



**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS DE ELCHE
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

Trabajo Fin de Grado

CURSO 2021 - 2022

**Revisión bibliográfica de la teoría filmica feminista desarrollada desde
los setenta hasta la actualidad**

Investigación bibliográfica

Nombre completo de la estudiante: Celia Poveda Iñesta

Nombre completo de la tutora: Laura Cortés Selva

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
PALABRAS CLAVE	3
INTRODUCCIÓN	3
Objetivos	6
METODOLOGÍA	6
RESULTADOS	7
Laura Mulvey: la mirada masculina	10
Annette Kuhn: hacer visible lo invisible	13
Doane: el papel de la espectadora y su mirada	15
Teresa De Lauretis: el cine como una tecnología del género	16
La década de los 90: nuevas y diferentes perspectivas	18
Zecchi y el cine de mujeres: un debate incesante entre las teóricas	19
MIRADA FEMENINA	23
¿Dónde está la mirada femenina?	23
Mirada femenina como un nuevo tipo de mirada	26
CONCLUSIONES	28
BIBLIOGRAFÍA	31

RESUMEN

La presencia de la mujer en el cine tanto delante como detrás de las cámaras lleva siendo un tema de ferviente debate desde la década de los setenta. Desde ese momento, se han creado una gran cantidad de teorías que tratan de explicar el fenómeno de la sexualización y cosificación de la mujer en los relatos audiovisuales, así como el rol de la mujer en la industria cinematográfica, destacando su ausencia en cargos de responsabilidad. Conceptos como el de mirada masculina o femenina continúan debatiéndose en la actualidad buscando una definición que consiga abarcar la complejidad del fenómeno. De ahí que el estudio de la teoría filmica feminista siga siendo relevante a día de hoy: primero, para seguir constuyendo un marco teórico que incluya consiga englobar la totalidad de los conceptos que surgen y que tratan de ajustarse a las diferentes realidades existentes. Y segundo, porque también ayuda a plantear debates sobre la importancia de la mujer detrás de las cámaras y el papel que puede desempeñar en cargos de liderazgo como el de dirección. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es realizar una revisión bibliográfica sobre las principales teorías filmicas feministas para conocer el estado actual del debate. Asimismo, se plantea la cuestión de si la presencia de una mujer como directora de cine contribuye o no a crear nuevos puntos de vista.

ABSTRACT

The presence of women in cinema, both in front of and behind the cameras, has been a subject of debate since the 70s. Since then, a large number of theories have been trying to explain the phenomenon of sexualization and objectification of women's bodies in cinematic stories, as well as the role of women in the film industry, highlighting their absence in positions of responsibility. Concepts such as the male or female gaze continue to be debated today, seeking a definition that manages to encompass the complexity of these concepts. Hence, the study of feminist film theory continues to be relevant today: first, because it is necessary to create a clear and defined theoretical framework for all those concepts that have emerged over the years. And second, because it also helps to raise debates about the importance of women behind the scenes

and the role they can play in positions such as management. Going through the different authors will help to establish common points between all the theories, and to raise the question of whether the presence of a woman directing the camera contributes or not to creating new points of view.

PALABRAS CLAVE

Fílmica feminista; directoras cinematográficas; mirada; género.

INTRODUCCIÓN

El nacimiento del cinematógrafo a principios del siglo XX constituye uno de los inventos más revolucionarios no sólo como un arte expresivo, sino principalmente como un medio de comunicación capaz de construir un relato con base en la realidad (no ficción) o a través de su invención (ficción). Precisamente en la capacidad del cine para comunicar un relato reside su potencial influencia en el imaginario de la sociedad (Furió, 2019). Las narraciones cinematográficas constituyen un reflejo, visión y/o interpretación no sólo de la persona que dirige la película, sino del contexto social, cultural e histórico en el que se realiza dicho filme y de los espectadores que lo visionan.

Autores como Berger (1974) ponían el acento ya en los años setenta sobre el hecho de que los hombres han sido desde siempre los encargados de representar, de crear (filmar, esculpir, dibujar, etc.), mientras que las mujeres han sido las representadas: las musas o las protagonistas de una gran cantidad de obras creadas por esos grandes artistas, pero a las que se les ha privado de crear o cuando han creado, se ha invisibilizado o menospreciado su trabajo frente al del varón, prevaleciendo su rol de ser mirada frente al de mirar y crear. Por lo tanto, la mirada masculina ha prevalecido en las formas de representación y en la construcción de relatos, llegando a convertirse en grandes directores de cine y dejando un gran vacío femenino dentro de esa misma industria. Este hecho se puede comprobar -a través de datos aportados por estudios estadísticos aportados por el European Audiovisual Observatory a nivel europeo o la asociación CIMA en España- con la existencia a lo largo del tiempo de una mayor cantidad

directores de cine frente al de directoras, cuya ausencia se debe a multiplicidad de factores que pueden relacionarse con los roles de género adjudicados a las mujeres a lo largo del tiempo y que les han dificultado y/o impedido el acceso a ese tipo de creación.

Como es sabido, una película es producto de un proceso de manipulación espacial y temporal, en el que están involucrados elementos como los movimientos de cámara, los sonidos, la música y las diferentes tipologías de los planos (Bordwell y Thompson, 1995). La persona que dirige la película, tanto de forma consciente como inconsciente, refleja en su filme una concepción ética y estética del mundo a nivel cultural, económico, político y social (Cortés-Selva y Carmona-Martínez, 2016). Es decir, ofrece un punto de vista, una perspectiva desde la que se narra la historia y que necesariamente incluye a la persona que dirige la película de forma principal y al resto de jefes de equipo que le ayudan a crearla. En el caso de la directora o el director, su punto de vista se refleja no sólo a través de los personajes y las temáticas expuestas, sino también a través del estilo visual elegido (Cortés-Selva y Carmona-Martínez, 2016). El estilo visual (Cortés-Selva, 2018) queda definido a través de variables como la tipología de planos y su duración, los ángulos y movimientos de cámara. Tanto el contenido como la forma que conforman la película se transmiten al espectador, que la interpreta también dentro de un contexto histórico determinado que varía con el paso de los años.

Las películas transmiten un mensaje que puede ser interpretado de diferente manera atendiendo al tipo de pensamiento y formas de ver el mundo de la audiencia (Pachón, 1983). Pardo (2001) especifica cómo el cine crea estereotipos y consigue que estos formen parte del imaginario colectivo. Por lo tanto, el cine tiene la capacidad de crear modelos de comportamiento, ya que a través de las propias historias se están efectuando juicios de valor, y promueve unas conductas u otras, pudiendo resultar un modelo a imitar (Furió, 2019).

Como ejemplo, se puede hacer uso del caso del personaje de Torrente en las películas del director Santiago Segura. Como ilustra Fátima Arranz (2010), el personaje de Torrente podría resultar desagradable si se conociera en la realidad, por ser un machista,

sucio y maleducado. Sin embargo, en una comedia el espectador va a poder reírse con algo -en este caso con las acciones y actitudes del protagonista-, lo que ya le pone en predisposición de empatizar con él desde la simpatía hacia su persona. Eso, combinado con una narración coherente y un modo de creación que consigue sumergir al espectador en la historia hace que, al final, el este pueda empatizar con un estereotipo que puede asemejarse en mayor o menor medida a él. Esto convierte al cine en un arma potente para poder enviar ciertos tipos de mensajes a nivel masivo al espectador, que puede percibirlos como la norma.

De ahí que, tras décadas de un tratamiento discriminatorio de la imagen de la mujer en la gran pantalla, a partir de los años setenta surgen las primeras teorías filmicas feministas que tratan de denunciar este fenómeno y surgen los debates acerca de la importancia de incluir a las mujeres como directoras, fomentar su representación en los relatos de una forma más equilibrada y respetuosa, y en cuanto a una audiencia mayoritaria en las salas cinematográficas. Desde entonces, han surgido numerosos textos que han tratado de dar respuesta a un fenómeno complejo que lleva dándose durante siglos en la historia. Así, el cine ha sido sometido a un proceso de revisión desde una perspectiva feminista para explicar la naturaleza de esta opresión y discriminación de la mujer, generando difrentes teorías que evolucionan en paralelo con la sociedad, incluyendo puntos de vista anteriormente ignorados.

