

GÉNERO Y SEXUALIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
TÉCNICAS DE FEMINIZACIÓN AUDIOVISUAL
GENDER AND SEXUALITY IN CONTEMPORARY ART.
AUDIOVISUAL FEMINIZATION TECHNIQUES

Nieves Febrer Fernández
Doctora en Comunicación Audiovisual
Universidad de Valladolid

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar una propuesta que reflexione sobre las diferentes teorías feministas, sociales y culturales en el ámbito del arte contemporáneo. Nuestro eje temático se centra en estudios relacionados con la construcción de género y sexualidad en los medios audiovisuales. El objetivo de este trabajo es señalar una serie de experiencias concretas, en las cuales se utiliza como herramienta de documentación el cine, el arte y la literatura.

Palabras clave: estudios de género; ciencias de la comunicación; ciencias sociales; lenguaje visual; arte contemporáneo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present a proposal to reflect the various feminist theories, social and cultural in the field of contemporary art. Our main theme focuses on studies related to the construction of gender and sexuality in the media. The aim of this paper is to highlight a number of specific experiences, through which tool used as documentation the films, art and literature.

Keywords: gender studies; communication sciences; social sciences; visual language; contemporary art.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Cometida metodológica. 3.-Planteamiento teórico. 3.1.-Aportaciones preliminares: la noción sexual de género. 3.2.-Textos arte-audiovisuales. 3.2.1.-Imaginarios y esquemas culturales. 3.2.2.-La representación de lo femenino en el cine. 3.2.3.- Modelos feminizados. 4.-Referencias bibliográficas.

Creo que la autoestima es quizás la gran batalla que todavía nos queda a las mujeres por ganar

Isabel Coixet

1. Introducción

Alrededor de los años setenta surgen en prácticamente todas las disciplinas académicas los denominados *estudios de mujeres, feministas y de género*, centrados, por un lado, en revisar investigaciones marcadamente androcéntricas que invisibilizaban la actividad social, artística, teórica y/o laboral de una gran parte de la población como son las mujeres; y, por el otro, en intentar desmontar la aparente lógica natural que establece lo que es ser masculino y femenino.

A partir de los años sesenta, el arte en su totalidad se implica en las luchas feministas reclamando la existencia de una conciencia histórica de un «yo femenino». Las mujeres artistas/productoras/realizadoras o cineastas buscaron, así, nuevos sectores productivos donde poder expresarse (cine, videoarte, televisión, publicidad, fotografía, etc.) que no estuviesen históricamente acotados y limitados por la mirada masculina, como ocurre por ejemplo con la pintura o la escultura más tradicional¹. El fenómeno de todo este nuevo lenguaje arte-visual, remarcado en los discursos feministas, extiende su referente, pues, hacia las formas en las que las mujeres simbolizamos, nos expresamos y relacionamos con la cultura.

En las últimas décadas, artistas, cineastas, escritoras e investigadoras han abordado varias líneas de actuación donde se reconozca la importancia de las mujeres en el ámbito social, científico y cultural. Desde diferentes corrientes teóricas y críticas, se ha manifestado la necesidad de reevaluar la experiencia femenina tanto en la vida pública como privada; así como el propósito de explicar la posible opresión universal hacia las mujeres en sus múltiples variedades; y difundir las estrategias que se han desarrollado para luchar contra los presupuestos patriarcales. Se reclama, asimismo, que en la literatura contemporánea rara vez encontramos monografías dedicadas a mujeres de manera autónoma. Por el contrario, suelen adquirir una posición complementaria; o minimizan su profesionalidad por dedicarse a géneros considerados menores. Así pues, aunque las mujeres hayan alcanzado

¹ Uno de los textos más importantes dentro de esta línea es el publicado por Linda Nochlin, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), considerado un artículo fundacional dentro de la crítica feminista. A esta cuestión la autora responde que se debe a los estreñimientos educacionales e institucionales que han imposibilitado a las mujeres acceder a la cultura.

en la actualidad niveles de actividad pública relevantes (jefaturas de gobierno, catedráticas, directoras de multinacionales, etc.), los estudios feministas son aún inexcusables.

Las razones por la que los mecanismos constitutivos de una identidad sociocultural de género se perpetúan, es debido a procesos reproductivos, educativos y socializadores. La importancia de los juegos del lenguaje (en sintonía con las tesis foucaultianas) como vía de comunicación del poder y de la conducta social; las nociones de género, raza o etnia: son modelos de representación a través de los cuales se proyectan imágenes de la realidad. Con estas ideas, hoy por hoy, se celebran internacionalmente doctorados, cursos, jornadas, congresos y/o exposiciones en los que se discute y debate sobre las posturas adoptadas en los estudios feministas (como por ejemplo cuando hablamos del feminismo esencialista, de la complementariedad o de la igualdad), la idoneidad de las teorías *queer*; el arte y cine feminista, etc.; propuestas todas ellas que proclaman constantemente su reencarnación cíclica en la esfera sociopolítica y académica. Distintas voces insisten así en la incorporación de los estudios de género en todos los campos curriculares. Se reevalúan y reconstruyen compromisos, focos y lugares de difusión y transmisión y, sobre todo, se replantean las diferencias ideológicas existentes².

Como artistas e investigadores, vamos a adentrarnos a continuación en las representaciones de género y sexualidad realizadas por/para mujeres; explorando los mecanismos receptivos, las técnicas de feminización y los condicionantes expresivos mediante los cuales hablamos de imágenes de género. Los objetivos y puntos de interés de esta propuesta, así pues, se basan en conocer que:

- El lenguaje artístico y cinematográfico contiene unas características propias que ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. El uso de la imagen artística es, por tanto, un poderoso vehículo de transmisión de ideas, ya que los medios audiovisuales desarrollan actualmente una comprensión mayor, en algunos casos, a los textos escritos.

