

# Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual

*Gender studies and feminist film  
theory as a theoretical  
and methodological framework  
for research in Audiovisual Culture*

**RESUMEN:**

El artículo presenta como objetivo fundamental la reivindicación de la teoría filmica feminista y de los estudios de género como un marco teórico competente y unas posibles metodologías adecuadas para la investigación en comunicación audiovisual. Para ello desarrolla un análisis de las fuentes así como un discernimiento sobre el valor de las metodologías y una puesta en diálogo de las diferentes líneas de investigación que confluyen en los estudios audiovisuales (como, por ejemplo, el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, la hermenéutica, la fenomenología, estética y el análisis textual) posicionando, en dicho contexto, la aportación de los estudios de género y de la teoría filmica feminista y mostrando como resultado, de este modo, su validez metodológica más allá de ciertos posicionamientos positivistas, en lo que Casetti ha venido en denominar "teorías de campo". Dicho de otra manera, se muestra la posibilidad de una vuelta a posiciones metodológicas de corte teórico y que profundizan en un sentido crítico desde una investigación posicionada que pretende dar con las preguntas adecuadas para su objeto de estudio que tiene que ver con la visión, la representación, la construcción de la subjetividad y de la identidad, el placer y la cultura contemporánea así como la lógica interna, los procesos de significación y el análisis de contenido de los textos audiovisuales, afirmando tanto su interdisciplinariedad como su apertura comprensiva propiciando ver la práctica del audiovisual "como una práctica de producción de significado que envuelve tanto al director como al espectador en una relación dialéctica como una práctica social" (Johnston).

**Palabras clave:**

Género, Audiovisual, Feminismo, Teoría, Estética, Metodología

**ABSTRACT:**

The fundamental objective that this paper presents is the vindication of the feminist film theory and gender studies as a competent theoretical framework with adequate research methodologies in audiovisual communication. It develops an analysis of the sources as well as an insight into the value of the methodologies and a commissioning in dialogue of the different lines of research that converge in media studies (for example, Structuralism, Semiotics, Psychoanalysis, Hermeneutics, Phenomenology, Aesthetics and Textual Analysis) positioning, in this context, the contribution of gender studies and the feminist film theory and showing as a result, thereby, their methodological validity beyond certain positivist positions, in what Casetti has come to call "field theories". In other words, it shows the possibility of a return to theoretical methodological positions and a deepening into a critical sense from a positioned research that aims to find the right questions to its subject matter which is related to the vision, representation, the construction of subjectivity and identity, pleasure and contemporary culture as well as the internal logic, the processes of meaning and content analysis of audiovisual texts, claiming both its interdisciplinarity and

its comprehensive opening in favour of seeing the audiovisual practice as a 'meaning production' practice that surrounds both the director and the audience in a dialectical relationship as a social practice (Johnston) audiovisual production "as a practice of meaning-production involving both filmmaker and filmviewer in a dialectical relationship — as a social practice" (Johnston).

**Key words:**

Gender, Audiovisual, Feminism, Theory, Aesthetics, Methodology

## 1. Introducción

Poco a poco se van introduciendo en el panorama académico español, dentro del área de comunicación audiovisual y publicidad, los estudios de género (los "gender studies") a la hora de estudiar, analizar e investigar en los productos audiovisuales. Ya es común encontrarse con ponencias y comunicaciones sobre el análisis de personajes femeninos, sobre directoras, sobre temáticas que, algunas veces de forma muy laxa, se etiquetan como feministas e, incluso, como trabajos en estudios de género. Y eso tanto desde perspectivas cuantitativas (las que más), cualitativas e, incluso, teóricas y estéticas (las que menos). No obstante, muchos de esos estudios no pasan de ser análisis de personajes/tramas sin que, realmente, se pueda apreciar una metodología acorde con la tradición académica (mayoritariamente anglosajona) de los estudios de género (y habría que incluir aquí también a los estudios feministas, de las mujeres, sobre masculinidades, estudios LGBTI y teoría *queer*). Muchas veces se limitan a describir dichos personajes/acciones y concluir con ciertos problemas de representación (y de política de la representación). Y muchas veces se sobreentienden como sinónimos los estudios de género con los estudios feministas o, incluso, con los estudios sobre mujeres.

Con esta aportación intentamos recoger la experiencia que llevamos adquiriendo en el ámbito académico español desde que en 2007 empezamos a diseñar varios proyectos de investigación (y tesis doctorales) enmarcados en los estudios de género aplicados a diversos aspectos de la cultura audiovisual y nos enfrentábamos a la tarea de explicitar una metodología coherente que nos brindase dicho trabajo académico. Desde esa fecha hemos tratado de seguir la tradición de los estudios de género de la que bebimos tras pasar años en el mundo académico norteamericano y que, al regresar a la universidad española, intentamos seguir trabajando.