En concreto, existe una problemática sobre el tipo de mirada que impera en el cine, a la par que hay un debate sobre si puede existir una “mirada femenina” capaz de reconfigurar las historias que se presentan al público general. Pero la mirada tiene diferentes perspectivas desde la que estudiarse: el polo productor, las directoras de cine; la forma de representación de la mujer en la pantalla; y finalmente la mirada de las espectadoras. En el caso de las directoras de cine, actualmente se está tratando de fomentar la creación de películas dirigidas por mujeres en industria dominada por hombres -según el informe de CIMA de 2020, el 67% de los puestos en la industria están ocupados por hombres-, así como rescatar y poner en valor producciones audiovisuales de directoras de cine cuyas obras han pasado desapercibidos para el público en general. Por ello, en la academia están surgiendo nuevos debates sobre la

presencia de las directoras y su influencia en las historias que se narran. Además, el surgimiento de asociaciones de mujeres cineastas españolas como CIMA, supone un gran impulso para fomentar la visibilidad de la mujer creadora audiovisual fomentando la investigación y el activismo político.

Además, la mirada femenina incluye a la representación de la mujer en el propio relato a través de los actores o actrices, así como a la mirada de las espectadoras de la propia película para entender cómo la falta de representaciones femeninas en el cine o el modo en el que son representadas tiene un impacto directo en las audiencias en general y en las espectadoras en particular.

Junto con términos como el de mirada femenina, aparecen otros como el de cine de mujeres, que después evolucionó a otros términos como cine feminista y otros de similar naturaleza. Estos términos, en un principio, tratan de dar visibilidad a ese cine realizado por mujeres y para mujeres. No obstante, como se verá más adelante, esta postura consigue crear discrepancias entre las diferentes creadoras que conforman el medio audiovisual. A este tipo de términos se le unen otros como el de “tecnología de género”, el cual hace referencia a la forma en la que desde dentro del propio cine se crean historias desde una perspectiva puramente masculina.

Así pues, se puede encontrar un ambiente de debate constante, en el que se han dado a conocer diferentes posiciones respecto a los temas que se van tratando, intentando dar ya no solo una respuesta a esta discriminación, sino que también dar una solución eficaz a un fenómeno que no es exclusivo del medio cinematográfico, sino que forma parte de todas las artes.

Objetivos

El **objetivo principal** de esta investigación es conocer en profundidad las principales teorías filmicas feministas, desde sus inicios en los años 70 hasta la actualidad.

Con este objetivo, se pretende conocer el avance de términos como “cine de mujeres” tomando como referencia diferentes perspectivas sobre el término y exponiendo el

debate que se ha ido creando a lo largo del tiempo, tanto acerca de este término como sobre la relación del cine con el género en sí.

También, conocer en qué punto se encuentra la problemática relativa a la existencia de una mirada femenina en el cine, en comparación a una clara existencia de la mirada masculina.

METODOLOGÍA

Para la construcción del marco teórico se han consultado las fuentes bibliográficas más relevantes según las bases de datos google académico, Dialnet y Academia.edu. Para ello se han empleado palabras clave como: “teoría fílmica feminista”, “cine y género”, etc. Se comienza la investigación leyendo la obra coordinada por Arranz (2010). Se leyeron textos que tenían que ver con la propia temática de la investigación y se realiza una revisión de la bibliografía y referencias de algunos de ellos en función de la información aportada. Así, se pudieron conocer aquellas teorías, obras y autoras más emblemáticas y relevantes dentro de este marco de investigación. Además, también se buscaron textos de los autores que sentaron las bases para esas teóricas cinematográficas a la hora de desarrollar sus investigaciones. Con ello, se establecieron las bases teóricas de la investigación, aquellas que ayudarían a expandir determinados temas y definiciones.

RESULTADOS

La teoría fílmica feminista tiene sus comienzos alrededor de los años 70 en Estados Unidos y en Gran Bretaña, siendo esta década y la posterior su momento de mayor apogeo, coincidiendo con el momento de desarrollo de la segunda ola feminista (Molina, 2020). A pesar de su coetaneidad, los estudios y teorías estadounidenses se basaron en la sociología para el análisis cinematográfico frente a Europa, en donde investigadoras (Johnston 1973, Mulvey 1975, Kuhn 1982) recurren al estructuralismo (a partir de las teorías de Barthes, Metz y Strauss), la semiótica (Metz y Barthes), o el psicoanálisis (desde el punto de vista freudiano y lacaniano), siendo esta última perspectiva una de las más populares dentro del campo (Laguada, 2006). No obstante,

ambas vertientes coinciden en su finalidad: analizar cómo la mujer aparecía representada en la pantalla, considerar al cine como parte de la cultura popular y como instrumento capaz de crear significados y, con ellos, reforzar y establecer los mitos sobre las relaciones entre los hombres y las mujeres, y sobre la feminidad (Molina 2020).

En la década de los setenta, en Estados Unidos comienza a publicarse la revista *Women and Film* (1972-1975); con un gran espacio dedicado a la crítica cinematográfica desde un punto de vista feminista y en ella se juzgaba la representación generalizada de la figura de la mujer en las producciones cinematográficas y qué tipo de relación tenían estas representaciones con la propia realidad. Además, se crearon nuevos festivales de cine dedicados a las mujeres, como fue el caso del Festival de Cine de Mujeres de Nueva York, en el año 1972.

Mientras tanto, en Gran Bretaña, durante estos años destaca la primera proyección de cine realizado por mujeres en el Festival de cine de Edimburgo (1972), además de la publicación del libro de Claire Johnston: *Notes on Women's Cinema* (1973), pionera en el empleo del psicoanálisis para analizar las imágenes de la mujer en el cine, y que servirá de referente para otras autoras como Laura Mulvey.

Por lo tanto, se plantean problemáticas como la del hecho de que una disciplina tan importante como el cine haya estado dominada por los varones desde su nacimiento, supone que las historias que se ven en la pantalla están narradas desde una mirada masculina en el sentido de realizada por varones, así lo expresó **Laura Mulvey** (1975) en un artículo para la revista *Screen*, en el que vincula la teoría del psicoanálisis de Freud con algunos aspectos de la teoría de Lacan, con el cine narrativo de Hollywood, desde una perspectiva feminista.

Mulvey sirve de inspiración a otras autoras como **Annette Kuhn**, quien estudia el cine clásico, la mirada y funcionamiento de este, e introduce conceptos como el de “cine de mujeres” o su teoría de “hacer visible lo invisible”, en su obra *Cine de mujeres. Feminismo y Cine* (1982).

Por su parte, también **Mary Ann Doane** (1982) toma la teoría psicoanalítica de Mulvey para el estudio del papel de la espectadora en el proceso de recepción e identificación con las imágenes cinematográficas.

En el caso de **Teresa de Lauretis** (1992) rescata la teoría de Mulvey sobre el cine y el psicoanálisis, además de tratar otros conceptos como el de la semiótica y el impacto de las imágenes. Destaca también su obra *Tecnologías del género* (1989), en la que se inspira en teorías de Foucault para hablar del cine como una herramienta capaz de generar estereotipos y jerarquías de género.

Se encuentra que todas las autoras utilizan métodos de análisis de otros campos del saber como el psicoanálisis freudiano, utilizado por Mulvey para tratar de explicar el proceso de identificación de la audiencia con lo representado en la narración, o la semiótica, en el caso de Khun, para analizar la capacidad de la propia representación para generar una serie de signos y significados.

No obstante, algunas de estas teorías feministas, en ciertos aspectos, quedan obsoletas un par de décadas más tarde, alrededor de los 90, al no tener en cuenta a personas de colectivos racializados o LGTBIQ+. Surgen, por lo tanto, nuevos debates como los propuestos por **Hooks** (1992), que añade una perspectiva más interseccional a la teoría de Mulvey, teniendo en cuenta otros campos como la etnia o la clase social de las mujeres.