- Existe una gran variedad de recursos estructurales, tanto en los mecanismos de producción como en la difusión y en la recepción espectral, según los cuales podemos hablar de un arte audiovisual realizado por/para las mujeres. La complejidad de los fenómenos sociales, las estrategias y las condiciones socioeconómicas y socioculturales han favorecido la lectura de un estilo femenino y reconocible, debido a sus características técnicas y formales.

² Dentro de nuestros varios cometidos, no vamos a detenernos en este breve artículo en examinar el desarrollo histórico de los estudios de género y sus innovaciones conceptuales y teóricas (ya que afortunadamente existe, cada vez más, una amplia literatura que ofrece una magnífica visión de conjunto al respecto).

Siguiendo el orden de reflexión iniciado, y desde una perspectiva constructivista, a la que vamos a prestar una especial atención, los estudios de género hunden sus intereses en aquellos elementos que hacen sentirnos, percibirnos e identificarnos como persona masculina o femenina dentro de una cultura determinada. Somos, así, el producto de una construcción social, simbólica y cultural a través de la historia.

2. Cometida metodológica

Las pautas metodológicas que vertebran esta propuesta incluyen los usos interpretativos de las ciencias de la comunicación y las ciencias sociales de sesgo antropológico, abordando los estudios de género a partir de observaciones en el seno de un marco teórico multidisciplinar.

Realizaremos primero un breve estudio descriptivo en el que tomaremos en consideración aquellos recursos textuales que recojan una selección de la producción mediática y crítica a partir de la revisión de la literatura técnica pertinente; en segundo lugar, utilizaremos los medios arte-audiovisuales como herramientas, profundizando así en los objetivos formulados.

3. Planteamiento teórico

3.1. Aportaciones preliminares: la noción *sexual* del género

La noción de género surge desde el momento en que dejamos de considerar lo masculino y lo femenino como un hecho biológico y natural; sino como una construcción cultural. Es decir, cuando hablamos de un sistema de género, nos referimos a una realidad social que se organiza de manera simbólica y empírica. Así, todas las sociedades en distintas épocas y lugares, han construido este sistema partiendo de las diferencias biológicas entre sexos; y convirtiéndolo en una desigualdad social. No obstante, no ha podido demostrarse, tras décadas de investigación genética, que estas diferencias sean innatas y/o naturales; o que establezcan vínculos biológicos con los complejos comportamientos sociales que desarrollan los seres humanos.

Pero a pesar de las numerosas críticas hacia los estudios sociobiológicos³, tampoco están materialmente claros los procesos de socialización y construcción de género, ya que

³ Véase por ejemplo los trabajos sobre sociobiología desarrollados por Edward O. Wilson (*Sociobiology. The new synthesis*, Harvard University Press, 1975); o Helen Fisher (*The First Sex: The Natural Talents of Women and How They are Changing the World*, Random House, 1999). Estos estudios buscan una única teoría que aúne los factores biológicos y sociales según la cual se explicaría científicamente el comportamiento de las sociedades humanas a través de sus diferentes épocas históricas.

son muchos los investigadores que señalan que el sujeto –tanto femenino como masculino– es un agente principalmente activo (no pasivo) que negocia de forma constante su rol sexual; a pesar de las sanciones positivas o las prohibiciones que desde la infancia ayudan a reproducir conductas diferenciadas según hablemos de *ella* o de *él*.

Con todo, no se conoce hasta el momento, tal y como indicábamos anteriormente, ninguna sociedad a lo largo de la historia en la que las mujeres hayan tenido más poder que los hombres. Por el contrario, los roles y modelos masculinos suelen estar mejor valorados que lo femeninos. Este estatus bajo femenino es uno de los pocos rasgos universales que pueden encontrarse en todas las culturas y sociedades. Esta cuestión ha motivado a las científicas sociales el hecho de preguntarse cuáles son las causas universales de opresión y dominación hacia las mujeres, puesto que se ha demostrado que no es un problema biológico esencial ni de tamaño, agresividad, inteligencia o fuerza física: «las diferencias biológicas que parecen predisponer a los hombres hacia los trabajos más activos y más duros físicamente, en comparación con las mujeres, son mínimas» (Giddens, 2002: 198).

Varias teorías han basado esta limitación femenina en la dicotomía naturaleza/cultura descrita por el estructuralista Claude Lévi-Strauss; centrándose así en la maternidad y su desarrollo natural⁴ como una de las posibles atribuciones universales de dominio hacia las mujeres debido a su rol de madres y cuidadoras. No obstante, estas teorías han recibido igualmente distintas críticas al respecto. Por ejemplo, no en todas las sociedades ni épocas históricas las mujeres se han encargado personalmente de la crianza de los hijos. El vínculo madre-hijo no es, por consiguiente, biológicamente necesario, sino culturalmente transmitido. Tampoco puede considerarse que la mujer esté más cercana a la naturaleza que el hombre, ya que la propia concepción de lo que es y no es natural, está social y culturalmente edificada a nivel simbólico: «...la dicotomía naturaleza/cultura y su valoración son ideas occidentales. Por lo tanto es peligroso suponer que podrían explicar algo universalmente. Además, incluso en nuestra propia cultura han significado diferentes cosas» (Thurén, 1993: 35).

