

CINE ESTUDIO CBA

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2

www.circulobellasartes.com

CINE

PROXIMAMENTE

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

MAR BINIMELIS^a

Universidad de Vic-Universidad de Cataluña Central

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>

RESUMEN

La teoría feminista ha proporcionado importantes herramientas conceptuales y metodológicas que han revertido en los estudios filmicos. En este texto se expondrán dichas influencias y aspectos fundamentales del desarrollo de los estudios filmicos de corte feminista a partir de textos canónicos y, de forma secundaria, de lecturas que a nivel personal me han parecido sugerentes. En este artículo me centraré en exponer las corrientes feministas y de los estudios filmicos dominantes de cada periodo, lo que, sin embargo, no excluye la coexistencia de diferentes modos de entender la problemática de género en el cine en cada etapa. En todo caso, cabe mencionar que todas las perspectivas mantienen un trasfondo común, una preocupación compartida que lleva a interrogarse por las estratificaciones sociales a partir de las construcciones de género que el cine refleja y produce y las dinámicas de control y dominación que estas comportan. El objetivo es ofrecer una visión panorámica de la situación, recogiendo las aportaciones cronológicas que se han desarrollado en este campo, para ir generando un hilo de continuidad que explique los discursos en torno a la cuestión que operan en la actualidad.

Palabras clave: representaciones de género, teoría filmica feminista, corrientes teóricas.

ABSTRACT

Feminist theory has provided important conceptual and methodological tools influencing Film Studies. In this text these influences, along with fundamental aspects of Feminist Film Studies, will be introduced using canonical texts. In addition, I will use secondary sources that I feel suggestive for my line of reasoning. In this article I will focus on presenting the dominant trends in feminist theory and film studies in every period. Nevertheless, mainstream trends do not exclude the coexistence of different ways of understanding gender issues in cinema. In any case, it is worth mentioning that all perspectives support a common background, a shared concern on the social stratifications from gender constructions that cinema reflects and produces and the dynamics of control and domination that these endure. The aim is mapping the situation, collecting in chronological order the contributions in this field in order to generate a thread of continuity that explains the discourses that operate today on this topic.

Keywords: gender representations, Feminist Film Theory, theoretical perspectives, Women's Cinema.

[a] MAR BINIMELIS es profesora e investigadora en la Universidad de Vic-Universidad de la Cataluña Central. Es miembro del grupo de investigación TRACTE (Traducción Audiovisual, Comunicación y Territorio). Centra su trabajo en el análisis de las industrias audiovisuales desde una perspectiva crítica, las políticas culturales y la economía social de la cultura. E-mail: mar.binimelis@uvic.cat.

Introducción

El cine refleja el funcionamiento y los discursos de la sociedad en la que surge pero, al mismo tiempo, tiene la capacidad de proyectar e influir en los comportamientos sociales, ya sea reproduciendo lógicas preexistentes o transformándolas. Así pues, como codificación discursiva, el cine recoge referencias a la realidad, tanto como la estructura y modifica. En palabras de Robert Stam: «A la “textificación” del mundo le corresponde la “mundificación” del texto»¹. En relación con esto, el modo en que la sociedad piensa sobre cuestiones de género está absolutamente mediatizado por los modelos de comportamiento y las actitudes que transmiten las películas. Estas pueden reproducir y consolidar desigualdades operantes en la sociedad. No obstante, también pueden generar discursos alternativos y transformadores con respecto a dichas relaciones de género. Partiendo, pues, de esta transposición mutua entre cine y sociedad, podemos considerar que la manera en que se tratan las cuestiones de género en el cine guarda cierta correlación con lo que ocurre más allá de la pantalla. Por ello, el estudio del cine se convierte en una poderosa herramienta para enfrentarse a esta problemática.

A lo largo del tiempo en que se ha ido desarrollando la teoría feminista aplicada a los estudios filmicos, la cuestión ha sido observada desde diferentes enfoques teóricos por parte de las analistas. En cada época y desde cada perspectiva, se han modificado tanto los planteamientos conceptuales y metodológicos como la cuestión concreta en que han centrado su atención. Dichas transformaciones, en términos generales, se han desarrollado de forma paralela a como lo han hecho las ciencias sociales, salvando las particularidades que el campo de estudio entraña. No obstante, hay que tener en cuenta que la influencia entre las ciencias sociales en general y la teoría feminista en particular opera en las dos direcciones, puesto que el feminismo ha provocado trascendentes cambios en el mundo académico en general.

El artículo pretende dar continuidad y actualizar lo ya publicado por otras autoras en el ámbito hispanohablante. En este sentido cabe citar el artículo de Eva Parrondo Coppel «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia», publicado en España por *Secuencias* en 1995². También es preciso mencionar publicaciones con similares objetivos de las mexicanas Maricruz Castro Ricalde y Margara Millán³. En el ámbito anglosajón, como la propia Eva Parrondo Coppel indicó en el artículo mencionado más arriba, las publicaciones existentes sobre la cuestión siempre han sido más extensas. Sirva de ejemplo el trabajo de síntesis realizado por autoras como Anneke Smelick⁴ o, más recientemente, las publicaciones de Shohini Chaudhuri⁵ y Karen Hollinger⁶.

Década de los setenta: la transcendencia de la dimensión histórica y la denuncia de los límites de los modelos de representación

La teoría fílmica feminista no apareció con verdadera fuerza hasta los años setenta, coincidiendo con la llamada «segunda ola feminista», unos años de

[1] Robert Stam, *Teorías del cine: una introducción* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 374.

[2] Eva Parrondo Coppel, «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 3, 1995), pp. 9-20.

[3] Maricruz Castro Ricalde, «Feminismo y teoría cinematográfica» (*Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 25, 2002), pp. 23-48; Margara Millán, «Las teorías feministas del cine», en *Derivas de un cine en femenino* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), pp. 45-67.

[4] Anneke Smelick, «Feminist Film Theory», en Pam Cook y Mieke Bernink (eds.), *The Cinema Book* (Londres, British Film Institute, 1999 [segunda edición]), pp. 353-365.

[5] Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists* (Nueva York, Routledge, 2006).

[6] Karen Hollinger, *Feminist Film Studies* (Nueva York, Routledge, 2012).

radicales transformaciones culturales que desembocaron en una revisión de los códigos sociales dominantes hasta entonces. El movimiento feminista alentó a las mujeres a apoderarse de su sexualidad, así como a denunciar y enfrentarse a las causas que subyacen tras el hecho de haber sido relegadas a una posición subalterna en el sistema patriarcal. En este período de eclosión, en el ámbito del periodismo y de diversas disciplinas académicas –entre ellas, los estudios filmicos–, empezaron a surgir un importante número de textos sobre temas relacionados con las mujeres que acabaron por convertirse en los textos fundacionales de la teoría filmica feminista.

Por un lado, hubo trabajos dedicados a rastrear la presencia de las mujeres en los distintos aspectos de la producción cinematográfica desde el nacimiento de la industria, como *Women Who Make Movies*, de Sharon Smith⁷, que estudiaba la participación de las mujeres en los primeros años del cine estadounidense⁸. Otra corriente de análisis que tomó fuerza en este periodo se interesaba por el cine en cuanto representación de la realidad. Las publicaciones de esta corriente se dedicaron, prioritariamente, a analizar la representación de las mujeres que se hacía en el cine de la época (casi exclusivamente el cine de Hollywood). Una representación que, tal y como se denunciaba, estaba fuertemente estereotipada. Desarrollaron esta aproximación, por ejemplo, la periodista norteamericana Molly Haskell, en *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*⁹, o académicas como Majorie Rosen, en *Popcorn Venus; Women, Movies and the American Dream*¹⁰ y Joan Mellen, en *Women and Their Sexuality in the New Film*¹¹. Todas ellas llevaron a cabo un análisis de carácter sociológico y empirista (en consonancia con la manera en la que se estaba trabajando en general en Estados Unidos dentro de los estudios filmicos). Su enfoque ponía de manifiesto lo limitado de estas representaciones que se daban solo en un sentido. Un sentido muy específico que implicaba una construcción ideológica y social de la mujer que reforzaba el patriarcado. En definitiva, señalaron que existía un problema en relación con la representación de las mujeres, lo que situó la cuestión sobre la mesa de debate.

El punto de vista de estas autoras presuponía la existencia de una identidad sexual diferenciada vinculada al sexo. Esta cuestión concreta pronto provocó respuestas al otro lado del Atlántico. Así, en Europa –y particularmente en el Reino Unido–, aparecieron una serie de teóricas feministas que hicieron una lectura crítica sobre esta idea esencialista de la feminidad. Plantearon, por ejemplo, que no todas las mujeres cineastas, por el simple hecho de serlo, hacían un trabajo feminista –cuestión que no era considerada por las norteamericanas–. De esta forma, su aportación incidía en que la creencia en la existencia de una esencia femenina podía acabar defendiendo la misma lógica diferencial impuesta por el sistema de dominación al que se pretendía atacar, en tanto que implicaba una legitimación de la «naturalización» del orden existente. Como se explicará a continuación, para estas teóricas, el materialismo histórico, el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis fueron los ingredientes que hicieron posible que sus reflexiones ampliaran el punto de partida

[7] Sharon Smith, *Women Who Make Movies* (Nueva York, Hopkinson and Blake, 1975).

