

(Nuevos) Personajes, temáticas y espacios en el (nuevo) cine español dirigido por mujeres

Teresa Martín GarcíaUniversidad de Salamanca **María Marcos Ramos**Universidad de Salamanca <https://dx.doi.org/10.5209/hics.104898>

Recibido: 12 de noviembre de 2025 • Aceptado: 1 de abril de 2026

ES Resumen. Este artículo analiza si existen diferencias en algunas variables, como personajes, espacios, temáticas, etc., en las películas españolas dirigidas por mujeres o por hombres. Para ello se ha realizado un análisis de contenido a veintisiete películas, las nominadas en los años 2022, 2023 y 2024 en las categorías de Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel en los premios Goya, y se han estudiado los resultados obtenidos. Así, tras el análisis realizado se observan diferencias que apuntan a una mayor diversidad en las películas dirigidas por mujeres frente aquellas en las que un hombre ha sido el director.

Palabras clave: Cine español; diversidad; mujeres directoras; Goya; hombres directores.

ENG (New) Characters, themes and spaces in (new) Spanish cinema directed by women

Abstract. This article analyzes whether there are differences in some variables, such as characters, spaces, themes, etc., in Spanish films directed by women or men. For this purpose, a content analysis has been carried out on twenty-seven films, those nominated in 2022, 2023 and 2024 in the categories of Best Director and Best New Director at the Goya Awards, and the results obtained have been studied. Thus, after the analysis, differences were observed that point to a greater diversity in films directed by women compared to those in which a man was the director.

Keywords: Spanish cinema; diversity; female directors; Goya; male directors.

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes teóricos. 2.1. Mujer y cine. 2.2. La mirada femenina. 3. Metodología. 3.1. Muestra. 4. Resultados. 4.1. Pregunta de investigación 1. ¿Existe más representación femenina en las películas dirigidas por mujeres? 4.2. Pregunta de investigación 2. ¿En las películas dirigidas por mujeres hay mayor diversidad en la edad de los personajes? 4.3. Pregunta de investigación 3. ¿Las mujeres directoras tienden a situar sus películas en un entorno rural y en verano? 4.4. Pregunta de investigación 4. ¿Las directoras españolas introducen nuevos temas de los que los directores masculinos no hablan? 5. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: García, T. M. & Ramos, M. M. (2026). (Nuevos) Personajes, temáticas y espacios en el (nuevo) cine español dirigido por mujeres. *Historia y Comunicación Social* 31(1), 93-102.

1. Introducción

Arantxa Echeverría, directora de, entre otras, *Carmen y Lola* (2018) o *La infiltrada* (2024), indicaba en una entrevista que el cine español dirigido por mujeres “nos permite vivir vidas ajenas, entrar en mundos que jamás te asomaría en la vida real pero que te hace comprender o empatizar con estas problemáticas que a primera vista pueden ser muy lejanas a ti” (EFTI, 2020). Carla Simón, quien recibió en 2023 el Premio Nacional de Cinematografía, indicaba que se “emociona cuando en la pantalla veo algo que se parece mucho a la vida” (La Ser podcast, 2022), algo muy característico de las películas filmadas por esta nueva generación de cineastas. Como afirman García, Rodríguez y Martín (2022) es un cine “vivido, recordado y libremente inventado”. María Zamora, productora de muchas de las películas que en los últimos años han dirigido mujeres, indica que “al fin y al cabo nosotras decidimos los proyectos y es lógico que elijamos historias protagonizadas por mujeres reales, con las que nos sentimos representadas porque podrían ser nuestras amigas o nuestras madres, que tienen inquietudes que muchas compartimos o con las que nos podemos sentir identificadas” (Ocaña, 2023).

En los últimos años, cada vez son más las mujeres que acceden a puestos de dirección lo que significa que son ellas las que pueden establecer el relato, la temática y el modo en el que se narra por lo que el retrato de la sociedad no es tan parcial y cerrado como lo era hasta ahora. Estas mujeres han potenciado las historias centradas en los cuidados, en la maternidad, en la familia, etc. desde enfoques nada estereotipados ni convencionales e, incluso, han explorado nuevos géneros, como el terror, tradicionalmente asociado a lo masculino que, Carlota Pereda, ha utilizado para su un thriller de terror rural sobre el *bullying* y la gordofobia, en *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022). Para hacer esta película, Pereda tuvo que enfrentarse a una industria que cuestiona que una mujer pudiera hacer terror en España: “Todo el mundo me decía que tenía que hacer una comedia. Que una mujer pudiera levantar un proyecto de género en España generaba un poco de incredulidad, hasta que encontré a otra mujer en Morena Films que creyó en el proyecto y después también Movistar y TVE apostaron por él” (Ocaña, 2023). *Cerdita* se convirtió en un éxito de crítica y público demostrando que una película de terror puede ser rodada por una mujer y protagonizada por otra.

