueones que fueron hombres y después que son mujeres, da lo mismo, no es tema, pero la violencia del hetero hombre, sí, entonces, siempre ha estado”. (Productora 2)

Una de las entrevistadas relata sus estrategias contras estas expresiones de acoso es hacerse invisible:

“termine disfrazada de hombre, vistiéndome con overol por años, con el pelo corto, tratando de disimular mis caderas y mis atributos femeninos para que dejaran de bullearme en rodaje. Pase incluso por el que me quitaran las cosas de la mano para que no cargara peso, así como de estar trabajando, cargando un trípode y que te lo quiten, sin ni siquiera preguntarte algo. Y te desequilibran todo el peso. Te quitaban cosas como para que la niña no cargue. Entonces, yo la verdad es que quedé súper maltratada” (Técnica 2).

La entrevistada no solo habla de las expresiones asociadas al acoso sexual por sus atributos físicos sino también a las manifestaciones que la aminoraron por una “supremacía física” masculina, asociada a la fuerza y que, tal como se planteó, organiza y ordena el trabajo de realización y producción de cine. Y que la dejan por fuera de una relación entre iguales con sus colegas.

Las expresiones que se ostentan en el contexto del cine, además tienen que ver con el reconocimiento y el poder;

“Desde que me creo un creador, yo soy el creador, entonces tengo una visión de mundo y soy medio pedante, porque me siento un semi-dios. Y entonces me



gustas, siendo mujer u hombre, versus un trabajo super normado, como un contador, donde no me creo Dios, no estoy creando mundos, no me permito a mí mismo tampoco sobrepasar o pasar a llevar a los demás. Creo que las condiciones del trabajo artístico, más una industria no normada por el mismo hecho de trabajar por proyecto y que se yo, da el espacio para que haya más abusos, sí". (Guionista 2)

Estas relaciones entre las condiciones de trabajo/contratación que son generalmente por proyecto, en condiciones de honorarios, establecen relaciones donde existen muchas vulneraciones que se conjuran: por ser mujer, por hacer un trabajo de "hombres", por tener menos "fuerza" física, por tener un trabajo precario y además la necesidad de mantenerse vigente en el mundo audiovisual. Todas las anteriores son buenos motivos para no denunciar, acceder y naturalizar estas expresiones.

A pesar de reconocer las expresiones observadas de violencia, también encontramos resistencias a las expresiones y posicionamiento de las afectadas de las situaciones, estas críticas están basadas en una idea de la victimización. Así lo expresa una de las entrevistadas: *"o sea la historia de abuso contra la mujer es innegable y es algo que seguimos llevando, por supuesto que sí. Pero yo digo como estrategia para superarla, porque también hay otra cosa que me carga de eso y es la victimización de la mujer. Es la victimización en general, que me carga. Siento que debilita, que nos debilita al decir "buuuuaa, justo me pasó a mí"."* (Guionista 1)

De acuerdo con los datos que emergen del grupo entrevistado, un grupo de las mujeres que se refieren a las situaciones de violencia de forma crítica y no es conducente a que sean empáticas/solidarias con las otras mujeres que la experimentan, existe además una exigencia sobre cómo hacer las denuncias, una cierta fuerza para realizar estos reclamos. En este mismo sentido toma relevancia el tiempo en que ocurrieron los hechos de violencia y se introduce un cuestionamiento por la "vigencia" de las acusaciones, así se expresa en una de las entrevistas: *"porque los descontextualizas a la actualidad, lo sacaste... ahora sí lo hizo la semana pasada... saco de imbécil... me cachai? "No, pero es que abusó de mí hace 20 años atrás", ¿me estoy hueviando po hueona, o sea, de verdad? no lo justifico, no me malinterpreten"* (Productora 2).

Además, también se hicieron manifiestas expresiones de violencia entre mujeres que ostentan cargos de poder, como se expresa en una de las entrevistas realizadas: *"una mujer con un cargo más alto le pego un agarrón a otra mujer. Evidentemente el tema se atendió y todo quedo bien. Pero no se quedó en impunidad. A ver, no hubo denuncia, nada por el estilo, pero si obviamente se habló para que no se repitiera"* (Productor 2).