Es obvio que ha existido y existe una fecunda tradición en el mundo académico anglosajón (cfr. Stam, 2001, 201-210; Colaizzi, 2007, 9-20 y Zurian, 2011c, 7-10) pero en el ámbito universitario español resultaba (ya menos) extraño e, incluso, extemporáneo. Lo mismo cabría decir de los contenidos de artículos trufados de análisis teóricos que, en muchas ocasiones, eran considerados trabajos "sociológicos" (sic) y que no encontraban hueco en las publicaciones científicas de comunicación. El panorama español ha cambiado o, al menos, está cambiando. Y esto gracias, sin duda, al nacimiento de nuevos grupos de investigación, muchos de ellos con académicas y académicos más jóvenes y que han entrado en contacto con líneas académicas anglosajonas como los estudios culturales y/o los estudios de género; así como con los proyectos de investigación financiados (muchos gracias al esfuerzo del Instituto de la Mujer) y una, cada vez mayor, presencia en los foros, congresos y publicaciones. Sin duda es un área de estudio que suscita ciertas suspicacias desde ciertas posiciones académicas españolas (en comunicación audiovisual) tradicionalmente centradas más en aspectos de estudio de corte historicista o de análisis textual. Después de la experiencia de tres tesis doctorales defendidas dentro de estos estudios, otras tantas en avanzado proceso y la edición de varios textos colectivos (en forma de libros y monográficos de revista: cfr. Zurian 2011a; 2013 y 2014a y b) queremos ofrecer una aproximación a una propuesta metodológica

que facilite el trabajo interdisciplinar entre los estudios fílmicos y televisivos (y, más en general, los productos de la cultura audiovisual) y los de género, como es la teoría fílmica feminista.

Nos situamos en una perspectiva teórica que tiene que ver con la estética del cine y de los medios audiovisuales y su contemporáneo interés por los estudios culturales y de género. Se trata, pues, de estudios estéticos, es decir, teóricos. Y, por ello, la metodología rezuma teoría y aplicación de la teoría. Somos conscientes de estar abogando por una línea minoritaria, tal vez, en el área de comunicación que parece centrarse más en metodologías "positivas" (o eso intentan) con un cierto nivel empírico (cfr. Zurian, 2011b, 8-12):

En ese contexto, resulta coherente el miedo a la teoría. Podríamos decir que tras este miedo, a menudo revestido de una nada oculta agresividad, se agazapa una mirada que no está dispuesta a poner al desnudo los mecanismos que la constituyen; en una palabra, una mirada que elude mostrar su juego y los entresijos de su argumentación.

En los avatares de la industria cultural española del último cuarto de siglo [XX], ese rechazo de la teoría ha sido explícito, aunque por lo general haya rehuido del debate y la discusión, sustituidos, las más de las veces, por el impropio y la descalificación. (Talens, 10)

## 2. Los estudios de género y la teoría fílmica feminista

A la hora de realizar un análisis de los textos audiovisuales que aborde las cuestiones relativas al género y la sexualidad que contienen, el marco teórico anclado en los estudios de género es vital e imprescindible. Al establecer este territorio teórico sobre el que configurar una metodología de investigación válida para su estudio, estamos incluyendo todos los conceptos procedentes del ámbito de los estudios de género, por lo tanto, del feminismo y de los estudios sobre mujeres, estudios sobre masculinidades, estudios LGBTI y de la teoría *queer*. Unos estudios cuya principal aportación ha sido la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental. Es la ya larga tradición de las aportaciones realizadas desde las teorías fílmicas feministas (Casetti, 251ss). Para Della Porta y Keating (25-26),

"aunque aparentemente la cuestión metodológica parezca algo independiente de las discusiones epistemológicas y ontológicas, dado que existen múltiples formas de adquirir conocimiento, en la práctica tienden a estar ligadas, ya que las perspectivas más positivistas en las ciencias sociales tienden a utilizar métodos más rígidos (búsqueda de datos sin ambigüedades, evidencias concretas, reglas y regularidades, etc.), mientras enfoques más interpretativos suelen utilizar métodos más flexibles (permitiendo cierta ambigüedad y contingencia y reconociendo la interacción entre el investigador y el objeto de estudio)".

En un momento en el que los paradigmas y las teorías “tradicionales” de la imagen nos interpelan ante la complejidad de la imagen audiovisual contemporánea, nos decantamos hacia nuevas articulaciones teóricas, más flexibles y relacionales, por lo tanto, hacia un terreno más dinámico, que pasa por abrirse a nuevas disciplinas y diferentes áreas de estudios. Una apertura de carácter epistemológico, que contribuya a cuestionar las bases del proceso de investigación sobre la imagen.