La falta de representación de la mujer, tanto delante como detrás de las cámaras (y teniendo en cuenta las teorías y supuestos desarrollados por las teóricas nombradas anteriormente), es expuesta y debatida en obras como la coordinada por **Fátima Arranz** (2010), un estudio sobre la situación desfavorable de las directoras españolas en la década anterior, intentado dar respuesta y pruebas sobre la falta de mujeres en los puestos importantes de la industria cinematográfica, inspirándose en autoras anteriormente nombradas para analizar las representaciones de la mujer tanto detrás como delante de las cámaras.

Otras autoras como **Zecchi (2013)** deciden ampliar conceptos como el de “cine de mujeres”, para aportar nuevas perspectivas y conceptos a un término que para muchas resulta limitante y estigmatizador.

Aunque también cabe destacar el hecho de que estas teorías no han llegado a tener tanta repercusión como lo hicieron las efectuadas en los 70 y los 80, al ser la época de mayor impacto de las teorías fílmicas feministas por la novedad que estas supusieron. Al fin y al cabo, muchas de las teorías desarrolladas posteriormente a esas dos décadas, parten de la teoría de Mulvey, Kuhn o De Lauretis, teniendo a esas tres mujeres como principales referentes para el desarrollo de una nueva perspectiva.

Cabe destacar que, dada la complejidad de la temática, por su basta cantidad de conceptos, se puede observar que existe una falta de consenso a la hora de establecer un marco conceptual común dentro de la teoría fílmica feminista. Existe un debate constante acerca de si las primeras teorías desarrolladas están en lo cierto o no, si abarcan una realidad de la forma más completa o no, teniendo en cuenta la realidad de las mujeres desde una perspectiva interseccional o no.

El hecho de que no haya un consenso y que, además, las teorías más relevantes sigan siendo las desarrolladas durante los 70 y 80 hace que encontrar nuevas perspectivas y escritos válidos acerca de la temática sea también complicado, por su falta de reconocimiento (y por lo tanto hace que sea más difícil acceder a dichos escritos) o por su falta de validación académica.

No obstante, el texto de Mulvey (1975) realizado para la revista *Screen* es aquel que fue más que aceptado por el resto de teóricas, tanto por aquellas de la época como por las que comenzaron su carrera posteriormente. Constituye pues, un gran referente académico a la hora de poder entender la teoría fílmica feminista.

Laura Mulvey: la mirada masculina

Máxima representante de la teoría fílmica feminista Laura Mulvey publica el artículo *Placer visual y cine narrativo* (Mulvey, 1975), uno de los textos más relevantes e

influyentes de la década de los setenta y posteriores, que supone un punto de inflexión y un punto de partida para el estudio del cine con perspectiva de género. Inspirada por la teoría de Johnston (1973), Mulvey adopta la teoría del psicoanálisis como herramienta para analizar el cine clásico de Hollywood (Coppel y Hortigüela, 2016). A partir de su publicación, otras mujeres centraron sus teorías en las aportaciones de Mulvey, ya fuese para criticarla o para seguir su línea de trabajo.

Las teorías desarrolladas durante la década de los 70 y 80 han sido hasta día de hoy las más relevantes en cuanto a teoría fílmica feminista se refiere, ya que fueron las creadoras de una base, de un marco teórico a partir del cual las generaciones posteriores podían partir para realizar sus propios estudios. El principal referente en este tipo de cuestión ha sido Laura Mulvey, que a través de la teoría del psicoanálisis de Freud ilustró la relación e implicación que tenían las imágenes con el espectador, desde una perspectiva de género. En su artículo (Mulvey, 1975), la autora analizaba centrandose su análisis en el espectador masculino, cómo las películas clásicas de Hollywood creaban imágenes que representaban una diferencia sexual entre hombres y mujeres y, con ello, eran capaces de construir mecanismos de identificación con las imágenes representadas. Así pues, Mulvey establece que el patriarcado ha instalado en el cine ciertos aspectos propios de su naturaleza y estructuración del mundo.

Mulvey (1975) comienza ilustrando su hipótesis introduciendo términos propios del psicoanálisis como “escopofilia” y “voyeurismo”. La escopofilia, es definida por los psicoanalistas como el acto de adquirir placer a través de mirar a otras personas realizando el acto sexual, realizándose de forma abierta y sin necesidad de esconderse, diferenciándose en este último aspecto del voyeurismo, el cual se refiere al acto de observar, pero de forma oculta.

Mulvey distingue entre dos niveles distintos de escopofilia:

- Un primer nivel, en el que se obtiene placer a través de mirar a un objeto.
- Un segundo nivel, más narcisista, consiste en sentirse identificado con lo que se muestra en la pantalla.

Así pues, a la vez que el cine es capaz de producir placer a través de mirar lo que se muestra en pantalla, también es capaz de hacer que el espectador se identifique con la figura que aparece en pantalla. Este último punto se justifica ante el hecho de que todo lo que se muestra en pantalla está unido a la figura humana: hay rostros, cuerpos, espacios y escalas que se representan desde una visión antropomórfica. Así, “la curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación ante la semejanza y el reconocimiento” (Mulvey, p.369, 1975), un reconocimiento del propio espectador con lo mostrado en la pantalla.

Todo esto se acompaña con el concepto de *voyeurismo* que, aplicado al cine, hace alusión a la propia forma de visionado de las películas. El espectador se encuentra en un espacio creado para centrar su atención en la pantalla, siendo este objeto el único elemento que proyecta luces y sombras, mientras que todo a su alrededor se encuentra en completa oscuridad. Así, cada uno de los integrantes de ese público adquiere una sensación de individualismo, perdiendo toda noción de lo que tiene alrededor. La lejanía respecto a la pantalla también contribuye a esta mirada de *voyeur* y todo ello, en combinación, es una reproducción del propio acto voyeur.

Cabe destacar el hecho de que Mulvey posiciona como sujeto portador de la mirada al hombre, mientras que la mujer es, en todo este proceso, un objeto, un agente pasivo. Así, la figura de la mujer es cosificada para generar un impacto placentero a ojos del hombre, soporta su mirada y actúa por y para él. La mujer siempre aparecerá en las historias hollywoodienses clásicas, pero no necesariamente como un personaje que tenga grandes aportes a la narración, sino que será más bien un espectáculo construido para acompañar al protagonista y a los espectadores en sus fantasías. Así pues, se puede construir la figura de la mujer a través de dos perspectivas simultáneas: como objeto erótico para la narración, para el protagonista -masculino-, y como objeto erótico para el espectador que mira a través de la pantalla.

Además, la mujer, en todo este proceso, también tiene un papel fundamental: es también el motivo de disconformidad del hombre. Mulvey ilustra este punto a través del complejo de castración el cual se basa en que, la mujer, al carecer de pene, supone una

amenaza para el hombre por esta “castración”, la cual lleva a esta diferencia sexual entre hombres y mujeres. Así pues, los hombres, para escapar de este miedo, disponen de dos vías distintas:

- Convertir a esta idea en un fetiche, de tal forma que la mujer deje de ser una amenaza para pasar a ser un objeto placentero. Así, se crea un culto a las actrices y se forma un “ideal femenino” desde una perspectiva masculina.
- Castigar a la mujer. Someterla a la culpa y posicionarla en contra “de lo correcto”, de tal forma que el hombre pueda “salvarla” y hacerle ver las cosas como son -como él mismo las ve-. Para ilustrar este último punto, Mulvey utiliza el cine de Hitchcock, ya que los argumentos de algunas de sus películas están muy centrados en la mirada y en estas relaciones entre hombre-mujer marcadas por la diferencia sexual entre ambos. Además, en muchos de estos films, la mujer acaba recibiendo una lección por parte del hombre, tras rebelarse contra lo establecido y alterar el orden de las cosas.