Para sintetizar, para este estudio se relevan elementos fundamentales para comprender las formas y lo que sustenta las expresiones de violencia física de género, en especial hacia las mujeres. Los elementos de análisis que se plantean son: la naturalización de la violencia en la cultura patriarcal, estas expresiones son de orden corporal y que se mantienen a través de la objetivización de los cuerpos de las mujeres, se concibe la violencia como parte del orden establecidos en las relaciones entre hombres y mujeres, las mujeres que dicen haber vivido estas expresiones de violencia han adoptado estrategias de resistencia como la "invisibilización" y el demostrar igual fuerza



física para ser tratadas como iguales, estas expresiones se perpetúan y sustentan dada la precariedad laboral/contratación del contexto de la producción audiovisual que es por proyecto; finalmente, se plantean críticas hacia la victimización de las mujeres que han realizado las denuncias y el tiempo en que se realizan estas respecto a los hechos además se resalta que estas expresiones no siempre son en las relaciones de hombres y mujeres. Hasta acá cabe destacar que estos elementos responden a una manifestación de poder, entre el privilegio y la autoridad.

4.1. Violencia simbólica

Además de las formas evidentes de la violencia física reflejadas en situaciones de acoso sexual, también nos encontramos con manifestaciones de la violencia simbólica. De acuerdo con el concepto de dominación referido en el marco teórico de este estudio, donde se retoma la idea de Pierre Bourdieu que expresa en la dominación personal manifiesta en la dominación masculina.

Esta forma de la violencia se trasciende a través del androcentrismo y sus manifestaciones son representadas, como lo expresa una de las entrevistadas:

“muchas mujeres de hacer una revisión de todo lo que ha afectado el patriarcado a las formas que una tiene de relacionarse. Y esa es una pega que es difícil y que te estás cuestionando todo el rato. Y es una pega que los hombres no hacen, son muy pocos los que lo hacen y a los que lo hacen también se le salen cosas como en piloto automático, actitudes patriarcales. Como a todos, a mí también se me salen cosas que yo digo “¡Oh, no!”.” (Técnica 1)

En este sentido volvemos a la reflexión feminista sobre la jerarquía de poder como sostén de esta, llamada por Bourdieu, dominación masculina; que como sostiene la entrevistada anterior no es exclusiva de las manifestaciones de hombres. Lo que sí es clave, es que aunque también es enunciada por mujeres, esta expresión no las lleva a la emancipación. Una de nuestras entrevistadas lo comenta así:

“para las mujeres es más complejo, sí es más complejo el otro lado, porque hay más orangutanes, hay más hombres primitivos. Hombres y mujeres también, hay mujeres ¿cachai? que simpatizan con el trato”. (Técnica 1)

La violencia también se expresa cuando las mujeres (generalmente jóvenes) se posicionan en espacios de autoridad frente a varones (mayores que ellas), donde ellas ejercen poder, sin embargo, ellos las ignoran para deslegitimar su trabajo. Es así, que una de las entrevistadas lo referencia:

“Trabajando en producción, en asistencia de dirección en rodajes, como del lado oscuro de la industria, de repente toca trabajar así con técnicos, con hombres que llevan, no sé, 35 años trabajando, y que no soportan, no soportan que vaya una niñita y que les diga: estamos a 5 minutos de empezar y todavía no pones el micrófono... A veces me ha tocado hacer la pega de ser asistente dirección y es como que no te escuchan, no te miran, hacen como que no te escuchan... no



existes, pero si llega un huevón de su edad y les dice “oye huevón haz la pega” el huevón se va a levantar y lo va a hacer” (Técnica 1).

No solamente se expresa en la oportuna realización del poder, lo claro es que desafía la autoridad de las mujeres que cumplen roles donde ejercen poder sobre hombres mayores; existe un desafío al poder en varias aristas: la veracidad de su saber, el ser mujeres y el ser jóvenes. Desde esta perspectiva vale decir que estas expresiones se dan en el contexto del rodaje donde de acuerdo con los roles existe una jerarquía explícita dada por los roles y la división del trabajo.