Al mismo tiempo, las hipótesis en las que las mujeres se asocian con lo doméstico (natural) mientras que los hombres con lo público (cultural), han sido a su vez objetadas debido a que existen sociedades en las que la distinción entre público/doméstico no es tan evidente ya que su organización social y política descansa en los roles de parentesco⁵ y,

4 Puede señalarse entre otros los estudios realizados en la década de los años 70 por Sherry Ortner («¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza a la cultura?») y Michelle Z. Rosaldo («Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica»). Ambos publicados en Harris, Olivia & Kate Young (1979) *Antropología y feminismo*, Barcelona: Anagrama.

5 Los roles de parentesco distribuyen a las personas en una red social y genealógica, en base a la cual le son otorgados derechos y atributos.

consecuentemente, no se distingue de forma clara doméstico/casa y público/calle (Thurén, 1993); sin contar que en numerosas ocasiones la autoridad (material, física, emocional, económica...) dentro de la casa y de los ámbitos domésticos, recaen sobre el/los miembro/s varón/es. Por esto, desde una perspectiva antropológica, algunos estudios han llegado a la conclusión tácita de que el poder masculino se ha basado cíclicamente en el control de la sexualidad femenina⁶. Prueba de ello es el conocimiento sobre el tabú del incesto, el intercambio de mujeres, el precio de la novia, los tipos de matrimonio, etc., que son una realidad social practicada en la actualidad por una gran variedad de culturas y sociedades. En este sentido, Judith Butler, autora y precursora desde los años 90 de aportar una visión *performativa* sobre el género y la necesidad de invertir las prácticas discursivas dominantes, se pregunta: si esta estructura universal dicotómica es la que otorga la identidad a los hombres y, simultáneamente, una carencia o negación hacia las mujeres, sería entonces posible refutar esta lógica y crear nuevas alternativas (Butler, 2001).

Pero, en suma, la interpretación cultural de las funciones biológicas femeninas como causa de la opresión hacia las mujeres, no ha llegado a convencer a la crítica feminista. Para el sociólogo Pierre Bourdieu (2003) existe, a tenor de estas ideas, una «engañosa familiaridad» de *biologización* social; y con ello *eternizar* una representación conservadora de la relación entre los sexos, que se perpetúa tanto en los ámbitos privados como colectivos (Escuela, Estado, etc.). Bourdieu, lo explica de la siguiente forma: «la fuerza especial masculina legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada». Así, el género femenino está explícitamente caracterizado, mientras que el sexo masculino, tanto en la percepción social como en el lenguaje, aparece como lo marcado neutralmente:

...por decirlo de algún modo: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (Bourdieu, 2003: 22)⁷.

⁶ El género crea desigualdades sociales y raciales; la división sexual crea a su vez jerarquía de tareas y de personas; y controlar a las mujeres equivale a controlar las condiciones de subsistencia reproductivas del grupo social (ver en Comas D'Argemir, 1995).

⁷ Hacemos un inciso en este punto señalando la importancia de los *Men's studies* en la década de los años 80: «Después de un primer momento en que se consideró que la mujer era la gran desconocida de la humanidad [...] se pasó a considerar que el hombre, en contra de lo que se creía, era también otro desconocido. Sobre todo porque, cuando se hablaba sobre él, se le estaba sobre-identificando a partir de un solo modelo de hombre, se estaba acudiendo explícita o implícitamente a una sola concepción del mismo (la del hombre patriarcal). Los *Men's studies*, sin embargo, van a plantear que no existe la masculinidad, en singular, sino múltiples masculinidades, que las concepciones y las prácticas sociales en torno a la masculinidad varían según los tiempos y lugares, que no hay un modelo universal y permanente de la masculinidad válido para cualquier espacio o para cualquier momento» (Jociles Rubio, 2001).

Los comportamientos «micromachistas» (que casi todos los varones ejercen cotidianamente en diferentes contextos) son una evidencia invisible de dominación fruto de actitudes grabadas firmemente en el modelo masculino, tal y como señala Luis Bonino (1991; 1995). Según este autor, el prefijo «micro» (de origen foucaultiano) hace referencia a las relaciones de poder y desigualdad que se reproducen constantemente por medio de vías ocultas; y que se componen de un amplio abanico de estrategias interpersonales creando una red que atrapa a la mujer de forma sutil e imperceptible. Esta microviolencia es utilizada tanto desde el plano psicológico como desde el emocional, físico, sexual o económico:

...el orden social, que otorga al varón, por serlo, el «monopolio de la razón» y, derivado de ello, un poder moral por el que se crea un contexto inquisitorio en el que la mujer está en principio en falta o como acusada: «exageras» y «estás loca» son dos expresiones que reflejan claramente esta situación (Bonino, 1995: 195).

Por este motivo, los estudios de género tratan de desmontar la aparente lógica que custodia la mirada dominante masculina que consiente y mantiene los mecanismos propios de «naturalización» y «eternización» mediante los cuales el sujeto femenino se convierte en sinónimo de desigualdad.

3.2. Textos arte-audiovisuales

A través de varios estudios⁸, se ha comprobado que los medios audiovisuales desarrollan actualmente un proceso de alfabetización y comprensión mayor que los textos escritos. Las imágenes se constituyen a partir de una serie de valores y/o elementos adscritos a un contexto social determinado, es decir, construimos representaciones en función de modelos culturales. Toda imagen señala un hecho cultural que transmite mensajes portadores de un significado estético, simbólico y social en el proceso de elaboración y lectura, tanto en los contenidos, como en la forma en la que se expresan a partir de los parámetros significativos que los integran.