Entre los principales elementos de cuestionamiento sobre las visiones ortodoxas de conocimiento están el paso hacia visiones que destacan de forma cada vez más tajante la importancia de las subjetividades individuales y colectivas, el “giro visual” en las ciencias sociales y la incorporación de ciertas herramientas del debate postmoderno, postestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento. Pero la emergencia de “epistemologías alternativas” a los discursos *mainstream* ha impactado de manera desigual entre los estudiosos, por un lado de la cultura audiovisual y por otro de los Estudios de Género, precisamente por su diferente visión e inserción en la vida social, lo que viene forzando, de forma más sistemática, la necesidad de repensar la cuestión metodológica en dichos ámbitos conceptuales.

Optamos por desarrollar un campo de estudios que focalice sus investigaciones en la influencia de lo visual dentro de los procesos de conocimiento y de representación. Unos estudios que se enfrenten a una infinidad de nuevos objetos, y no ya tan centrados en las intenciones teóricas y conceptuales del emisor –creador/productor– sino cuyo foco de interés se encuentre en los procesos de adquisición de conocimiento y formación de identidad por parte del receptor –espectador/investigador– (Cano, 2008, 134ss).

La urgencia de herramientas de análisis que se centren en las repercusiones de lo audiovisual en los procesos de representación es crucial. Del mismo modo que se implementaron las herramientas y métodos de análisis necesarios para el estudio de los denominados “actos de habla” –en su vertiente oral y escrita–, es igualmente necesario crear unos instrumentos útiles y rigurosos para el análisis de los “actos de ver/escuchar” (Brea, 2010, 116).

### **3. Desarrollo: la teoría fílmica feminista y los estudios culturales**

La teoría fílmica feminista es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración.

Como su propio nombre indica, la teoría fílmica feminista se configura fundamental y principalmente como un marco teórico, amplio y que abarca todos los aspectos del análisis fílmico, pero teórico al fin y al cabo. Pero se esto no debería suponer ningún problema a la hora de dar cuenta de la metodología empleada y, sin embargo, en el

momento de hacer públicas las investigaciones dentro de este entramado teórico, las preguntas sobre cuál es la metodología se suceden; sobre todo dentro de los países en los que la práctica de estos estudios es un fenómeno incipiente o casi desconocido, como es, sin duda, el caso de España. Los posibles recelos sobre la metodología de la teoría filmica feminista son, en cualquier caso, un asunto más externo a la corriente de investigación que interno, donde no parece manifestarse ninguna duda sobre su método analítico. Es posible que dichas dudas tengan un doble sustrato: por un lado, el hecho de que dentro de los estudios del área de conocimiento de comunicación audiovisual hoy en día exista una corriente imperante de análisis cuantitativos y cualitativos. Por otro, la temporalidad en la que surgen estas teorías: así, el momento histórico del pensamiento cinematográfico en particular, y de las corrientes intelectuales en general, dificultan su ubicación dentro de la concepción clásica de metodología.

Francesco Casetti (2005) señala los tres paradigmas sucesivos en los que se puede dividir la historia del pensamiento cinematográfico después de la Segunda Guerra Mundial. El primero es el denominado como 'ontológico', un nombre que nos remite a Bazin y que postula como pregunta fundamental '¿Qué es el cine?' o '¿Cuál es la esencia del cine?'. El segundo paradigma es el metodológico, en el que la pregunta básica es "'¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva?'. La atención se [...] traslad[a] así hacia los modos en que se plantea y se conduce la investigación" (Casetti, 2005, 23). La metodología es, por tanto, el punto clave de un paradigma que tiene en Christian Metz y en su ensayo "El cine: ¿lengua o lenguaje?" (aparecido en el número 4 de la revista *Communication*, 1964) su origen más claro, en la medida en que "[a]nte todo plantea un marco de investigación en el que después verifica la posibilidad de inscribir el fenómeno investigado" (Casetti, 2005, 107). El marco de investigación es la semiología y el fenómeno, el cine.

En efecto, la semiología o semiótica, junto con la sociología, la psicología y el psicoanálisis, son las cuatro disciplinas que se insertan dentro del paradigma metodológico de análisis del cine. La aproximación es, en estos casos, deductiva, en tanto se aplican sobre el objeto de estudio los instrumentos y puntos de vista que proceden de antemano de dichas disciplinas. Hoy por hoy, a la pregunta sobre la metodología que se aplica en la investigación, la única respuesta que parece satisfacer es: o bien análisis de datos –en sus modalidades cuantitativas o cualitativas– o bien cualquiera que haga referencia a las disciplinas del paradigma metodológico.