En las entrevistas realizadas se legitima dicha jerarquía, sin embargo, se cuestionan las decisiones que toman las mujeres en sus roles, aun en los ambientes más independientes donde las relaciones laborales trascienden al ámbito personal, siendo esto último, un determinante para armar los equipos de trabajo; como lo reconoce una de nuestras entrevistadas:

“estoy trabajando con un amigo y me dice -o sea, yo estoy parando el trípode recién, ni siquiera he puesto la cámara- y empiezan a mirar y me dicen “y estás segura que quieres hacer el plano desde ahí” (risas) Y yo sé que -porque lo he visto trabajar con otros directores de foto- que no les dice nada, que los espera que hagan su pega y cuando ya está todo montado les puede decir un comentario, pero es otra la forma de relacionarse que tienen. Y ahí es como “ohhh, sigue pasando”... entonces también ahí una tiene que ponerse firme nomás. Cómo enseñar también, es cómo “¡Ey! ¿Qué onda? Estoy recién parando el trípode ¿me vas a dejar poner la cámara y de ahí tomamos la decisión juntos? pero déjame hacer la pega, tú estás haciendo tu pega y yo hago la mía”.” (Técnica 1)

Estas expresiones también ocurren en el ámbito de las grandes producciones donde los equipos generalmente son armados bajo criterios que trascienden los vínculos de amistad:

“después recibí también mucho maltrato en la serie [...] por ejemplo, la directora de producción, que me hacía bullying así, abiertamente. Me gritaba en frente de todo el equipo, un montón de cosas. Pase por muchas experiencias muy, muy cabronas”. (Técnica 2)

Las estrategias en las que las mujeres se defienden, de acuerdo a los datos recopilados van en realizar negativas de manera frontal o la idea de hombres del medio que interpretan que las mujeres “juegan/manipulan a las otras personas” con esta objetivación. De un lado, encontramos las manifestaciones de reproche, enojo, rabia que se hacen manifiestas, como lo comenta una de las entrevistadas:

“Mamé esa estructura, y me convertí en un ser enojado, y despótico también. Y el dolor que es estar en ese mecanismo en el sistema es horrible. En esa mierda. Entonces, ha sido todo un trabajo personal, de desaprender, de sanarme, de tratar de mantener... Yo sé que muchas veces la cago con otra gente, porque a veces me tocan fibras y yo ladro devuelta, porque así me enseñaron. Y me duele muchísimo no poder controlarme y sentir que todavía



en el fondo hay heridas que siguen haciendo que uno reaccione a ladridos”.
(Técnica 2)

Aunque es evidente el daño personal que manifiesta la entrevistada, es notable ver que estas maneras en que se establecen las relaciones se reproducen con otras personas. Del otro lado, encontramos interpretaciones de hombres que interpretan que las mujeres que son objetivadas sexualmente y no se quejan cuando lo viven, ellos lo ven como una forma de acceder a beneficios para ellas. Así, lo refiere uno de los entrevistados:

“Ella se maneja es encantadora, entonces donde llega te abren las puertas. La mujer ocupa eso, la coquetería”. “Conocemos a una directora de fotografía que [...] es grossa, y ella no tiene ese rollo de que se siente objeto. Ella ama la fotografía y mientras los eléctricos hagan lo que ella diga, se ríe” (Técnico 1)

En síntesis, en base al concepto de violencia simbólica en tanto autonomía y dependencia; observamos que en el contexto de la producción audiovisual se hacen manifiestas prácticas que no legitiman el trabajo de mujeres esto desde hombres especialmente pero también desde otras mujeres; también los datos muestran que estas manifestaciones se observan en el ámbito del cine independiente y más comercial y que no depende de las relaciones de si están asociadas a relaciones de cercanía o no entre las partes. Finalmente, se relevaron dos estrategias para enfrentar estas manifestaciones de la violencia simbólica, una, de forma frontal y otra, que es una interpretación masculina, que es aprovechamiento de la objetivación para obtener beneficios.