Mientras tanto, este erotismo no se puede cargar sobre la figura del hombre, ya que este tiene una finalidad distinta. El hombre es el portador del poder de la mirada, por lo que controla la fantasía de la película a la vez de ser el que guía la mirada del espectador. Es la figura dominante de la narración con la que el espectador se puede sentir identificado, proyectando así su propia mirada sobre la de su semejante. El cine es capaz de alinear las miradas del protagonista y del espectador haciendo uso de elementos como la profundidad de campo, los movimientos de cámara y el montaje, que son aquellas herramientas que tratan de “imitar la visión humana” y desdibujar los límites espaciales de las imágenes mostradas en pantalla. Y con ello, la “visión de la cámara” se funde con la “visión del protagonista”, y muestra lo que el protagonista ve, y aquello que el protagonista ve es a una mujer deseable, objeto de su mirada.

El séptimo arte pues, según Mulvey (1975), tiene tres miradas diferentes:

1. La de la cámara, encargada de grabar lo que ocurre.

2. La del espectador, encargado de visionar los hechos grabados y montados.
3. Y la de los personajes dentro de la narración.

No obstante, el cine, por lo general, trata de desdibujar los límites entre las miradas 1 y 2 para crear así una fusión entre la mirada de los personajes y la cámara con aquello que está viendo el espectador, de tal forma que todas se fusionen en una y se cree esta identificación.

En todo este juego de miradas, Mulvey considera que, en el caso de la espectadora, esta solo tiene dos vías de actuación a la hora de visionar un filme:

- Sufrir un proceso de “masculinización”, al situar su mirada en la del hombre y, por lo tanto, mirar a través y como un sujeto masculino.
- La masoquista, al identificarse con la actitud pasiva de la mujer representada en la pantalla y aceptando el castigo que se le impone en la narración (Coppel, 1995).

Annette Kuhn: hacer visible lo invisible

En la **década de los 80**, continúa la misma línea de estudio establecida en los 70, aunque surgen nuevos referentes dentro de toda la efervescencia feminista, las cuales, a su vez, tomaron como referente a Laura Mulvey y su artículo sobre el psicoanálisis. Destacan autoras como Kuhn (1982); De Lauretis, con obras como *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1992) o *Tecnologías del género* (1989) y Mary Ann Doane (1987).

Así pues, como se ha podido observar, el feminismo constituye un marco teórico desde el que reflexionar y analizar el cine, desde el punto de vista de la creación del mismo, de los relatos que transmite a través de sus temáticas y sus personajes pero también de su estilo, y de lo que perciben los espectadores. Todo ello sin olvidar el contexto histórico en el que se inscriben.

La semiótica y el psicoanálisis constituyen dos herramientas que, en combinación con el feminismo, consolidaron las bases de una teoría filmica feminista. No obstante, esta teoría nunca ha conseguido consolidar unos puntos concretos acerca de la presentación y el papel de la mujer en la industria cinematográfica, ya que han surgido múltiples puntos de vista y teorías, y cada una de ellas ha dado su propia aportación y método de análisis. Aún así, todas han conseguido coincidir en algo: el análisis y deconstrucción de las producciones culturales desde una perspectiva feminista, principalmente.

Así pues, ya no solamente se ha estudiado la representación, “lo que se ve” de la mujer en sí, sino que también se ha ahondado, a lo largo de estos años, en aquellos elementos de un carácter más implícito y escondido: cómo afectan estas representaciones, si se corresponden con la realidad o no, o cómo a lo largo de la historia se ha silenciado a numerosas mujeres dentro de la industria, todo ello enmarcándolo en un contexto social, económico, político... Así, todo este proceso de análisis y de sacar a la luz los mecanismos de discriminación y marginación del patriarcado, fue denominado por Annette Kuhn (1982), “hacer visible lo invisible”.

Hacer visible lo invisible es un proceso que hoy en día sigue llevándose a cabo. Como ya se ha comentado anteriormente, existen asociaciones como la Asociación de Mujeres Cineastas CIMA que tratan de dar visibilidad a una problemática que se lleva dando desde hace años, tratando de mostrar nuevos referentes femeninos en la industria cinematográfica.

Doane: el papel de la espectadora y su mirada

No obstante, esta hipótesis de Mulvey sobre la mirada masculina despertó cierta inconformidad entre las feministas teóricas de la época, entre las que se encuentra Mary Ann Doane (1988) o Tania Modleski (1988), ya que ponía a la mujer en una posición muy pasiva, sin capacidad de pensamiento propio.

En cuanto a las teorías sobre el papel de la espectadora, destacó la desarrollada por Doane, que está de acuerdo con Mulvey en que el cine está hecho por y para la mirada masculina y la satisfacción de sus placeres, pero reconfigura el papel de la espectadora.

Así pues, la autora opina que no es tanto una cuestión de roles pasivos-activos como dijo Mulvey, sino más bien una cuestión de proximidad-distancia. Con ello, Doane considera que hay deseo femenino en la mujer en contraposición al masculino, y que esta se puede sentir identificada con su propia imagen desde el propio narcisismo, al haber una sobrerrepresentación de su propia figura en la pantalla, puesto que ella misma es la imagen (en Coppel, 1995). No obstante, este proceso de identificación no viene dado por la pasividad y masoquismo mencionados por Mulvey, sino que es la propia mujer la que puede establecer una distancia con la imagen proyectada a través de la mascarada (*masquerade* en inglés), la cual se refiere a que la femineidad es una máscara que la mujer puede usar para alejarse en mayor o menor medida de la representación que se hace sobre ella (Albizu, 2010).

Por otro lado, tal y como cita Coppel (1995), Modleski (1988), establece también la idea de que entre la espectadora y la película existe una cierta distancia que le permite realizar un visionado crítico siendo consciente de las ideas y convenciones que construyen a los personajes femeninos.

Así pues, como se ha podido observar, el cine es una fuerte máquina de comunicación, capaz de crear la sensación de visión, nos convence de que aquello que se está visionando en pantalla es real y nos envuelve, creando la ilusión de *presencialidad* en la narración fílmica (Colaizzi, 2001). También, es capaz de ser portador de una mirada, la del espectador, que en la mayoría de los casos supone lo que se conoce como “mirada masculina”. Además, también se ha establecido que el cine es una herramienta capaz de representar la diferencia entre hombres y mujeres, creando estereotipos sobre ambos sujetos.

Teresa De Lauretis: el cine como una tecnología del género

Llegados a este punto, cabe destacar que, a pesar de que el cine tiene su propio lenguaje -desarrollado por una forma concreta de presentar narraciones a través del guion, puesta en escena, planos y montaje-, hay elementos que forman parte de la cultura en la que estas se desarrollan (García Calderón, 2020). Y, puesto que en la sociedad occidental

imperera la cultura patriarcal en la que hay una diferencia entre hombres y mujeres, se podría pensar en el cine como una *tecnología de género*, término creado por Teresa de Lauretis (1989), partiendo de la teoría de Michel Foucault en la que argumenta que la sexualidad es construida a través de unas “tecnologías del sexo”, a través de las cuales se establecen unas relaciones de poder y, como consecuencia, de discriminación entre hombres y mujeres.

Así pues, de Lauretis considera que el género es fruto y consecuencia de su construcción a través de una serie de tecnologías sociales -entre las cuales se encuentra el cine- y “de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (de Lauretis, 1989, p.3). De este modo, el género es capaz de moldear al individuo aceptando un papel determinado en la sociedad. El sistema de clasificación mediante sexo-género según de Lauretis, funciona como un aparato semiótico, ya que se le asigna a cada sujeto unas determinadas características que le representan, como “hombre” o como “mujer”. Por lo tanto, en la línea de las ideas de Simone de Beauvoir (1949), no se nace con un género determinado, sino que es fruto de una construcción a base de convenciones, ideas y representaciones sociales, que viene dado por diferentes “tecnologías”. Así, encontramos en la teoría de Teresa de Lauretis cuatro puntos interesantes acerca del género:

1. El género es una representación con implicaciones reales y subjetivas en la sociedad.
2. La representación del género es fruto de su construcción en todo el arte y la cultura occidental.
3. La construcción del género sigue imperando en la sociedad, no solo en los medios o en la familia -entre otras “tecnologías”-, sino en lo que Louis Althusser (en Lauretis, 1989) denominó “aparatos ideológicos del Estado”.
4. El género es producto tanto de su construcción como de su desconstrucción, dada, por ejemplo, por los grupos feministas.

