

Máster Universitario en Guion, Narrativa y Creatividad Audiovisual
Universidad de Sevilla

Cine autoral dirigido por mujeres. Construcción del universo femenino en el contemporáneo latinoamericano.

Claudia de la Caridad González Catalán

Tutora: María del Mar Ramírez Alvarado

Junio 2023



Índice general

1. Introducción	1
2. Discurso y construcción de la realidad: un pacto de complicidad	9
2.1. Construcción simbólica	10
2.2. El cine como mediación	14
2.3. Del discurso al texto fílmico	22
3. Teoría Fílmica Feminista	26
3.1. Estudios feministas de cine: evolución del modelo teórico	27
3.2. Teoría Fílmica Feminista: una metodología diseñada desde la sensibilidad	29
3.3. Re-conceptualización de la narrativa cinematográfica: nuevos paradig- mas para una perspectiva femenina	31
3.4. Análisis Fílmico	34
3.4.1. Elementos visuales y sonoros en el Análisis Fílmico	35
3.4.2. Narrativa y Construcción del Universo Femenino	37
3.5. Análisis de Contenido: desvelando los temas y motivos en la construc- ción del universo femenino	39
4. Del lat. femininus	41
4.1. De los estereotipos a la emancipación	44
4.2. La emergencia del cine autoral contemporáneo	47
4.3. La subversión de los estereotipos en el cine autoral dirigido por mujeres	48
5. Definición del modelo de análisis	51

5.1. Definición de la categoría analítica	52
5.1.1. Cine autoral latinoamericano	52
5.1.2. Universo femenino	53
5.2. Dimensiones de la categoría analítica	54
5.3. Selección de la muestra	60
6. Análisis y resultados	67
6.1. <i>Una segunda madre</i>	67
6.2. <i>Noche de Fuego</i>	73
6.3. <i>1976</i>	78
7. Conclusiones	85
Bibliografía	93

Resumen

Este estudio indaga en la representación del cosmos femenino en el cine de autor latinoamericano dirigido por mujeres, examinando minuciosamente las tácticas cinematográficas utilizadas para plasmar experiencias y perspectivas femeninas. A través de un enfoque teórico y analítico, se analizan tres películas seleccionadas: *Noche de Fuego, 1976* y *Una segunda madre*.

Los hallazgos revelan que las directoras estudiadas desafían la representación convencional de la mujer en el cine, proponiendo una interpretación empoderadora y compleja del universo femenino. Utilizan una variedad de enfoques estéticos y narrativos, incluyendo metáforas visuales y estructuras narrativas no lineales. Las películas abordan temas como la feminidad, el empoderamiento, la sexualidad, el cuerpo, la maternidad, el trabajo y la violencia de género, evidenciando la influencia de los contextos socioculturales y políticos.

Este estudio aporta una mayor comprensión de la diversidad de la experiencia femenina en Latinoamérica, destacando la necesidad de respaldar a las directoras latinoamericanas y de promover estructuras narrativas que desafíen el modelo hegemónico para una representación más auténtica del universo femenino. Concluye con una mirada crítica y reflexiva sobre el cine de autor latinoamericano dirigido por mujeres, subrayando su creatividad y contribución a la equidad de género.

Palabras clave: Cine de autor latinoamericano, Directoras mujeres, Experiencias y perspectivas femeninas, Interpretación empoderadora y compleja, Diversidad de la experiencia femenina

Abstract

This study investigates the representation of the feminine cosmos in Latin American auteur cinema directed by women, meticulously examining the cinematic tactics used to portray female experiences and perspectives. Through a theoretical and analytical approach, three selected films are analyzed: *Prayers for the Stolen, 1976*, and *A Second Mother*.

The findings reveal that the directors studied challenge the conventional representation of women in cinema, proposing an empowering and complex interpretation of the feminine universe. They use a variety of aesthetic and narrative approaches, including visual metaphors and non-linear narrative structures. The films address topics such as femininity, empowerment, sexuality, the body, motherhood, work, and gender violence, evidencing the influence of socio-cultural and political contexts.

This study provides a deeper understanding of the diversity of the female experience in Latin America, highlighting the need to support Latin American directors and promote narrative structures that challenge the hegemonic model for a more authentic representation of the feminine universe. It concludes with a critical and reflective look at Latin American auteur cinema directed by women, underlining their creativity and contribution to gender equality.

Keywords: Latin American auteur cinema, Women directors, Female experiences and perspectives, Empowering and complex interpretation, Diversity of the female experience.

Capítulo 1

Introducción

¿Es posible adivinar si una película ha sido escrita o dirigida por un hombre o una mujer, antes de mirar los créditos o las reseñas? ¿A qué elementos se recurre para resolver esta diatriba: el tema, la construcción de los personajes, los diálogos, la propuesta visual...?

Hace ya algún tiempo se debate sobre la existencia de una tradición narrativa oriental, por ejemplo, basada en su cosmovisión y su manera de entender los procesos en el tiempo. ¿Es posible entonces que exista también una “narrativa femenina”, asumir que las mujeres contamos historias de una manera distinta?

Es una idea arriesgada, cierto, pero si la identidad de género influye en cómo vemos el mundo y cómo nos relacionamos con los demás, es comprensible que las mujeres, al contar historias a través del cine, puedan tener una sensibilidad narrativa que refleje sus propias experiencias y que se manifieste en la elección de temas, la construcción de personajes, las dinámicas de relaciones, la exploración de emociones, etc.