Los medios audiovisuales, pues, no proporcionan sólo informaciones, sino que hacen una traducción particular de la realidad y nos ayudan a entender el *sentido social* de nuestras emociones, escenificando nuestras historias:

⁸ Véase por ejemplo las aportaciones realizadas por el historiador Marc Ferro (1995), en las que afirma que numerosos países han basado su formación educativa, cultural y política en el cine y sus imágenes.

Los medios de comunicación contribuyen a la construcción de la realidad social. Desde fines del siglo XIX, el cine, la prensa, la radio, la televisión, es decir, lo que llamamos medios de comunicación de masas, por ser producidos vía las industrias culturales y por su capacidad de amplia difusión, se añaden a las instituciones que tradicionalmente habían proporcionado los elementos de comprensión de la realidad, como la familia, la escuela o la religión (Comas D'Argemir, 2008: 180).

Las imágenes transmitidas por los medios de comunicación, en suma, adquieren un simbolismo que favorece las representaciones sociales y culturales. A este respecto, se trata de establecer de qué forma los espectadores interpretan los mensajes que reciben; como utilizan las representaciones para asumir o rechazar ideologías e imaginarios enraizados en los textos; y de qué modo se organizan actividades sociales, culturales y políticas en torno a estos medios:

...los estudios antropológicos recientes sobre los medios de comunicación han puesto de relieve principalmente que los públicos son intérpretes activos del material que leen, ven o escuchan. Ni que decir tiene que ninguno de nosotros somos una tabla rasa en la que se imprime indeleblemente cualquier tipo de texto (Dickey, 1996: s/p).

Entender una imagen, continúa siendo un problema fundamental en la comunicación. El proceso de lectura implica el aprendizaje de los elementos que la conforman. Las imágenes, como venimos apuntando, no forman parte de un lenguaje transcultural, como suele suponerse: la experiencia, la memoria y el marco cultural y contextual de un individuo varían de una sociedad a otra en función de los códigos compartidos en una cultura dada.

Hoy, decíamos, somos más visuales que verbales: «necesitamos más iconos que léxico, la pantalla ya no es solo cinematográfica o televisiva, es una especie de interfaz que dialoga en la diversidad de espacios e interacciones humanas» (Casetti & Di Chio, 2009: 12). Llegar a comprender los mecanismos de esta interacción y sus procedimientos en la formación de discursos, es tratar, en esencia, de asimilar los recursos expresivos y narrativos que hacen posible la construcción de los textos (Gómez Tarín, 2007). La perspectiva narratológica se basa, así pues, en el proceso de articular una historia por medio del lenguaje oral, escrito o icónico. La trama narrativa focaliza la atención a través de un narrador que traslada al espectador a un espacio y tiempo determinado. Cuando el narrador es mujer, surge el problema de su presencia como actor/actriz social y la complicación de la reflexividad⁹ al desarrollar una

⁹ La reflexividad se refiere al ejercicio *autocrítico* del autor/investigador, el cual debe realizar una explicitación sistemática de la metodología, posición o rol social utilizado en los discursos narrativos.

serie de discrepancias en cuanto al rol adquirido en el relato, ya que éste se asienta en una interrelación implícitamente establecida entre sexos, culturas, clases u otras categorías.

3.2.1. Imaginarios y esquemas culturales

Los imaginarios (enraizados en los textos), representan el conjunto de imágenes mentales y visuales organizadas por la narración mítica a través de la cual un sujeto, inmerso en una sociedad, expresa simbólicamente sus valores esenciales y su interpretación del mundo (Durand, 2005).

Abreviando hasta aquí lo escrito:

El término imaginario alude a un conjunto de producciones mentales materializadas en una obra a través de imágenes visuales (cuadros, dibujos, fotografías), lingüísticas (lenguaje metafórico, literatura, narración), acústicas o gestuales (performance) dando lugar a conjuntos de imágenes coherentes y dinámicas sobre la base de la dimensión simbólica de la expresión actuando en la dirección de un enlace propio y figurado del sentido de la existencia (Solares, 2006: 132).

En palabras del antropólogo James Fernández (2006), la comunicación humana a través de las imágenes y su connotación simbólica, desempeñan un papel fundamental en la vida social. Las imágenes nos acompañan diariamente en las experiencias y vivencias cotidianas, siendo un reflejo de esquemas mentales y modelos culturales. Los esquemas mentales son estructuras de conocimiento compartidas que incluyen situaciones, acontecimientos o cualquier otro fenómeno social, determinando los contenidos de las narraciones. Es una actividad que se *realimenta* de sí misma, cuya secuencialidad «se almacena en la memoria siguiendo la coherencia que se impone desde el ensamblaje de los esquemas» (García García, 2000: 90).

Extendamos esta idea: la historiadora Annette Kuhn, especialista en educación feminista, en su ampliamente citado artículo «Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón» (2002), señala como una de las características que definen las películas de/para mujeres la construcción de relatos motivados por un proceso de identificación estructurado a partir del punto de vista de la mujer. Alude en este sentido a la importancia de los análisis narrativos que han permitido en las últimas décadas investigar sobre las audiencias y las instituciones culturales. De esta forma, el espectador/a se sitúa en un lugar central de dicho análisis, concibiéndose como un sujeto cuyo género se constituye a través de la representación (y los imaginarios sociales). El cine, en su totalidad artística, es un

ejemplo destacado de elaboración de un artefacto textual cuyo modelo de identificación es marcadamente masculino para espectadores de cualquier género, produciéndose así una contradicción con respecto al deseo femenino, tal y como veremos más adelante. Cada género artístico/cinematográfico/televisivo/audiovisual constituye una comunidad de consumo ideal; preferir uno u otro implica desarrollar una elección concreta determinada por un gusto individual marcado por lo social. Esta clasificación está acompañada por una serie de reglas que la definen: formales, técnicas, semióticas, ideológicas y performativas.