Así, las narrativas que se ofrecen de cara al público -ya sea a través del cine o de cualquier otro medio audiovisual-, construidas desde una perspectiva prioritariamente

masculina, contienen una representación del género basado en los roles tradicionales masculino-femenino heterosexual y en una mirada masculina.

De ahí la controversia de que un medio de masas como es el cine funcione como una “tecnología de género”. Ya se ha dicho que este es un medio capaz de hacer creíbles sus mensajes a ojos del espectador. Así pues, que el cine sea una industria completamente masculinizada, ya no solo en cuanto a la mirada expuesta por personas que ostentan el relato (guion, dirección, producción, fotografía) con cargos completamente masculinizados-, implica que se están contando historias desde una perspectiva predominantemente masculina, sin dejar espacio para otras perspectivas y formas de ver el mundo.

Por lo tanto, el concepto de mirada masculina en el cine no haría referencia al punto de vista del espectador masculino, sino especialmente al hecho de que son los que principalmente ostentan el relato audiovisual a través de los puestos de responsabilidad y liderazgo en la industria cinematográfica. En contraposición de la mirada masculina, la femenina está relacionada tanto desde el punto de vista de las espectadoras, de las mujeres que protagonizan el relato y que según Kaplan (1983) son objetivadas y sexualizadas, poniéndolas en un papel masoquista, sumisas y pasivas. Finalmente la mirada femenina tendría relación con las creadoras del relato audiovisual, eminentemente relacionado con las mujeres guionistas y directoras, pero también con las directoras de fotografía.

La década de los 90: nuevas y diferentes perspectivas

Una vez entrada la **década de los 90**, la teoría fílmica feminista, en un momento en el que se abre el acceso a una pluralidad de culturas y de formas de vivir y de pensar, vivió un proceso de transformación. Por un lado, se criticó la fuerte unión que las teorías anteriores hacían entre el sexo y el género, excluyendo así a otras minorías como son las personas transexuales. El problema subyace en el hecho de que, a través de estas teorías feministas anteriores, se perpetuaba una serie de categorías y de estereotipos que se encontraban lejos de combatir la dominación de la mirada patriarcal. Así pues, hubo una

reconfiguración por parte de las teóricas del término “identidad” y de la relación entre los términos sexo-género, buscando su desvinculación y “se plantea la pregunta de cómo ir más allá de las asignaciones sociales e ideológicas que se construyen sobre la base de la diferencia sexual” (Binimelis, 2016, p. 21).

El colectivo LGBTIQ+ también tuvo su cabida dentro de estos nuevos estudios. Destacan obras como la creada por **Hamer y Budge (1994)**, en la cual se analiza cómo se representan las relaciones lésbicas desde un punto de vista heterosexual, a través del cine y de los medios de comunicación.

Por otra parte, hubo reivindicaciones para eliminar términos como “etnia” como parte de una variable dentro del feminismo. Lo que se buscó con ello fue ofrecer un punto de vista plural e interseccional, que incluyese a un grupo heterogéneo de mujeres, y no solamente a aquellas blancas y heterosexuales. En este sentido destacan textos como el de **Bell Hooks (1992)**, en el que la autora cuestiona la teoría de Mulvey sobre el psicoanálisis como herramienta de análisis, reivindicando que aquellas mujeres que formaban parte de un sector oprimido por cuestiones que iban más allá del género -por ejemplo, por la etnia-, veían el cine desde otro punto de vista, no centrándose solamente en la diferencia sexual sino que en otras cuestiones sobre la identidad y con las que se sentían vinculadas (Binimelis, 2016).

Finalmente, las **principales preocupaciones del XXI**, siguen siendo la búsqueda de una interpretación sólida acerca de las representaciones dadas por los medios de comunicación y las películas populares. Así, se efectúan estudios sobre las masculinidades y cómo su representación también afecta a los hombres; se aportan nuevas perspectivas feministas en narraciones cinematográficas y se trata de dar visibilidad a producciones realizadas por mujeres. Así pues, en los inicios del actual siglo, los trabajos efectuados son amplios y numerosos, por lo que es difícil determinar una línea de actuación y de análisis sobre las representaciones dentro de la industria cinematográfica. Destacan obras como la de Guillamón (2016), uniendo conceptos propios de la teoría filmica feminista con los cánones establecidos durante la dictadura franquista. Además, realiza un análisis de distintas obras -la mayoría de ellas posteriores

al franquismo- para un análisis no solo cualitativo, sino que también cuantitativo. Salazar (2015) hace un análisis en su obra acerca de cómo el cine ha establecido un modelo único y hegemónico de la masculinidad, bajo una configuración y unos códigos patriarcales. Además, también explora dentro del campo cinematográfico, los nuevos tipos de masculinidad que han ido apareciendo a lo largo de los últimos años, gracias a esta nueva ola feminista.

Zecchi y el cine de mujeres: un debate incesante entre las teóricas

Así pues, tras el fuerte impacto de las primeras teorías filmicas feministas durante las últimas décadas del siglo XX, surgieron iniciativas de crear una nueva perspectiva en las producciones cinematográficas. Se comenzó a debatir sobre el término “cine de mujeres” y se investigaron y analizaron aquellos géneros cinematográficos que se adecuaban a este término, de la mano de teóricas y de cineastas como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Annette Kuhn, Mary Ann Doane, Claire Johnston o Ann Kaplan, entre otras.

El cine de mujeres hace referencia a esas películas que están dirigidas a las mujeres, tanto feministas como no, siendo la excepción y la “alternativa” para el resto de las películas más convencionales y dirigidas a un público más amplio (Kuhn, 1982). Así, estas producciones están protagonizadas por mujeres, cuya apariencia no es la apariencia sexualizada y fabricada que se daba en las películas clásicas de Hollywood, sino que son mujeres con las que otras se pueden identificar. El punto de vista -dentro de la historia-, lo domina la mujer, al igual que los acontecimientos. En general, es un cine hecho para que las espectadoras se puedan sentir identificadas con lo que se muestra en pantalla, con historias más cercanas al *mundo real* y a las vivencias de las mujeres. Podría decirse que, este tipo de películas, están narradas desde una mirada femenina.

El cine de mujeres también se vinculó a los géneros cinematográficos. Mientras que el western y el cine negro se consideraron géneros dirigidos principalmente a un público masculino, el melodrama y el “cine de mujeres” fueron considerados géneros dirigidos a

las mujeres, al tener mayormente protagonistas femeninas y contar las historias desde su punto de vista. No obstante, en géneros como el melodrama, según Mulvey, predominaba el hecho de que la mujer, a pesar de tener un carácter fuerte y ser capaz de “salirse de la norma”, acababa chocando con una cruel y cruda realidad, que la llevaba al sufrimiento y rebajaba así su “espíritu rebelde”. Por su parte, Doane, según Albizu (2010), sobre el cine de mujeres, llegó a la conclusión que, en las películas de los años 40, como *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Suspicion* o *Gaslight*, entre otras, las mujeres protagonistas no son portadoras de una mirada erótica -al contrario que los protagonistas masculinos-, sino que ostentan una mirada paranoica, una mirada que no disfruta y que sufre, vive en la incertidumbre y en las sospechas hacia los demás (Coppel, 1995).

No obstante, a pesar de que esta noción acerca del cine tuvo una gran acogida, actualmente puede llegar a despertar una gran controversia dentro del propio feminismo y entre las propias directoras de cine. La categoría de cine de mujeres se entiende como una invitación para ser excluidas de la industria y mantener a un lado los esfuerzos y sacrificios que las mujeres han tenido que realizar para llegar a ser reconocidas o para llegar a cargos de importancia, como puede ser el de dirección. Según Arranz (2010), este uso del lenguaje no es más que una estrategia para mantener alejadas aquellas amenazas hacia el orden establecido por los grupos de poder. Se interpreta pues, que este tipo de cine, al estar dirigido hacia mujeres y protagonizado por mujeres, solo está destinado a este sector de la población, especialmente desde el punto de vista de la creación cinematográfica pero también desde las posibles audiencias, tratando de asociarlo a unos círculos minoritarios alejados del cine más convencional.