[8] Con posterioridad, y en mayor cantidad a partir de la década de los noventa, siguieron apareciendo estudios académicos cuyo foco de interés fue recuperar la labor de las mujeres en el cine desde sus inicios. Entre ellos cabe citar Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991), que propone una revisión del cine desde el feminismo entendido como una postura ideológica que hace visible aquello que, deliberadamente o no, se ha excluido de la historia del cine. En esta misma línea, con respecto a lo publicado en nuestro país, es preciso referirse a la edición de Giulia Collaizi, *Feminismo y teoría filmica* (Valencia, Episteme, 1995) o a trabajos posteriores como el de María Concepción Martínez Tejedor, «Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine?» (*Espacio, tiempo y forma*, serie VII, H.^a del Arte, 20-21, 2007-2008), pp. 315-340.

[9] Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Nueva York, Penguin Books, 1974).

[10] Majorie Rosen, *Popcorn Venus; Women, Movies and the American Dream* (Nueva York, Coward, Mc Cann and Geoghegan, 1973).

[11] Joan Mellen, *Women and Their Sexuality in the New Film* (Nueva York, Laurel, 1974).

que marcaron sus colegas en Estados Unidos al tomar en consideración la constitución política del sujeto. En este sentido, para vincular a los sujetos con las estructuras materiales, estas autoras incidieron en la dimensión simbólica. Subrayaron que las representaciones e imágenes son el reflejo de las concepciones de la realidad que asume cualquier sociedad como constitutivas de la ideología.

Esta discusión se produjo, no por casualidad, en un momento en que se incrementó de forma destacada la presencia de mujeres dentro de la industria del cine. En el mundo académico, la situación cristalizó en la aparición de un gran número de estudios dedicados a las películas dirigidas por mujeres. Estos estudios interpretaron los trabajos de autoría femenina como un «contracine» lleno de potencial transformador de los discursos cinematográficos dominantes que se articulaban en torno a las mujeres. Cabe mencionar que en este contexto se estimulaba la presencia de mujeres en el mundo del cine a través de diversas iniciativas como la fundación, en 1972, del London Women's Film Group, cuyo objetivo era fomentar la realización de películas por parte de las mujeres. También resulta significativo que, en este período, comenzara a publicarse en Estados Unidos la primera revista de cine feminista, *Women and Film* (entre 1972 y 1975), o el hecho de que, también en 1972, se celebraran los dos primeros festivales de cine feminista: en Estados Unidos, el New York International of Women's Films, y, en el Reino Unido, el Women's Event del Festival de Cine de Edimburgo.



Del rodaje de *The Amazing Equal Pay Show* (Susan Straight Arrow, 1974), película producida por el London Women's Film Group.



Portada de la revista *Women and Film*, n.º 1 (1972).

Precisamente, una de las organizadoras del Women's Event, Claire Johnston (las otras eran Laura Mulvey y Linda Myles), editó un panfleto que se publicó al año siguiente. Titulado *Notes on Women's Cinema*, ilustra la apuesta por el cine feminista como cine contestatario. Este panfleto incluía un texto de

su autoría, «Women's Cinema as Counter-Cinema»¹², donde planteaba que, para hacer un cine de mujeres que pudiera actuar verdaderamente como un «contracine», se tenían que comprender y hacer visibles las cargas ideológicas presentes en las prácticas del cine entonces dominante por medio de una deconstrucción de sus operaciones textuales. Metodológicamente, la propuesta de Johnston subrayaba la trascendencia que tiene este proceso para determinar no solo qué representaciones de la mujer se hacen desde ese cine dominante, sino también cuál es la posición de la mujer en los procesos mediante los que se construye el significado. Para ello desarrolló una aproximación semiótica en la que el cine funciona como un sistema signifiante dentro del cual la mujer actúa como signo. El significado surge de las relaciones que se dan entre los diversos elementos del sistema de signos que subyacen tras los códigos, es decir, tras las normas o convenciones que estructuran el discurso. La finalidad de este proceso es escrutar la psicología de la narrativa de la pantalla como espacio donde se pueden fijar las fantasías para analizar los roles que se asignan a las mujeres.

El otro ensayo de singular trascendencia de este período, «Visual Pleasure and Narrative Cinema»¹³, de Laura Mulvey, también plantea explorar los aspectos psicológicos del cine. Como el trabajo de Johnston, sitúa las esperanzas en la producción de nuevos textos visuales que transformen los códigos narrativos y cinematográficos clásicos y permitan así nuevos procesos de identificación. No obstante, esta autora más que centrarse en las operaciones textuales de los filmes, lo hace en las relaciones que se establecen entre la pantalla y el espectador. Para ello se distancia de la semiótica y expone un análisis de tipo psicoanalítico –tendencia que ha tenido continuidad en el tiempo y que, en buena medida, inicia este trabajo suyo–. Mulvey analizó el funcionamiento de los roles sexuales y de género en el cine clásico de Hollywood a partir de la idea de que la adquisición de identidades genéricas individuales está condicionada por estructuras sociales e históricas que operan en el inconsciente y que configuran el deseo de acuerdo con patrones relacionados con la sexualidad. En concreto, la autora analiza cómo la reducción de la figura femenina a objeto sobre el que se proyectan las fantasías masculinas en la intradiégesis de la película (a través de determinados códigos y convenciones) comporta que tanto el espectador-hombre como la espectadora-mujer desarrollen procesos de identificación con el protagonista masculino.

Mulvey distingue dos esquemas básicos de acuerdo con los cuales se pueden clasificar la mayoría de las películas del cine hegemónico de la época. El primero, ejemplificado por la película *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), es, a grandes rasgos, aquel que sitúa al personaje masculino como elemento activo y que ejerce una mirada voyeurista sobre la mujer. En este primer esquema, el hombre protagoniza la acción narrativa que viene desencadenada (de forma pasiva) por la fuerza seductora del personaje femenino, convertido en fetiche y que representa el enigma que debe ser revelado, en tanto que perturba la seguridad masculina e, incluso, la de toda la comunidad. El mismo esquema es el

[12] Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en *Notes on Women's Cinema* (Londres, *Society for Education in Film and Television*, 1973). Reeditado en Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999), pp. 31–40.

[13] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, n.º 16, 1975), pp. 6–18. Traducción al español: Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Fundación Instituto, Shakespeare / Instituto de Cine RTV / University of Minnesota).



Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

que presenta *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), del mismo director. De esta forma, se establece entre los personajes una dinámica complementaria de relaciones sadomasoquistas.

El segundo modelo, menos frecuente, es el que muestran, por ejemplo, películas de Josef von Sternberg como *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930) o *Marruecos* (*Morocco*, 1930). A diferencia del anterior, este esquema se caracteriza por mostrar una masculinidad que prescinde de los rasgos sádicos. En este caso, el personaje masculino presenta un sentimiento de «castración» que se resuelve fetichizando el cuerpo femenino (o una parte de él) hasta tal extremo que la mirada del protagonista masculino queda suspendida. Él permanece privado de toda capacidad de actuación más allá de la mera contemplación.

Desde su publicación, las tesis que expone «Visual Pleasure and Narrative Cinema» han inspirado un gran número de polémicas y disertaciones académicas a lo largo del tiempo, lo que da cuenta de su transcendencia. Probablemente, el aspecto más cuestionado del ensayo ha sido la rígida división que establece entre los roles del hombre y de la mujer. A pesar de plantear la feminidad y la masculinidad como entidades socialmente construidas —y, por lo tanto, susceptibles de ser modificadas—, sus tesis dejan a un lado, por ejemplo, el deseo homosexual o bisexual, el cual aporta complejidad a los



Marruecos (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930).

vínculos entre imagen y espectador/a. Por una parte, autores como Kaja Silverman han observado que los hombres también pueden generar procesos de identificación con las posiciones pasivas y masoquistas de las protagonistas femeninas¹⁴. Por otra parte, diversos trabajos señalaron que hay narrativas, a menudo dentro del género melodramático, que abren un espacio alternativo donde el deseo femenino se desarrolla por vías discordantes a las señaladas por Mulvey¹⁵.

La década de los ochenta: la incorporación al análisis de los contextos de producción y recepción

En torno a los años ochenta se produjo otro giro fundamental en la teoría filmica feminista. Por una parte, las analistas se dieron cuenta de que centrar el análisis en las operaciones textuales de las películas no era suficiente y consideraron que el cine debía estudiarse, además, desde el punto de vista de su inserción en los procesos históricos y en los contextos sociales de la producción y la recepción. Surgió la necesidad de ampliar los análisis en torno al espectador. El debate se centró en la consideración de la heterogeneidad de las espectadoras y las relaciones de clase y poder que se establecían entre las propias mujeres. Con ello se volvía la mirada hacia el interior de los discursos que se habían generado hasta entonces dentro del propio feminismo.

