

El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión

Berta Molina García¹

Recibido: 09/08/2020 / Evaluado: 24/10/2020 / Aceptado: 11/11/2020

Resumen. Este trabajo se centra en la revisión de las principales corrientes de la teoría y crítica filmica feminista desde los años sesenta hasta el siglo XXI. Aborda, por tanto, aspectos fundamentales como la representación de la mujer en un medio de masas como es el cine, el lugar que esta ocupa en la narración y cómo la llegada de la tecnología ha sido un revulsivo para entender las nuevas propuestas lanzadas desde un feminismo que aboga por abrir nuevos caminos y proponer nuevas realidades fuera del binarismo de lo masculino/femenino. Veremos cómo, a lo largo del tiempo, ha ido variando el objeto de estudio de la crítica filmica feminista.

Palabras clave: historia filmica feminista; estudios de género; representación cinematográfica.

[en] Feminism in film theory. The status of the issue

Abstract. This paper focuses on the review of main bibliographic sources of feminist film history from the 1960s to the 21th Century. It addresses fundamental aspects like women's representation in cinema and other mass media, women's place in narrative and how the arrival of technology has been a tipping point to understand new proposals from a feminism that advocates for opening new paths and suggests new realities outside the masculine / feminine binary. We will see how, throughout the years, feminism has changed its focus of study.

Keywords: feminist film history; gender studies; cinematographic representation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Representación y significados. 3. Construcción política del sujeto. Imagen y narración. 4. Contexto y "tecnologías sociales". 5. Cambio de paradigmas. Lo humano y lo ciborg. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Molina García, B. (2015). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y género*, 4(1) 2021, 61-71.

1. Introducción

El cine, como generador de imaginarios colectivos, es un medio que ofrece continuos modelos de comportamiento, lo que favorece identificaciones y lleva a la creación de representaciones sociales de lo que son los hombres y las mujeres dentro de la sociedad. Desde los años sesenta, la teoría feminista ha proporcionado las herramientas para un abordaje crítico del aparato cinematográfico, diferenciándose dos grandes corrientes dentro de la historia del feminismo: la primera de ellas estaría vinculada a la lucha por el sufragio universal en los años 20, mientras que la segunda estaría relacionada con los movimientos políticos de liberación de los años setenta, tomando la conceptualización de racismo como base para los análisis que abordaban el sexismo. Este artículo hace un recorrido por la crítica filmica feminista desde esa época hasta el siglo XXI.

2. Representación y significados

Para entender cómo ha evolucionado la teoría y la crítica feminista de cine hay que remontarse a los

años sesenta. Bajo los auspicios de la "segunda ola feminista", el feminismo cinematográfico tomó como base textos "protofeministas" como *Una habitación propia* de Virginia Woolf y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

El primero, por encuadrarse en un "panorama de 'emancipación' inserto en el humanismo burgués que proclama la igualdad de todos los ciudadanos frente a la ley", atendiendo al contexto histórico en el que la obra fue escrita, "más que un horizonte de 'liberación', es decir, de un proyecto general y radical de puesta en cuestión y subversión del orden establecido" (Colaizzi, 1993: 111).

El segundo entendía que tanto las mujeres como los hombres negros estaban en un proceso emancipatorio de un paternalismo que les mantenía en su "lugar" (Stam, 2016: 203).

En este aspecto, obras clásicas del feminismo de los sesenta como *Amazon Odyssey* de Ti-Grace Atkinson (1974), *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone (1970), *Política Sexual* de Kate Millet (1970), *La loca del desván* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* (1976) de Adrienne Rich, *La risa de la medusa* (1975) de Hélène Cixous

¹ Universidad Complutense de Madrid. bmolinagar@gmail.com

o *Espéculo de mujer* (1974) de Luce Irigaray están dedicadas al texto de Beauvoir.

Más tarde, autoras como Nancy Chodorow (1991) o Audre Lorde (1984) retomarían el texto de Beauvoir como fuente fundamental para asentar sus propias teorías (Stam, 2016: 204). Asimismo, la teoría filmica feminista también bebió de fuentes fundamentales para el feminismo como *Mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963).

3. Construcción política del sujeto. Imagen y narración

Los años setenta supusieron una revolución para la teoría filmica feminista. Bajo el paraguas de los cambios que se venían produciendo desde la década anterior, vincularon la constitución política del sujeto con las estructuras materialistas. Esta nueva concepción vino de la mano del incremento de estudios dedicados a las películas dirigidas por mujeres, consideradas, en un primer momento, como “contracine”. Este neologismo, empleado por primera vez por Claire Johnston en 1972 en su artículo *Women's cinema as counter-cinema*, hace referencia al poder transformador del mismo ante el discurso cinematográfico dominante al abogar por la necesidad de eliminar el lenguaje realista de la cámara. Implicaría la aceptación de que dentro de una ideología y de un cine dominado por hombres, las mujeres se presentarían como lo que representan para los hombres (Johnston, 1999: 33).

Fue fundamental, asimismo, el nacimiento de iniciativas como el London Women's Film Group (1972) dedicado a fomentar la producción de películas dirigidas por mujeres.

La aparición en Estados Unidos de las primeras revistas de cine feminista especializadas como *Women and film*, *The velvet light trap* (1971) o *Jump Cup* (1974) fue esencial para el desarrollo de una teoría feminista basada en el estudio de los personajes femeninos en las películas en función de papeles o estereotipos. Estas publicaciones, junto con la celebración de los dos primeros festivales de cine feminista, el New York International of Women's Films Festival y el Women's Event del Festival de cine de Edimburgo, ambos celebrados en 1972, supusieron el impulso definitivo para la visibilización de las mujeres creadoras en el mundo cinematográfico.

Durante esta década, la teoría feminista se acercó al cine como medio cultural y de transmisión de ideas. Estas autoras trataron de identificar qué tipo de representación y significados creaba el cine sobre las mujeres, para lo cual tomaron como base las películas de cine clásico de Hollywood. Buscaban identificar qué función cumplían dentro de la narración y cuáles no se representaban, argumentando que “los personajes femeninos ni contaban sus historias ni controlaban sus imágenes” (Parrondo Coppel, 1995: 10). Destacaron, además, que todo se reducía a dos estereotipos:

- La mujer “buena”, maternal, dedicada a su marido e hijos, y sin carga erótica ninguna. Pelo recogido, nulo maquillaje, vestimenta de colores poco llamativos...

- La mujer “mala” o mujer fatal cuyo objetivo final es convertirse en “buena” gracias al amor romántico. En el caso de no conseguirlo, sufría “castigos” como la ceguera o, incluso, la muerte.