Teresa de Lauretis, por su parte, en un texto recopilado por Navarro y Stimpson (2001), no se opone necesariamente al cine de mujeres, sino al hecho de tener que concretar una estética que determine que una película puede formar parte o no de esa categoría. Por lo tanto, no habría una sola línea de representación de las imágenes e historias de las mujeres, porque no se puede asumir que todas viven de la misma forma y con la misma perspectiva acerca del mundo.

Por otro lado, autoras como Colaizzi (2001) apuntan al hecho de que el cine de mujeres ha funcionado como un mecanismo de exclusión. No está conformado ni trata de establecer ni representar unas pautas sobre lo que es ser o no mujer, sino que es más bien una confirmación sobre la marginación de la mujer en la industria cinematográfica.

Zecchi (2013) diferencia entre “cine de mujeres”, “cine femenino” o “cine feminista”, términos surgidos con el paso de los años, siendo el más significativo el primero de todos, y que giran en torno al mismo concepto: un cine dirigido a mujeres, con una mirada y perspectiva alternativa, con la que sentirse identificada. En cuanto a la expresión “cine feminista”, para Zecchi (2013) se refiere más a la actitud y posicionamiento político de la persona que dirige la película que a la propia película. La capacidad de este término para representar una generalidad puede resultar limitada, puesto que no todas las directoras dirigen películas con argumentos feministas, ni todas las películas feministas son dirigidas por directoras. Y, como afirma Kuhn (1982), una película puede resultar ser feminista para la audiencia aunque las intenciones de su directora o director no lo sean.

Continuando con Zecchi (2013), el término “cine femenino” es la consecuencia de un conjunto de convenciones patriarcales que atribuyen unos roles de género a las mujeres (sensibilidad, cariño, calma, etc.) que si bien pueden ser atribuibles a protagonistas o al tono de la película, no tienen porqué ser parte de la persona que la dirige. En definitiva el término “cine de mujeres” es simplemente una especie de identificación del género de la directora o del público a quien va dirigido: como decíamos anteriormente, géneros como el melodrama eran adjudicados por esas mismas convenciones patriarcales a las mujeres, frente al *western* o la ciencia ficción, más propios de los varones.

Por ello, Zecchi, ante las limitaciones que observa en cada uno de estos conceptos, a esta “crisis de nombrar” -como dijo ella-, decidió crear el término “gynocine”, apuntando que con él se podría valorar y abordar la producción filmica desde una perspectiva de género y feminista con mayor flexibilidad. Así pues, para Zecchi, el *gynocine* supone:

- La etiqueta “feminista” no se le atribuye ni a la obra ni a su autor, sino que va dirigida al tipo de análisis que se hace de la película una vez creada.
- Con este término no se le atribuye ningún tipo de género-sexo al autor, entendiéndose así que una película puede estar vinculada a un discurso feminista sin necesidad de que haya sido creada por una mujer.
- Más allá de que una película de una directora sea feminista o no, o que su autora lo sea o no, dicha creación pertenece a la categoría de “gynocine”. Zecchi lo justifica afirmando que, a pesar de que una mujer se aleje completamente del pensamiento feminista, lo que cuente en pantalla está basado en un sistema de relaciones entre géneros que también le afectan a ella. Esto significa que, por mucho que una directora desarrolle en mayor o menor medida un pensamiento feminista, vive en una sociedad muy marcada por unas normas patriarcales implícitas, lo que hace que dicho pensamiento feminista pueda verse, en ocasiones, difuminado.
- Con el *gynocine*, no solo se está hablando de directoras, ni de directoras como autoras de los filmes, puesto que es todo producto de un trabajo en equipo. Por lo tanto, hay autoras más allá de las directoras.

Como se ha podido comprobar, el término “cine de mujeres” -y sus términos alternativos-, han hecho referencia a lo largo de la historia a un cine creado por mujeres para la mirada de otras mujeres. No obstante, con el paso de los años, este tipo de términos se va deconstruyendo dando paso a otras definiciones y conceptos que han evolucionado en paralelo con otros debates que han surgido en la sociedad actual.

MIRADA FEMENINA

Como se ha visto en anteriores puntos, las historias representadas en cualquier arte o, en nuestro caso, en el cine, no son historias “plenamente objetivas”, sino que todas ellas forman parte de un conjunto de creencias y experiencias del encargado de dirigir el film. Por lo que, llevándolo al campo de las directoras, puede resultar preocupante el hecho de que se les haya privado de contar *sus* historias, al no darles la oportunidad de

transmitir su propio discurso y punto de vista sobre el mundo, aportando una mirada nueva en una industria completamente masculinizada.

¿Dónde está la mirada femenina?

Como se ha podido comprobar, las teorías existentes acerca de la mirada masculina han conseguido un gran reconocimiento dentro del mundo cinematográfico. En general, dentro de cualquier medio artístico, este tipo de definición estuvo muy presente durante la mitad del siglo XX. No obstante, mientras que las definiciones y ejemplos de la mirada masculina son abundantes, los de la mirada femenina son prácticamente inexistentes. Se pueden encontrar varios ensayos y teóricos que tratan de definir este término, pero resultan ser escasos, inaccesibles o, en ocasiones, se comparan demasiado con el término “mirada masculina”.

Existen términos, como ya se ha visto, como cine de mujeres, femenino, feminista y demás, y que han sido creados y popularizados por importantes teóricas. Sin embargo, las teorías desarrolladas acerca de la mirada femenina en las directoras de cine son escasas. Podría ser porque, en los términos ya nombrados en este párrafo, ya se daba por sentado por propia definición que ese tipo de cine alternativo llevaba consigo, de forma inherente, una mirada femenina.

Pero, antes de entrar en si ese enfoque es del todo certero o no, cabría definir el término “mirada femenina” y sus implicaciones dentro de la producción cinematográfica. Este concepto se desarrolla en un contexto de empoderamiento femenino y de luchas en contra de las injusticias de cualquier tipo -por sexo, etnia, religión, etc.-. Todo ello englobado en un mundo con una creciente cultura visual y las posibilidades que esta ofrece. Con oportunidades se hace referencia al hecho de que, en la actualidad, gracias al crecimiento de las redes sociales y del mundo mediático en general, las imágenes son distribuidas y consumidas de una forma frenética y constante, en una red de comunicación en la que se encuentran tanto a creadores profesionales como otros más amateur. Esta facilidad para acceder a las herramientas de creación y consumo de imágenes hace que se pueda encontrar una mayor variedad de creaciones y, el hecho de

que haya mayor variedad implica que haya acceso a una mayor cantidad de miradas. El concepto de mirada femenina surge pues, en un contexto en el que se trata de reconfigurar desde distintos puntos de vista aquellas imágenes y significados que llevan oprimiendo a las mujeres durante décadas (Chuk, 2017). Así pues, el hecho de que cada vez más mujeres puedan formar parte de la industria cinematográfica implica que haya nuevas historias, nuevos puntos de vista y relaciones entre los personajes. Las relaciones de género mostradas en estas creaciones pueden reconfigurar la forma en la que se han representado a lo largo de los años, frecuentemente desde una perspectiva patriarcal (Iglesias Prieto, 1994).

Como apunta Tello Díaz (2016), hablar de la existencia de una mirada femenina implica que existe, como dijo Mulvey, una mirada masculina. Como ya se ha dicho con anterioridad, la mirada masculina en el cine implica que se ofrece una imagen sesgada frecuentemente sexualizada de la mujer. No obstante, cuando se habla de una mirada femenina, no se está hablando precisamente de combatir la mirada masculina mediante la cosificación del cuerpo del hombre, sino que se refiere al hecho de crear unas representaciones más respetuosas y reales sobre la figura, comportamientos y vivencias de la mujer.