2. Antecedentes teóricos

2.1. Mujer y cine

La investigación sobre cine y relaciones de género se ha desarrollado de forma considerable en los últimos años y se ha estudiado desde diferentes ópticas, pero principalmente focalizado en la ficción. La labor investigadora refleja que existe una gran preocupación por problemáticas como la falta de paridad en la dirección en un ámbito en el que siguen predominando nombres masculinos (Rodríguez-Martelo, González y Fontenla-Pedreira, 2021). La llegada de las mujeres a la dirección cinematográfica ha ido evolucionando desde mediados del siglo XX, sin embargo, salvo excepciones, sus nombres no resuenan con la misma fuerza y siguen siendo muy inferiores en número (Martínez Tejedor, 2008). A pesar de los avances, la desigualdad entre hombres y mujeres en las diferentes categorías profesionales cinematográficas sigue siendo una realidad reflejando, entre otras cuestiones, que aún persiste un techo de cristal que impide el acceso a las mismas oportunidades (Roquero García, 2012). Esta situación se ha vuelto a constatar con estudios recientes (Cuenca, 2021, 2022, 2023) que demuestran que los cargos en los que las mujeres están más representadas son los vinculados a roles tradicionales de género, como diseño de vestuario y maquillaje y peluquería y hay una mayor equidad en áreas como la dirección de producción y la dirección artística. Es cierto que en los últimos años la situación ha ido mejorando ya que desde el 2015, el primer año que CIMA realizó su estudio sobre la situación del sector cinematográfico español, el porcentaje de mujeres en la dirección ha aumentado, desde el 26% al 38% en el año 2023. Sin embargo, queda mucho para poder hablar de una igualdad —a modo de ejemplo, las películas dirigidas por las mujeres tienen presupuestos cuantitativamente menores, un 51% menos—, aunque sí que es cierto que en España cada vez más mujeres están involucradas en la dirección logrando, además, un merecido reconocimiento por parte del público y la industria. Así, nombres como Carla Simón, Pilar Palomero, Elena López Riera, Alauda Ruiz de Azúa, Arantxa Echevarría, Estíbaliz Urresola, Clara Roquet, Belén Funes, Carol Rodríguez Colás, Celia Rico, entre otras, han logrado que se pueda hablar de un nuevo cine femenino español. Autores como García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez (2025) lo han definido como ONCEF (Otro Nuevo Cine Español Firmado por Mujeres) y, en línea con esta investigación, indican que “no es un cine esencialmente femenino —porque no hay una ontología de lo femenino—, ni directa u obligatoriamente feminista” (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2025: 23). Según estos autores (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2025), las películas de este conjunto de directoras se caracterizan por recurrir a la autoficción y utilizan sus películas para “tratar lo imposible de decir e incluso para hablar del malestar de una generación” (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2025: 9).

2.2. La mirada femenina

Si se analiza la mirada en el cine esta puede abordarse desde tres perspectivas diferentes. En primer lugar, desde la cámara como ente que registra lo que sucede delante de esta y cuya mirada está determinada por dónde se posiciona esta. Así, se analiza el ángulo, la posición, la distancia, el campo y el fuera de campo, etc. Los actantes y sus acciones, así como las relaciones que se establecen entre ellos y la perspectiva de los espectadores, esto es, la interpretación que hacen de lo que están viendo, son las otras dos formas en que se puede indagar sobre la mirada. Habría que matizar que las dos primeras dependen del autor de la película y la última está determinada por el bagaje del espectador y por su capacidad de decodificar los diferentes niveles de lecturas que el texto fílmico, como cualquier otro texto, posee. Esta última tiene que ver con la representación que abarca cuatro conceptos: una selección de la realidad, unos criterios de representatividad, la asunción de esa realidad al grupo representado y, por último, la manera en el que el receptor recibe e interpreta el mensaje (Quin, 1996).

En esta investigación se analizará la mirada de las cineastas españolas entendiendo, como afirma Barbara Zecchi (2013), que “se trata de un cine no necesariamente feminista, pero cuya interpretación sí lo es independientemente del género del cineasta, es decir, un cine cuyo proceso de significación cinematográfica dista de una mirada machista y cosificadora”. No se pretende englobar a estas directoras en una categoría de cine femenino, sino todo lo contrario, ya que “no hay una ontología de lo femenino” (García, Rodríguez y Martín, 2022), sino indagar en la mirada de las mujeres que hacen cine.

Dentro del marco de los Estudios Culturales, los Estudios Feministas ligados a las Teorías del Cine (Mulvey, 1975), ponen el énfasis analítico en la representación de las mujeres en un contexto fuertemente masculinizado. Ann Kaplan (2001) continúa desde los ochenta la línea de Mulvey en el análisis fílmico desde la

perspectiva feminista, poniendo el foco sobre la representación de la mujer y cómo se representan ellas mismas en el cine de ficción. Otras académicas relevantes en cuanto al estudio de la representación fílmica de los personajes femeninos fueron Mary Ann Doane, Annette Khun, Teresa de Laurentis, Giulia Colaizzi, entre otras, quienes, según Castejón (2004: 306), pusieron “de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones que esta representación que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad, tienen en la espectadora”. Sus investigaciones siguen siendo útiles en el estudio de las investigaciones fílmicas desde un enfoque feminista.

El objetivo de este trabajo es investigar si esta nueva corriente de directoras de cine españolas está transformando el cine español a través de factores como las temáticas y los personajes. Para ello, se ha analizado una muestra de veintisiete películas que corresponden a las nominadas en los años 2022, 2023 y 2024 en las categorías de Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel en los premios Goya. Para abordar este objetivo, y en función de la revisión teórica realizada, se han planteado las siguientes preguntas de investigación:

- P1. ¿Existe más representación femenina en las películas dirigidas por mujeres?
- P2. ¿En las películas dirigidas por mujeres hay mayor diversidad en la edad de los personajes?
- P3. ¿Las mujeres directoras tienden a situar sus películas en contextos como el entorno rural y el verano?
- P4. ¿Las directoras españolas introducen nuevos temas de los que los directores masculinos no hablan?

3. Metodología

Para esta investigación se ha empleado la técnica del análisis de contenido (Abela, 2002), dado que esta metodología, sobre otras técnicas de investigación, posibilita una gran flexibilidad a la hora de realizar el análisis ya que permite su adaptación a fenómenos muy diversos. Esta técnica cuantitativa permite codificar sistemáticamente las propiedades de una o varias unidades de análisis. Para llevar a cabo este estudio se han analizado los siguientes aspectos de las películas seleccionadas: la edad y el sexo de los personajes, el entorno y ambiente, y las principales temáticas en las que se centran los largometrajes. Para ello, se elaboró una ficha de codificación elaborada ad-hoc en la que se indicaban las variables a observar divididas en dos apartados. En el primero se presenta el análisis de personajes y entorno, mientras que en el segundo se muestran las temáticas a analizar en cada película. La codificación se hizo de manera manual mediante observación directa de las películas por un codificador externo y el análisis se realizó con el programa informático de análisis de datos SPSS. La ficha de análisis recogía datos básicos de los personajes y constaba de cinco variables (edad, género, lugar de la acción narrativa, estación en la que transcurre la historia y temáticas tratadas).