Por otra parte, la teoría filmica feminista llevó a cabo una labor de recuperación y búsqueda de trabajos realizados por mujeres no solo a nivel actoral, sino también en la dirección. Autoras como Sharon Smith abordaron la presencia de mujeres en la industria cinematográfica en los primeros años del cine estadounidense. “Hacer visible lo invisible”, lo llamaría después Annette Kuhn (Kuhn, 1991: 83). Con estos trabajos reivindicaban y daban a conocer a aquellas mujeres que habían contribuido a convertir a la industria cinematográfica en lo que es hoy. Estos análisis se abordaron desde dos aspectos: uno sociológico, fundamentalmente por parte de autoras estadounidenses, y otro más teórico basado en la semiótica, el psicoanálisis, el materialismo y el estructuralismo, líneas de investigación que tomaron como base autoras europeas.

A la parte sociológica correspondería, entre otros, *Women who make movies* de Smith (1975), que destaca por su labor historiográfica de reivindicación de figuras como la de Alice Guy Blanchè, la primera mujer que desarrolló un cine narrativo y la primera en hacerlo de forma profesional. Coetánea de los hermanos Lumière, estos nunca pensaron que grabar imágenes implicaría la construcción de historias, justamente lo que hizo Blanchè. Fue precisamente ella quien reunió todas las características de lo que hoy consideramos “productor”. Además, fue vanguardista a la hora de crear efectos especiales y pionera al escribir en 1913 *Woman's place in photoplay production*, donde denunciaba la exclusión de las mujeres en el mundo del cine. Lilian Gish y Mary Pickford, quien tenía su propia productora, fueron otras de las grandes actrices que dirigieron en el anonimato porque salir de él podía perjudicar sus carreras profesionales.

Otra de las autoras destacadas que tomaron como base la sociología fue la periodista Molly Haskell, quien en *From reverence to the rape: the treatment of women in the movies* (1974) aborda la participación de la mujer en el cine estadounidense desde los años veinte. Puso de manifiesto el hecho de que en la mayoría de estas cintas las mujeres aparecían representadas como diosas, madres, mojígatas, solteras... en definitiva, estereotipadas. Este tipo de imagen de mujer, a su vez, confluía en la gran pantalla con la que desprendían actrices como Mae West, Greta Garbo, Katharine Hepburn o Joan Crawford, quienes representaban el poder y la excentricidad. Estas tuvieron la oportunidad de elegir sus propios proyectos y controlar su imagen, mientras que otras como Lillian Gish, Marlene Dietrich o Monica Vitti “fueron Gala-

teas, modeladas y manipuladas por sus Pigmaliones” (Haskell, 2016: 9).

Esta autora niega precisamente el progreso de las mujeres en el cine al dejar patente una historia que parte del cine caballeresco del cine mudo a la ‘violación’ de los años setenta, cuyo punto álgido se produjo con la comedia *screwball* (o comedia alocada) de los años treinta (Stam, 2016: 203). Este tipo de cintas, impulsadas por la Gran Depresión, basaban su argumento en el enredo romántico. Sus personajes suelen ser miembros de la alta sociedad estadounidense, sobre todo mujeres, que no obtienen la felicidad con el dinero sino a través del amor. Son mujeres que luchan por encontrar un lugar fuera de los cánones impuestos para ellas. Ejemplo de este tipo de cintas son las comedias *Vivir para gozar* (George Cukor, 1938) o *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938).

Popcorn Venus: women, movies and the american dream (1973) de Marjorie Rosen y *Women and the sexuality in the new film* de Joan Mellen (1974) son otros de los trabajos de base sociológica y empirista que pusieron de manifiesto la limitación de la representación de la mujer, ya que esta se daba solo en un sentido que implicaba una “construcción ideológica y social de la mujer que reforzaba el patriarcado” (Binimelis, 2015: 11). A partir de ese momento, dicha representación comenzó a ser uno de los aspectos sobre los que se centró el debate.

Tanto la obra de Haskell como la de Rosen y la de Mellen coinciden en que el cine comercial representa a las mujeres a través de estereotipos negativos que infantilizaban, demonizaban o convertían en objetos sexuales a las mujeres. Demostraron así, que:

“El prejuicio contra las mujeres no es menos pernicioso porque esté basado en una falacia (...) La industria cinematográfica refuerza esa idea. Hollywood promueve la fantasía de los roles del amor romántico y la euforia conyugal (...) La industria filmica maniobra para mantener a la mujer en su lugar; y todavía muchos mitos y su maquinaria capturan a la mujer en sus esferas de poder más allá de los sueños salvajes de muchas de su sexo” (Haskell, 2016: 3).

Mientras que la sociología fue la base sobre la que asentaron sus trabajos las autoras estadounidenses, el materialismo, el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis lo fue para autoras europeas como Claire Johnston, Laura Mulvey o Lynda Myles. Estas criticaron la presuposición de una existencia de una identidad sexual diferenciada vinculada al sexo que defendían las americanas. Plantearon, por ejemplo, que no todas las mujeres cineastas, por el hecho de ser mujer, hacían cine feminista, premisa que abordó tiempo después Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Kuhn, 1991: 28).

Claire Johnston defiende en el citado *Women's cinema as counter cinema* que el análisis filmico no debía centrarse solo en la imagen, sino que también tenía que abordar aspectos relacionados con la narración y el lugar que la mujer ocupaba en la historia. Mientras que los personajes masculinos solían ser fi-

guras activas, las femeninas aparecían relegadas a un segundo plano. Partiendo de una concepción semiótica en la que el cine funciona como un significante y la mujer como signo, Johnston sitúa la narración de la pantalla “como espacio donde se pueden fijar las fantasías para analizar los roles que se asignan a las mujeres”, considerando, además, que el cine convencional ha sido el responsable de la estereotipización de la mujer (Binimelis, 2015:13).

El revulsivo más importante para la teoría filmica feminista de esta década fue la publicación en 1975 del texto de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* en la revista *Screen*, un punto de inflexión al introducir por primera vez el psicoanálisis en el análisis cinematográfico feminista. Distanciándose de la semiótica, aborda cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma filmica (Mulvey, 1988: 1).

Tomando como ejemplo el cine clásico de Hollywood, plantea que este, formalmente, siempre ha venido determinado por el concepto de cine propio de la ideología dominante. Partiendo de la base de que, por sí mismo, el acto de mirar puede generar placer y basándose en la teoría sexual de Sigmund Freud, la escopofilia se convierte en un elemento fundamental para el análisis. Esta considera a los demás objetos de estimulación sexual a través de la observación. Siguiendo esta premisa, Mulvey defiende que, tanto las condiciones de la proyección cinematográfica como la narración hacen creer al espectador que está viendo algo privado (Mulvey, 1988: 1), lo que promueve la ilusión de la distancia voyeurista.