No obstante, según Zecchi (2013), el hecho de que una mujer dirija una película no implica que su forma de construir la historia se vaya a hacer desde el feminismo. De esta misma forma, el hecho de que una directora dirija un largometraje no implica que esta vaya a criticar ni reconfigurar el concepto de feminidad o de masculinidad (Richard, 1993). Sin embargo, el hecho de que el mundo esté organizado, en parte, por un sistema de sexo-género, en el que lo masculino impera sobre lo femenino, hace que hombres y mujeres adquieran unas formas concretas de ver y de pensar la realidad, y esto puede llegar a influir en la forma en la que crean ciertas representaciones (Kejner, 2016).

Así pues, es importante destacar que, por el hecho de que haya una mujer dirigiendo un film, no implica que necesariamente esta vaya a representar una historia desde una mirada femenina. Puede haber elementos que se correspondan con su forma de ver el

mundo, pero no tienen porqué corresponder a este tipo de mirada. Además, el hecho de que la mirada masculina sea la norma general dentro de las representaciones cinematográficas hace todavía más complicado la existencia de una mirada femenina como tal. La mujer que quiera representar este tipo de mirada en sus narraciones tendría que hacer un ejercicio consciente en el que deconstruya la forma que tiene de ver ya no solamente la sociedad y el tipo de relaciones que conoce, sino que también tendrá que hacer un estudio de las formas clásicas de representación en el cine, para desmontarlas, modificarlas y conseguir este tipo de mirada (Chuk, 2017).

Por lo tanto, el problema de “mirada femenina” despierta una controversia parecida a la existente con el concepto de “cine de mujeres”. El término “femenino” es un término que engloba una serie de características que suelen ser atribuidas a las actitudes y estética de las mujeres, pero estos elementos forman parte de unos estereotipos que no representan la realidad de todas y cada una de las mujeres. Además, también cabe destacar que este término puede haber sido construido desde unas perspectivas patriarcales y, en ocasiones, se confunde la realidad de “ser mujer” con la idea de “ser femenina” (Arranz, 2010).

Además, el hecho de decir que una película tiene “una mirada femenina” puede, en ocasiones, relegar a esa película a un segundo plano, al considerar que está dirigida a un público exclusivamente femenino. Es una especie de marca que puede resultar discriminatoria, aunque sus intenciones, en un primer momento no lo sean (Tello Díaz, 2016). Así, como se ha apuntado con anterioridad, géneros como el melodrama o las comedias románticas serían géneros ideales para mujeres, mientras que otro tipo de películas como las de acción son socialmente vistas para hombres. A través de estas convenciones sobre las películas ideales para hombres o mujeres, se está cayendo en una estructuración sexuada en nuestra sociedad (Casañ, 2018).

Así pues, hay en un contexto en el que coexisten diferentes opiniones acerca de la mirada femenina, creándose una paradoja al haber mujeres que piensan que, efectivamente, existe este tipo de mirada, la cual está condicionada por las vivencias que han tenido que pasar tanto en su vida personal como profesional, por el simple

hecho de ser mujeres. Así, han tenido que hacer frente a un sistema patriarcal fuertemente marcado por las diferencias entre hombre y mujer, y todas las experiencias vividas dentro de dicho sistema se pueden ver representadas, en mayor o menor medida, en sus propias creaciones (Casañ, 2018).

Sin embargo, otras sienten que hay tantas miradas como mujeres directoras y que a través de esa etiqueta de “mirada femenina”, aunque sea utilizada sin malas intenciones, pueden reducir el público interesado en sus obras y encerrar a estas directoras en una especie de “gueto” al considerarse que narran historias “de y para mujeres” desde una visión mucho más sensible (Arranz, 2010).

Mirada femenina como un nuevo tipo de mirada

Tal vez, la controversia acerca de la mirada femenina puede venir dada porque puede ser concebida como una contraposición a la mirada masculina imperante. Así, mientras que la mirada masculina supone la sexualización de la mujer en sus representaciones, para el deleite de los hombres, la mirada femenina supondría la sexualización del hombre en sus representaciones, para el deleite de las mujeres. No obstante, esta visión acerca de la mirada femenina no supone una solución a un problema que lleva dándose desde hace siglos, sino que es un cambio de roles en la mirada imperante.

Joey Soloway (2016), un creador, director y presentador televisivo, propuso que la mirada femenina podría ser vista como un esfuerzo consciente para crear una cierta empatía entre el filme y el espectador, tratando de representar a la historia y a los personajes más allá de lo visual y los cánones. Puede ser usada también como una herramienta política para realizar una crítica cultural y destruir las historias tradicionales. Además, no es algo que posean exclusivamente las mujeres -de la misma manera que la mirada masculina tampoco la poseen los hombres-, sino que todo el que realice este ejercicio de empatía y reflexión puede poseerla. De ahí que Soloway también teorice sobre la idea de que, en años venideros, también podría existir una mirada *queer*, no binaria y demás.

Así pues, Soloway (2016) define la mirada femenina a través de tres puntos, de la misma forma que hizo Laura Mulvey con la mirada masculina en 1975.

El primer punto sería aquel que define a la mirada femenina como una forma de no limitarse a simplemente mostrar la escena, sino que hacer que esta sea sentida. Una manera de priorizar las emociones sobre la acción. Hacer un uso de la cámara tratando de introducirse -sobre todo- dentro de las emociones y pensamientos del protagonista, y concibiendo al plano como un modo de *estar en* los sentimientos del personaje, más allá de simplemente observar.

El segundo punto es lo que Soloway denomina como *the gazed gaze* (la mirada siendo mirada, se podría decir). Sería un proceso de ser consciente de la mirada y de aquello que se siente al ser mirada. La cámara muestra lo que se siente al ser mirada, observada e incluso convertida en objeto.

Finalmente, el tercer punto se refiere al hecho de que, de la misma manera en la que se mira, esta mirada puede ser devuelta. Es decir “siento que me estás mirando, así que decido dejar de ser el objeto para pasar a ser el sujeto”. Es una mirada capaz de comunicar y de hacer que la persona que está siendo mirada reconozca su rol en la historia y actúe.

Como se puede observar, todos estos puntos giran en torno a la idea de mostrar más allá de la imagen, usando la cámara, los planos y los personajes como una forma no solo de mostrar los hechos, sino que también transmitir y crear emociones. Todo ello en un proceso en el que los personajes son construidos desde el respeto y la empatía, haciendo que sean conscientes de las diferentes miradas que actúan tanto dentro como fuera de la película.

Por lo tanto, se podría decir que este nuevo concepto se basa en la creación de una nueva mirada, que podría decirse que es una mirada femenina, al igual que podría ser una mirada *queer*, feminista y un largo etcétera. Es pues, una nueva forma de ver las historias, los personajes y las narraciones, que puede ser aplicada desde cualquier ámbito.

CONCLUSIONES

Llegados al final de esta investigación, cabría destacar varias reflexiones. La primera de ellas es el hecho de que no exista ningún tipo de consenso dentro de la teoría filmica feminista en lo que respecta a la mirada femenina y una posible definición para este término. Además, también se puede encontrar cierto debate con otros términos como el de “cine de mujeres”, ya que, mientras que hay algunas creadoras que se sienten cómodas con dicho término, otras lo contemplan con completo rechazo, al considerarlo una especie de excusa para alejarlas del cine convencional.

Desde que se comenzaron a hacer las primeras teorías sobre representación y, sobre todo, sobre la mirada masculina y/o femenina, se ha girado siempre entorno a lo que dijo Mulvey en su famoso texto, bien contradiciendo o ratificando desde distintos puntos de vista. Pero no se ha llegado a unas conclusiones generales que puedan dar paso a una definición clara de lo que es cada término. Esto hace que la investigación pueda ser, en ocasiones, larga y confusa.

Como se ha podido observar, todas las autoras tienen como nexo en común el interés en la teoría feminista y cinematográfica, vinculando ambas con distintos conceptos para ilustrar la preocupación por un cine más representativo de la visión femenina. Estas serían las obras que conformaron las bases de la teoría filmica feminista y que inspiraron la creación de otras muchas teorías dentro de este campo. El problema surge cuando dentro de estas investigaciones no existe un acuerdo común.