Algunos autores argumentan la existencia de una estética claramente feminista en cierto tipo de películas o series televisivas¹⁰ en el hecho de que sus esquemas narrativos se basan de manera específica en establecer modelos culturales asentados en resolver crisis domésticas y personales que atraen a las mujeres:

El caso analizado por [Purnima] Mankekar constituye un ejemplo convincente de la manera de examinar las reacciones de los espectadores ante los discursos de la televisión «en términos de negociación activa», es decir, evitando una utilización simplista de los conceptos de dominación, acatamiento y resistencia. Esta autora sostiene que el sexo tiene una repercusión considerable en las interpretaciones de los espectadores y que éstos utilizan las escenas esenciales de los seriales para plantear y criticar sus propias posiciones dentro de su familia, su comunidad y su clase (Mankekar, 1993, cit. en Dickey, 1996: s/p).

Estas conclusiones, añade Kuhn, evidencian, en cambio, un claro desfase entre el análisis textual junto con otra clase de análisis sobre las condiciones sociales, históricas e institucionales concretas en la producción, difusión y recepción de textos. Como experiencia estética, los espacios representativos elaboran una puesta en escena en la que se modulan elementos institucionales, rituales y factuales determinados por una serie de pautas normativas culturales. Son sistemas de comunicación simbólicos constituidos por signos visuales, sonoros o verbales. Así pues, desentrañar los modelos de recepción de las espectadoras es útil para corregir modelos de comunicación hegemónicos: «las características textuales del cine de mujeres surge en un complejo de determinantes tales como ciertas características del género y de sus modos de apelación con un examen de las condiciones históricas que hicieron posible una expresión particular de dicho género» (Kuhn, 2002: 11)¹¹.

¹⁰ Pueden verse varios estudios recientes al respecto de notable interés sobre el «elemento imaginario» transmitido por los medios de comunicación y centrado en el proceso de construcción de identidades en interacción con estos medios, en Dickey, 1996.

¹¹ En este punto, retomamos las pesquisas del sociólogo Pierre Bourdieu, según el cual hay que recurrir a un trabajo histórico de *deshistorización* de la (re)creación continuada de estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina a través de los agentes e instituciones que concurren permanentemente a asegurar esas permanencias y garantizar la perpetuación del orden de los sexos (Bourdieu, 2003).

En este sentido, hay que desarrollar, por tanto, un acercamiento entre textos y contextos a partir de los cuales el sujeto social decodifica códigos culturalmente dominantes que inscriben lo masculino y «reprimen» lo femenino. Por esto mismo: «hay que tener en cuenta los modos en que se leen los relatos, las condiciones bajo las cuales se producen y consumen, y los fines para los que se emplean» (Khun, 2002: 16).

○ lo que es lo mismo:

Debemos cuidarnos de ignorar o interpretar superficialmente el texto. Al fin y al cabo, los públicos son plenamente conscientes de la importancia del texto en sí, y además es la aparente similitud de un texto en cada una de sus reproducciones la que caracteriza a los medios de comunicación y su utilización a partir de otras formas de expresión (Dickey, 1996).

3.2.2. La representación de lo femenino en el cine

Teresa de Lauretis, teórica que ha realizado numerosas contribuciones sobre los estudios de género desde la semiótica y el cine, apunta que este último desarrolla *efectos de sentido* y percepción mediante un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (de Lauretis, 1992). De esta manera, el estudio del «intrincado problema de la creación de imágenes» ha de abordarse desde la semiótica, el psicoanálisis y las teorías sobre la recepción y la percepción.

Desde el psicoanálisis, de Lauretis señala el que probablemente se considera uno de los textos más importantes sobre crítica feminista de cine de ficción escrito por Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo» (1975), en el que la autora explica cómo el cine clásico de Hollywood interviene activamente en la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual que domina las imágenes y las formas eróticas de mirar: «El inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada» (Mulvey, 1975: 7). Así, la mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico, actuando en la escenificación del deseo masculino¹². La figura masculina, por el contrario, no lleva la carga de la cosificación sexual. El hombre no sólo controla la narración de la película, tal y como mencionábamos, haciendo que las cosas sucedan, sino que surge además como el representante del poder al ser el portador de la mirada del espectador. El problema entonces, agrega de Lauretis, es cómo reconstruir la visión a partir del deseo

¹² En un sentido psicoanalítico, Freud habla del animismo como una categoría psicoanalítica del individuo basada en el deseo: «sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque efectos afectivos, como si se tratase de algo real» (Freud, Sigmund, 1968, *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza).

femenino y del lugar histórico de la mujer como espectadora, situado entre la mirada y la imagen que aparece en la pantalla: «con este fin, las instituciones fundamentales de la crítica feminista de la representación deben extenderse y refinarse en un análisis continuo y autocrítico de las posiciones que puede acceder la mujer en el cine y el sujeto femenino en lo social» (de Lauretis, 1992: 111).

A la luz de estas ideas, las directoras de cine (generalmente) se han interesado por aquellos géneros cinematográficos *intimistas* que exploran en sus narrativas las relaciones de pareja, familia o amistad entre mujeres y donde las protagonistas son las desencadenantes de las acciones¹³.