V. Conclusiones

Este estudio fue realizado con el objetivo de identificar las brechas de género presentes en la realización y producción de cine chileno entre hombres y mujeres entre los años 2000 a 2015; mediante datos cuantitativos como bases de datos de Fondos de Cultura –FONDART- del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Corporación de Fomento de la Producción –CORFO- dependiente del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo; en relación a los sobre recursos asignados a la producción audiovisual, largometrajes y documentales, apoyo a festivales .

Un primer elemento que es preciso destacar ya que influyó en el desarrollo de la investigación refiere al acceso a la información; nos encontramos con la dificultad de que estas entidades no cuentan con registros administrativos actualizados y segregados por sexo; y tampoco realizan procesos de seguimiento sobre las producciones realizadas. Así mismo, y específicamente en relación a FONDART, la inexistencia de un fondo de cultura diferenciado con anterioridad al año 2005 impidió el acceso a información respecto de las películas financiadas entre el año 2000 y 2004 inclusive; es desde el año 2005 donde los fondos se diferencian y desde allí fue posible acceder a información. Esto no permite tener una perspectiva histórica sólida, y dificulta la posibilidad de profundizar en las temáticas entre dichos años.

Otra de las fuentes principales de información fueron las fichas técnicas de las películas realizadas entre el 2000 al 2015; aquí se presentó el mismo problema en relación con FONDART y las películas financiadas entre el año 2000 y 2004 inclusive. Así mismo, las fichas técnicas de las películas no se encuentran digitalizadas (ni por FONDART ni por CORFO), lo que dificulta el seguimiento, considerando que muchas películas cambian de nombre y de participantes a lo largo del tiempo. Para lo anterior, se revisaron las fichas de Cinechile y IMBD pero estas no cuentan con toda la información segregada por roles y sexo; por lo que contactamos a las productoras y/o directoras/es pero no tuvimos mayor impacto y respuesta. Esto último, evidencia que las productoras tampoco poseen un seguimiento acabado de las películas y que, por otro lado, al ser proyectos específicos, sólo adquieren relevancia en el tiempo en que duran.

Finalmente se analizaron en total 335 películas en las que participaron 4500 personas que cumplen diversos roles como: dirección, asistente dirección, dirección arte y equipo, dirección fotografía y equipo, guión, jefe de producción y equipo, producción ejecutiva, maquillaje, montaje, música, vestuario, sonido, electricidad, post producción, efectos especiales, animación, casting y locaciones. Estos resultados cuantitativos se segregaron por sexo y fueron analizados para evidenciar las brechas existentes; así mismo, han sido puestos en internet (<https://cineymujeres.herokuapp.com>), donde tienen un carácter dinámico, además de permitir la participación de quienes trabajaron en la realización del filme para así completar datos de las fichas técnicas.

Respecto de los datos cualitativos, resaltamos el interés de las personas contactadas, especialmente de las mujeres, en participar del estudio y conocer los resultados. Las dificultades de esta fase radicarón en la coordinación de las agendas ya que varias de las personas contactadas



viven o pasan periodos largos fuera del país debido al propio oficio que implica la realización y producción de cine en Chile.

5.1. Los resultados más relevantes

Dentro de los resultados más relevantes del análisis cuantitativo, se evidencia que del total de las 335 películas realizadas entre los años 2005 al 2015, **71 fueron dirigidas por una mujer lo que equivale al 21.19% del total**, 240 fueron dirigida por un hombre representado el 71.94% del total y 64 películas quedaron sin identificar, correspondiendo al 19% del total.

El financiamiento de películas desde **CORFO y Fondo de Fomento audiovisual**, se entregaron 16.678 millones para 412 fondos para proyectos de Largometraje de Ficción y Documental. De estos, las **mujeres recibieron el 18% correspondiente a 2.709 millones para 77 proyectos** a diferencia de los varones que se adjudicaron el 64% con 9.508 millones para 267 proyectos. El menor financiamiento a mujeres puede impactar en el tiempo de permanencia de las películas ya que ellas tienen un promedio de **4.8 de semanas en salas** a diferencia de los hombres quienes permanecen **6.5 semanas en salas**; y así mismo, las películas de las mujeres traen menos cantidad de público, teniendo un **promedio por película de 11.502 espectadores**, a diferencia de los hombres con un **promedio por película de 43.475 espectadores**. Esto también se expresa en la cantidad de copias para la distribución, donde las mujeres tienen un promedio de **copias por película de 4,7** a diferencia de los hombres con un promedio de **18,2 copias por película**.