“En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “ser-mirada-idad” (*to-be-looked-at-ness*). La mujer exhibida como objeto sexual es el *leit-motif* del espectáculo erótico: de las pin-ups al *strip-tease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino” (Mulvey, 1988: 4).

Para romper con la corriente dominante que controla tanto la dimensión temporal (lo que entendemos por montaje y narratividad) como la dimensión espacial (determinada por los cambios de plano y montaje), defiende que primero habría que subvertir los códigos cinematográficos establecidos que hacen que se creen ilusiones a medida del deseo.

De este modo, a través de películas de Alfred Hitchcock y de Josef von Sternberg (donde es más palpable el acto escopofílico) explica que el espectador se ve obligado a identificarse con el héroe masculino porque este controla tanto la acción como la mirada. Esto conllevaría, por otra parte, la identificación masculina con la acción, mientras que la mujer aparecería enmarcada en un papel pasivo.

En las películas de Hitchcock *Vértigo* (1958), *Marnie la Ladrona* (1964) o *La ventana indiscreta* (1954), la mirada es el punto central del argumento desde dos ángulos: el voyeurismo y el fetichismo. En

la primera, todo gira en torno a lo que el protagonista ve o deja de ver. El espectador “es” la mirada del protagonista. El héroe está instalado en el orden simbólico, posee todos los atributos del superego patriarcal. En *Marnie, la ladrona*, la protagonista aparece como un ser construido “para ser mirado” (Mulvey, 1988: 7).

En las cintas de Sternberg, la mujer aparece como objeto perfecto. El espacio visual queda reducido, enmarcado en unos primeros planos fragmentados que funcionan como centro de atención. El punto culminante de estos dramas suele ser en el que aparece Marlene Dietrich, protagonista de muchas de estas cintas, sin presencia masculina alrededor (el héroe/protagonista objeto de deseo de la protagonista queda fuera de escena). *El ángel azul* (1930) o *Marruecos* (1930) muestran una masculinidad que prescinde de rasgos sádicos. El personaje masculino presenta rasgos de “castración” que resuelve fetichizando el cuerpo femenino. En este caso, es incapaz de actuar, queda suspendido en el plano de la contemplación (Binimelis, 2015: 14).

Autoras como Gaylyn Studlar rebatieron a Mulvey al sugerir que, en la inmutable construcción de la polaridad de Mulvey, la mujer solo puede existir en relación a la castración; ella es la “portadora” del remordimiento o “el producto perfecto” (Studlar, 1984: 274).

La propia Mulvey reelaboró sus teorías y, posteriormente, en *Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema* (1981) reconoce que había obviado dos aspectos fundamentales: “la mujer entre el público” y el melodrama.

Annette Kuhn, quien centra sus estudios en el cine clásico de los años 30 y 40, realiza un análisis de los textos basándose en dos premisas: la manipulación del orden temporal o utilización de flashback que producen las consiguientes rupturas narrativas, y el aislamiento de las “funciones” de la narración, que en el cine clásico se centra en la “mujer” como estructura en torno a la que se establece el argumento y la trama (Kuhn, 1991: 46).

También fue fundamental el trabajo de B. Ruby Rich, quien en los años 70 denuncia la crisis de nombrar de la teoría filmica feminista. “Sin nombres nuevos”, dice, “corremos el riesgo de perder títulos de películas que tanto necesitamos”. Por ello, apuesta por iniciar una nueva etapa en la crítica filmica feminista y propone una clasificación de categorías descriptivas:

– Validativa: películas que funcionan como validación y legitimación de la cultura y la vida individual de las mujeres. Sería el caso de cintas como *Union maids* (James Klein, Miles Mogulescu y Julia Reichert, 1976).

– Correspondencia: cintas que inscriben a su autora dentro del texto, como por ejemplo *Film about a woman who...* (Yvonne Rainer, 1974).

– Medusiana: películas que hacen “saltar la ley” gracias al humor y que ejemplificarían cintas como *La novia del pirata* (Nelly Kaplan, 1969).

– Proyectiles: cintas donde se proyectan las fantasías masculinas como *Una mujer descasada* (Paul Mazursky, 1978).

(Rich, 1978)

La teoría también revisó y recuperó a mujeres como Lois Weber, la primera mujer en dirigir un largometraje, *El mercader de Venecia* (1914); Anita Loos, guionista y escritora de *Los caballeros las prefieren rubias* (1925); Aziza Amir (Egipto) quien produjo, dirigió y protagonizó en 1927 la primera película narrativa del cine árabe, *Laila* (1927); Matilde Landeta, guionista y directora pionera en el cine mexicano al producir ella misma sus largometrajes: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951); Gilda de Abreu y Carmen Santos, pioneras del cine brasileño en una época donde la industria era básicamente masculina; o Elvira Notaria en Italia, primera directora de cine italiana (*La figlia del Vesubio*, 1912) que creó el considerado primer género italiano, la epopeya histórica o ‘colosal’ y que fundó en 1909 junto con su marido la productora y distribuidora Film Dora.

En España, se recuperaron las figuras de Elena Jordi, primera mujer que rodó una película en España (*Thais*, 1918) o Helena Cortesina, directora del primer largometraje realizado en España que se exhibió en Iberoamérica (*Flor de España*, 1920).

Esta labor de recuperación de la labor de las mujeres en la industria cinematográfica la retomaron posteriormente autoras como la citada Annette Kuhn en *Cine de mujeres: feminismo y cine* (1982); Giulia Colaizzi en *Feminismo y teoría filmica* (1995); María Concepción Martínez Tejedor en *Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine?* (2007); o Barbara Zecchi en *Desenfocadas* (2014) y *La pantalla sexuada* (2015).