Ejemplo paradigmático en este sentido son las películas de la cineasta Chantal Akerman, deudora de las rupturas de la Nouvelle Vague, cuya temática está recurrentemente ligada a la mujer, la familia, el judaísmo, el éxodo y el ámbito doméstico. En *Je, tu, il, elle* (1974), yo, una joven (Chantal Akerman), vive sola en una casa y se dedica a mover los muebles, tumbarse en un colchón en el suelo, comer azúcar y escribir cartas. Cuando ha escrito durante semanas, el personaje de Akerman dice: «he escrito seis páginas para decir siempre lo mismo». Estructurada en tres partes, la película entra en un bucle de tiempo diario indefinido, recurriendo a la representación lesbiana en la última parte y situando a la mujer en una posición activa.

En el film *Jeanne Dielman: 13 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), la protagonista (personaje interpretado por Delphine Seyrig) vive en un pequeño apartamento meticulosamente limpio y ordenado. Se levanta y enciende el radiador de gas, prepara la ropa, los zapatos y el desayuno para su hijo. El hijo se va a clase, ella friega la vajilla, sale a comprar, cuida a un bebé a mediodía, se ocupa de la economía doméstica, vuelve a casa y pone la cena a calentar. Momentos después, llega su cliente¹⁴, van a la habitación, salen un poco más tarde, él le paga y se va. Jeanne airea la habitación, se baña, pone la mesa, su hijo llega del colegio y cenan sin hablar. Después, los deberes, hacer punto, la radio, las lecciones, el paseo nocturno y el ritual de acostarse. Pero una noche, un detalle, desencadena toda una serie de desgracias: las patatas se quedan demasiado cocidas y la

13 Según un estudio reciente, en las 100 películas más taquilleras de 2011, el 33% de los personajes eran femeninos de los cuales solo el 11% eran mujeres protagonistas. Asimismo, solo el 9% de las 250 películas más taquilleras de 2012 fueron dirigidas por mujeres. En 85 años, han sido cuatro las ocasiones en que una mujer ha sido candidata al Oscar a la mejor dirección. Hubo que esperar hasta 2010 para que una mujer, Kathryn Bigelow, consiguiera la estatuilla. (Fuente: *El país*, 22/11/2013).

14 El uso de la prostitución por parte de la protagonista, la directora lo lleva al mismo nivel que al del esposo, es decir, a la obligación por parte de la mujer de cumplir y realizar su deber conyugal, como elemento necesario para mantener la casa, pagar las facturas y los estudios de sus hijos. El esposo/cliente llega, actúa y se va, dejando todo el peso del hogar y de la educación de los hijos a la mujer.

cena se retrasa. Jeanne sufre tal desorientación, que pierde el control. A la mañana siguiente: el despertador suena una hora antes, se adelanta a hacer la compra y aún están cerrados los almacenes, lo cual hace que se desespere, hace llorar al bebé... y siente placer cuando se acuesta con su cliente y entonces, horrorizada, le clava unas tijeras en la garganta. Akerman explica que todo lo que hace Jeanne lo hace como una autómatas, de manera mecanizada, sin placer y sin deseo: una mujer que en el fondo son todas las mujeres.

Estas dos películas son un reflejo claro de cómo las microacciones realizadas por ambas protagonistas, no funcionan como materia prima pasiva para la mirada activa masculina. Esta es una de las características del cine de Akerman, en el que la historia no se encuentra en la sucesión natural de las acciones, sino en una lógica ritual que ayuda al individuo en diferentes tránsitos. Es decir, la repetición cíclica sistemática en la que estas mujeres se ven envueltas, transcribe situaciones invariantes y estereotipadas a lo largo de distintos momentos y etapas narrativas.

Es común, pues, entre las mujeres cineastas, dirigir relatos de inspiración autobiográfica que tratan del proceso de autobúsqueda que las actrices sociales deben efectuar para llegar a conocerse a sí mismas (Camí-Vela, 2001). Es el caso de obras como las que elabora la cineasta y artista Sophie Calle, cuya pieza *El detective* es una serie realizada el *jueves 16 de abril de 1981*, en la que la autora utilizó un día entero para poder construir este trabajo, y en el que le pidió expresamente a su madre que contratara a un detective para que siguiera sus pasos y tomase notas y fotografías. El origen de esta obra es el deseo de Sophie por saber cómo la describen, cómo la desean, para poder verse y describirse a sí misma. Según Manel Clot (1996), es un trabajo que constituye un laberinto; una obra cerrada y edificada en la que Calle es objeto/sujeto de la misma trama. La artista, con esta obra, puede sentirse como un ser imaginario, construyendo psicológicamente su identidad, ya que por un lado es objeto de la vigilancia de la mirada masculina y por el otro sujeto motivador de toda la acción. Su siguiente serie, *El marido* (1992) –obra perteneciente a sus *Autobiografías* (1988-2003)– es una pieza dividida en varios actos, capítulos o secuencias (*el encuentro, el rehén, la disputa, la amnesia, la rival, la falsa boda, la ruptura, el divorcio y el otro*), en la que Calle trata en definitiva una historia personal sobre su relación con Greg Shephard presentada fragmentariamente: cómo se conocen, el matrimonio, sus disputas y su separación. Este trabajo, anticipa asimismo un viaje, una *road-movie* que Calle y Shephard realizan juntos en un cadillac gris desde Nueva York a California, y que da como resultado el film *No sex last night* (1992). La cama es un elemento recurrente e importante en la historia, «situándola en un espacio más, en una burbuja espacial de ficción» (Clot, 1996: 23). Esta cama, vacía y deshecha, es el resultado directo de su relación con Greg (acentuada por la voz en of de

Sophie Calle diciendo *no sex last night*, hecho narrativo que funciona a lo largo de toda la película como mecanismo textual asignando a cada actor/actriz social un rol diferencial. Una vez más, desde una perspectiva psicoanalítica, nos encontramos con que: «el deseo de la mujer está sometido a su imagen de portadora de la herida sangrante» (Mulvey, 1975: 6).