Para explicar el contexto académico en el que esto se produjo, cabe identificar cuáles fueron los elementos que contribuyeron a este cambio de perspectiva. Para comenzar, algunos años después de los procesos de descolonización que se iniciaron tras la Segunda Guerra Mundial y que se extendieron, dependiendo de la zona, hasta la década de los sesenta, los estudios poscoloniales abrieron un campo de trabajo fértil para otras disciplinas. Se cuestionó la universalidad del modelo del hombre blanco y europeo; y por ende, el modelo de mujer. En consecuencia, la categoría de persona empezó a pensarse en función de los diversos significados que podía adquirir en los distintos contextos.

Principalmente, a la luz de los denominados estudios culturales, se abrió la discusión en torno a la cultura popular y a las categorías de género, clase y raza, que ponían de relieve la complejidad de las relaciones jerárquicas de poder. En este marco, empezaron a incorporarse a la teoría feminista toda una serie de estratificaciones derivadas del cruce de estas categorías que cuestionaron con más profundidad esencialismos implícitos en planteamientos anteriores. Muestra de ello es el trabajo de Audre Lorde, pionera en los análisis feministas desde la negritud, que criticó la desatención a los temas raciales desde el feminismo en trabajos como «Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference»¹⁶. En una línea de estudio similar, Jane Gaines exploró en «White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory» cómo la diferencia racial se entrelaza con las cuestiones de género en el cine específicamente¹⁷. Este artículo, en el que se analiza la película *Mahogany* (Berry Gordy,

[14] Kaja Silverman, «Masochism and Subjectivity» (*Framework. The Journal of Cinema and Media*, n.º12, 1980), pp. 2-9.

[15] Entre ellos, Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987). N. de la redacción: para una revisión en profundidad del artículo de Laura Mulvey, ver en este número Eva Parrondo Coppel y Tecla González Hortigüela, «Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo», pp. 53-72.

[16] Audre Lorde, «Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference», en *Sister Outsider: Essays and Speeches* (California, Crossing Press, 1984), pp. 114-123.

[17] Jane Gaines, «White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory» (*Screen*, 29-4, 1988), pp. 12-27.

1975), critica la falta de capacidad del feminismo dominante para explicar las relaciones afroamericanas de las que trata la película, así como su tendencia a reforzar valores que funcionan solo desde el punto de vista de la clase media blanca.



Diana Ross en *Mahogany* (Berry Gordy, 1975).

Para analizar esta complejidad de posiciones relativas a las prácticas de poder resultaron también fundamentales las aportaciones de Teresa de Lauretis en sus análisis de la ficción filmica. En su ensayo *Technologies of Gender*, muy influida por las teorías de Michel Foucault sobre el poder, argumentó que el género es producto de varias «tecnologías» en tanto que discursos institucionales¹⁸. De hecho, el trabajo del filósofo francés tuvo una profunda trascendencia en toda la teoría feminista por lo que respecta a la dimensión simbólica del poder y a su interpretación de lo social como un campo de prácticas en el que se muestran los discursos que el poder elabora, es decir, lo que él llama «tecnologías» (de «tecnos», «poder», y «logos», «conocimiento»). Para Foucault, estas «tecnologías» constituyen una relación no hierática de fuerzas en tensión que provienen de todas las direcciones, por lo que cada individuo es tanto producto como productor de poder, pues negocia continuamente su posición en el orden de fuerzas existente. De acuerdo con esto, el trabajo de De Lauretis plantea que las relaciones de fuerza establecidas históricamente han provocado que hombres y mujeres desarrollen prácticas sexuales e identitarias distintas. El concepto de «género» se piensa entonces como posición construida a lo largo del tiempo dentro de una red de relaciones de poder que permite considerarlo como una categoría multiforme y plural en la que la feminidad ya no se lee en relación con la masculinidad. Por otro lado, la autora apuesta por la capacidad

[18] Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).

de agencia de los sujetos que reinterpretan la producción cultural. Defiende que es posible hacer interpretaciones alternativas de las narrativas y los discursos del cine dominante en relación con el género cuando estas interpretaciones corren a cargo de sujetos conscientes de las estrategias con las que se ejerce el poder.

Asimismo, Mary Ann Doane incidió en la capacidad de agencia de los espectadores y en la pluralidad de interpretaciones posibles. Desde un enfoque cercano al psicoanálisis, Doane planteó los procesos de identificación que se generan en las espectadoras en términos de proximidad y distancia con respecto a la imagen femenina. La autora consideró que entre aquellas representaciones de la mujer que extreman sus atributos supuestamente femeninos –como las *femmes fatales*– y las espectadoras se crea una distancia. Sin que ello implique adoptar la posición masculina, esta distancia permite a las espectadoras proyectar una mirada «espectacular» sobre el personaje al entenderlo, simplemente, como una representación pública teatralizada. De esta forma, la autora pone de manifiesto las diferentes y complejas formas como las espectadoras pueden recibir, interpretar y negociar su mirada sin identificarse necesariamente con los modelos dominantes¹⁹.

Uno de los enfoques que surgieron a partir de esta idea fue aquel que consideraba la relación espectadora / filme en aquellas películas dirigidas específicamente a ellas. Para desarrollar este tema se introduce la cuestión del género cinematográfico como un elemento clave a tener en cuenta que permitió analizar diversas estrategias de apropiación de los mensajes contenidos en estos filmes por parte de la audiencia. Así, se pensó que la vinculación de las espectadoras con las películas, en palabras de Parrondo Coppel, «no debía ser considerada en relación al cine en términos generales, sino en relación a cada género cinematográfico en particular»²⁰. El estudio del melodrama fue especialmente fructífero en ese sentido con trabajos como «Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory», de Annette Kuhn²¹, y «Melodrama and the Woman's Picture», de Pam Cook²². Para la primera de estas autoras el foco de interés se centra en las posibilidades de interpretación que hace posible el hecho de que sean historias contadas a través de protagonistas mujeres. Cook, por su parte exploró las contradicciones que se generan entre el deseo femenino y las estrategias narrativas del género.

Justo en la contraparte de esos géneros cinematográficos, realizados principalmente para la mirada femenina pero no desde ella, durante la década de los ochenta también se avanza sobre lo ya propuesto en la etapa precedente al entender el cine realizado por mujeres como un contra-cine. Se insiste en que se trata de una importante alternativa potencial de subversión de los modelos de representación dominantes. Sobre este particular resulta imprescindible referirse a E. Ann Kaplan. La autora dedica la segunda parte de *Women in Film: Both Sides of the Camera*²³ a analizar la práctica filmica feminista atendiendo a películas de ese periodo en las que, conscientemente, se propone una redefinición de la imagen de la mujer en la pantalla. De hecho, el trabajo de Annette

[19] Mary Ann Doane, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator» (*Screen*, n.º 23, 1982), pp. 74-87 y, con posterioridad, *Femmes, Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (Nueva York, Routledge, 1991).

[20] Eva Parrondo Coppel, «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia», p. 15.

[21] Annette Kuhn, «Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory» (*Screen*, n.º 25-1, 1984), pp 18-29.

[22] Pam Cook, «Melodrama and the Women's Picture», en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.), *BFI Dossier 18: Gainsborough Melodrama* (Londres, British Film Institute, 1983).

[23] E. Ann Kaplan, *Women in Film: Both Sides of the Camera* (Nueva York, Methuen, 1983).

Kuhn no solo es ilustrativo de la convicción de que el cine realizado por mujeres puede funcionar como contradiscurso frente al cine hegemónico, sino que refleja también otros planteamientos propios de esta etapa expuestos más arriba en este mismo apartado. Por ejemplo, en *Women and Film: Both Sides of the Camera* la autora parte de afirmar la capacidad de agencia de las mujeres. También considera indispensable atender a la complejidad de las relaciones de poder que las envuelven, una complejidad que es indisoluble de los procesos históricos y los contextos sociales concretos en que se producen. Cabe señalar que el análisis desde esta posición entraña una carga política crítica importante que se explica perfectamente en otro texto de la misma autora, «Textual Politics», publicado algo después, en el año 1991. En él enfatizó esta idea con especial precisión, por lo que merece la pena reproducir sus palabras:

Si el cine deconstructivo plantea la posibilidad de una relación espectral activa en torno a un conjunto específico de significados, y si la escritura cinematográfica ofrece una amplitud de miras en combinación con asuntos de expresión en relación a qué espectadores pueden posicionarse como mujeres y / o como feministas, resulta por tanto claro que un contracine feminista no es simplemente una cuestión de textos o de «forma más contenido». De diversas maneras y en varios niveles, el momento y las condiciones de recepción de los films son cruciales. La cuestión del contracine feminista en absoluto queda agotada por el debate de los textos fílmicos feministas o femeninos: en última instancia, ha de ser considerada también en términos de las condiciones institucionales de producción y recepción²⁴.