4. Contexto y “tecnologías sociales”

En los años 80 se produjo un giro fundamental en la teoría filmica feminista al considerar que el cine debía de estudiarse no solo atendiendo a los procesos históricos, sino abordando otros aspectos como la producción cinematográfica o la recepción de las imágenes. Además, había que tener en cuenta la heterogeneidad de las espectadoras y la relación de clase y poder que se establece entre las propias mujeres. Este cambio en el paradigma de los estudios de la teoría filmica feminista estuvo alentado por el contexto histórico del momento. La descolonización territorial que tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial llevó implícita la aparición de los estudios poscoloniales, poniéndose en entre dicho el modelo de hombre blanco europeo (y por extensión, en este caso, de la mujer). Esto llevó a abordar el concepto de “persona” desde otra perspectiva y a poner en cuestión categorías como el género, raza y clase, poniendo el foco en la figura del espectador. Ejemplo de ello es el trabajo de Audre Lorde, una de las primeras mujeres en realizar análi-

sis feministas desde la experiencia africano-americana. En *La hermana, la extranjera* (1984), afirma que

“En el movimiento de mujeres actual, lo habitual es que las mujeres blancas se centren en su opresión en tanto que mujeres y pasen por alto las diferencias de raza, preferencias sexuales, clase y edad. La palabra *hermandad* lleva implícita una supuesta homogeneidad de experiencias que en realidad no existe” (Lorde, 1984: 124).

Es precisamente en la representación de la mujer como espectáculo/objeto para ser mirado donde la crítica feminista de esta época se valió de la semiótica como teoría en la que basarse para explicar cómo construía la imagen femenina los códigos de representación cinematográficos.

El papel del espectador, citado anteriormente, es fundamental en el trabajo de Teresa de Lauretis *La tecnología del género* (1989), para quien la identificación con una película o protagonista no viene determinada tanto por motivos psicológicos como por motivos socio-históricos; es decir, como sujetos socialmente construidos. De Lauretis denomina a este proceso “identificación travesti” al considerar que la espectadora adopta un papel bisexual. Por ello, aboga por un cine que fuese más allá de la diferencia sexual para abordar las diferencias entre mujeres.

Al criticar la noción de género como diferencia sexual entiende que este impide concebir un sujeto social construido en el género. Esta autora lo explica a través de cuatro proposiciones:

- El género *es* una representación, aunque este tenga implicaciones reales sobre la vida material de los individuos.
- La representación del género *es* su construcción. Arte y cultura occidental son parte de esa construcción.
- La construcción del género continúa de forma constante. A través de medios de comunicación, escuela, familia... Es lo que Louis Althusser denominó “aparatos ideológicos del Estado”.
- Esta construcción también está influida por su propia deconstrucción.

(De Lauretis, 1989: 9)

Partiendo de estas premisas y siguiendo las teorías de Foucault sobre el poder, De Lauretis considera que el género es producto de varias “tecnologías” sociales entre las que se encuentra el cine. Estas son precisamente las que moldean al individuo, quienes asignan un papel y una función determinada dependiendo de si se es hombre o mujer. Esas mismas tecnologías son las que requieren cosas distintas de hombres y mujeres, de ahí que surja el conflicto en los discursos y en la práctica de la sexualidad. Considera que es posible “reescribir las narrativas culturales”, ya que “la mayoría de teorías disponibles de lectura, escritura, sexualidad, ideología o cualquier otra producción cultural están construidas sobre narrativas masculinas de género” (De Lauretis, 1989: 33).

Posteriormente, Lauretis afirma en su obra *Alicia ya no* (1992) que solo el “cine de mujeres” permite “una cierta cantidad de identificación” con la protagonista (Lauretis, 1992: 143). De este modo es como las mujeres podrían acceder el placer narrativo del deseo. Las mujeres están implicadas en un doble proceso de identificación que mantiene dos series de identificación: por un lado, la activa, masculina, que se da a través de la mirada (de la cámara y de los personajes masculinos) y la pasiva, femenina, que se da a través de la imagen (cuerpo y paisaje); y la segunda, que se desprende de la anterior, está implícita como efecto y especificación, producida por el mecanismo de la mirada (la condición por la que adquiere sentido lo mirado) (Lauretis, 1992: 228).

Mary Ann Doane, siguiendo las premisas del psicoanálisis, considera que la espectadora puede sentirse identificada con la mirada masculina de dos maneras: travestida (ella adquiere poder arrebatándose a su propio género) o masoquista (identificándose con su propia estigmatización) (Doane, 2012: 80). En *The desire to desire. The woman's film of the 1940s* (1987) afirma que, aunque los personajes femeninos estén en un primer plano, al final limitan su deseo para terminar “desear desear” (Stam, 2016: 207), y propone la siguiente clasificación:

- Películas de discurso médico: películas en torno a un doctor que trata a una paciente enferma y que ejemplifica con cintas como *Amor que mata* (Curtis Bernhardt, 1947); *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) o *Amarga Victoria* (Edmund Goulding, 1939). El deseo femenino se establece en una relación médico-paciente.
- Películas de discurso maternal: en estas cintas la maternidad se equipara al masoquismo femenino y abordan la separación madre e hijo/a. Englobaría cintas como *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945) o *La gran mentira* (Edmund Goulding, 1941). La maternidad queda por encima de todo.
- Películas de historias de amor clásicas: escenifican el deseo femenino y sus represalias. Estas estarían representadas por cintas como *La heredera* (William Wyler, 1949), *Carta de una desconocida* (Max Ophüls, 1948) o *De amor también se muere* (Jean Negulesco, 1946). El deseo se canaliza a través del narcisismo.
- Películas góticas: las protagonistas sufren trastornos paranoides ligados a la violencia masculina. Sería el caso de cintas como *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Luz de gas* (George Cukor, 1944) o *Secreto tras la puerta* (Fritz Lang, 1947). En estas cintas el deseo femenino queda anulado por la ansiedad.

Doane considera el ‘cine de mujeres’ un género propio dentro del cine de Hollywood. El hecho de que fuesen espectadoras las que acudiesen a ver estas cintas es una de sus características fundamentales en la medida en que convierte a este en el centro de estudio en cuanto a los modos de ver de las mujeres.

Esta autora considera que, al mirar la mujer, su mirada se transforma en paranoica (y no erótica, como la del hombre) y tras ello su deseo: “del deseo

de mirar va a pasar al deseo de ser deseada (para no ser asesinada), con lo que al final se la devuelve a su posición pasiva” (Parrondo Coppel, 2016: 17).

Como parte del giro dado por parte de la teoría fílmica feminista anteriormente señalada, el debate espectadora/film en relación al cine en términos generales dio paso a un análisis centrado en cada género cinematográfico. Se considera, así, que cada uno de ellos ha desarrollado marcas textuales y estratégicas particulares dirigidas al espectador, lo que llevan a que este se involucre en la historia de diferentes maneras. Así, western y cine negro se catalogaron como géneros masculinos en los que la mujer queda en un segundo plano, mientras que el melodrama y los denominados “cine de mujeres” estarían dirigidos a espectadoras (Parrondo Coppel, 2016: 15).