3.2.3. Modelos feminizados

Finalizando este breve artículo, hemos comentado que las imágenes transmitidas por los medios de comunicación adquieren un simbolismo que favorece las representaciones culturales. Dentro de las artes audiovisuales, otro referente destacado en nuestro estudio es, pues, la influencia de los medios de masas en la formación de identidades sociales. Las artistas, hábiles observadoras, han investigado sobre este ideal femenino construido cultural y socialmente.

La fotografía artística y publicitaria proyecta principalmente una imagen sobre las mujeres que corresponde a la perspectiva hegemónica masculina. La publicidad, además, transmite un modelo deseable de mujer asociado a determinados cánones de belleza que se configuran como patrones de éxito y se incorporan a ciertos modelos de mujer, «incluyendo las imágenes de mujeres emancipadas que aparecen reuniendo todos los requisitos de eficacia, belleza, juventud y capacidad de organización» (Comas D'Argemir, 2008: 193). Utilizamos en este punto como notación al sociólogo Zygmunt Bauman, que define el cuerpo «líquido» moderno como un cuerpo consumidor, fabricado a través de la cultura: «ya que constituye por sí mismo su propia finalidad y valor» (Bauman, 2006: 28). El cuerpo, pues, es un signo cultural que establece relaciones sociales; y un lugar de vivencias a través de diferentes encrucijadas históricas, sexuales y políticas.

Destaca en este sentido la obra fotográfica universalmente citada de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, que realizó a finales de los 70 y principios de los 80, en la que ella misma adopta varios estereotipos femeninos. En sus primeras series de 1977-1980, la artista intentó reflejar los modelos femeninos de la época (mujer coqueta, sumisa, intelectual, ama de casa, etc.) utilizando el estilo de los filmes de los años cincuenta. En realidad, a Sherman no le interesa tanto la mujer en sí misma, sino su representación en los medios de masas (Guasch, 2000). Aun así, no podemos hablar de autorretratos en la obra de Sherman, ya que de la persona Cindy Sherman no sabemos nada, mientras que tenemos varios «yoes» ficcionados, una actriz social inmersa en un mundo proyectado (diégesis); una identidad colectiva (pública); una deconstrucción constante de la mujer. En los años 80, Sherman comenzará a trabajar en fotografías de gran formato, exponiendo su cuerpo a la mirada

masculina, símbolo de la cultura patriarcal dominante, realizando primeros planos de mujeres por el contrario feas, grotescas, vulgares, etc.

Todo este tipo de imágenes cercanas a la publicidad, para el sociólogo Erving Goffman (1976), nos *refrescan las ideas* en tres puntos: los estilos de comportamiento relacionados con el sexo; la manera como la publicidad presenta de ellos una visión sesgada; y las reglas de producción escénica de la forma fotográfica. Para Goffman, la publicidad implica una *titularidad de sexo*, similar a los contextos ceremoniales y rituales cuyos signos están destinados a facilitar la orientación de los participantes. Es decir, «una y otra tienen que contar una historia por medio de los limitados recursos visuales que ofrecen las situaciones sociales» (Goffman, 1976: 70). Así pues, convencionalizan nuestras convenciones, proporcionando (a nuestro modo de ver) un *pacto de verosimilitud*, consistente en una *negociación de lectura* entre el espectador y la imagen fotográfica. De esta manera, continúa Goffman, los anuncios nos muestran, habitualmente, más a menudo a mujeres que a hombres acostados sumisamente o en posición subalterna. Las mujeres, con mayor frecuencia, están tocando ligeramente con el dedo o con la mano los perfiles de un objeto acariciando su superficie. Cuando la mujer se toca a sí misma, lo hace para hacer(nos) sentir hasta qué punto su cuerpo es algo deseable, delicado y hermoso.

La artista Martha Rosler es un claro referente sobre estas ideas en obras como *Body Beautiful or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) en la que la autora utiliza mujeres de revistas publicitarias, alterándolas mediante signos claramente femeninos (pechos, ombligos, etc.) y convirtiéndolas en objetos domesticados y fácilmente manipulables. «Para Martha Rosler fue el legado del feminismo el que se centró en la “importancia de la representación para determinar y reforzar nuestra posición en la cultura”, especialmente la “importancia de la representación en el control cultural”» (Francina, 1999: 165).

Igualmente, ejemplos señalados son las series de Barbara Kruger, que interrelaciona publicidad, propaganda y arte, planteando cuestiones emblemáticas (aborto, violencia doméstica, sexo, amor, racismo, etc.) a partir de un juego contradictorio entre texto e imagen. En tanto que imágenes, parecen continuar con los roles tradicionales del hombre (posesión, control) y de la mujer (sumisión, pasividad); mientras que los textos denunciadores y acusatorios abordan la diferencia de género e intentan desarmar las imágenes de dominación masculina, convirtiendo al hombre en receptor. Jenny Holzer en *Truisms* (1977) utiliza al mismo tiempo signos verbales que escenifican frases, carteles, proyecciones u otro tipo de soportes. Sus textos, a veces cargados de ambigüedad e ironía, intentan socavar ciertos imaginarios sociales que han tenido una mala influencia sobre las mujeres. Desde otro lugar, Shirin Neshat, en sus primeras obras fotográficas *Women of Allah* (1993), construye imágenes fragmentadas

del cuerpo, añadiendo inscripciones en persa de escritoras iraníes en aquellas partes que normalmente quedan cubiertas por el velo, metáforas del deseo carnal, la sensualidad, la vergüenza y la sexualidad. La obra de Neshat en general, contiene rasgos autobiográficos y temas inspirados en las contradicciones existentes entre las sociedades islámicas y las occidentales, entre la libertad y el fundamentalismo, entre tradición y modernidad, entre hombre y mujer (Guasch, 2000).