3.1. Muestra

Se han analizado las 27 películas que fueron nominadas a los Goya en los años 2022, 2023 y 2024 en las categorías de Mejor Dirección y Mejor Dirección Novel y son las siguientes (Tabla 1):

Tabla 1. Muestra

Película	Autor	Año de nominación
<i>El buen patrón</i>	Fernando León de Aranoa	2022
<i>La hija</i>	Manuel Martín Cuenca	2022
<i>Madres paralelas</i>	Pedro Almodóvar	2022
<i>Maixabel</i>	Icíar Bollain	2022
<i>Chavalas</i>	Carol Rodríguez Colás	2022
<i>Josefina</i>	Javier Marco	2022
<i>La vida era eso</i>	David Martín de los Santos	2022
<i>Libertad</i>	Clara Roquet	2022
<i>Alcarràs</i>	Carla Simón	2023
<i>As bestas</i>	Rodrigo Sorogoyen	2023
<i>La maternal</i>	Pilar Palomero	2023
<i>Mantícora</i>	Carlos Vermut	2023
<i>Modelo 77</i>	Alberto Rodríguez Librero	2023
<i>Cerdita</i>	Carlota Pereda	2023

Película	Autor	Año de nominación
<i>Cinco Lobitos</i>	Alauda Ruiz de Azúa	2023
<i>El agua</i>	Elena López Riera	2023
<i>En los márgenes</i>	Juan Diego Botto	2023
<i>Suro</i>	Mikel Gurrea	2023
<i>Cerrar los ojos</i>	Victor Erice	2024
<i>Creatura</i>	Elena Martín	2024
<i>La sociedad de la nieve</i>	J.A. Bayona	2024
<i>Saben aquell</i>	David Trueba	2024
<i>20.000 especies de abejas</i>	Estíbaliz Urresola Solaguren	2024
<i>Las chicas están bien</i>	Itsaso Arana	2024
<i>Matria</i>	Álvaro Gago	2024
<i>Te estoy amando locamente</i>	Alejandro Martín	2024
<i>Upon entry (la llegada)</i>	Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vasquez	2024

Fuente: elaboración propia

4. Resultados

4.1. Pregunta de investigación 1. ¿existe más representación femenina en las películas dirigidas por mujeres?

Si se analizan los datos de los personajes que aparecen en el cine español analizado, se advierte que en las películas dirigidas por mujeres en todas ellas hay un personaje femenino principal, frente a las que han sido dirigidas por los hombres en las que estas aparecen en papel protagónico en un 37,5%. En las películas dirigidas por mujeres los personajes protagonistas masculinos son el 16,6% frente al 81,25% en las que han sido dirigidas por hombres. Cuando se observan los personajes secundarios, la representación es más equitativa. Cuando la película está dirigida por una mujer los personajes femeninos secundarios constituyen el 58,33% y cuando es un hombre el director estos son el 50%, frente al 66,6% de los papeles secundarios femeninos en el cine dirigido por mujeres y los 56,25% de los personajes secundarios masculinos en el cine dirigido por hombres (Gráfico 1).

A la vista de los datos observados, se puede concluir que en el cine dirigido por mujeres hay mayor representación femenina que el que está dirigido por hombres en el que hay una clara representación masculina.

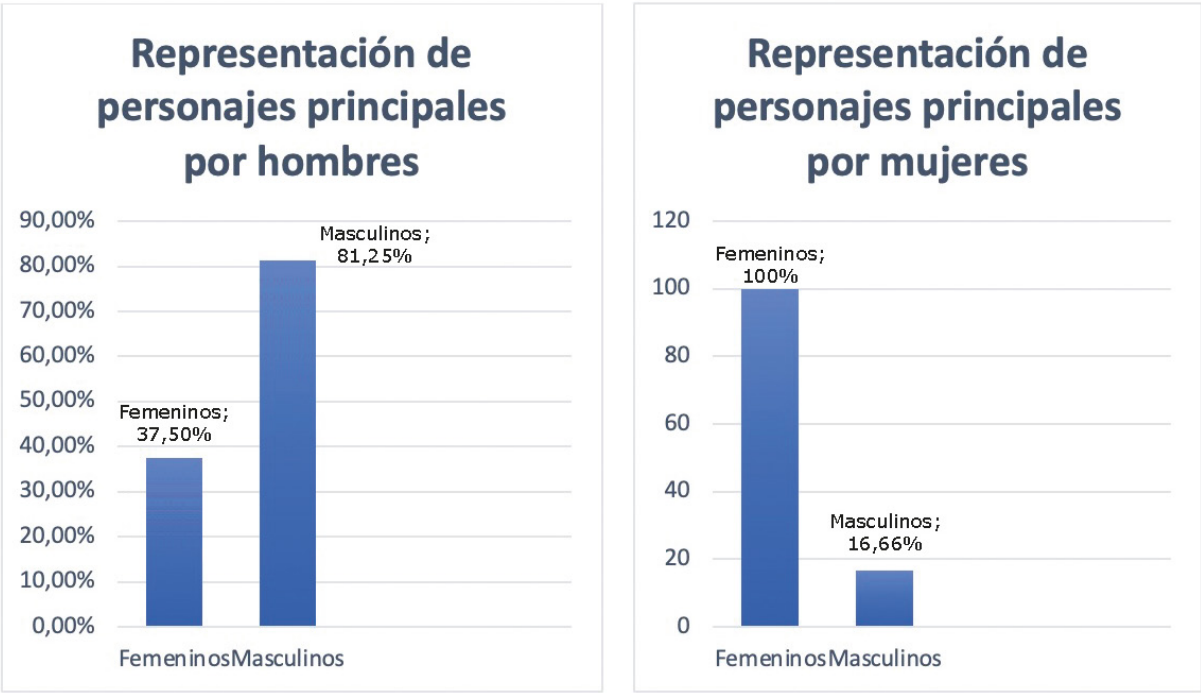


Gráfico 1. Género de los personajes en función del género del director

Fuente: Elaboración propia

Si se analiza el género de los personajes principales de la muestra, se observa que el 42,85% están protagonizadas por mujeres, el 35,71% por hombres y el 14,28% comparten el protagonismo actores y actrices. Si se compara con los datos de CIMA, que extrae sus datos de los datos de la Academia de Cine según las candidaturas para los Premios Goya, el 31% de las películas están protagonizadas por personajes exclusivamente femeninos, el 28% de los largometrajes por masculinos y el 42% han sido coprotagonizados con personajes de ambos sexos (Tabla 2), por lo que se observa discrepancia entre las películas que son dirigidas por mujeres, datos que concuerdan con los obtenidos por Marcos-Ramos, Blanco-Herrero y Martín-García (2024).