Finalmente, en relación con la participación de la mujer en los diversos roles que ocupan en la producción de cine, existe una clara desventaja cultural que empuja a las mujeres a tomar cargos de baja responsabilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el estudio se observa cómo los hombres dominan en cargos de importancia como dirección, producción ejecutiva y asociada y producción general. Así también, como en roles definidos como *técnicos* como el de dirección de fotografía, sonido, efectos especiales. Los resultados también muestran que las mujeres han podido posicionarse en espacios de jefatura dentro de la producción como son Asistente de dirección y jefatura de producción; pero, y tal como ya planteó, donde mayormente han encontrado posibilidades de inserción y por ende, dominan los roles son las relacionadas al arte, maquillaje, vestuario y decoración.

En relación con los resultados cualitativos obtenidos podemos destacar algunos elementos de análisis que nos permiten identificar brechas entre hombres y mujeres en el ámbito de realización del cine chileno, y que se obtuvieron del levantamiento de datos en la fase cualitativa y se cotejaron con los datos cuantitativos. Los elementos más relevantes son: la asignación de roles en función de estereotipos de género, la conformación de equipos de trabajo, las dificultades con la conciliación familiar y el trabajo, precarización de las condiciones laborales, violencia simbólica y física asociada al género, el documental como un espacio conquistado por las mujeres cineastas chilenas y la existencia una “sensibilidad femenina” que delinea una forma y un fondo para las películas pero que es independiente del sexo del/a realizador/a.



Asignación de roles y conformación de equipos de trabajo:

Se observa una segregación histórica asociada a los estereotipos de género, que sitúan a las mujeres en trabajos conectados a tareas reproductivas y de cuidado, por ejemplo, la producción, vestuario, maquillaje y el arte; y a los hombres con tareas que involucran la fuerza física y la toma de decisiones como la dirección, fotografía y las tareas técnicas como cámara y/o electricidad. De esta forma, si bien se observan resistencias a dicha estereotipación, se concuerda en la existencia de roles sumamente masculinizados, espacios donde a las mujeres les ha costado abrirse camino y trayectoria.

Las instancias de formación profesional no cuentan con mecanismos que reviertan estas asignaciones de roles y abran espacios a las mujeres, por el contrario, reproducen los estereotipos. Tanto en espacios educativos formales como no formales, tienden a cristalizarse dinámicas que ordenan la realización del cine; de esta forma, se estimula a los varones en términos de liderazgos, y no tanto a las mujeres. Esto se evidencia en las experiencias de las directoras mujeres entrevistadas que tienen mayor edad; por el contrario, entre mujeres y varones jóvenes entrevistadas, existe una mayor aceptación en roles menos estereotipados.

Los criterios principales para armar los equipos son la amistad, empatía y el talento en el trabajo, la experiencia. Aquí es interesante evidenciar que las mujeres entrevistadas enfatizaron que en determinados momentos de sus trayectorias laborales y profesionales conformaron equipos de trabajo exclusivamente femeninos ya fuera porque lo buscaron o porque terminó “por darse”. Esta experiencia la califican como positiva y atribuyen características específicas a las mujeres tales como “ordenadas”, “organizadas” y “rápidas” entre otras, cuestión que también daría cuenta de una preferencia por equipos con mayor presencia de mujeres.