Mención aparte merece la serie de retratos *Men* (2008) del fotógrafo iraní Nir Arieli, que ha despertado nuestro interés, ya que coloca a sus modelos masculinos en entornos, posturas y gestos asociados con lo femenino, tal y como hemos comentado, en actitudes distantes, acostados sumisamente, transmitiendo dulzura, etc. «En mi trabajo trato de reflejar un componente de la masculinidad que ha estado reprimido por los roles sociales», cuenta el artista¹⁵.

Para Pierre Bourdieu, estos *dualismos* tan estructuralmente arraigados en los cuerpos, no han nacido de un sencillo efecto de dominación verbal y «no pueden ser abolidos por un acto de magia performativa: los sexos nos son meros roles [sociales] que pueden interpretarse a capricho. [...] El orden de los sexos es lo que sustenta la eficacia performativa del lenguaje» (Bourdieu, 2003: 38). Así, de acuerdo con las oposiciones estructurales (fuerte/débil; grande/pequeño...) que mantienen siempre una distinción fundamental entre lo masculino y lo femenino; acompañan a la inscripción de los cuerpos una serie de oposiciones sexuadas (encima/debajo; dominador/dominado...) equivalentes entre sí que transmiten valoraciones éticas, estéticas y cognitivas (Bourdieu, 2003: 38).

Con estas palabras de Bourdieu, cerramos el presente artículo, pudiendo afirmar, pues, que los estudios de género son aún inexcusables. Hemos indagado cómo el lenguaje artístico y cinematográfico contiene unas características propias que nos ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. Asimismo, hemos comprobado que existen una gran variedad de recursos estructurales, tanto en los mecanismos de producción como en la difusión y en la recepción y percepción espectral, según los cuales podemos hablar de un arte audiovisual realizado por/para las mujeres debido a sus características técnicas y formales.

En definitiva, los discursos feministas extienden sus ideas hacia las formas en la que las mujeres nos movemos, expresamos y relacionamos con la cultura.

¹⁵ Fuente: *El Huffington Post* [Fecha de consulta: 20/08/2013].

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (2006) *Vida líquida*, Barcelona: Paidós.
- BONINO, Luis (1991) «Varones y abuso doméstico», en: SANROMÁN, P. (coord.) (1991) *Salud mental y ley*, Madrid: AEN.
- (1995) «Los micromachismos en la vida conyugal», en: CORSI, Jorge (1995) *Violencia masculina en la pareja*, Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós.
- CAMI-VELA, María (2001) *Mujeres detrás de la cámara*, Madrid: Ocho y Medio.
- CASETTI, Francesco & Federico DI CHIO (2009) *Como analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- CLOT, Manel (1996) «Figuras de la identidad». En V.V.A.A., *Sophie Calle. Relatos*, Barcelona: Fundación La Caixa.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolores (1995) *Trabajo, género, cultura: la construcción de desigualdades entre hombre y mujeres*, Barcelona: Icaria.
- (2008) «Construyendo imaginarios, identidades, comunidades: El papel de los medios de comunicación», en: BULLEN, Margaret & Díez MINTEGUI, M^o Carmen (coord.) *Retos teóricos y nuevas prácticas*, Congreso de Antropología, San Sebastián, pp. 179-208.
- DE LAURETIS, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Instituto de la Mujer: Cátedra.
- DICKEY, Sara (1996) «La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación», en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, UNESCO, núm. 153.
- DURAND, Gilbert (2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: F.C.E.
- FERNÁNDEZ, James & Honorio VELASCO (2006) *En el dominio del tropo. Imaginación figurativa y vida social en España*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- FERRO, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- FRANCINA, Francis (1999) «La política de la representación», en: WOOD, Paul [et al.] *La modernidad a debate. El arte a partir de los años 40*, Madrid: Akal.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis (2000) «Informar y narrar. El análisis de los discursos en las investigaciones de campo», en: *Revista de Antropología Social*, n^o 9, pp. 75-104.
- GIDDENS, Anthony (2002) *Sociología*, Madrid: Alianza.
- GOFFMAN, Erving (1976) «Gender Advertiments». *Studios in the Anthropology of visual communication*, vol.3, n^o 2, pp. 69-154.

- GÓMEZ TARÍN, Javier (2007) «Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine», en *Revista científica de Comunicación y Educación*, nº 29, vol. XV, pp. 75-80.
- GUASCH, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX*, Madrid: Alianza.
- JOCILES RUBIO, María José (2001) «El estudio sobre las masculinidades», en *Gazeta de Antropología*, nº 17, artículo 27, Universidad de Granada. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7487> [Acceso: 22 Junio 2013].
- KUHN, Annette (2002) «Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón», en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 15, pp. 7-17. Disponible en <http://hdl.handle.net/10486/3879> [Acceso: 12 de octubre 2013].
- MANKEKAR, Purnima (1993) «Television tales and a woman's rage: A nationalist recasting of Draupadi's "disrobing"». *Public Culture* 5, pp. 469-492.
- MULVEY, Laura (1975) «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16, 3, pp. 6-18.
- NOCHLIN, Linda (1971) «Why have there been no great women artists?» *ARTnews* January vol. 69, nº 9, pp. 22-29.
- SOLARES, Blanca (2006) «Aproximaciones a la noción de imaginario», en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, nº 198, pp. 129-144.
- THURÉN, Britt-Marie (1993) *El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 13 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 209-226]