A partir de los años setenta, sin embargo, se produce una transformación en el marco del estudio del cine, como consecuencia de que si bien

la aproximación científica y metódica se ha impuesto, [ésta] ha llegado a ser en cierta forma asfixiante. [...] [L]os modelos que se aplican corren el riesgo de ser más importantes que los resultados de su aplicación; el cine es más una reserva de 'ejemplos' que un espacio a 'analizar'. Entonces surge una nueva división. Aquí el conflicto está entre la aproximación analítica y la aproximación interpretativa. La una procede de prospecciones, puntos de relieve, métodos,

sondeos; la otra, a través de una especie de coloquio entre el estudioso y el objeto de su estudio, un coloquio capaz de modificar progresivamente a los dos protagonistas. [...] [L]a una ve en el cine un campo bien definido, aferrable tanto en sus aspectos singulares como en sus perfiles generales; la otra, por el contrario, ve en ello una realidad abierta, irreducible a fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos. (Casetti, 2005, 20)

Este nuevo paradigma, menos 'cientificista', está regido por las 'teorías de campo' –en tanto se forma un 'campo de observación' y un 'campo de preguntas'–, dentro de las cuales, en su aproximación, ahora, inductiva, la pregunta fundamental es '¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?' Las teorías de campo, en realidad, presentan acercamientos muy variados, pues unos se plantean las formas de representación, otros la situación y el papel del espectador, otros la validez política del medio y otros, por fin, buscan reconstruir su historia (Casetti, 2005, 24-25).

El paradigma de las teorías de campo es, precisamente, en el que Casetti inserta las Teorías Fílmicas Feministas, hecho que Colaizzi (2007, 10-11) ratifica debido a que éstas "ofrece[n] una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad y de la identidad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural".

Son tres las características que Casetti (2005, 201-202) señala como propias de las teorías de campo. La primera hace referencia al cambio en la relación del observador con el objeto observado, en una evolución en la que el teórico no se refugia ya en el anonimato del discurso científico sino que afirma su mirada como posicionada. La segunda se centra en que la teoría no nace ahora de los 'fríos' datos sino de la formulación de las preguntas adecuadas. Y, por último, la idea de que el estudio de los textos ya no busca señalar lo que sucede en la totalidad del corpus cinematográfico, como sucedía dentro del paradigma metodológico, sino conocerlos en su singularidad.

Esta nueva forma de comprender la teoría, procede a su vez de tres impulsos que convergen:

El primer impulso procede del éxito cada vez mayor de la hermenéutica durante los años 70. Se trata de un fenómeno que va más allá del ámbito que nos ocupa, pues abarca filosofía y crítica literaria, investigación científica e histórica. También contribuye la desaparición del estructuralismo, la recuperación de la fenomenología, la difusión del deconstructivismo, las historias de tipo 'indiciario', etc. (Casetti, 2005, 202)

El segundo impulso es la aparición de preguntas comunes a muchos ámbitos disciplinares, lo cual demuestra la superación de la rigidez clásica que dividía a estos ámbitos en compartimentos estancos. El tercer y definitivo impulso se lo da la práctica del análisis



textual como método de abordar un filme, que busca explorar “la malla de códigos cinematográficos (el movimiento de la cámara, el sonido en off) y extracinematográficos (binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino), tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto” (Stam, 2001, 220). Esta práctica, que pretende “reconstruir la lógica interna, los procesos de significación [y] la temática, [...] confi[ere] más importancia al momento de la elaboración de las categorías que al de su aplicación” (Casetti, 2005, 203), lo cual transforma radicalmente la concepción clásica de metodología, en la que las categorías se encontraban predeterminadas.

No obstante, esta evolución no implica que las disciplinas del paradigma metodológico caigan en desuso. Los propios principios que rigen el paradigma de las teorías de campo, en su afirmación de la necesidad de interdisciplinariedad y de la existencia de vasos comunicantes entre unos marcos y otros, se alejan de este planteamiento. Esto supone, por tanto, que si bien si se hace uso de la semiótica o el psicoanálisis como método de análisis, como sucede en el caso de la Teoría Fílmica Feminista, estas metodologías se hacen más “disponibles, abiertas y comprensivas” en un nuevo ámbito teórico que ya no se entiende como “uniforme ni compacto” (Casetti, 2005, 203 y 204).