Documental como un espacio conquistado por las mujeres cineastas chilenas

El documental aparece como un espacio casi exclusivamente de mujeres, transformándose en un espacio conquistado a la vez que de refugio para ellas. La mayor presencia de mujeres en la realización y producción de documentales, tiende a ser explicado por una conjugación de factores entre los que destacan: contar con menos recursos económicos (donde el “negociar” el financiamiento emerge estrechamente ligado a la figura del productor varón), la existencia de equipos de trabajo pequeños y horizontales que se distancia de las prácticas jerárquicas y verticales que implican los largometrajes de ficción (con equipos grandes de trabajo); esto retrotrae a las mujeres a un ambiente familiar donde actualizan roles maternos y de cuidadoras pero que facilitan el trabajo documental; y finalmente, la exaltación de la “sensibilidad femenina” como un componente necesario para la realización de documentales donde es también una dimensión que articula las narrativas e imágenes generales.



Narrativas e imágenes: la sensibilidad femenina como discurso

Se evidencia la constitución de un espacio delimitado donde se despliegan narrativas e imágenes que adquieren un “sello” femenino, propio de una “sensibilidad femenina” pero que no es un elemento exclusivamente de las mujeres. Esto es compartido en general por todas y todos los realizadores (y personas involucradas en el proceso creativo en general), y tiende a enfatizarse en la experiencia subjetiva del/a realizador/a y su proceso creativo como factor fundamental de dicho proceso al ser las experiencias, los puntos de vista, las miradas, las que marcan la diferencia al realizar una película. Pero, y tal como se ya comentó, es también la sensibilidad femenina independiente del sexo del/a realizador/a, la que le otorga ciertas profundidades. Esta sensibilidad femenina se caracteriza por un punto de vista específico relativo a las profundidades de la película que se evidencian en los diálogos, en los detalles en tomas y planos, en la construcción de los personajes, en un abordaje con mayor densidad en las situaciones del guión.

Finalmente, y tal como comenta una directora, es preciso dar cuenta del lugar de “lo periférico” del cine realizado por mujeres, el cual se entrecruza con otras miradas audiovisuales que se encuentran en los márgenes del poder. Esto le otorga un sentido político que permite entrecruzar dimensiones de estructuran las subjetividades y el proceso creativo cinematográfico, como plataforma de exposición de las desigualdades y opresiones.

Dificultades con la conciliación familiar y el trabajo, precarización de las condiciones laborales

Dadas las complejas relaciones laborales a las que se enfrentan la mayoría de las y los trabajadores de la industria del cine, que se caracteriza por el trabajo por proyectos donde se hacen contratos por cortos periodos de tiempo, se realizan tareas concretas dentro del engranaje de la producción audiovisual; esta precariedad se presenta sobre todo en proyectos financiados por el Estado, sin embargo, quienes trabajan en empresas de producción cinematográfica o en televisión, tampoco cuentan con mayor estabilidad laboral.

La informalidad e inestabilidad en el trabajo se refleja en relaciones familiares complejas respecto a la posibilidad de tener o no tener hijos/as, seguido a las dificultades que implica para las mujeres ausentarse por un largo periodo de las redes de trabajo, en las entrevistas se constató que existe para las mujeres jóvenes la maternidad se concibe como un impedimento frente al trabajo, al tener que dar negativas a propuestas laborales y el temor a que no las vuelvan a llamar; además entienden que dadas sus condiciones precarias de trabajo el escenario que se imaginan como posibilidad de ser madres es tener ahorros para sustentar económicamente el periodo de pre y posnatal, existe la idea de que son necesarias las redes familiares -generalmente mujeres madres o abuelas- que apoyen y puedan realizar tareas de cuidado cuando ellas deben ir a trabajar.

Ven con admiración las estrategias que han adoptado las mujeres que ya son madres y que están en la industria, aunque reconocen las dificultades que estas han sobrellevado, por ejemplo, optar por roles como el montaje o el guión para estar presentes en la crianza y no tener que ausentarse por largos periodos de tiempo en los rodajes. La maternidad es contraproducente para



el trabajo porque en este periodo se pierden los contactos y las oportunidades, es por ello, que muchas tienen hijos al consolidar su carrera; eso significa tener reconocimiento, proyectos propios, redes de contacto, hacer otras actividades como la docencia.