El interés de la crítica feminista devino en el análisis de este tipo de películas, cuya narración era construida a partir del deseo de la protagonista y contadas desde su punto de vista. Mulvey, por ejemplo, afirma que “en los melodramas protagonizados por mujeres estas solo transgreden las barreras impuestas por sexo y clase social en aras del dolor y el ostracismo de quienes les rodean”, así como “con las dos únicas alternativas tras su transgresión inicial: el retorno al hogar y el sacrificio, o la muerte” (Parrondo Coppel, 2016: 16).

Por su parte, Pam Cook considera que, si en el ‘cine de mujeres’ “domina el deseo femenino es porque de lo que se trata es de situar este deseo en el orden de lo imaginario (mundos utópicos, de ensueño) donde tradicionalmente ha estado relegado”. En este sentido y siguiendo la teoría de Cook, “si el deseo femenino está presente en el ‘cine de mujeres’, lo está en forma de síntoma, en forma de enfermedad física o psíquica. Esto mismo conlleva que el cuerpo de la mujer, en este género, deje de ser un cuerpo erótico para convertirse en un cuerpo enigmático, en un misterio que tiene que ser investigado e interpretado a través de sus síntomas” (Parrondo Coppel, 2016: 16).

Otra autora de esta época, Janet Walker, centra sus estudios en cintas de los años cuarenta a sesenta. En *Couching resistance: women, film, and psychoanalytic psychiatry* (1993) deja patente cómo un gran número de las protagonistas de estas cintas sufrían una patología y cómo el tratamiento y la curación se relacionaba estrechamente con una historia de amor, habitualmente con el psiquiatra.

Kayak Silverman, por su parte, en *The acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema* (1988), además de centrar su estudio en cuestiones subjetivas como el sonido y la voz en el cine, reflexiona sobre cuestiones de la diferencia sexual.

5. Cambio de paradigmas. Lo humano y lo ciborg.

La llegada de los noventa trajo consigo cambios sustanciales a la hora de abordar las identidades como discursos construidos de diferenciación y exclusión, ya que, estos mismos, categorizan los cuerpos de

acuerdos a una serie de estereotipos que son los que han generado la dominación.

Durante esta década, la homosexualidad y la transexualidad comienzan a tenerse en cuenta como aspectos fundamentales a la hora de abordar los textos. La ruptura sexo-género hace que se replanteen cuestiones como las asignaciones sociales e ideológicas que se constituyen sobre la base de la diferencia sexual, abordándose ahora la cuestión de lo transgénero.

Así, la crítica feminista fue cuestionada por ser normativamente “blanca” y marginar a lesbianas y mujeres negras. Etnia no es ya una variable más junto con la de género. Ahora se trata de buscar su confluencia sin establecer jerarquías. Alice Walker fue quien acuñó el término ‘womanist’ en su cuento corto *Coming apart* (1979) para designar a la literatura realizada por mujeres negras al entender que el término “feminismo” no era atractivo para las personas negras.

En este punto, se replanteó la crítica feminista al poner en cuestión los planteamientos coloniales y heterosexuales del feminismo dominante, ya que estos no habían calado lo suficiente en periodos anteriores. Autoras postcoloniales como Gayatri Chakravorty Spivak o Chela Sandoval denunciaron “la visión proteccionista de las feministas del tercer mundo como mujeres oprimidas que deben ser liberadas por medio del feminismo occidental, ignorando las particularidades y formas propias de los diversos contextos” (Binimelis, 2015: 19).

Bell hooks, en *Black Looks. Race and representation* (1992) analiza la relación directa que existe entre el mantenimiento del patriarcado supremacista blanco en la sociedad y la institucionalización a través de los medios de comunicación de masas de imágenes concretas. Representaciones de clase y raza (de la negritud) que apoyan y mantienen la opresión, la explotación y, en general, todo tipo de dominación sobre toda la gente negra. Denuncia la visión proteccionista de las mujeres del tercer mundo como mujeres oprimidas. Esto les llevó a no identificarse con el sujeto imaginario de las películas porque esa identificación era “poco convincente” (bell Hooks, 2015: 100).

Por otra parte, Gwendolyn Audrey Foster aborda en *Woman filmmakers of the Africana and Asian diaspora: decolonizing the gaze, locating subjectivity* (1997) la presencia de mujeres negras y asiáticas para “descolonizar” la mirada y poner en valor el trabajo realizado por seis mujeres directoras que desafiaron al cine dominante, predominantemente blanco, eurocéntrico y dominado por hombres. Mujeres que se resistieron y alteraron el racismo, el sexismo y la homofobia, conceptos altamente presentes en la mayoría de películas de todo el mundo. Cintas que, denuncia, reprimían la identificación racial, representando y reflejando la eliminación de la feminidad negra que se produce en dichas películas.

Sin embargo, lo que marcó profundamente esta época fueron dos líneas de estudio que cambiarían el devenir de la crítica fílmica. La primera de ellas

es la defendida por Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick, que cuestionaron el concepto de “género” proponiendo la definición de “género” en términos de performatividad al afirmar que

“La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendiéndose, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida en el tiempo” (Butler, 2018: 17).

De este modo, lo que se considera inherente al género, en realidad es una construcción generada por las intersecciones políticas y culturales en que este se construye. En el sistema binario predominante, el género es creado por una serie de actos a través de categorías como la de “hombre” y “mujer”. El género, por lo tanto, no es una verdad incuestionable. Género performativo implica que nadie tiene un género dado desde el principio, sino que se produce en la constante repetición de las normas de género que dicen cómo ser o no ser hombre o cómo ser o no ser mujer. La repetición de estos comportamientos hace que los actores asuman unos determinados roles, masculinos o femeninos en función de un orden social existente.

“El género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (Butler, 2018: 84).

En *Critically queer*, (1993) Butler alerta del peligro de identificación entre lo performativo y el performance. Hablar de performatividad de género implica que este es una actuación obligada según unas normas sociales establecidas y, por lo tanto, habría que diferenciarla del concepto de performance, pues esta reducción “sería un error” (Butler, 1993: 24).

Por su parte, Eve Kosofsky Sedgwick habla de un “molde homosocial” y afirma que “lo que hoy nos impide creer plenamente en los ‘homosexuales’ como categoría libremente diferenciada de personas es la insistencia paranoica con que los no homosexuales, y en especial los heterosexistas, han cargado en este siglo las fronteras que definen a la minoría ‘homosexual’ respecto a la mayoría ‘heterosexual’” (Stam, 2016: 303).