Tabla 2. Comparativa

	Datos Cima	Datos Propios
ACTRICES PROTAGONISTAS	31%	42,85%
ACTORES PROTAGONISTAS	28%	35,71%
ACTORES PROTAGONISTAS MIXTO	42%	14,28%

Fuente: elaboración propia

4.2. Pregunta de investigación 2. ¿en las películas dirigidas por mujeres hay mayor diversidad en la edad de los personajes?

Otra cuestión interesante de analizar era la diversidad en la edad de los personajes (Tabla 3). En la muestra analizada se puede ver que en las películas dirigidas por mujeres hay un 16,66% de niños como personajes principales, y en el caso de las dirigidas por hombres sorprende comprobar cómo no hay ningún personaje principal que sea niño. En el caso de la adolescencia, las cineastas los incluyen en el 50% de sus obras, mientras que los cineastas tan solo en un 6,25%. Los jóvenes representan el 41,66% en el caso de la mirada femenina y el 31,25% en el de la mirada masculina. Los adultos, por su parte, invierten el porcentaje siendo el primer grupo más representado por los directores, en un 75%, que, por las directoras, quienes lo incluyen en el 33,33% de las cintas. En el caso de las personas de mayor edad, tan solo aparecen como personajes protagonistas en el 8,33% en el caso de las películas dirigidas por mujeres y en el 6,25% de las películas dirigidas por hombres.

Tabla 3. Edad personajes en función del género del director

	Mujeres directoras	Hombres directores
Niños	16,66%	0
Adolescentes	50%	6,25%
Jóvenes	41,66%	31,25%
Adultos	33,33%	75%
Ancianos	8,33%	6,25%

Fuente: Elaboración propia

Se puede concluir que en las películas dirigidas por mujeres hay una mayor diversidad en la edad de los personajes ya que todas las franjas están representadas, frente al cine dirigido por hombres ya que tienden a concentrar los personajes protagonistas en los adultos.

4.3. Pregunta de investigación 3. ¿las mujeres directoras tienden a situar sus películas en un entorno rural y en verano?

La estación del año ha sido otro punto de la investigación ya que esta proporciona señales al espectador sobre el tono de la película e incluso puede ayudar a reforzar ciertos mensajes o sensaciones (Tabla 4). Una vez analizadas todas las películas, se puede observar cómo las cintas dirigidas por mujeres suelen centrar su eje argumental en el verano, pues el 75% de sus películas transcurren esta estación frente al invierno que es la estación predominante en el cine dirigido por hombres (50% versus 8,33%).

Tabla 4. Estación del año en función del género del director

	Mujeres directoras	Hombres directores
Verano	75%	37,50%
Otoño	8,33%	37,50%
Primavera	8,33%	18,75%
Invierno	8,33%	50%

Fuente: Elaboración propia

Siguiendo con el entorno (Tabla 5), el barrio aparece en el 16,66% de los filmes dirigidos por mujeres frente al 12,5% de los de los hombres. Las mujeres sitúan sus películas de manera predominante en el entorno rural, esto es, en un 83,33% frente al 50% de las películas dirigidas por hombres.

Tabla 5. Contexto en función del género del director

	Mujeres directoras	Hombres directores
Urbano	16,66%	12,50%
Rural	83,30%	50%

Fuente: Elaboración propia

Según los datos obtenidos, el cine dirigido por mujeres tiende a situar sus historias en el verano y en un entorno rural frente al dirigido por hombres que lo sitúan también en un entorno rural, pero en una estación diferente: el invierno.

4.4. Pregunta de investigación 4. ¿las directoras españolas introducen nuevos temas de los que los directores masculinos no hablan?

Con esta pregunta de investigación se pretende analizar si esta nueva corriente de directoras incluye temas poco habituales, o incluso controvertidos o tabús, como ejes argumentales de sus películas (Gráfico 2). Para el análisis de las temáticas, se ha escogido como referencia el estudio de Marcos-Ramos y González-de-Garay (2021) y Marcos-Ramos, García-Martín y González-de-Garay (2023). Una vez codificadas las películas, se ha observado cuáles son los temas más tratados en estas películas. Así, el amor romántico está presente en el 43,75% de las películas dirigidas por hombres, mientras que, en las películas dirigidas por mujeres, el porcentaje es de 33,3%. Por su parte, la violencia está presente en el 33,33% de las películas dirigidas por mujeres y en un 56,25% en el caso de los hombres. Las cineastas otorgan mayor peso a la amistad (50%) frente a los cineastas (37,5%), al igual que la representación de la sexualidad que es más elevada en el cine hecho por mujeres, con un 58,33%, en comparación con el cine hecho por hombres, que es del 31,25%. Los datos recogidos en la temática “dinero” son similares en ambos sexos: en el caso de las directoras, aparece en el 33,33% de las cintas, y en el de los directores, en el 31,25%. En cuanto al machismo, los datos son datos aún más igualados, con una representación del 25% en las películas seleccionadas de ambos grupos.