En este sentido, la maternidad es un elemento sumamente relevante en las mujeres que realizan y producen cine en Chile, ya que afecta profundamente las carreras profesionales; así, o se pospone, o se asume como carga (cuestión que depende del rol en la producción de cine). Para los varones entrevistados el trabajo de conciliación entre las tareas de cuidado y el ejercicio laboral en una la escala simbólica de valor pone al trabajo por encima del cuidado, aunque existe una concepción generalizada de la necesidad de “ayudar” con el cuidado y las tareas reproductivas. En algunos casos existe una demanda de los hombres entrevistados por hacer parte de las tareas de cuidado y tener presencia en el periodo posnatal.

Si bien no existe una discriminación literal hacia las mujeres que tienen hijos/as para la conformación de equipos de trabajo se pudo constatar que existe la idea de que las mujeres pueden dejar sus espacios laborales por imponderables con sus hijos/as y aunque seguramente los padres también lo harían esta no es una idea presente en los discursos de las personas entrevistadas.

Violencia simbólica y física asociada al género

En la última década la sociedad chilena ha visto un proceso de desnaturalización de las formas de la violencia de género, esta tendencia a la desnaturalización de las relaciones en base a la violencia ha puesto en jaque la idea de que esta manera de relacionarse es una expresión de la cultura “chilena”. Este proceso ha tensionado distintos espacios institucionalizados de la educación, la salud, la economía y la industria cultural, no podía estar exenta de la visibilización de formas violentas de relacionarse, espacialmente como una expresión que recae hacia las mujeres.

Sobre esta temática este estudio revela elementos para comprender las expresiones de violencia física de género, en especial hacia las mujeres que se evidencian en la industria. La violencia física implica el control del cuerpo, las expresiones de acoso sexual y abuso se presentan como la manifestación de objetivización de los cuerpos de las mujeres. Las mujeres entrevistadas que han vivido estas expresiones de violencia, generalmente acoso, han adoptado estrategias de resistencia como la “invisibilización” de sus atributos y cuerpos; y han optado por demostrar igual fuerza física que sus pares varones para ser tratadas como iguales, estas expresiones se sustentan dada precariedad laboral/contratación. Cabe destacar que estos elementos responden a una manifestación de poder, entre el privilegio y la autoridad.

En relación con la violencia simbólica en el contexto de la producción audiovisual se hacen manifiestas prácticas que no legitiman el trabajo de mujeres estas prácticas son protagonizadas en su mayoría por hombres, pero también desde otras mujeres que tienen puestos de poder. Otro de los puntos de análisis relevantes muestra que estas manifestaciones se observan en el ámbito del cine independiente y más comercial; también se relevaron dos estrategias de resistencia de las mujeres que han vivido situaciones de violencia simbólica una, de forma frontal de conflicto ante



estas situaciones de burla o menosprecio por su trabajo; y otra, que es una interpretación masculina, que es aprovechamiento de la objetivación para obtener beneficios.

Finalmente, cuando indagamos sobre formas de discriminación hacia la población LGTBQ+ se evidenció en hombres y mujeres que no existe una forma excluyente y al contrario es un clima propicio para las expresiones de la identidad sexual de forma libre. Sin embargo, esta reflexión se asocia a la idea de la homosexualidad masculina preferentemente ya que las mujeres lesbianas y/o heterosexuales siguen sufriendo situaciones de violencia, si bien no por su preferencia sexual sino por el hecho de ser mujeres.

Para cerrar y dar un paso más...

Finalmente, este estudio buscó indagar en las brechas que las mujeres, han vivido y siguen enfrentando, este es un tema que debe seguir siendo analizado, ya no de forma general sino de manera concreta sobre las dificultades que acá se exponen. Los resultados de este estudio son una ventana a un panorama es complejo que se debe enfrentar mediante acciones afirmativas y políticas que tiendan a eliminar la violencia hacia las mujeres, mejorar las condiciones de trabajo y conciliación de la vida familiar; si bien estas temáticas desbordan al ámbito del cine chileno al permear las desigualdades en la sociedad general, este contexto no es ajeno a ello y esto se expresa en la división sexual del trabajo que mantienen a las mujeres fuera de espacio de creación y producción es por ello, que se hace necesario que se realice una indagación más profunda.