Imagen de Marguerite Duras en *Nathalie Granger* (1972). A partir de esta película, E. Ann Kaplan analiza el silencio como forma de resistencia en la segunda parte de *Women in Film: Both Sides of the Camera* (1983).

[24] Annette Kuhn, «Textual Politics», en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, 1991), p. 266. Texto disponible online en <<http://www.virginiabonner.com/courses/cms4320/readings/Kuhn%20Textual%20Politics.pdf>> (1 / 07 / 2015). Traducción propia.

La década de los noventa: el análisis de las identidades complejas

Llegada la década de los noventa el debate avanzó hacia la conceptualización de las identidades como discursos contruidos de diferenciación y exclusión. Desde esta nueva perspectiva, la política de las identidades adoptada en el período anterior empieza a recibir críticas. Se considera que, a menudo, acaba construyendo categorías sociales de exclusión y diferenciación social al categorizar a los grupos de acuerdo con una serie de estereotipos tras los que subyacen los mismos procesos que han generado la dominación. Se podría considerar que se ha producido un giro existencial: ya no se trata tanto de desenmascarar los mecanismos de desigualdad para generar un movimiento crítico, como de desarrollar propuestas analíticas que exploren la cuestión de la dificultad de construir o representar una identidad fija y estable. Es decir, en el caso de la diferencia étnica, por ejemplo, ya no se trata de considerarla como una variable más junto con la de género. Por el contrario, se trata de analizar precisamente su intersección, la constitución mutua del género y la etnia sin establecer una jerarquía para pensar cómo se relacionan y cómo se articulan.

En última instancia, este cambio de perspectiva implica una nueva vuelta de tuerca en la crítica a los planteamientos coloniales y heterosexuales del feminismo dominante. Si bien la cuestión ya se había puesto sobre la mesa en el periodo anterior, no había llegado a calar hondo en la teoría feminista y había sido ignorada por los poderes institucionales. Así, tal y como pusieron de manifiesto muchas de las críticas poscoloniales –entre ellas las de Gayatri Chakravorty Spivak o Chela Sandoval–, en el contexto de la globalización, el discurso del feminismo dominante proyectaba muchas veces una visión proteccionista de las feministas del tercer mundo como mujeres oprimidas que deben ser liberadas por medio del feminismo occidental, ignorando las particularidades y formas propias de los diversos contextos. Asumiendo esta crítica, la categoría «mujer» se enfrenta al reto de hacer referencia a una pluralidad heterogénea de experiencias. En ese momento estas experiencias resultan más visibles que nunca a través de la migración o de los medios que ponen en circulación imágenes de todo el mundo y que muestran la multiplicidad de formas de ser mujer. Esta circunstancia hace imposible la construcción de categorías totalizadoras. También contribuyeron a esclarecer esta problemática los trabajos de Gloria Andalzúa o Cherrie Moraga. Andalzúa se encara con el pensamiento simplista y polarizado de Occidente al introducir la cuestión de las identidades mestizas²⁵. Por su parte, Cherrie Moraga se centró en la temática de la mujer y el lesbianismo en la comunidad chicana de Estados Unidos en cuanto a minorías en las que también convergen complejidades relativas a la identidad²⁶.

[25] Gloria Andalzúa, *Making Face, Making Soul / Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (San Francisco, Aunt Lute Books, 1990). Con anterioridad ya había publicado *Borderlands / La frontera: The New Mestiza* (San Francisco, Aunt Lute Books, 1987), mezcla de poemas y prosa donde anticipaba estos mismos temas.

[26] Cherrie Moraga et al. (ed.), *The Sexuality of Latinas* (Texas, Third Woman Press, 1993).

Más específicamente, en relación al cine, cabe mencionar *Black Looks. Race and Representation*, de Bell Hooks, que dialoga con el texto fundamental de Laura Mulvey. Hooks cuestiona el modo en que, según Mulvey, se producía

la subjetividad de la mirada a partir de la diferencia hombre-mujer. Hooks añadió la idea de la «mirada oposicional» para explicar cómo las mujeres pertenecientes a minorías interpretan el cine de Hollywood desde su «ser diferente» a partir de otras cuestiones, más allá de la diferencia sexual. La autora afirma:

Aquellas mujeres negras cuyas identidades fueron construidas en resistencia, por prácticas que se oponían al orden dominante, tenían una mayor inclinación a desarrollar una mirada opositora. Ahora que hay un mayor interés en las películas producidas por mujeres negras y estas películas se encuentran más accesibles a los espectadores, es posible hablar de espectadorialidad femenina negra en relación a ese trabajo²⁷.



Losing Ground (Kathleen Collin's, 1982) le sirve como ejemplo a Bell Hooks en *Black Looks. Race and Representation* (1992) para reflexionar sobre la subjetividad sexual de las mujeres negras y su reivindicación.

Es necesario citar también a Gwendolyn Audrey Foster en *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*²⁸ o el trabajo de Kenneth W. Harrow, *With Open Eyes: Women and African Cinema*²⁹. Ambas publicaciones dan cuenta de cines alternativos desde la perspectiva de género y a partir de los estudios postcoloniales. Audrey Foster lo hace al analizar la cuestión de la diáspora y el desplazamiento a partir de la reivindicación de la labor de mujeres cineastas que trabajan en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Kenneth Harrow edita un compendio de ensayos dedicados a realizadoras africanas, pero también al estudio de la representación de las mujeres africanas, ya sea en películas de directores africanos masculinos o de realizadores estadounidenses o europeos que realizan filmes sobre África.

[27] Bell Hooks, *Black Looks. Race and Representation* (Boston, South End Press, 1992), p. 127.

[28] Gwendolyn Audrey Foster, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity* (Southern Illinois, Carbondale, 1997).

[29] Kenneth W. Harrow (ed.), *With Open Eyes: Women and African Cinema* (monográfico), *Matatu: Journal for African Culture and Society*, n.º 19, 1997, pp. 1-263. Traducción propia.



En *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1983) se analiza la mirada voyeurista del documental etnográfico. La película es referida por Gwendolyn Audrey Foster en *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity* (1997).

ría de «mujer» como categoría única que define al sujeto del que se ocupa el feminismo. En este marco de conceptualización, se habla de postfeminismo para hacer referencia a los planteamientos desde los que se desarrolla el feminismo. De esta forma, y sin querer entrar aquí en las airadas polémicas que el prefijo «post» suscita, el término remite al giro epistemológico que se produce hacia análisis que pretenden ser más transversales y evitar posiciones que partan de una única noción de categoría sexual. Por lo tanto, con la autocrítica que implica este concepto, se trata de incidir en el hecho de que el proyecto moderno de construcción social no ha considerado suficientemente a una multiplicidad de sujetos (más allá del de mujer como categoría universal) que quedaban fuera de los intereses del patriarcado y del modelo universal de hombre blanco, occidental y burgués.

A este respecto, se puede considerar que se abrieron en esta década al menos dos líneas conceptuales de trabajo que continúan desarrollándose en la actualidad. En primer lugar, centrándose en la crítica al concepto de «identidad», diversas autoras, como Judith Butler o Eva Kosofsky Sedgwick, propusieron una definición de «género» en términos de performatividad con un énfasis claro en la superación de la diferencia sexual como eje desde el que leer el deseo y la identificación espectral. Estas analistas plantearon que la estructuración de la sociedad es de orden simbólico y se produce a través de la ritualización. Es decir, de la reiteración de comportamientos que hacen asumir a los actores sociales determinados roles, imposiciones de ciertas normas de masculinidad y feminidad, dentro del orden social existente. Butler, por ejemplo, argumenta que el género no tiene ningún estatuto ontológico más allá de los actos que lo constituyen: «el género resulta ser performativo –esto es, que constituye la identidad que pretende ser. En este sentido, el género siempre es un acto / acción, si bien no un acto de un sujeto que puede

Por otra parte, al incorporar los elementos que se aportan al tener en cuenta la homosexualidad o la transexualidad, se empieza a considerar que el sexo ya no se corresponde con el género, de manera que se rompen las barreras entre ambas categorías. Precisamente, desde esa ruptura de la correspondencia entre sexo y género se aborda la cuestión de lo transgenérico. Es decir, 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. En otras palabras, se pone en cuestión la categoría

ser considerado como preexistente a la muerte»³⁰. Conocer y deconstruir la idea de la correspondencia entre sexo y género mediante lo que la autora denomina «parodia», en referencia a la capacidad de apropiarse de identidades de género de manera distinta a las convenciones sociales, permite a los sujetos generar con sus actos distorsiones en los códigos de significación dominantes. La transposición de las propuestas de esta autora al análisis de las imágenes fílmicas se basa en que lo simbólico puede pensarse como el lugar donde se asientan en buena medida esas prácticas sociales reiteradas que determinan a los sujetos³¹.