La otra línea de investigación se centró en el análisis de los discursos que el poder construye sobre el género en relación con la producción (y normalización), reproducción del género, del sexo y la raza. La mayor exponente de este campo fue Donna Haraway, quien, en *Manifiesto cyborg* (1985), se acoge al cyborg o ser artificial como ejemplo sobre el que explicar sus investigaciones sobre la identidad femenina en la postmodernidad. Considera que las mujeres se han ido transformando en “extraños seres tecno orgánicos híbridos humanoides”, apostillando que “la situación actual de las mujeres es su integración/explotación en un sistema mundial de producción/reproducción y de comunicación llamado informática de la dominación” (Haraway, 1995: 279).

Bajo el amparo de esta denominación, sitúa la actual situación en la que viven las minorías sexuales, y aboga por cambios fundamentales en la naturaleza de clase, raza y género. Su teoría, enmarcada en la tradición del feminismo, el marxismo y la historia de la ciencia, busca romper con los dualismos con los que hasta el momento se habían explicado los cuerpos. “Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio” (Haraway, 1995: 312).

Autoras como Sarah Kember o Sadie Plant también abordan la relación entre la tecnología y el género. Kember, en *Virtual anxiety: photography, new technologies and subjectivity* (1998) plantea que el reto del ciberfeminismo es reconocer la pluralidad de posiciones que simultáneamente socavan y fortalecen el feminismo. Por su parte, Plant, en *Ceros y unos, mujeres digitales y tecnocultura* (1998), rescata la historia de la matemática Ada Lovelace mientras que reescribe la relación de las mujeres con la ciencia y la tecnología desmintiendo la supuesta tecnofobia femenina. Denuncia, asimismo, que las diferencias a la hora de acceder a la información por parte de las mujeres pueden aumentar las desigualdades sociales.

Otra de las aportaciones más interesantes dentro del contexto cultural feminista fue la de Claudia Springer, quien analiza la relación entre tecnología y cuerpo en *Electronic Eros* (1996). En ella, a través de una serie de textos, aborda la tecnología y el deseo y el lugar que en él ocupa la mujer. Apunta que “la representación de la tecnología ha sido utilizada repetidamente para expresar ideas respecto a la identidad sexual y los papeles de género” (Telotte, 2002: 68). Estas representaciones se volvieron más palpables en las películas contemporáneas debido a los “cambios en la imaginaria tecnoerótica en algunos textos de cultura popular”, sobre todo en lo que tiene que ver con la concepción femenina. Centrándose en la representación del ciborg en el cine a través de películas como *Terminator* (1984) o *Robocob* (1987) señala que la cultura popular “pone de manifiesto los conflictos culturales contemporáneos respecto a la sexualidad y el papel del género en su representación de lo cyborg”, ya que, afirma, “aún estamos muy apegados a nociones decimonónicas sobre la tecnología, las diferencias sexuales y el papel del género para resistir la transformación traída por el nuevo orden social posmoderno” (Telotte, 2002: 68).

De los planteamientos derivados de estas aportaciones surgieron nuevos trabajos que consideran que, desde los años 70, se viene dando un cambio importante en las representaciones de género y de identidad sexual en los medios de comunicación. Estas, como consecuencia, generan cambios en los mecanismos de identificación hasta entonces establecidos.

En este punto, hay que señalar los trabajos recopilados en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992) de Monique Wittig, donde se pone en cuestión la heterosexualidad no ya concebida como sexualidad, sino como régimen político y centro normativo

que comporta, además, una determinada carga ideológica y política.

Así, hace una crítica a las categorías establecidas hasta el momento por las corrientes psicoanalíticas. En definitiva, busca suprimir las categorías de género y sexo en que se basa la noción de universalidad.

“Los sexos (el género), la Diferencia entre los sexos, el hombre, la mujer, la raza, negro, blanco, naturaleza están en el núcleo del conjunto de parámetros (del pensamiento heterosexual). Y han formado nuestros conceptos, nuestras leyes, nuestras instituciones, nuestra historia, nuestras culturas” (Wittig, 2006: 84).

Por su parte, Carol J. Clover, Barbara Creed y Linda Williams plantean que, desde finales de los años 70, había producciones cinematográficas cuyos personajes llevaban a procesos de identificación fluidos entre sexos y géneros.

Clover estudia en *Men, woman and chains Saws* (1992) lo que vino a denominar “Final girl” en las películas de terror de los años 70 y 80: personajes femeninos en cuerpos andróginos desde el que se enfrentan a un personaje masculino feminizado. Como ejemplo, cita películas como *La matanza de Texas* (1974), *Pesadilla en Elm Street* (1984) o *Viernes 13* (1980). A pesar de la androginia del personaje, que podría facilitar su identificación por parte de la audiencia, se mantienen en ellas la necesidad de una mirada masculina tradicional. Los rasgos sádicos y la posición masoquista de la víctima-mujer se siguen manteniendo. La protagonista se pasa la mayor parte de la película siendo perseguida, ocultándose, corriendo, cayéndose, sufriendo, huyendo una y otra vez y viendo cómo mutilan o asesinan a sus amigos. “Víctima-heroína” (o heroínas-víctimas), las denomina (Clover, 1993:10).

Barbara Creed, a través de las películas de ciencia ficción, hace una interpretación del género como un terreno muy revelador en cuanto a la representación (desfiguración) femenina. Considera que “una de las principales preocupaciones de las películas de ciencia ficción de miedo –(*Alien, el octavo pasajero* (1979); *El enigma de otro mundo* (1951), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956); *Un viaje alucinante al fondo de la mente* (1980)– es la puesta al día de la escena primaria” con relación a sus imágenes recurrentes de la madre (Telotte, 2002: 67.) En su estudio ‘*Alien*’ and *the monstrous-feminine* considera que en la película *Alien, el octavo pasajero* (1979) se aprecia la complejidad de la representación del monstruo-femenino según los estándares de la ideología patriarcal de lo que es la figura maternal (Creed, 1990: 128). La imagen de la madre arcaica, amenazante, se construye en torno a dos imágenes de madre “monstruosa” pre-edípica: la madre fálica y la madre oral-sádica (Creed, 1990: 137).

Linda Williams se decanta también por el análisis de las películas de terror llegando a la con-

clusión de que, en la mirada hacia el monstruo, las mujeres reconocen sus similitudes respecto a su posición en la estructura patriarcal (Williams, 2015: 19). Considera, además, que no hay mucha diferencia entre el objeto de deseo y el objeto de horror respecto a lo que la mirada masculina concierne (Williams, 2015: 22).