VI. Referencias bibliográficas

- Alicañiz, M. 2001.** Cambio tecnológico y género: Planteamientos y propuestas. *Asparkia de investigación feminista*. Nº 12 .
- Barbieri, Teresita de. 1993.** Sobre la categoría genero. Una introducción. *Debates en Sociología* #18, Pp: 145 - 169.
- Bosh, E., Ferrer, V., & Gili, M. 1999.** *Historia de la misoginia* . Barcelona: Antrophos UIB.
- Bourdieu, Pierre. 1991.** El sentido práctico. Taurus. Madrid.
- Bourdieu, Pierre. 2006.** Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- Castejón, M. 2010.** 25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Pamplona: Ipes Elkartea
- CinemaChile. 2013.** Audiencias Globales del Cine Chileno 2013. Financiado por Fondo Audiovisual, Línea Investigación, FONDART 2015 Disponible en: https://issuu.com/cinema.chile/docs/metricas_2016
- Cruz, J. 2003.** Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine). La historia no contada: mujeres pioneras. Albacete: Ayuntamiento de Albacete. Disponible en: www.ciudademujeres.com/.../pdf/LasMujeresEnElOjoDeLaCamara.pdf
- Cruzado, M. A. 2009.** Mujeres y Cine. Discurso patriarcal y Discurso Feminista. De los textos a las pantallas. Tesis Doctoral Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, España.
- Del Valle, Teresa. 1999.** Procesos de la memoria. Cronotopos genéricos.
- Femenías, M. L., & Soza Rossi, P. 2009.** Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres. *Revista: Sociologías* , Pp. 42-65.
- Gimeno, Beatriz. 2015.** Patriarcado y medios de comunicación de masas. En Boletín ECOS, no 31, de FUHEM Ecosocial. Madrid.
- Guber, Rosana. 2010.** El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Lamas, Martha. 1999.** Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. Papeles de Población Nº 21. México, p. 147 – 178.
- Lamas, Martha. 1986.** La Antropología feminista y la categoría de género. *Nueva antropología* #30.
- Mulvey, Laura. 1975.** Placer Visual y Cine Narrativo. En Screen 16, 3 (otoño), Pp: 6-18. Wisconsin.
- Prommer, Elizabeth & Skadi Loist unter der Mitarbeit von Heike Hausmann, Julia Natusch, Pauline Raabe, Tina Rudolf. 2015.** “¿Quién dirige el Cine Alemán? Reporte de Género: 2009-2013” Disponible en: http://www.uni-rostock.de/uploads/media/Gender-Report-Deutscher_Kinofilm_2015_01.pdf



Radl, Rita. 2011. “Medios de comunicación y violencia contra las mujeres. Elementos de violencia simbólica en el medio televisivo”. *Revista Latina de Sociología*, no 1: 156-181. Disponible en: <http://revistalatinadesociologia.com>

Rubin, Gayle. 1986. El trafico de mujeres. Notas para una economía política de género. . *Nueva antropología* #30.

Scott, Joan W. 1991. La experiencia como prueba, en *Feminismos Literarios* Carbonell, Neus y Torras, Neri (comp.) 1999, Madrid. Arco /Libros.

Smith, Stacy; Marc Choueiti, & Dr. Katherine Pieper with assistance from Yu-Ting Liu & Christine Song Media, Diversity, & Social Change Initiative USC Annenberg. 2014. “Gender Bias Without Borders”:

Disponible en: <http://seejane.org/symposiums-on-gender-in-media/gender-bias-without-borders/>

SINTECI. Sindicato Nacional Interempresa de Profesionales y Técnicos del Cine y Audiovisual. 2008. “Las mujeres y sus opciones para trabajar en medio cinematográfico- audiovisual en Chile.” Chile.

Tello Díaz, L. 2016. La ‘mirada femenina’: estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (34), 1-17.

Trajtemberg, David y Nora Goren. 2010. Caracterización de la inserción laboral de las mujeres en el período 2003-2009. INFORME No 1. Centro de Estudios Mujeres y Trabajo en Argentina.

Tremosa, L. 1986. *La mujer ante el desafío tecnológico*. Barcelona: Icaria.