Que la Teoría Fílmica Feminista forme parte de este nuevo paradigma da cuenta de y respuesta a la controversia que suscita la pregunta sobre la metodología que utilizan, en tanto ésta será siempre transdisciplinar y, si se nos permite, postmetológica, ya que el paradigma del que procede ha dejado atrás la idea de metodología tal como se entendía durante los años sesenta, es decir, como análisis rígido de aplicación sobre un objeto de estudio pasivo (en ciertos ámbitos, no obstante, a pesar del tiempo, tan actualmente presente). A pesar de ello, sigue siendo posible identificar las raíces metodológicas fundamentales que imperan en el análisis feminista del cine.

Como se apuntaba con anterioridad, la semiótica y el psicoanálisis son los dos marcos metodológicos más importantes a partir de los que se realiza el análisis textual –su forma básica de aproximación a los textos audiovisuales– desde la Teoría Fílmica Feminista. Sin embargo, las y los feministas no han asumido los postulados semióticos y psicoanalíticos como si de un dogma se tratara, sino que, más bien, han profundizado en ellos. “Profundizar quiere decir corregir, integrar, reorientar [...]. Pero profundizar quiere decir también enriquecer con nuevas aplicaciones” (Casetti, 2005, 258). Así, dentro de las revistas que han funcionado como fuente y desarrollo del feminismo cinematográfico – Screen, Film Journal m/f o Camera Obscura, por nombrar las más importantes– se adoptaron métodos estructuralistas y postestructuralistas, aunque dirigidos a un fin distinto al que hasta entonces habían buscado los investigadores, los cuales omitían las discusiones sobre la imagen y la posición de la mujer dentro de la narrativa (Kaplan, 2000, 6). Además de transformar el objetivo del análisis, el trabajo de la Teoría Fílmica Feminista dentro de los campos de la semiótica y el psicoanálisis ha supuesto una evolución doble en su aproximación a los textos (Johnston, 1980, 29; traducción propia):

Primero ha puesto el énfasis en la actividad de lectura de filmes, de ver el filme como una práctica textual más que como un objeto autónomo de estudio o

consumo, así que la efectividad de un filme tiene que verse como una función tanto del modo de lectura como del texto en sí. En segundo lugar, el trabajo en las relaciones del texto y el sujeto ha establecido que una transformación de las relaciones entre texto y espectador es un prerrequisito para un trabajo político sobre el cine como institución. Así, ha abierto una manera de ver la práctica del filme como una práctica de la producción del significado que envuelve tanto al director como al espectador en una relación dialéctica –como una práctica social.

Si bien en la medida en que Johnston da cuenta de una de las claves de la metodología filmica feminista, esto es, la posición política de partida del investigador en tanto constructor de significados –alejado así del cientificismo del paradigma metodológico– las palabras de la británica apuntan a la necesidad de no entender la semiótica ni el psicoanálisis que se pone en funcionamiento en la Teoría Fílmica Feminista en su versión práctica estructuralista, sino dentro del diálogo al que hacía referencia Casetti. Sin embargo, el alejamiento de la semiótica estructuralista no hace referencia sólo a sus métodos de análisis, sino también a sus postulados básicos. Así, la distancia teórica sobre Saussure y Levi-Strauss<sup>1</sup> será una de las constantes de la Teoría Fílmica Feminista según vayan evolucionando y profundizando en sus propios postulados.

Si, por una parte, el planteamiento de la lingüística estructural de Saussure –y como consecuencia también la antropología estructural de Levis Strauss– pone el énfasis en las reglas y convenciones de la *langue* (lengua), en las diferencias entre los signos como productoras de significados y, así, el binarismo aparece como el principio organizador de los sistemas, el planteamiento lingüístico de la Teoría Fílmica Feminista, por lo general, se inscribe en los postulados del postestructuralismo.

La semiótica postestructuralista comparte con la estructuralista la premisa “del papel determinante y constitutivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero rechaza el ‘sueño del cientificismo’ estructuralista, las esperanzas de estabilizar el juego de las diferencias en el interior de un gran sistema general que englobe todos los aspectos de la cultura” (Stam, 2001, 211). El postestructuralismo está vinculado, además, con la crítica a Saussure elaborada por Voloshinov y Bajfin, quienes se interesaban más por la *parole* (el habla) que por la *langue*.

La diferencia más importante en la aproximación que estos lingüistas hacen reside en la idea de que la *langue* se entiende como un sistema estable, de formas fijas, que constituye el objeto de estudio de la semiología de Saussure en tanto ésta es entendida como la ‘ciencia que estudia la vida de los signos’. Por su parte, la *parole* es “el acto de habla entre dos hablantes activos, es el lugar para lo individual y para lo provisional; este lugar es el escenario del cambio y por esta razón no puede ser objeto adecuado de estudio para la lingüística [saussuriana]” (Colaizzi, 2006, 155). La aproximación analítica a la

---

<sup>1</sup> Teresa de Lauretis, por ejemplo, formula una crítica al binarismo de Levi-Straus en su libro “Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine”. (1992, 34-35).