Una segunda corriente se centra, fundamentalmente, en el análisis de los discursos que el poder construye sobre el género en relación con la producción y normalización del cuerpo. En esta perspectiva se sitúa, por ejemplo, Donna Haraway, quien denomina «informática de la dominación» a la situación actual de las minorías sexuales y culturales frente a la creciente globalización de los sistemas de producción y reproducción del género, del sexo y de la raza. La autora analiza cómo las tecnologías cibernéticas de poder penetran en los cuerpos de los individuos y generan nuevos tipos de subjetividades y organismos, a los que ella denomina «cyborgs». El «cyborg», pues, es la metáfora de los sujetos actuales, seres que se saben incompletos y que, si por una parte tienen la capacidad de identificarse con la otredad (las otras mujeres, los homosexuales, las minorías étnicas...), por otra parte, son producto de las configuraciones posmodernas del poder dominadas por corporaciones internacionales, grandes consorcios de la comunicación y la ingeniería genética e informática. Se trata, por tanto, de un organismo que contiene en sí mismo tanto las posibilidades de emancipación como las marcas de la opresión³². Otras autoras que han trabajado en esta línea sobre la relación entre la tecnología y en el género han sido Sarah Kember³³ o Sadie Plant³⁴.

Las aportaciones de ambas perspectivas se encuentran en la base sobre la que se desarrollan una serie de trabajos que consideran que, desde la década de los setenta, se ha producido un cambio importante de las representaciones del género y de las identidades sexuales en los medios de comunicación (y que, en consecuencia, se han transformado también los mecanismos de identificación que provocan). En esta línea destacan trabajos que cuestionan el lugar desde el que se representa la homosexualidad. Entre ellos cabe citar los ensayos publicados en *The Straight Mind and Other Essays*, editados por Monique Wittig³⁵, que ponen en cuestión la heterosexualidad como el centro desde el que se observa la diferencia al visibilizar que esta «normalidad» de la mirada no está en absoluto carente de ideología y carga política. La propuesta supone nuevamente una oposición a las categorías totalizadoras establecidas desde las corrientes psicoanalíticas. Por su parte, *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, editado por Diane Hamer y Belinda Budge³⁶, se enfrentó a la cuestión al analizar cómo desde el cine, la televisión y la cultura popular en general se construye la imagen de la lesbiana partiendo de la heterosexualidad como referente. También el trabajo editado

[30] Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York, Routledge, 1990), p. 25.

[31] Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity; Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (Nueva York, Routledge, 1993); *The Psychic Life of Power: Theories of Subjectivity* (Stanford, Stanford University Press, 1997).

[32] Donna J. Haraway, «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York, Routledge, 1991), pp 149-181.

[33] Sarah Kember, *Virtual Anxiety. Photography, New Technologies and Subjectivity* (Manchester, Manchester University Press, 1998).

[34] Sadie Plant, *Zeroes + Ones: Digital Women and the New Technoculture* (Nueva York, Doubleday, 1997).

[35] Monique Wittig (ed.), *The Straight Mind and Other Essays* (Boston, Beacon Press, 1992).

[36] Diane Hamer y Belinda Budge (eds.), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism* (Londres y San Francisco, Pandora, 1994).

por Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar, *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*³⁷, analiza desde la perspectiva *queer* las representaciones mediáticas de la sexualidad de lesbianas y gays buscando escapar de definiciones totalizadoras en torno a la sexualidad.

Otras críticas como Carol J. Clover, Barbara Creed y Linda Williams elaboran peculiares revisiones de las tesis de Laura Mulvey. Plantearon que, desde finales de los setenta, y cada vez en mayor medida, hay producciones cinematográficas cuyos personajes permiten que se generen procesos de identificación fluidos entre los sexos y géneros. Sin embargo, en el fondo, más allá de las transformaciones de las formas, la construcción de personajes sigue adaptándose prioritariamente a las necesidades de identificación de la mirada masculina tradicional. Carol J. Clover, por ejemplo, estudia el personaje que denomina «*final girl*» en las películas de terror. Esta autora define estos personajes como femeninos, aunque situados en un cuerpo andrógino, desde el que se enfrentan a un personaje masculino frecuentemente feminizado. Se trata de un patrón que comparten buen número de películas del género a partir de los años setenta, y también en los ochenta –entre ellas, *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) o *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980)–, y que no se observa en los clásicos anteriores del género. En estas producciones, la *final girl*, a pesar de la presencia andrógina que flexibiliza los procesos de identificación, continúa adaptándose a las necesidades de la mirada masculina tradicional, pero convergen en ella tanto los rasgos sádicos como la posición masoquista de la víctima-mujer, que habían sido negados al espectador-hombre en el cine clásico³⁸.



[37] Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (Nueva York y Londres, Routledge, 1993).

[38] Carol J. Clover, *Men, Woman and Chain Saws: Gender in The Modern Horror Film* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1993).

Pesadilla en Elm Street (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), película que ejemplifica el personaje femenino de la «*final girl*» conceptualizado por Carol J. Clover.

También a partir de las películas del subgénero de terror, Barbara Creed analiza el recurrente personaje de la madre-monstruo, como es el caso de la comandante Ripley en *Aliens: el regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986). En un discurso similar al de Clover, Creed propone que en estas películas la presentación psicótica de la protagonista incorpora simbólicamente lo femenino a todo aquello que queda fuera de los límites de la racionalidad patriarcal³⁹. Linda Williams, por su parte, analiza cómo la fantasía del cine continúa necesitando de la presencia de un cuerpo femenino. Este se convierte en el centro de un exceso emocional provocado por individuos que actúan movidos por impulsos sadosomasoquistas, si bien estos impulsos responden cada vez menos a una rígida división de sexo / género⁴⁰.



La comandante Ripley en *Aliens. El regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986) muestra al personaje de la madre-monstruo referido por Barbara Creed en *The Monstrous. Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*.

Siglo XXI: el cuerpo como espacio de dominio y de transgresión

Desde que entramos en el siglo XXI, una gran parte de la discusión se ha centrado en aspectos epistemológicos en torno al concepto mismo de postfeminismo. Tal y como afirma Rosalind Gill, «no hay un acuerdo entre los investigadores acerca de qué significa postfeminismo. El término se usa de manera variada y contradictoria para indicar un posicionamiento teórico, un tipo de feminismo después de la Segunda Ola o para aludir a una postura política regresiva⁴¹. Para esta autora el término hace referencia a la particular sensibilidad que prevalece en torno al género en Occidente desde finales del siglo XX y hasta la actualidad. Reformulando la propuesta de esta misma autora, dicha

[39] Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Londres, Routledge, 1993).

[40] Linda Williams, «Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama», en *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, 1990), pp. 137-162.

[41] Rosalind Gill, «Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility» (*European Journal of Cultural Studies*, 10, n.º 2, 2007), pp. 147-166. Disponible online en: <http://eprints.lse.ac.uk/2449/>.

[42] Stacy Alaimo y Susan Hekman, *Material Feminisms* (Bloomington, Indiana university Press, 2008); Karen Barad, «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter» (*Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 3, primavera de 2003), pp. 801-831.

[43] Jackie Stacey, «She Is Not Herself: The Deviant Relations of Alien Resurrection» (*Screen*, vol. 44, n.º 3, 2003), pp. 251-276; Michael Minden y Holger-Bachmann (eds.), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Views of Technology and Fear* (Rochester, Camden House, 2000), pp. 198-215; Deborah Jermyn, «The Rachael Papers: In Search of *Blade Runner's* Femme Fatale», en Will Brooker (ed.), *The Blade Runner Experience* (Londres, Wallflower, 2005), pp. 159-173.

[44] Gill Kirkup et al. (eds.), *The Gendered Cyborg. A Reader* (Londres y Nueva York, Routledge 2000).

sensibilidad se caracteriza por la preocupación en torno a una serie de temas relativos al cuerpo, ya sea en relación a él como espacio sobre el que se ejercen el dominio y el control o, por el contrario, a su afirmación activa como lugar a partir del que se proyectan los propios deseos y desde el que se encarna la diferencia. De este modo, para la óptica contemporánea es clave pensar en las nuevas agencialidades del cuerpo y sus relaciones con aquello que lo traspasa y determina. Dentro de este escenario han surgido toda una serie de enfoques. Por un lado, se cuestionan los límites del humanismo en el sentido de que el antropocentrismo propio del pensamiento moderno es apelado por la hibridez entre lo humano y la tecnología. Así, desde corrientes como la semiótica material o el feminismo posthumano⁴², la atención se centra en las relaciones mutuamente constitutivas que se generan entre los sujetos y los objetos, siendo las prácticas sociales el enlace entre ambos elementos.