Por lo tanto, las conclusiones respecto a la representación son claras: existe un problema de representación de la mujer en la industria cinematográfica y en las obras que se crean. La existencia de un cine comercial en el que todavía se sigue recurriendo a estereotipos de género hace que aquellas creaciones que se salen de la norma queden relegadas a un cine más independiente, destinado a un público más específico y sin tanta presencia en salas de cine. Por ello, es relevante darle importancia y visibilidad tanto a las investigaciones que demuestran esta situación tan grave, como a las propias

creadoras y trabajadoras que tratan de mejorar la situación, dando voz y luz a una situación que lleva sucediendo desde hace siglos.

El cine resulta una de las artes más importantes en nuestra sociedad actual, y el hecho de que haya pertenecido (y verdaderamente, siga perteneciendo), durante tantas décadas, a los hombres y a la mirada masculina, dice mucho de la clase de sociedad en la que se vive. Al fin y al cabo, todo, y absolutamente todos, se encuentra en un orden puramente patriarcal, en el que las mujeres, a pesar de estar en constante lucha por sus derechos, no consiguen estar en completa igualdad con los hombres. Esta falta de igualdad, en el caso del cine, provoca que haya una imagen muy cosificada y sexualizada de la mujer, la cual es producto de esa mirada masculina, y por lo tanto se hace complicado poder encontrar obras con una marcada mirada femenina.

Pero también hay que hablar del papel de la mujer detrás de la cámara. A lo largo de esta investigación se ha estado dando vueltas a una misma cuestión: ¿que exista una mujer dirigiendo implica que la mirada será diferente a la de un hombre? Verdaderamente, tampoco es cuestión de que un hombre no pueda contar historias sobre mujeres -o historias, en general- desde un punto de vista, más cercano a la realidad y no tan sometido a las convenciones sociales. Habrá hombres que obedezcan más a dichas convenciones, y otros que se salgan más de ellas y ofrezcan nuevos relatos. Y lo mismo ocurre con las directoras. Habrán directoras más convencionales y atadas a los roles de género y estereotipos, y otras que quieran dar una visión que no encaje con esos roles de género aprendidos.

Por otro lado, el cine no es más que un reflejo de toda esta situación que se lleva dando durante siglos. Los hombres deciden qué se ve, qué no se ve. Lo que se populariza, lo que no. Y las mujeres, durante mucho tiempo, no han podido tener elección y han tenido que vivir con aquello que se les ha impuesto. Por ello, hace falta que haya muchas más mujeres referentes, para que tanto en el presente como en el futuro, hayan cada vez más y más mujeres hasta llegar a una igualdad entre los distintos géneros. Así, podrán haber más mensajes que desafíen lo establecido y puedan inspirar al resto de mujeres en la sociedad, tanto actual como la futura. Por ello, es importante darle a estas

teorías, creadoras y estudios una gran atención e importancia. Porque a través de ellas se ven reflejados los años de lucha que hay detrás, y se puede hacer un balance de lo (poco) que se ha conseguido y de lo (mucho) que queda por conseguir. Es necesario que los nombres de todas las directoras, guionistas, actrices, directoras de fotografía, de arte, de producción, de sonido, sean reconocidos, y con ello su historia. Las generaciones más jóvenes necesitan referentes femeninos para que llegue un punto en el que ya no se necesiten más teorías, charlas, entregas de premios especiales para mujeres, y estudios sobre desigualdad, porque ya se habrá conseguido todo por lo que se está luchando.

Que haya una mayor variedad de imágenes en nuestra sociedad, que se salgan de los cánones y convenciones (que como ya se ha comentado están muchos de ellos basados en la sexualización del cuerpo y actitud de la mujer), ayudará a que se viva en un mundo más abierto y menos discriminatorio. El cine -hasta cierto punto- modera comportamientos y universaliza, por lo que es el medio ideal para comenzar con un cambio en aquello que se muestra y se cuenta, sin olvidar, por supuesto, todo lo que ya se ha mostrado, ya sea negativo o positivo. Es necesario que aparezcan cada vez más nombres femeninos, y que los que ya se han dado a conocer no caigan en el olvido, para que continúe habiendo un progreso.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Gallego, M. M. y Esteban Leal, F.J. (1998). La pantalla de cine como figura seductora: el proceso de identificación del espectador. En: Carreras-Lario, N.C., y Crespo Gámez, C. (coord) Cien años de cine : la fábrica y los sueños (24-29), Sevilla: Universidad de Sevilla.

Aguilar-Carrasco, P. (2017). El papel de las mujeres en el cine. Editorial Santillana. Madrid.

Albizu Ontaneda, N. (2010). Mujeres irrepresentables. La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica. *Bajo Palabra*, (5), 131–140. Recuperado a partir de <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3458>

Arranz, F. (2010). Cine y género en España. Una investigación empírica, Madrid. Editorial Cátedra.

Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales CIMA. (2020). INFORME CIMA 2020. *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*.

Binimelis, M. (2016). Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women's Cinema Representations: A Brief Historical Approximation. *Secuencias*, (42). <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>

Canal TIFF Talks. (11 de septiembre de 2016). Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016 [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab_channel=TIFFTalks

Casañ-Rodríguez, L. (2018). Fuera de foco: ¿dónde están las mujeres directoras en la industria del cine español? Gandia. Universidad Politècnica de València. Escola Politècnica Superior de Gandia.

Cortés-Selva, L. (2018). *Comunicación visual: fotografía cinematográfica avanzada*. Barcelona: UOC.

Cortés-Selva, L., & Carmona Martínez, M. D. L. M. (2016). El método de construcción del relato filmico y el estilo cinematográfico de Mike Leigh: reflejo de una concepción ética y estética del mundo. *ZER: Revista de estudios de comunicación*, 21(4).

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, págs. 1-30.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Universitat de València. Instituto de la mujer. Editorial Cátedra.

Furió-Alarcón, A. P. (2013). *El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

García-Calderón, G. I. (2020). *Miradas sobre lo "queer": cine y representación*. Universidad Iberoamericana, México. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, N° 50. Enero-junio de 2020 , PP.60-91.

Guillamón-Carrasco, S. (2016). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Universidad de Valencia.

Hooks, B. (1992). *Black Looks, Race and Representation*. Boston, MA. South End Press.

Iglesias-Prieto, N. V. (1994), *El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica*. *Revista Frontera Norte* (vol. 6, núm. 12). México.

Kaplan, A. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres. Methuen.

Kejner, J. E. (2016). *Repensando la mirada femenina en el cine*. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 13.

Kuhn, A. (1991). Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid. Cátedra.

Laguarda, Paula. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. La aljaba, 10, 141-156. Recuperado en 15 de abril de 2022, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009&lng=es&tlng=es.

Molina-García, B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. Comunicación y Género, 4(1), 61-71. <https://doi.org/10.5209/cgen.71072>

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema (Placer visual y cine narrativo en español), Screen.VOL. 16 N°, págs 6-18.

Mulvey, L. (1978). Cine, feminismo y vanguardia. Editado por Mary Jacobus en la antología Women Writing and Writing about Women, p. 15-25.

Navarro, M. y R. Stimpson, C. (2001). Nuevas direcciones. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Argentina.

Pardo, A. "El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta". En Codina, Mónica (ed.), La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación. Pamplona: Eunsa, 2001, pp. 117-141

Parrondo-Coppel, E. (1995). Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia. Universidad Autónoma de Madrid. Secuencias: revista de historia del cine (3). pp. 9-20. <http://hdl.handle.net/10486/3809>

Parrondo-Coppel, E., & González-Hortigüela, T. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo / Re-reading Laura Mulvey 40 Years After. Historiography and Feminism. Secuencias: revista de historia del cine (42). <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>

Richard, N. (1993). ¿Tiene sexo la escritura? En Zegers, Francisco (coord.) Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática,. Santiago de Chile. págs 127-139.

Salazar-Benítez, S. (2015). *La igualdad en rodaje: masculinidades, género y cine*. Tirant lo Blanch.

Tello-Díaz, L. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 34, 1-16.

Thompson, K. y Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. España. Editorial Paidós; Translation edición.