*parole* más que a la *langue* es compartida por algunos de los referentes más importantes de la teoría fílmica feminista como Judith Butler –en su exposición de la teoría de la performatividad (2002, 2010)-, Teresa de Lauretis –en su vinculación entre semiosis y experiencia (1992)- o Giulia Colaizzi –en su construcción discursiva del cuerpo cyborguesco (2006)-.

La semiótica postestructuralista se aleja, así, “de la clasificación de los sistemas de signos –sus unidades básicas, sus niveles de organización– y [se acerca] a la exploración de los modos de producción de signos y significados, a las formas en que se usan, se transforman o se violan los códigos y los sistemas en la actividad social” (de Lauretis, 1992, 265). Esto es debido a que

[e]l énfasis estructuralista en los contrastes binarios como fuente del significado lingüístico da paso a la visión derridiana del lenguaje como espacio polivalente de “juego”, un terreno indeterminado de deslizamientos y sustituciones. La concepción saussuriana de la relación diferencial entre signos se convierte, en manos de Derrida, en una relación dentro de los signos, cuya naturaleza constitutiva es la de un desplazamiento constante o rastro. Para Derrida, por lo tanto, el lenguaje se inscribe siempre en una red de relevos y “rastros” diferenciales que van más allá de la comprensión del hablante individual. Sin rechazar el proyecto semiótico ni negar su importancia histórica, Derrida propone una ‘gramatología’ que estudie la ciencia de la escritura y la textualidad en general. (Stam, 2001, 213)

Es en esta ciencia de la escritura –en la que se analizan los modos de producción de los significados a partir de los usos, transformaciones y subversiones de los códigos– en la que se enmarca el proyecto semiótico del feminismo teórico. La profundización en los planteamientos teórico-metodológicos –en tanto revisión– de la Teoría Fílmica Feminista, también se despliegan hacia la semiótica de orientación psicoanalítica que surgió a principios de los años setenta y que ponía a la escopofilia, el voyeurismo, el fetichismo, y los conceptos de la estadio del espejo, el imaginario y lo simbólico como los esquemas clave en la construcción del significado de las películas y en la experiencia fílmica. Aunque los postulados psicoanalíticos se convirtieron en uno de los pilares de la metodología semiótica de la Teoría Fílmica Feminista desde sus primeros momentos –en tanto Laura Mulvey (1988, 1), en su ensayo pionero “Placer Visual y Cine Narrativo” [1975] afirmaba su uso como “arma política”– estos fueron, también, sometidos a una revisión crítica.

A lo largo de la evolución de la teoría fílmica feminista, una gran cantidad de investigadoras “señalaron las limitaciones ideológicas del freudianismo, que al privilegiar el falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico, no dejaba prácticamente espacio para la subjetividad femenina; estaba alejado, sin duda, de conceptos sutilmente genéricos como la ‘neutralidad analítica’.” (Stam, 2001, 206).

No sólo Freud, sin embargo, ha sido objeto de consideración crítica; Judith Butler –profundamente influida por el pensamiento de Derrida y a quien per se quizás habría que

colocar más cerca de la *Queer theory* que de la teoría fílmica feminista pero que, sin duda, por la calidad, profundidad y amplitud de sus reflexiones se ha convertido en una figura teórica de referencia para el feminismo fílmico— pone en entredicho la frontera entre lo imaginario y lo simbólico lacaniano. Para ello argumenta, a partir del mecanismo discursivo de la performatividad, que “lo que opera bajo el signo de lo simbólico no puede ser otra cosa que precisamente [un] conjunto de efectos imaginarios que han llegado a ser naturalizados y reificados como la ley de significación” (Butler, 2002, 126), reduciendo así, también, el falocentrismo lacaniano a una construcción discursiva.

La elaboración del marco teórico del análisis feminista del cine se produce, así, a partir de la revisión y utilización de las metodologías psicoanalíticas y semióticas de orientación postestructuralista, pero también superando los excesos que este marco comporta. En la medida en que el postestructuralismo tiende a poner al referente entre paréntesis, las teorías recientes, y en las que se inserta la Teoría Fílmica Feminista, sostienen que

el carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad. [...] Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. A la ‘textificación’ del mundo le corresponde la ‘mundificación’ del texto. (Stam, 2001, 374)