Numerosos trabajos dentro de los estudios filmicos desarrollan esta cuestión, por lo general analizando los vínculos entre las tecnologías, los sujetos y el género⁴³. Para ejemplificarlo, *The Gendered Cyborg. A Reader*⁴⁴ hace un buen compendio de los temas esenciales dentro de esta corriente. Por un lado, actualiza la metáfora del *cyborg* a partir del manifiesto de Donna Haraway. Por otro lado, revisa la relación entre la ciencia y la ciencia ficción en cuanto a género cinematográfico y debate el significado social de cuestiones tecnológicas que van desde los tratamientos de reproducción hasta la inteligencia artificial o internet. La hipótesis que sostiene este trabajo es que la figura del *cyborg* permite pensar la relación entre la cultura y la tecnología, las personas y las máquinas más allá de las categorías de género que operan en el discurso científico



Lidia Merás estudia los principales arquetipos de mujer-máquina en el cine de ciencia ficción en su artículo «Replicantes o sumisas: el *cyborg* femenino desde *Blade Runner*» (2014). El que presenta *Las mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*, Frank Oz, 2004) entronca con el mito del Pígmaloón y presenta el deseo de crear una mujer «perfecta».

tradicional. En relación a lo publicado sobre esta cuestión en España cabe citar lo escrito por Lidia Meras⁴⁵. En el artículo «Replicantes o sumisas: el *cyborg* femenino desde *Blade Runner*», la autora analiza los principales arquetipos de mujeres-máquina del cine de ciencia ficción. Arquetipos que tienen una evolución dentro de la historia del cine y que siguen funcionando en las películas de ciencia ficción actuales. El primero de ellos entronca con el mito del Pígmalo y presenta el deseo de crear una mujer «perfecta». El segundo arquetipo es una suerte de contraparte del primero: la mujer-máquina cobra vida y entraña un inesperado peligro.

Por otro lado, surge una línea de trabajo enfocada a la crítica al sistema capitalista y a explorar las encubiertas dinámicas de desigualdad que entraña, así como posibles vías para subvertirlas. Por ejemplo, Sayak Valencia en *Capitalismo Gore*⁴⁶ conceptualiza la violencia como la nueva epistemología del capitalismo y de afirmación del sistema patriarcal que opera a partir del establecimiento de densas dinámicas de control y explotación sobre los cuerpos. En un enfoque parecido, Amaia Pérez Orozco, en *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*⁴⁷, plantea desde el feminismo la posibilidad de rebelión a través de la creación de vínculos entre minorías como forma contra-hegemónica de organización social. Si bien esta línea incide en el feminismo como proyecto social, solidario y colectivo, se denuncia que el sistema capitalista haya incorporado avances desarrollados por el feminismo pero desde una perspectiva despolitizada que promueve el individualismo. Así, cuando la gran aportación del feminismo, hablando en términos muy generales, ha sido incorporar lo personal a la agenda política, desde el sistema económico imperante se toman algunas reivindicaciones referentes a la igualdad de género pero se neutralizan los vínculos que estas tienen con aspectos relativos a la solidaridad social. De hecho, se incorpora, básicamente, solo aquello que tiene que ver con la liberación de la mujer en cuanto a ser productivo.

Una de las corrientes de estudio en la que se ven inmiscuidos ampliamente los medios de comunicación y, consecuentemente, los estudios filmicos y que entronca con esta idea es la desarrollada por autoras como Angela McRobbie⁴⁸, Sue Thornham⁴⁹, o la ya citada Rosalind Gill⁵⁰. Sus trabajos tienen en común el afrontar el estudio de la cultura popular de consumo y cómo, en las lógicas que estas industrias establecen, el feminismo se transforma en una suerte de «feminismo desmovilizador» al servicio del capitalismo, generando continuamente necesidades, deseos y expectativas. A nivel conceptual, con este enfoque se establece, nuevamente, un diálogo con las ideas de Foucault al plantear la explotación de los cuerpos como una lógica económica en la que la represión es substituida por elaboradas formas de control mediante la sobre-representación. Por ejemplo, Angela McRobbie, en el capítulo «Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime», analiza la película *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001) en esos términos. La autora afirma:

[45] Lidia Merás, «Replicantes o sumisas: el *cyborg* femenino desde *Blade Runner*» (*Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 4, 2014), pp. 7-33.

[46] Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2010).

[47] Amaia Pérez Orozco, *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2014).

[48] Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (Londres, SAGE, 2009).

[49] Sue Thornham, *Women, Feminism and Media* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007).

[50] Rosalind Gill, *Gender and the Media* (Cambridge, Polity Press, 2007).

El diario de Bridget Jones es ejemplar como película de género de mujeres, reinventado para traer de nuevo el romance a un contexto específicamente postfeminista. Ni esta, ni *Ally McBeal*, ni *Sexo en Nueva York* son furibundos panfletos antifeministas, si bien han tenido en cuenta el feminismo y de manera implícita o explícita se han preguntado «¿ahora qué?». Hay una viva sensación de que estas tres jóvenes mujeres quieren de alguna manera reclamar su feminidad sin indicar exactamente por qué se les ha privado de ella [...]. Parece como si el feminismo hubiera despojado a las mujeres de sus placeres más preciados como, por ejemplo, el romance, el cotilleo y las preocupaciones obsesivas acerca de cómo conseguir marido⁵¹.

Así, para McRobbie los avances del feminismo están siendo socavados en un proceso en el que producciones de la cultura popular juegan un papel fundamental debido a su ambivalencia. Aparentan participar del feminismo por medio de los omnipresentes tropos de la libertad y de la libre elección, pero en realidad dejan de lado otras reivindicaciones sociales más profundas.

Por otro lado, se ahonda en el tema de la sexualización de la cultura occidental, denunciada como dinámica repleta de ideología en el capitalismo. En este sentido, corrientes como el postporno plantean nuevos discursos alternativos a las representaciones sexualizadas de los medios hegemónicos y patriarcales. De este modo, lo que se propone desde esta línea de trabajo es el empoderamiento sexual y político a través de la pornografía. En relación con esto, cabe destacar que desde el cambio de siglo ha habido un gran número de realizadoras que trabajan desde este planteamiento, como pueden ser Shine Louis Houston, Courtney Trouble, Emilie Jouvét, Anna Span, Petra Joy u organizaciones como Queer Porn tv o Girls Who Like Porno (2003-2007) en España. Para entender la propuesta es indispensable pensar en cómo se ha llegado a estas posiciones a partir de la denuncia de la pornografía como fórmula de explotación y sometimiento de los cuerpos femeninos e institución reproductora de la desigualdad, según era planteada la cuestión en las décadas de los ochenta y noventa. Algunos textos en esa línea fueron *Toward a Feminist Theory of the State*, de Catharine MacKinnon⁵², o *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*, de Sheila Jeffreys⁵³. Ya a finales de los noventa Linda Williams publicó su obra clásica *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*⁵⁴, que es una buena muestra de cómo se produjo el cambio de enfoque sobre esta cuestión. Este trabajo incide en el carácter inherentemente contradictorio de este modo filmico que en manos del *mainstream* supone explotación y vejación de los cuerpos, particularmente de los de las mujeres, pero que producido desde posiciones alternativas puede ofrecer y facilitar representaciones e interpretaciones diversas, respetuosas y subjetivas del deseo.

Con un cierto paralelismo a cómo se ha desenvuelto la cuestión de la pornografía a lo largo del tiempo, se ha desarrollado también la cuestión de la mas-

[51] «Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime», en Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (Londres, SAGE, 2009), p. 21. Traducción propia.

[52] Catharine MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State* (Cambridge, Harvard University Press, 1989).

[53] Sheila Jeffreys, *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution* (North Melbourne, Spinifex Press, 1993).

[54] Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (Oakland, University of California Press, 1999).

culinidad. De la figura masculina pensada como agente principal de la opresión femenina se ha pasado a la conceptualización de nuevas masculinidades, críticas con los planteamientos hegemónicos. Desde esta posición se incide en que la construcción cultural tradicional de la masculinidad encorseta a todos los individuos, no solo a las mujeres. Una de las líneas de trabajo que se ha desarrollado en este sentido hace explícita la existencia de diferentes tipos de masculinidad y cómo estas identidades se representan y reproducen o dejan de hacerlo en los medios⁵⁵.

Vale la pena referirse a *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*⁵⁶, de Christopher Perriam, en la medida que se enfrenta a la cuestión en el cine español, analizando como las estrellas estudiadas responden y subvierten las categorías convencionales de masculinidad. El tema es abordado en este trabajo desde el prisma de los *Star Studies*, con las particularidades con que este fenómeno se presenta en este país. Por otro lado, también es preciso referirse a la publicación *Nuevas masculinidades*⁵⁷, editada por Àngels Carabí y Marta Segarra, que contiene varios capítulos referidos a la representación de la masculinidad en los medios de comunicación o en el cine⁵⁸. En el centro de las tesis de este trabajo está la idea de que la masculinidad es una construcción cultural a la que se pueden oponer modelos diversos y, por lo mismo, liberadores.