Para superar las limitaciones de los términos “cine femenino”, “cine feminista”, “cine por mujeres” o “cine de mujeres” y para responder a la crisis de nombrar en la crítica filmica feminista que denunció B. Ruby Rich, Barbara Zecchi introdujo el concepto de “gynocine”. Así, afirma que “el ginocyne no es necesariamente feminista, pero su interpretación sí lo es” (Zecchi, s.f.). Para pertenecer al gynocine, una cinta no tiene por qué estar dirigida por una mujer, sino que también puede estar creada por un hombre si su alcance es ginocéntrico y feminista. Considera, además, que “todas las películas dirigidas por mujeres pertenecen al gynocine, porque todas las mujeres, incluidas las que se distancian explícitamente del feminismo, “no pueden escaparse de un sistema de prácticas e instituciones que discrimina en términos de sexo-género” (Zecchi, s.f.).

La introducción del concepto “postfeminismo” y las ideas derivadas de él llevaron a replantearse temas relativos al cuerpo, tanto de lugar/ espacio de dominio y control como desde el punto a partir del cual se proyectan deseos y se afronta la diferencia.

Se cuestionan así los límites del humanismo al entender que el antropocentrismo ha sido desplazado por lo híbrido entre humano y tecnología, lo que lleva a poner el foco de atención en las relaciones entre sujetos y objetos.

En España, Lidia Merás estudia en *Replicantes o sumisas: el cyborg femenino desde Blade Runner* (2014) los principales arquetipos de mujeres-máquina en el cine de ciencia ficción que continúan funcionando hoy en día. Uno de ellos estaría enlazado con el mito de Pigmalión y la creación de una mujer “perfecta”; otro, el de que la mujer máquina cobra vida y entraña peligro (Merás, 2014:10).

Jimena Escudero Pérez, en *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica* (2010) analiza, por un lado, la construcción arquetípica de la identidad femenina y, por otro, los cánones de feminidad a través de cuatro películas de ciencia ficción popularmente reconocidas como *Metrópolis* (1927), *Ghost in the shell* (2017), *Blade Runner* (1982) y *Terminator* (1984). Llega a la conclusión de que los estereotipos de género hoy en día se mantienen “camuflados” en base a nuevos patrones de “supuesto empoderamiento” por parte de unos personajes femeninos que, si bien antes ni siquiera aparecían como protagonistas, hoy en día refuerzan la cosificación de la mujer al ejercer “como reclamo erótico para la taquilla” (Escudero Pérez, 200: 193).

Por su parte, autoras como Sue Thornham, Rosalind Gill y Angela Mc Robbie centran sus estudios en la cultura popular y de consumo. Destacan la importancia que los medios de comunicación tienen, ya que estos ejercen de órgano capaz de generar necesidades, deseos y expectativas. Esta última, en su artículo *Post-feminismo y cultura popular: Bridget Jones y el nuevo régimen de género* (2017) afirma que “el post-feminismo recurre e invoca al feminismo como algo que ha de tenerse en cuenta, dado que se ha alcanzado la igualdad. A partir de ahí, se establece un repertorio de nuevos significados que enfatizan que el feminismo ya no es necesario ni influyente” (Mc Robbie, 2017: 324).

Estudia, además, los cambios que se han producido tanto en el ámbito de los medios de comunicación como a nivel investigador en los últimos años para enarbolar una teoría en la que trata de explicar el rechazo que actualmente hay hacia el feminismo a pesar de sus logros denunciando así “el desplazamiento del feminismo como movimiento político” (Mc Robbie, 2017: 327). Se apoya en el análisis de películas como *Bridget Jones* (2001), donde “el post-feminismo reta amablemente al pasado feminista, al tiempo que también recupera y reintegra algunos elementos apetecibles para las mujeres como la libertad sexual, el derecho a beber, a fumar, a pasárselo bien en la ciudad y a ser independientes económicamente” (Mc Robbie, 2017: 324). Menciona también series como *Sexo en Nueva York* o *Ally McBeal* para ejemplificar las mujeres de la era post-feminista y las nuevas generaciones, mujeres que ahora declaran sus ansiedades ante un posible fracaso matrimonial, huyen de hombres agresivos y no tiene miedo al disfrute sexual. De este modo, afirma que “*El diario de Bridget Jones* es ejemplar como cine de género de mujeres, reinventado para retomar el “romance” en un contexto específicamente post-feminista. Ni *Bridget*, ni *Ally McBeal*, ni tampoco *Sexo en Nueva York* son panfletos anti-feministas virulentos, sino que han tenido en cuenta el feminismo e implícita y explícitamente preguntan: ¿y ahora qué?” (Mc Robbie, 2017: 332).

6. Conclusiones

En este artículo se han abordado/examinado las principales teorías filmicas feministas desde los años sesenta hasta el siglo XXI. Siguiendo el cronograma propuesto a la hora de abordar este trabajo y haciendo un repaso por décadas, la historia filmica feminista ha pasado por diferentes fases que han ampliado la riqueza de los estudios al ir incorporando diferentes aspectos de análisis.

Esta propuesta, dirigida a analizar las diferentes etapas por las que ha transcurrido la crítica filmica feminista comienza en los años sesenta, cuando esta se acercó al cine como medio de transmisión de cultura y de ideas, lo que le llevó a visibilizar

las reivindicaciones culturales frente al poder patriarcal denunciando el “paternalismo” implícito en ello. El análisis del cine clásico dio paso a un análisis textual basado en la semiótica, el psicoanálisis y el materialismo. La labor de recuperación, revisión y visibilización de las mujeres del mundo cinematográfico fue fundamental para poner en valor cómo su trabajo se había silenciado en pos de una industria en manos masculinas. Denunciaron cómo la representación de la mujer venía determinada por estereotipos negativos de infantilización que la convertían en objeto sexual en la mirada masculina.

Si en los años 60 clase e ideología dominaban el análisis de los textos filmicos, en los setenta y ochenta evolucionó a favor de la raza y género abordando temas fundamentales para la mujer como las violaciones, el abuso marital, la atención en la infancia o el derecho al aborto. La concepción del estudio del cine fue incorporando elementos como la producción cinematográfica y la recepción de las imágenes, la relación de clase-poder entre mujeres o la puesta en cuestión de categorías como raza, género y clase, fue crucial para la teorización de estudios filmicos posteriores. La construcción de las identidades, la categoría “mujer” o la ruptura de la concepción sexo-género fueron otras de las líneas de estudio desde las que abordar el texto filmico. El abanico se amplía al hacer partícipe e incorporar propuestas como los estudios de la negritud, las teorías *queer* o la tecnología.