Es precisamente en esta perspectiva en la que se inserta el análisis del cine desde la teoría fílmica feminista, como parte de un proyecto mayor de crítica ideológica en la que se pone en cuestión la relación de la estética con la política y la cultura. Esta idea localiza a la Teoría Fílmica Feminista dentro de las teorías más actuales, cuyo rasgo sobresaliente

es el hecho de que sus preguntas sobre el cine trascienden a menudo el fenómeno en sí, proceden de ‘fuera’ y apuntan ‘más allá’. [...] Porque el cine se prolonga y se funde con otros muchos ambientes. Por eso la teoría no puede ofrecer respuestas unívocas, lineales, definitivas; su única posibilidad es ofrecer redes de investigación que persigan y abarquen el objeto investigado. La teoría es entonces saber fragmentado y disperso. Un saber sobre el cine y al mismo tiempo más allá del cine. (Casetti, 2005, 346-347)

En el paradigma de pensamiento en el que se inserta el análisis del cine hoy en día, la teoría, en tanto investigación que persigue a su objeto de estudio en un diálogo constante y posicionado —como lo están, por otra parte, todas las ‘ciencias’ que proclaman su neutralidad y objetividad— y que trasciende los esquemas metodológicos de los que parte, la teoría —y discúlpese aquí el tropo retórico de la anáfora— debe ser entendida, asimismo, como metodología. Si bien ésta no consiste en una metodología deductiva, el análisis inductivo, en su construcción teórica a partir de los elementos concretos —los filmes— y dentro del marco situado de unos esquemas de saber, también es metodología.

Obviamente esta postura no es exclusiva de la teoría fílmica feminista y, en ese sentido, se puede apreciar también, su conexión o cercanía con otras perspectivas de estudio, como es el caso de los estudios culturales. Debido quizás al terreno común interdisciplinario que la teoría fílmica feminista y los estudios culturales pisan, estos dos esquemas de análisis a menudo se solapan en el imaginario académico (especialmente español). Aunque ambos han caminado a menudo en paralelo y se han servido en sinergia los unos de los otros (Casetti, 2005, 265), no sería apropiado entender los estudios fílmicos feministas como subsumidos en los segundos. Cada uno ha mantenido un origen y una evolución particular y, aunque comparten el interés por el cine, por la cultura y las formas de dominación ideológicas, fueron las propias teóricas feministas –como lo hace así Tania Modleski (1989, 4-8)– las que reprocharon en su primera etapa a los Estudios Culturales su parcialidad masculinista.

El movimiento de los estudios culturales nació en el Reino Unido en la década de los sesenta en el seno del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham y pretendía “situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio” (Stam, 2001, 258). Desde la perspectiva de este campo teórico, la exploración “de las formas de producción y circulación de los significados” (Fecé, 2004, 236) supone la investigación de “los aspectos de dominación ideológica y nuevos agentes del cambio social” (Stam, 2001, 259). No obstante, no se trata de una nueva disciplina sino más bien de un campo en el que convergen diferentes disciplinas como el análisis textual, el psicoanálisis, la sociología o la antropología, y así, en este sentido, formaría también parte del paradigma de las teorías de campo, una razón más que los aproxima a la teoría fílmica feminista. Los estudios culturales, en este sentido, no se configuran como un nuevo acercamiento a la interpretación de textos sino “básicamente, [como] la introducción en esta interpretación de cuestiones como, por ejemplo, el género o las diferencias y desigualdades sociales, raciales o culturales” (Fecé, 2004, 236).

En lo referente al objeto de su estudio, una de las características básicas de los estudios culturales es que “se interesan por aquellas instituciones y sistemas de clasificación por medio de los cuales circulan (y se inculcan) determinados valores, creencias, etc.” (Fecé, 2004, 238). Para ello, este movimiento –que hasta la conferencia internacional “Cultural Studies. Now and in the Future” celebrada en la Universidad de Illinois en 1990, y a la que acudieron más de novecientos estudiosos, no adquirió legitimidad internacional (Fecé, 2004, 237) – explora la cultura en tanto “espacio en el que se construye la subjetividad contemporánea [que] está inextricablemente entretejida con representaciones mediáticas de toda clase” (Stam, 2001, 261). Así, como consecuencia, se estudian todos los aspectos de la cultura popular contemporánea, que van desde el rock, al comic, el cine popular, la televisión o la prensa del corazón (Fecé, 2004, 248), en lo que puede denominarse una “democratización (...) de todos los fenómenos culturales como fenómenos susceptibles de estudio.” (Stam, 2001, 260). En definitiva, este movimiento representa “un desplazamiento del interés por los textos per se hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural (Stam, 2001, 261). En la teoría fílmica feminista, aunque asumen dicha interacción como parte

fundamental del análisis de los filmes, los textos siguen siendo los objetos privilegiados de estudio.