El trabajo es un tema que está presente en el 58,33% de las películas dirigidas por mujeres y el 56,25% de las de los hombres. En este caso, los resultados son bastante parecidos y elevados, lo que sugiere que este tema, especialmente en relación con la precariedad y la crisis, es una preocupación de la sociedad española y está presente en el diálogo social. La salud aparece como temática en el 16,66% de las películas dirigidas por mujeres, mientras que se presenta en el 31,25% de las de los hombres. Con respecto al tema de la educación, llama la atención que no se manifieste en ninguna de las películas dirigidas por los hombres frente al 41,66% en los filmes dirigidos por mujeres. En lo que respecta a los cuidados, por el contrario, aunque la representación por parte de las mujeres sigue siendo algo más elevada, se han obtenido resultados menos distanciados ya que aparecen en el 25% de las películas dirigidas por mujeres y en el 18,75% en las de los hombres. La muerte es un tema que las directoras han tratado en el 50% de las películas, frente al 37,50% de su representación en las películas de los directores. Aunque la temática de la familia es recurrente en ambos grupos, destaca sobre todo en las directoras con un 83,33%, siendo este el dato más alto de todas las temáticas. En el caso de los directores, aparece en un 50% de sus películas.

Hay dos temas que están en mayor medida representados en el cine dirigido por los hombres, como son la política y el racismo que están presentes en el 25% y el 31,25% de las películas dirigidas por hombres, respectivamente frente al 8,33% y 0% respectivamente de las cintas dirigidas por mujeres. Por el contrario, las cifras obtenidas en el tema de la inmigración están más equilibradas: la representación es del 16,66% de las películas de directoras y del 12,50% de las de directores.

El empoderamiento ha sido representado en un 33,33% de las películas dirigidas por mujeres y en un 6,25% de las dirigidas por hombres. Asimismo, el *coming-of-age* está presente en el 33,33% de las películas dirigidas por mujeres, en contraste con el 6,25% en las películas dirigidas por hombres (ver gráfico 2).

Tras el análisis de todas estas temáticas en la muestra seleccionada, se puede afirmar que los temas que más han desarrollado las directoras en sus películas y que más difieren de los abordados por los hombres son los siguientes: la amistad, la sexualidad, la educación, los cuidados, la familia, el empoderamiento, la muerte y el *coming of age*.

Además de cuantificar si estas temáticas están presentes o no en las películas seleccionadas, esta pregunta de investigación se profundizará con un análisis del discurso que permita profundizar en los asuntos retratados.

La amistad, especialmente entre mujeres, es un punto de relevancia para las directoras. En *Chavalas* (Carol Rodríguez Colás, 2021) se aprecia que, aunque surjan varias escenas de conflicto entre Marta y sus amigas, el mensaje final es que, por mucho que te opongas o que no estés de acuerdo, son las amigas de verdad las que te van a ayudar a salir de ese agujero negro y las que te van a amparar sin esperar nada a cambio. Son amigas con las que puedes discutir y pelear, pero que pase lo que pase te esperarán en el banco de siempre para comer unas pipas. Otro caso en el que está presente la sororidad es en *Las chicas están*

bien (Itsaso Arana, 2023). El filme muestra cómo, entre ensayo y ensayo de una obra de teatro, las chicas se desahogan y charlan sobre sus preocupaciones, remarcando la necesidad de hacerlo y sus beneficios. Se observa cómo la escucha y el apoyo recibido entre las mujeres les da valor y fuerza, además de sostenerlas. En ninguno de los filmes dirigidos por los hombres se observa una relación de amistad entre ellos, algo que llama significativamente la atención.

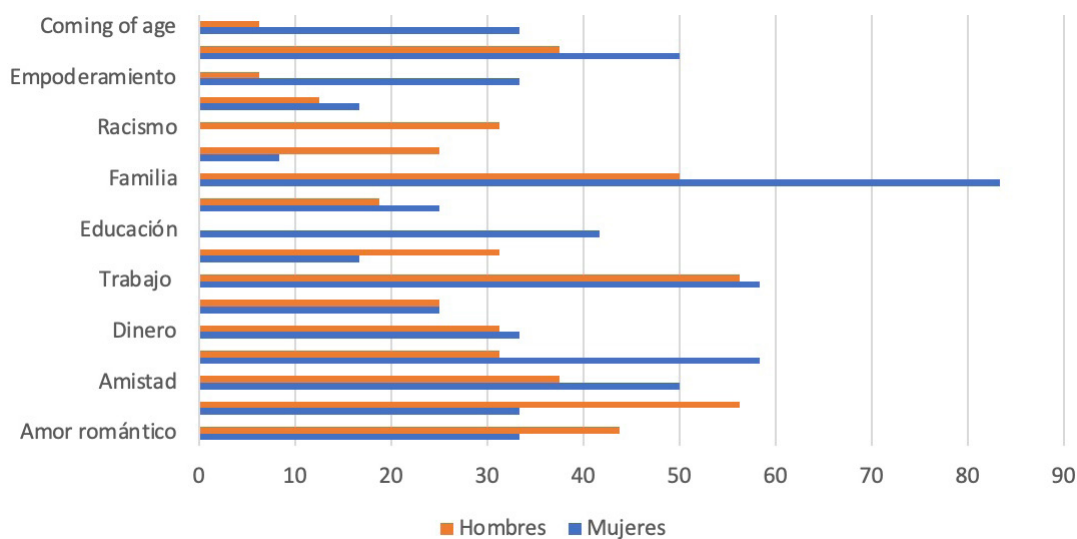


Gráfico 2. Temas tratados en función del género del director

Fuente: Elaboración propia

Creatura (Elena Martín, 2023) ha sido una película rompedora, ya que ha sido pionera en hablar de la sexualidad de la mujer de manera cruda y sin adornos, desde la etapa infantil hasta la adultez, pasando por la adolescencia. La directora se basa en la educación para abordar un tema tan complejo que apenas ha sido abordado en el cine desde un enfoque feminista.