Es interesante, asimismo, referirse a la relectura histórica del cine español en clave de estudios de género que presenta *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, de Susan Martín-Márquez⁵⁹. Publicado más recientemente, también vale la pena mencionar el proyecto editorial de María Castejón Leorza compuesto por dos libros: *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)* y *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90*⁶⁰. Se trata de dos obras que ofrecen un mapa sobre las representaciones de género en el cine español desde el año 1977 hasta el 2000. Ambos volúmenes analizan las representaciones de género a partir de casos de estudios en los que se observan personajes en roles protagónicos y el modelo de hombre o mujer que encarnan. Posteriormente se atiende a cómo, desde esta posición, los personajes se relacionan con su contexto; cómo se desenvuelven en el espacio público y privado, cual es su papel frente a la paternidad / maternidad, qué violencias proyectan o los determinan, etc. Lo trascendente es que cada personaje da cuenta de los cambios sociológicos, culturales y políticos desarrollados en España con el devenir del tiempo y el papel del cine. Estos cambios que exigen, a su vez, transformaciones en los cuerpos y en las formas en las que estos actúan en sociedad.

Más allá de la crítica a la masculinidad hegemónica pero como parte de este mismo cuestionamiento del uso de categorías binarias y simplistas con respecto al género, otra corriente de análisis se ha centrado en la visibilización de minorías sexuales no heteronormadas. En particular es preciso referirse al libro *Female Masculinity* de Judith Halberstam y, particularmente, al apartado dedicado al cine⁶¹. La autora reinterpreta desde la perspectiva *queer* dife-

[55] Cabe citar a David D. Gilmore y su texto *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (New Haven, Yale University Press, 1991), obra clásica que aborda la cuestión de cómo la masculinidad es definida en diferentes culturas.

[56] Christopher Perriam, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem* (Oxford, Oxford University Press, 2003).

[57] Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades* (Barcelona, Icaria, 2000).

[58] Me refiero a Marta Segarra, «Modelos de masculinidad y medios de comunicación» y a Mercé Coll, «La masculinidad en el cine clásico: la figura de la redención», en Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades* (Barcelona, Icaria, 2000).

[59] Susan Martín-Márquez, *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen* (Oxford, Oxford University Press, 1999).

[60] María Castejón Leorza, *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)* (Logroño, Siníndice, 2003); *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90* (Logroño, Siníndice, 2015).

[61] Judith Halberstam, «Looking Butch: A Rough Guide to Butches on Film», en *Female Masculinity* (Durham, Duke University Press, 1998), pp. 175-230. A pesar de que este libro fue publicado por primera vez a finales de la década de los noventa, lo incluyo en este apartado porque el tema que trata tuvo mayor evolución en esta etapa. El volumen tiene traducción al español: *Masculinidad femenina* (Barcelona y Madrid, Editorial Egales, 2008).

[62] Esther Blázquez Chaves, «Las “nuevas” heroínas del cine de acción: Laura Croft y Los Ángeles de Charlie» (*Asparkia*, n.º 14, 2003), pp. 71-81; Dieter Ingenschay, «Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 34, 2011), pp. 73-87.

[63] Sophie Mayer y Elena Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo* (Pamplona, Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011); Annette Kuhn, «Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 15, 2002), pp. 7-17.

[64] María José Gámez Fuentes, «No todo sobre las madres: cine español y género en los noventa» (*Archivos de la FilMOTECA*, n.º 39, 2001), pp. 67-85; Claudia Ribeiro, «Políticas de género y representaciones de las mujeres en el cine portugués, 1930-1950» (*Archivos de la FilMOTECA*, n.º 15, 2002), pp. 32-41; Jo Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 15, 2002), pp. 42-59.

[65] Beatriz Herrero Jiménez, «Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 34, 2011), pp. 54-72; Julianne Burton-Carbajal, *Matilde Landeta: hija de la Revolución* (México, Imcine, 2002); Itzia Gabriela Fernández Escareño, *Diez estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción dentro de los cánones industriales en la historia del cine mexicano (1935-1992)* (México, UAM-Azcapotzalco, 1996).

[66] Giulia Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007), p. 10.



El asesinato de la hermana George (*The Killing of Sister George*, Robert Aldrich, 1968) es citada como ejemplo por Judith Halberstam en *Female Masculinity*. La película juega con la idea de performatividad, de confusión entre la realidad y de la representación y de la transgresión de roles.

rentes formas de masculinidad representadas por mujeres en el cine para incidir en la existencia de una complejidad y diversidad difícil de categorizar desde el heterocentrismo y que, en cualquier caso, lo transgrede.

En otro orden de cosas pero siguiendo con las relecturas de la historia del cine desde la perspectiva actual y desde la subjetividad, también cabe mencionar que, en el contexto de los estudios en español, durante las últimas décadas la teoría fílmica feminista ha revisado y reinterpretado películas⁶², pero también géneros fílmicos⁶³ y cinematografías nacionales⁶⁴ y ha estudiado la obra de realizadores individuales que trabajan desde posiciones más o menos alejadas del cine dominante y de realizadoras con el fin de reivindicar e indagar en sus aportaciones⁶⁵. Se trata, en todos los casos, de construir desde planteamientos feministas una historia y una teoría del cine diferente que otorgue visibilidad a aspectos y matices desatendidos construyendo otros discursos y formas de ver.



Surname viet, Given Name Nam (Trinh T. Minh-ha, 1989) es estudiada en el capítulo «Retrospectivas» de *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*, editado por Sophie Mayer y Elena Oroz (2011).

Para concluir

Desde la década de los setenta del pasado siglo y hasta la actualidad, el desarrollo del feminismo y, paralelamente, de los estudios filmicos feministas ha pasado por diversas etapas. En este artículo se ha tratado de trazar una línea que articule algunas de sus principales aportaciones y enfoques con el fin de tener una perspectiva más amplia de dónde estamos en el momento actual. También se trata de dar visibilidad académica a los estudios filmicos feministas. Un campo difícil de abarcar y del cual, por la amplitud y diversidad de sus propuestas, queda todavía mucho por explorar, particularmente en contextos no anglosajones.

Resumiendo los principales ítems, si bien en un primer momento la atención de las feministas se centró en denunciar que las representaciones de las mujeres en el cine dominante las sitúan en una posición de subordinación, inmediatamente se analizaron los mecanismos con que se construyen esas representaciones. Fundamentalmente a partir de aportaciones de la semiótica y el estructuralismo, las operaciones textuales de las películas se estudiaban como construcciones ideológicas del patriarcado de orden simbólico. Asimismo, mediante el psicoanálisis, se analizaron los mecanismos propios del cine, los códigos narrativos y las convenciones por medio de los cuales los sujetos se identifican con los roles que sostienen el sistema patriarcal.

En la década de los ochenta el interés se desplazó desde el significado textual hacia los mecanismos por medio de los cuales se ejerce el poder y se generan relaciones de género asimétricas. Por otro lado, en esta etapa se subrayó el papel activo del espectador en la recepción filmica. El espectador ya no se concibe como una construcción singular del aparato ideológico, sino que se considera que las audiencias son múltiples. No hay un espectador masculino o femenino, sino individuos socioculturalmente diferenciados que hacen interpretaciones subjetivas de las películas. Se analiza el modo en que categorías como género, raza y clase afectan a la recepción y producen también significado.

Llegada la década de los noventa devino un paulatino desplazamiento hacia el centro del debate de aspectos relativos a aquellos sujetos que habían quedado sistemáticamente relegados a un segundo plano en los análisis teóricos del mundo académico. Dentro de ese movimiento destaca particularmente el progresivo cuestionamiento que el feminismo ha hecho de los sistemas de poder que legitiman determinadas formas de representación y desautorizan otras. Fundamentalmente, aquellos que en el ámbito del cine habían sido mero objeto de representación pasaron a cuestionarse las representaciones simbólicas que se generaban sobre ellos y participaron activamente en el debate. Su acceso a las esferas de conocimiento y a las tecnologías de producción dio lugar a una transformación epistemológica que desbordó el concepto de identidad al denunciar las múltiples exclusiones y las insuficiencias en su representación. En este sentido, la construcción de la subjetividad política se desplaza a catego-

rías transversales, como pueden ser el cuerpo o la sexualidad. De este modo, las identidades son pensadas como categorías abiertas, tanto en el momento de su representación, como en el momento de la recepción por parte del espectador.

La primera década y media del siglo XXI se ha caracterizado por el desarrollo de debates conceptuales que han dado lugar a una explosión de corrientes dentro del feminismo que, en cualquier caso, coinciden en poner en el centro del debate la cuestión de la subjetividad de los cuerpos. Cuerpos que son pensados tanto como objetos de dominación como herramientas de lucha y emancipación. De acuerdo con el fuerte foco epistemológico del periodo, se ha producido una relectura de la historia fílmica y sus modos de representación desde la mirada actual que incide en la diversidad de formas de reconocerse y construirse en el cine. Se trata de una tarea que es, si cabe, más esencial que nunca en este contexto. Como afirma Giulia Colaizzi:

[...] nos parece absolutamente crucial para una sociedad como la contemporánea, cada vez más visual y globalizada, y en la cual los medios de comunicación constituyen ya no el cuarto poder, sino el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social. La nuestra es, sin duda, una cultura visual. Vivimos la crisis del verbo, bajo la hegemonía de la imagen, rodeados de imágenes, en todo momento, lugar, etapa de nuestra vida. Hoy más que nunca es necesario, yo diría incluso vital, aprender a leerlas, entender su naturaleza construida, su carácter de pseudo-naturalidad⁶⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAIMO, Stacy y HEKMAN, Susan, *Material Feminisms* (Bloomington, Indiana University Press, 2008).
- ANDALZÚA, Gloria, *Borderlands / La frontera: The New Mestiza* (San Francisco, Aunt Lute Books, 1987).
- , *Making Face, Making Soul / Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (San Francisco, Aunt Lute Books, 1990).
- BARAD, Karen, «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter» (*Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 3, primavera de 2003), pp. 801–831.
- BLÁZQUEZ CHAVES, Esther, «Las “nuevas” heroínas del cine de acción: Laura Croft y Los Ángeles de Charlie» (*Asparkia*, n.º 14, 2003), pp. 71–81.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne, *Matilde Landeta: hija de la Revolución* (México, Imcine, 2002).
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York, Routledge, 1990).
- , *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (Nueva York, Routledge, 1993).
- , *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection* (Stanford, Stanford University Press, 1997).

- CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds), *Nuevas masculinidades* (Barcelona, Icaria, 2000).
- CASTEJÓN LEORZA, María, *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)* (Logroño, Siníndice, 2003).
- , *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90* (Logroño, Siníndice, 2015).
- CASTRO RICALDE, Maricruz, «Feminismo y teoría cinematográfica» (*Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 25, 2002), pp 23-48.
- CHAUDHURI, Shohini, *Feminist Film Theorists* (Nueva York, Routledge, 2006).
- CLOVER, Carol. J., *Men, Woman and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1993).
- COLL, Mercé, «La masculinidad en el cine clásico: la figura de la redención», en Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades* (Barcelona, Icaria, 2000).
- COLLAIZI, Giulia, *Feminismo y teoría filmica* (Valencia, Episteme, 1995).
- , *La pasión del signifiante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007).
- COOK, Pam, «Melodrama and the Women's Picture», en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.), *BFI Dossier 18: Gainsborough Melodrama* (Londres, British Film Institute, 1983).
- CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Londres, Routledge, 1993).
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).
- DOANE, Mary Ann, «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator» (*Screen*, n.º 23, 1982), pp. 74-87.
- , *Femmes, Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (Nueva York, Routledge, 1991).
- FERNÁNDEZ ESCAREÑO, Itzia Gabriela, *Diez estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción dentro de los cánones industriales en la Historia del cine mexicano (1935-1992)* (México, UAM-Azcapotzalco, 1996).
- FOSTER, Gwendolyn Audrey, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity* (Southern Illinois, Carbondale, 1997).
- GAINES, Jane, «White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory» (*Screen*, 29-4, 1988), pp. 12-27.
- GÁMEZ FUENTES, María José, «No todo sobre las madres: cine español y género en los noventa» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 39, 2001), pp. 67-85.
- GEVER, Martha, GREYSON, John y PARMAR, Pratibha (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (Nueva York y Londres, Routledge, 1993).
- GILL, Rosalind, «Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility» (*European Journal of Cultural Studies*, 10, n.º 2, 2007), pp. 147-166. Disponible online en: <<http://eprints.lse.ac.uk/2449/>> (2/07/2015).
- , *Gender and the Media* (Cambridge, Polity Press, 2007).
- GILMORE, David D., *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (New Haven, Yale University Press, 1991).
- GLEDHILL, Christine (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987).
- HALBERSTAM, Judith, «Looking Butch: A Rough Guide to Butches on Film», en *Female Masculinity* (Durham, Duke University Press, 1998), pp. 175-230.

- HAMER, Diane y BUDGE, Belinda (eds.), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism* (Londres y San Francisco, Pandora, 1994).
- HARAWAY, Donna J., «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York, Routledge, 1991), pp. 149-181.
- HARROW, Kenneth W. (ed.), *With Open Eyes: Women and African Cinema* (monográfico) (*Matatu: Journal for African Culture and Society*, n.º 19, 1997), pp. 1-263.
- HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Nueva York, Penguin Books, 1974).
- HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz, «Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet» (*Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 34, 2011), pp. 54-72.
- HOLLINGER, Karen, *Feminist Film Studies* (Nueva York, Routledge, 2012).
- HOOBS, Bell, *Black Looks. Race and Representation* (Boston, South End Press, 1992).
- INGENSCHAY, Dieter, «Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein» (*Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 34, 2011), pp. 73-87.
- JEFFREYS, Sheila, *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution* (North Melbourne, Spinifex Press, 1993).
- JERMYN, Deborah, «The Rachael Papers: In Search of *Blade Runner's* Femme Fatale», en Will Brooker (ed.), *The Blade Runner Experience* (Londres, Wallflower, 2005), pp. 159-173.
- JOHNSTON, Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en *Notes on Women's Cinema* (Londres, Society for Education in Film and Television, 1973), pp. 24-31. Reeditado en *Feminist Film Theory. A Reader* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999), pp. 31-40.
- KAPLAN, E. Ann, *Women in Film: Both Sides of the Camera* (Nueva York, Methuen, 1983).
- KEMBER, Sarah, *Virtual Anxiety. Photography, New Technologies and Subjectivity* (Manchester, Manchester University Press, 1998).
- KIRKUP, Gillet al. (eds.), *The Gendered Cyborg. A Reader* (Londres y Nueva York, Routledge, 2000).
- KUHN, Anette, «Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory» (*Screen*, n.º 25-1, 1984), pp. 18-29.
- , *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, 1991).
- , «Textual Politics», en Patricia Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, 1991), pp. 250-267. Disponible online en: <<http://www.virginiabonner.com/courses/cms4320/readings/Kuhn%20Textual%20Politics.pdf>> (01/07/2015).
- , «Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 15, 2002), pp. 7-17.
- LABANY, Jo, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 15, 2002), pp. 42-59.
- LORDE, Audre, «Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference», en *Sister Outsider: Essays and Speeches* (California, Crossing Press, 1984), pp. 114-123.
- MACKINNON, Catharine, *In Toward a Feminist Theory of the State* (Cambridge, Harvard University Press, 1989).
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen* (Oxford, Oxford University Press, 1999).

- MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción, «Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine?» (*Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, H.^a del arte, 20-21, 2007-2008), pp.315-340.
- MAYER, Sophie y OROZ, Elena (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo* (Pamplona, Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011).
- MCROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (Londres, SAGE, 2009).
- MELLEN, Joan, *Women and Their Sexuality in the New Film* (Nueva York, Laurel, 1974).
- MERÁS, Lidia, «Replicantes o sumisas: el cyborg femenino desde *Blade Runner*» (*Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 4, 2014), pp. 7-33.
- MILLÁN, Margara, «Las teorías feministas del cine», en *Derivas de un cine en femenino* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), pp. 45-67.
- MINDEN, Michael y BACHMANN, Holger (eds.), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Views of Technology and Fear* (Rochester, Camden House, 2000), pp. 198-215.
- MORAGA, Cherrie et al. (ed.), *The Sexuality of Latinas* (Texas, Third Woman Press, 1993).
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, n.º 16, 1975), pp. 6-18.
- PARRONDO COPPEL, Eva, «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 3, 1995), pp. 9-20.
- PÉREZ OROZO, Amaia, *Subversión Feminista de la Economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2014).
- PERRIAM, Christopher, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem* (Oxford, Oxford University Press, 2003).
- PLANT, Sadie, *Zeroes + Ones: Digital Women and the New Technoculture* (Nueva York, Doubleday, 1997).
- RIBEIRO, Claudia, «Políticas de género y representaciones de las mujeres en el cine portugués, 1930-1950» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 15, 2002), pp. 32-41.
- ROSEN, Majorie, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (Nueva York, Coward, Mc Cann and Geoghegan, 1973).
- SEGARRA, Marta, «Modelos de masculinidad y medios de comunicación», en Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades* (Barcelona, Icaria, 2000).
- SELICK, Anneke, «Feminist Film Theory», en Pam Cook y Mieke Bernink (eds.), *The Cinema Book* (Londres, British Film Institute, 1999 [segunda edición]), pp 353-365.
- SILVERMAN, Kaja, «Masochism and Subjectivity» (*Framework. The Journal of Cinema & Media*, n.º 12, 1980), pp. 2-9.
- SMITH, Sharon, *Women Who Make Movies* (Nueva York, Hopkinson and Blake, 1975).
- STACEY, Jackie, «She Is Not Herself: The Deviant Relations of *Alien Resurrection*» (*Screen*, vol. 44, n.º 3, 2003), pp. 251-276.
- STAM, Robert, *Teorías del cine: una introducción* (Barcelona, Paidós, 2001).
- THORNHAM, Sue, *Women, Feminism and Media* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007).
- VALENCIA, Sayak, *Capitalismo Gore* (Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2010).
- WILLIAMS, Linda, «Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama», en *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, 1990), pp. 137-162.
- , *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (Oakland, University of California Press, 1999).
- WITTIG, Monique, *The Straight Mind and Other Essays* (Boston, Beacon Press, 1992).