A la hora de buscar las fuentes en las que se inspiran los estudios culturales, la realidad es que éstas son diversas. En un primer lugar se fundamentaron en el marxismo, es decir, en los temas de clase, mientras que más adelante se centraron en el feminismo y la teoría crítica de la raza. Esto se debe a que este campo teórico piensa la cultura como “lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, géneros, razas y opciones sexuales” (Stam, 2001, 264). En este sentido, y sobre todo al tratar de “abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas” (Stam, 2001, 261), es en el que se relacionan con el marco teórico y metodológico utilizado por la Teoría Fílmica Feminista.

### 3. Conclusiones

Hemos visto una propuesta de largo recorrido internacional, especialmente en el mundo anglosajón, con abundantes anclajes teóricos y metodológicos, reivindicando una teoría que propicia entender las representaciones de género y que favorece una reflexión sobre la identidad que, partiendo del artefacto audiovisual es capaz de hacerse preguntas complejas sobre los seres humanos, su identidad, sus relaciones, el mundo de sus afectos, de su sexualidad, etc.

Realmente supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una *doxa* personal e individual.

Así propone, pues, una perspectiva fuerte que es capaz de aunar con claros criterios epistemológicos que pueden favorecer una línea fructífera de trabajo en el área de conocimiento de la comunicación audiovisual en España, evitando que, tantas veces, en los trabajos de investigación se adolezca, bien de un legítimo análisis audiovisual como bien que, otras veces, se entienda que lo único posible es realizar un trabajo cuantitativo o cualitativo de personajes/tramas pero sin ninguna base teórica de género que realmente lo sustente. Proponemos, por lo tanto, un máximo respeto por el texto audiovisual, por el acercamiento a él y por su análisis pero sin olvidarnos que puede contener, y de facto contiene, muchas implicaciones en la representación y en la construcción de identidades. El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc. Porque todas estas cuestiones se entrelazan, son transversales, entretujan nuestra propia

identidad. Pero que eso no nos impida ver la obra, que no nos impida la experiencia estética.

Esperamos que esta aportación pueda enriquecer el debate teórico y hacer un hueco plausible, de nuevo, a la teoría, a la estética, en el panorama académico del área de Comunicación. Teniendo en cuenta que si esta perspectiva encontrara más hueco y presencia en nuestras Facultades seguramente mejoraríamos no solamente las cuestiones de análisis sino incluso las de narrativa y guión puesto que ayudarían a entender la profundidad de las implicaciones de género (e identitarias) en la construcción de personajes y tramas. Es decir, nos ayudará mejor tanto a comprender el hecho cinematográfico en su recepción (y estudio) como, también, en su creación (y escritura).

**BIBLIOGRAFÍA**

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2010.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la Imagen: Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis. "Reflexiones sobre la construcción de la doble condición del espectador de cine a la luz de una teoría estética del cine" en MIGUEL BORRÁS, Mercedes; BERMEJO BERROS, Jesús; CANGA SOSA, Manuel (Coords.). *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2008, pp. 131-138.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*, Madrid, Cátedra, 2005.

COLAIZZI, Giulia. *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

COLAIZZI, Giulia. *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, 1992.

DELLA PORTA, Donatella & KEATING, Michael (Eds.). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

FECÉ, Josep Lluís. "El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular" en ARDEVOL, Elisenda y MUNTANOLA, Nora (coords.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, UOC, 2004, pp. 235- 284.

JOHNSTON, Claire. "The Subject of Feminist Film Theory/Practice" en *Screen*, nº 21 (2), 1980, pp. 27-34.

KAPLAN, E. Ann. "Introduction" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, pp. 1-16.

MODLESKI, Tania. "Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body" en *October*, 49, 1989, pp. 3-24.

MULVEY, Laura. *Placer Visual y Cine Narrativo*, Valencia, Ediciones Epsiteme, Eutopías,



documentos de trabajo nº 1, 1985 (traducción de Santos Zunzunegui; se puede encontrar una edición más actual en WALLIS, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-378, aunque nosotros citamos la original de 1985).

STAM, Robert. *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

TALENS, Jenaro. "Ver no es suficiente", en: ZUNZUNEGUI, Santos. *La Mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 9-12.

ZURIAN, Francisco A.

1 (Ed.). *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, 2011a.

2 *Pensar el cine*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, 2011b.

3 (Coord.). *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual. Monográfico Revista de Historia del Cine Secuencias*, 2º semestre, 2011c, nº 34, IV época.

4 (Ed.). *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*, Madrid, Ocho y medio libros de cine, Col. "Inserto", 2013.

5 (Ed.). *Representaciones audiovisuales de nuevas masculinidades*, Madrid, Síntesis, 2014a.

6 (Ed.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español (de los orígenes al año 2000)*, Madrid, Síntesis, 2014b.