El tema de los cuidados, usualmente asociados a la mujer tanto en la vida real como en la ficción audiovisual, está presente en muchas de las cintas dirigidas por mujeres como en *Cinco lobitos* (Alauda Ruiz de Azúa, 2022) que trata sobre la vida de Amaia, su reciente maternidad y la enfermedad de su madre. El argumento se centra en los cuidados de Amaia a dos generaciones, a su hija y a su madre, y cómo la responsabilidad recae sobre ella y no sobre su padre o el padre de su hija, por ejemplo, evidenciando que el cuidado sigue siendo un asunto que recae sobre las mujeres. Hay otras películas en las que se evidencia esto, como en *María y los demás* (Nely Reguera, 2016) en la que el personaje que interpreta Bárbara Lennie ha vivido volcada en su padre y se ve desplazada cuando su padre encuentra una nueva pareja. En *La boda de Rosa* (Icíar Bollaín, 2020) la protagonista explota y renuncia a su vida anterior, en la que se dedicaba casi al 100% a los demás, para dedicarse a lo que ella realmente quiere hacer como es dedicarse al patronaje y al diseño en el antiguo negocio de su madre. Rosa (interpretada por Candela Peña) decide casarse consigo misma como reacción a lo que la sociedad no espera de ella evidenciando que ella es su máxima prioridad.

En relación con los cuidados, también está presente en estos largometrajes el tema de la educación, pues al igual que estas películas pretenden crear referentes sanos y respetuosos, el tema de la educación también se introduce en estas historias. En *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola, 2023) se conjuga el tema de la educación con la identidad de género. Ane, la madre de Lucía (en un principio denominada por los demás como Aitor), intenta ser una buena madre, transmitir valores a sus hijos y ser abierta de mente. Permite a su “hijo” ir al vestuario de chicas, pintarse las uñas y demás estereotipos asociados a chicas, pero le cuesta aceptar o no quiere ver que realmente tiene una hija y no un hijo. Esta película adentra al espectador en la situación que viven muchos niños y niñas trans en sus infancias, y cómo reaccionan las familias, incluso aquellas que parecen más abiertas. Esta cinta da visibilidad al tema de las identidades trans, acercándolo e introduciendo el debate en la sociedad.

La temática de la familia y, sobre todo de la problemática familiar, es frecuente en las películas de estas directoras. No solo se aborda la familia desde la perspectiva de los cuidados, como se refleja en *Cinco lobitos* o en *20.000 especies de abejas*, sino también de los conflictos que surgen en el entorno familiar debido a cambios sociales o estructurales, como se refleja en *Alcarràs* (Carla Simón, 2022), donde la familia principal vive una situación de crisis porque se van a quedar sin las tierras con las que se han ganado siempre la vida. Cada miembro familiar tiene una opinión distinta, aunque se generan dos bandos principales: los que están dispuestos a ceder y colaborar con los de las placas solares, y los que se niegan a renunciar a las tierras a las que han dedicado su vida entera. Las cabezas visibles de este enfrentamiento son los dos hermanos adultos, Quimet, que no piensa abandonar el campo, y Cisco, que está dispuesto a colaborar con los de las energías renovables, pues ve que la batalla está perdida y que cuanto antes cedan, el problema será menor. Es una lucha entre el corazón y la razón, la pasión y la templanza, que termina separando a los

miembros de la familia. Este conflicto familiar sirve para reflejar el cambio que el campo español está experimentando en los últimos años derivado de la industrialización y de la precarización del sector que es cada vez menos rentable.

En *El agua* (Elena López Riera, 2022) se puede ver cómo se trata el empoderamiento de la mujer que se ve en el personaje de Ana, la protagonista. En un pequeño pueblo donde todos se conocen, corren rumores sobre las mujeres de la familia de Ana, se habla sobre los hombres que han pasado por sus vidas y lo poco dignas que son por ello. Esto salpicará a Ana, pues los demás “chavales” del pueblo lo usarán como burla hacia ella. Paralelamente, en la película se va introduciendo una leyenda en torno al agua y aquellas mujeres que desaparecieron porque “lo llevaban dentro”. En forma de metáfora, esta historia cuenta la represión que sufre la mujer por el simple hecho de ser mujer y las humillaciones que tiene que sufrir si desea vivir su vida de manera plena e independiente. Ana, en lugar de achantarse, se enfrenta al problema, no se queda en casa, sino que va hacia “el agua”, símbolo del empoderamiento que experimenta porque ya no le importa lo que digan de ella o de su familia.

El tema de la muerte y el duelo se aprecia en *Maixabel* (Icía Bollaín, 2021) que narra el hecho real de la muerte del exgobernador civil de Guipúzcoa, Juan Mari Jáuregui, a manos del grupo terrorista ETA. La cinta aborda la muerte y sus consecuencias a través de la familia, especialmente en su mujer y en su hija, pero también explora el perdón y la justicia pues su viuda, Maixabel Lasa, acepta reunirse con el terrorista que mató a su marido en unos encuentros enmarcados en la denominada justicia restaurativa. De otra forma muy diferente se presenta el duelo en el filme *Verano 1993* (Carla Simón, 2017) ya que es una niña de seis años, Frida, quien debe hacer frente a la pérdida de su madre y a todo lo que eso conlleva: mudarse a otro sitio, convivir con otras personas, etc. Frida se siente incomprendida pues acaba de quedarse huérfana y tiene que cambiar y adaptarse a una nueva vida lo que le convierte en una niña rebelde que cuestiona todo lo que le dicen sus “nuevos” padres. Al final acepta esta nueva realidad, al sentirse protegida y querida, y sabedora de que su madre no va a volver por lo que rompe a llorar respondiendo a la pregunta inicial que le hace uno de los niños: “¿Y tú, por qué no estás llorando?”.

Los viajes iniciáticos y nuevos comienzos, es lo que se conoce como *coming-of-age*. En la película *Libertad* (Clara Roquet, 2021) Nora, tras entablar una amistad con Libertad, la hija de la empleada de hogar, toma consciencia de la diferencia de clase y comienza a experimentar cambios propios de la adolescencia; tiene por primera vez contacto con chicos y Libertad le cuenta nuevas experiencias relacionadas con hacerse mayor. La película es un viaje en el que se muestra cómo Nora deja de ser una niña inocente y comienza a plantearse nuevas cuestiones y a ver las problemáticas reales que existen en la vida. Comparten esta temática muchos otros largometrajes de directoras españolas ya mencionados como por ejemplo *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020) y *Verano, 1993* (Carla Simón, 2017).