Ya en los años 90, la relación entre tecnología y género sirvió para abordar temas fundamentales para el feminismo como la maternidad, la reproducción o la representación. La concepción de la heterosexualidad como régimen político y centro normativo se pone en cuestión, tal y como hizo Foucault años antes, dando lugar a nuevas concepciones que rompen la estructura sexo-género. La crítica filmica derivó hacia un replanteamiento de su propia concepción al ser cuestionada por ser “normativamente blanca”.

Por lo tanto, analizar y estudiar cómo ‘la mujer’ ha sido y sigue siendo representada en un medio de masas como es el cine es, por tanto, fundamental para hacer un análisis crítico de cómo influyen las conductas y representaciones que vemos en las pantallas sobre cuestiones tan fundamentales como la sexualidad o la identidad de género.

Puesto que hoy en día vivimos inmiscuidos en una cultura fundamentalmente visual es primordial aprender a leer las imágenes que los medios de comunicación de masas nos ofrecen. Estos, convertidos en instrumentos clave de formación y de plasmación de conductas y actitudes que generan imitación, ofrecen un gran abanico de posibilidades para el abordaje crítico. Por eso, es importante construir un pensamiento crítico hacia ellas y desarrollar las herramientas necesarias para su análisis. El cine, al fin y al cabo, es un medio que genera discursos.

7. Referencias bibliográficas

- Binimelis, Mar, “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica” en *Secuencias: revista de historia del cine*, n° 42, 2015, pp. 8-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001> [Consulta: 23-06-2020].
- Butler, Judith, *Critically Queer*, GLQ, Vol. 1, 1993, pp. 17-32, DOI: <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17> [Consulta: 30-10-2020].
- Butler, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Espasa Libros, 2018.
- Clover, Carol J., *Men, woman and chains saws: gender in the modern horror film*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1993.
- Colaizzi, Giulia, “Mujeres y escritura, ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja”, *Mujeres y literatura*, coord. por Angels Carabí, Marta Segarra, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
- Cook, Pam, “Melodrama and the Women’s Picture” en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.), *BFI Dossier 18: Gainsborough Melodrama*, Londres, British Film Institute, 1983.
- Creed, Barbara, “Alien and the monstrous-feminine”, en Annette Kuhn eds., *Alien Zone. Cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Nueva York, Verso, 1990.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, *Unos ojos napolitanos detrás de la cámara*, Revista internacional de culturas y literaturas, N° 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: Desde el Sur), pp. 19-23.
- De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- De Lauretis, Teresa, *La tecnología del género*, Londres, McMillian Press, 1989, pp. 1-30. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet.
- Doane, Mary Ann, *Film and the masquerade: theorising the female spectator*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2012.
- Escudero Pérez, Jimena, *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010.
- Foster, Gwendolyn Audrey, *Woman filmmakers of the Africana and Asian diaspora: decolonizing the gaze, locating subjectivity*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2018.
- Gill, Rosalind, *Postfeminist media cultura: elements of a sensibility*, en *European Journal of cultural studies*, 10, n° 2, 2007, pp.147-166.
- Haraway, Donna J., “Manifiesto Cyborg” en *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Haskell, Molly, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016.
- Hooks, bell, *Black looks. Race and representation*, Nueva York, Routledge, 2015.
- Johnston, Claire, “Women’s cinema as counter cinema”, en *Feminist Film Theory. A Reader*, Sue Thornham, New York University Press, 1999.
- Kember, Sarah, *Virtual anxiety: photography, new technologies, and subjectivity*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Laguarda, Paula, “Cine y estudio de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”, en *La Aljaba*, vol. X, 2006.
- Lorde, Audre, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, Madrid, 2003. [Consulta: 24-06-2020]. Disponible en www.unapalabraotra.org.
- Martínez Tejedor, María Concepción, “Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine?”. (*Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Hª del arte, 20-21, 2007-2008), pp. 315-340 <https://doi.org/10.5944/etfvii.20-21.2007.1479> [Consulta: 11-05-2020].
- Mc Robbie, Angela, *Post-feminismo y cultura popular: Bridget Jones y el nuevo régimen de género* (Investigaciones feministas, vol. 8, n° 2, 2017, ejemplar dedicado a: Monográfico: Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo mainstream), pp. 323-335. <https://doi.org/10.5209/INFE.58316> [Consulta: 30-06-2020].
- Merás, Lidia, *Replicantes o sumidas: el cyborg femenino desde Blade Runner* (Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual, n° 4, 2014), pp. 7-33.
- Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Documentos de Trabajo Eutopías 2ª época, 1988), 22 pp. Versión castellana de Santos Zunzunegui.
- Parrondo Coppel, Eva, “Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia” (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 3, 1995), pp. 9-20.
- Plant, Sadie, *Ceros y unos, mujeres digitales y tecnocultura*, Barcelona, Destino, 1998.
- Rich, Rubi B., *The crisis of naming in feminist film criticism*, Jump cut: a review of contemporary media, 1978, 2005. [Consulta: 28-10-2020]. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html>
- Rosen, Majorie, *Popcorn venus: women, movies and the american dream*, Nueva York, Coward, Mc Cann and Georghegan, 1973.

- Smith, Sharon, *Women who make movies*, Nueva York, Hopkinson and Blake, 1975.
- Sobchack, Vivian, “The virginity of astronauts”, en *Alien Zone. Cultural theory and contemporary scienc fiction cinema*, Annette Kuhn Ed., Nueva York, Verso, 1990.
- Springer, Claudia, *Electronic Eros*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Stacey, Jackie, “She is not herfesf: the deviant relations of *Alien Resurrection*” en *Screen*, vol. 44, nº 3, 2003, pp. 251-276.
- Soto Arguedas, Abileny, “La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres” (*Revista Escena*, nº 36, 2013) pp. 55-64.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paydós, 2016.
- Studlar, Gaylyn, Masochism and the perverse pleasures of the cinema, *Quarterly Review of Film Studies*, 1984. DOI: 10.1080/10509208409361219 [Consulta 29-10-2020].
- Telotte, J. P., *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.
- Thornham, Sue, *Women, feminism and media*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Walter, Janet, *Couching resistance: women, film, and psychoanalytic psychiatry*, University of Minnesota Press, 1993.
- Williams, Linda, “When the woman looks”, en *The dread of difference. Gender and horror film* (Austin, University of Texas, 1995), pp. 17-36.
- Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Ed. Egales, 2006.
- Zecchi, Barbara, “Dos pioneras entre el teatro y el cine: Elena Jordi y Helena Cortesina, en *De los orígenes a la evolución tecnológica del siglo XXI* (Hergar Ediciones Antema, Salamanca) pp. 337-338.
- Zecchi, Barbara, *Gynocineproyect*. [Consulta: 29-10-2020]. Disponible en <https://www.gynocine.com/home-esp>