5. Conclusiones

Una vez visionadas todas las películas de la muestra, se confirma que el cine español dirigido por mujeres no solo introduce diferencias cuantitativas, como una mayor presencia de personajes femeninos tanto en roles protagónicos como no protagónicos, sino también una mayor diversidad social, sino que configura una poética narrativa propia, en la que los elementos formales, espaciales y temporales adquieren un valor semántico y simbólico relevante. Así, se pueden establecer una serie de características que la mayoría de estas películas comparten.

Una de las más relevantes es la importancia que adquieren las mujeres que protagonizan las tramas principales y que sus acciones no están relegadas a las de los hombres. Son ellas quienes desarrollan la acción en la película, actúan como sujetos activos y no como complementos de lo masculino. Los argumentos exploran las relaciones humanas, con personajes vulnerables que deben hacer frente a diversas problemáticas que las cambian debido a “una transformación no elegida, sino sufrida” (Vilaró, 2021) que las lleva a descubrirse a sí mismas. Hay tres películas cuyos personajes principales experimentan el llamado *Coming-of-age*, como sucede con Frida en *Verano 1993* (Carla Simón, 2017), Nora en *Libertad* (Clara Roquet, 2021) y de Celia en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020).

En cuanto al lenguaje audiovisual empleado, es habitual el uso de la cámara en mano y la utilización de planos cortos y cerrados que centran la atención de espectador en los gestos más que en las acciones, en línea con el género dramático predominante en estas películas. Según Lambies (2002), “la cámara busca la orografía de los rostros desnudos, la oscuridad de las arrugas, el peso de los párpados y el temblor de los suspiros”. Además de la utilización de planos cerrados, estos se centran en las miradas que sustituyen al diálogo, que se ve reducido, ya que se busca narrar con imágenes lo que no puede expresarse con palabras.

Chavalas (Carol Rodríguez Colás, 2022), *Libertad* (Clara Roquet, 2022), *Alcarràs* (Carla Simón, 2023), *La maternal* (Pilar Palomero, 2023), *Cerdita* (Carlota Pereda, 2023) y *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2024), entre otras, están protagonizadas por actores no profesionales o niños lo que permite una interpretación menos rígida del guion y facilita la conexión del actor con el personaje, que a menudo está estrechamente relacionado con ellos mismos o sus vivencias.

En cuanto al proceso de creación, es habitual que estas directoras colaboren entre ellas e, incluso trabajen juntas como sucedió, por ejemplo, con Belén Funes, directora de *La hija de un ladrón* (2019), y Nely Reguera, de *María y los demás* (2016), que, además de amigas, compartieron castings, ensayos y discutieron el guion lo que redundó, sin duda, en el proceso creativo: “son la pluralidad de experiencias y sensibilidades tanto del equipo que realiza la película, como de las personas retratadas en ella, como de las espectadoras, lo que hace de una película algo más grande y singular” (Vilaró, 2021). Otras colaboraciones se han realizado

en la película *Creatura* (Elena Martín, 2019), coescrita por Elena Martín y Clara Roquet y Belén Funes fue la script de *Libertad* (Clara Roquet, 2021).

Además de estas, uno de los hallazgos más relevantes es el hecho de que las directoras tienden a contextualizar sus historias en verano (un 75%), frente a los hombres quienes lo hacen en invierno (un 50%). Este dato, lejos de ser anecdótico, permite profundizar en las lógicas narrativas y simbólicas que subyacen a ambas miradas. El verano puede asociarse a un período que marca un antes y un después en el año natural, donde se intensifican los procesos de transformación. Se trata de una estación asociada a la suspensión del tiempo ordinario, a la ruptura de las rutinas y a la apertura a nuevas vidas y experiencias. En las películas analizadas, esta estación está ligada a una mayor introspección, al (re)descubrimiento del yo, al refuerzo de vínculos narrativos, lo que conecta directamente con la importancia del *coming-of-age*, la familia o la sexualidad, como puede observarse en títulos como *Chavalas*, *Libertad*, *Alcarràs*, *El agua*, *Creatura*, *20.000 especies de abejas*, *Las chicas están bien*, entre otras. El verano no es simplemente un tiempo en el que situar la historia, sino que funciona como un dispositivo narrativo que habilita el cambio: permite que los personajes transiten entre etapas vitales, cuestionen estructuras heredadas y experimenten procesos de emancipación. Este uso se refuerza además con la preferencia por el entorno rural (83,33%), que actúa como espacio de retorno, memoria y arraigo, pero también como lugar donde emergen tensiones sociales contemporáneas (crisis del campo, transformación de las estructuras familiares, etc.), como sucede en *Alcarràs*, *Matria* o *As bestas*, entre otras. El hecho de situar las historias en verano también puede interpretarse como una forma de reapropiación de los relatos, donde lo íntimo, lo cotidiano y lo emocional adquieren centralidad frente a otras narrativas más tradicionales. Se vincula, además, con temáticas muy variadas, como la familia, los cuidados, la amistad, el empoderamiento o la forma de vida en el campo que, no solo amplían el espectro temático del cine español, sino que lo conectan con problemáticas sociales contemporáneas desde una perspectiva más experiencial.

Por el contrario, el predominio del invierno en el cine dirigido por hombres puede vincularse a una tradición estética y narrativa del cine español, piénsese, por ejemplo, en ejemplos tan clásicos como *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) o *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), entre otras, donde esta estación refuerza atmósferas de conflicto, dureza o introspección, en consonancia con relatos más centrados en lo estructural, lo político o lo social desde una perspectiva externa. En términos simbólicos, el invierno remite a la contención, la adversidad o incluso la inmovilidad, frente a la apertura y fluidez asociadas al verano. Esta diferencia no implica una oposición rígida, pero sí evidencia la existencia de imaginarios estacionales diferenciados que contribuyen a construir distintas formas de representación de la experiencia.

De este modo, el estudio no solo evidencia diferencias entre cineastas en función del género, sino que apunta hacia una cuestión más amplia: la necesidad de seguir explorando cómo las condiciones de producción, las trayectorias vitales y las posiciones en la industria influyen en las formas de contar historias. Todas estas cuestiones analizadas en el cine dirigido por mujeres cobran relevancia si se pone en diálogo con estudios previos que analizan la presencia de mujeres en los Premios Goya (McGowan y Yáñez, 2022), y que evidencian que hay una infrarrepresentación histórica, tal y como señaló en el discurso que la directora de cine Alauda Ruiz de Azúa quien, al recibir el premio a Mejor Dirección en los Goyas 2025 manifestó que “en 40 años de Goyas en esta categoría, que yo sepa solo han ganado tres mujeres (...) Por esa razón me gustaría agradecer el reconocimiento a todas las personas que han entendido que el talento no entiende de género, pero que las oportunidades históricamente sí han entendido de género” (Cuesta, 2026). Hay, por tanto, evidencias sobre la desigualdad en el cine español lo que, sin duda, ha condicionado la mirada de nuestra cinematografía. Esta investigación, aunque modesta, evidencia que la progresiva incorporación de mujeres a la dirección no solo incrementa su presencia cuantitativa, sino que conlleva una transformación a la mirada cinematográfica. No se trata, por tanto, de que haya más mujeres directoras, sino que haya una mayor diversidad sobre las formas de narrar, nuevos temas y también nuevas formas de significar elementos aparentemente neutros como el tiempo o el espacio. La consolidación de las directoras en el panorama cinematográfico español no solo responde a una cuestión de equidad, sino que supone una ampliación real de los imaginarios culturales y narrativos del cine contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Abela, Juan Antonio (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. En: *Fundación centro de estudios andaluces*. <https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2019/02/Las-t%C3%A9cnicas-de-an%C3%A1lisis-de-contenido-una-revisi%C3%B3n-actualizada.pdf>
- Castejón, María (2024). “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. En: *Berceo*, Volumen 147, p. 303-327.
- Cuenca, Sara (2021). *Informe CIMA 2021: La representatividad de las mujeres en los puestos de mayor responsabilidad del sector cinematográfico*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2022/06/INFORME-CIMA-2021.pdf>
- Cuenca, Sara (2022). *Informe anual CIMA 2022. La representación de las mujeres de sector cinematográfico del largometraje español*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2023/07/Informe-Anual-CIMA-2022.pdf>
- Cuenca, Sara (2023). *Informe Anual CIMA 2023. La representación de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf>

- Cuesta, Laura (2026, 4 de marzo). Estas son las tres mujeres que llegaron antes que Alauda Ruiz de Azúa y consiguieron el Goya a Mejor dirección. *El Diario*. https://www.eldiario.es/spin/son-tres-mujeres-llegaron-alauda-ruiz-azua-consiguieron-goya-mejor-direccion-pm_1_13035966.html
- García Catalán, Shaila; Rodríguez Serrano, Aaron; Martín Núñez, Marta (2025). "De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres". En: *L'Atalante*. (33), p. 7-24. <https://doi.org/10.63700/990>
- Kaplan, E. Ann (2001). *Women and Film Both Sides of the Camera* (5th ed.). London: Taylor Francis.
- Lambies, Josep (2022). "Un descenso a lo atávico femenino: las danzas de Con el viento". En: *L'Atalante*, (33), p. 59-72 <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/933/693>
- Marcos Ramos, María; Blanco Herrero, David; Martín-García, Teresa (2024). "Minorías en el cine español del siglo XXI: Observaciones a partir de un análisis de contenido de personajes". En: *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 41(1), p. 87-113. <https://doi.org/10.2436/20.3008.01.242>
- Marcos Ramos, María; González-de-Garay, Beatriz (2021). "New Feminist Studies in Audiovisual Industries! Gender Representation in Subscription Video-On-Demand Spanish TV Series". En: *International Journal of Communication*, 15, 24. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/15855>
- Marcos Ramos, María; Martín García, Teresa; González de Garay, Beatriz (2023). "Diferencias de representación de género entre las películas españolas dirigidas por hombres y por mujeres (2018-2019)". En: *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social "Disertaciones"*, 16(2). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.12619>
- Martínez Tejedor, M^a Concepción (2008). "Mujeres al otro lado de la cámara: ¿dónde están las directoras de cine?". En: *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 0(20-21). <https://doi.org/10.5944/etf-vii.20-21.2007.1479>
- McGowan Nadia y Yáñez-Martínez Begoña (2022). "Ni nominadas ni ganadoras: las mujeres en los Premios Goya (1987-2021)". En: *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 22(2), 131-154. <https://doi.org/10.5209/arab.79909>
- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Screen*, 16(3), p. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Ocaña, Silvia (2023, 6 de febrero). La revolución femenina del cine español. Directoras y productoras analizan el 'boom' del cine hecho por mujeres. *Mujeres a seguir*. <https://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1176422048715/revolucion-femenina-del-cine-espanol.1.html>
- Rodríguez-Martelo, Talía; González, Isaac; Fontenla-Pedreira, Julia (2021). "La brecha de género en los Oscar: análisis de los premios concedidos a mujeres entre el 2000 y el 2020". En: *Revista de La Asociación Española de Investigación de La Comunicación*, 8(16), p. 51-71. <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.4>
- Roquero García, Esperanza (2012). "El «techo de cristal» en la dirección cinematográfica: discursos y representaciones sociales en un caso de segregación ocupacional". En: *Mediaciones Sociales*, 10, p. 37-61. https://doi.org/10.5209/rev_MESO.2012.n10.39681
- Quin, Robyn (1996). "Historia y estereotipos en la revolución de los medios audiovisuales". En Aparici, Roberto (coord.). Madrid: Ediciones de la Torre. p. 225-232.
- Vilaró, Arnau (2021). "¿Una «Nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña". En: *Secuencias: Revista histórica del cine*, N° 53, p. 97-113.
- Zecchi, Barbara (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.