Cineastas y teóricas del cine han suscrito este argumento, evidenciando perspectivas y emociones que a menudo han sido pasadas por alto o subrepresentadas en la narrativa dominante.

Y es que la representación de las mujeres en el cine ha sido objeto de críticas y debates durante décadas. Históricamente relegadas a roles estereotipados y limitantes

en las producciones cinematográficas, las mujeres han sido narradas y fotografiadas principalmente como objetos de deseo o como acompañantes de los protagonistas masculinos.

A partir del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, el cine de autor ha experimentado un auge en América Latina¹. Se hace referencia a la corriente cinematográfica caracterizada por su enfoque personal, donde el director o directora es considerado el principal artista y creador de la obra cinematográfica.

Según el gran crítico francés, André Bazin y sus pupilos Francois Truffaut, Jean Luc Goddard, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jaques Rivette, entre otros promotores del cine moderno, un autor es aquel director que logra, a través de un sello estilístico único en la forma que usa el lenguaje fílmico, expresar su visión del mundo, su ideología, y sus obsesiones. (Gutiérrez, 2014)

Se caracteriza por su independencia creativa y su libertad para explorar temas, estilos y técnicas cinematográficas de manera innovadora y arriesgada. Los directores suelen tener un control creativo completo sobre sus películas, desde el guion hasta la postproducción, lo que les permite plasmar su visión sin compromisos ni interferencias externas. Esta libertad creativa les permite explorar nuevos territorios y presentar en la pantalla una expresión auténtica y personal de su mundo interior.

Aunque no existe una separación estricta entre ambas categorías y algunas películas pueden compartir elementos de una y otra corriente, el cine comercial² suele regirse por fórmulas y convenciones establecidas, mientras que el cine de autor busca trascender los límites narrativos y estéticos preestablecidos, enfocándose en la originalidad y la experimentación. Este último a menudo se arriesga en la forma en

¹Según Martha Gutiérrez “el concepto y la teorización acerca del significado del cine de autor nació hacia la mitad del siglo XX en Europa y propició una nueva manera de ver al cine y de valorarlo.” (Gutiérrez, 2014)

²El cine comercial se caracteriza por su enfoque en el mercado y su objetivo principal de obtener beneficios económicos. Las películas suelen adherirse a convenciones y fórmulas narrativas establecidas que han demostrado atraer al público, como historias lineales, arcos de personajes predecibles y finales satisfactorios. El objetivo principal es entretener y ofrecer una experiencia accesible y fácilmente digerible para el espectador medio.

que cuenta las historias, utilizando estructuras no lineales, narrativas fragmentadas o abandonando la narrativa tradicional en favor de una experiencia sensorial y emocional más abstracta.

Una de las principales características del cine de autor es su capacidad para abordar temáticas y problemáticas sociales, políticas y existenciales de manera profunda y reflexiva. No obstante, desde nuestra perspectiva, el término empleado para definir esta corriente normaliza y perpetúa las estructuras patriarcales del cine, a partir de una noción de autoría exclusivamente masculina que minimiza la contribución de las directoras séptimo arte.

En este sentido, es importante reflexionar sobre el lenguaje y buscar alternativas que reconozcan la diversidad de voces. En esta investigación nos referiremos a este concepto mediante el término “cine autoral”³, ya que el empleo de un lenguaje más inclusivo y no sexista, permite superar la dicotomía de género en el cine y ampliar el reconocimiento y la visibilidad de todas las voces creativas, especialmente las de las directoras, protagonistas de este estudio.

En los últimos años se ha percibido un crecimiento significativo en la presencia de directoras latinoamericanas que han desafiado los estereotipos de género y han logrado consolidarse como autoras de renombre. Ejemplos destacados incluyen a Lucrecia Martel (Argentina), Claudia Llosa (Perú), Tatiana Huezo (México), y Lucía Puenzo (Argentina), entre muchas otras. Estas cineastas han logrado el reconocimiento a nivel internacional por su singular enfoque y su contribución al cine.

Esta investigación se enmarca dentro de un contexto social y cultural en el que se han producido avances significativos en la lucha por la igualdad de género y la representación diversa en la industria del cine. América Latina vive una ola feminista sin precedentes. Se afirma que la región atraviesa la Cuarta Ola del Feminismo, siendo este el movimiento social y político más dinámico en la región actualmente.

³Es importante tener en cuenta que el uso del género neutro no resuelve completamente los desafíos de equidad y representación en la industria cinematográfica. Se requieren acciones más amplias, como políticas inclusivas, igualdad de oportunidades, acceso a recursos y apoyo para las mujeres cineastas. El cambio de terminología es solo una pieza del rompecabezas en la lucha por la igualdad de género en el cine.

Las principales líneas de conflicto que identifica y enfrenta el feminismo latinoamericano se centran en la lucha contra la violencia hacia las mujeres -en todas sus manifestaciones-, el reconocimiento del derecho al aborto en muchos de nuestros países, y el tema de los cuidados -este último resurgido con particular fuerza tras la pandemia-. También se enfoca en “la lucha contra la trata y el tráfico de personas con fines de explotación y comercio sexual, que capta a mujeres vulnerables de nuestra región y del Sur global, para ponerlas a disposición de un mercado masculino”, agrega la politóloga argentina Verónica Gago (Drazer, 2022).

A diferencia de las olas anteriores, el presente momento está marcado por la difusión digital del movimiento que ha determinado la forma en que se visibilizan sus problemáticas y toman impulso a nivel global. Así lo confirman etiquetas mundialmente reconocibles como o las argentinas #NiUnaMenos, #QueSeaLey y #AbortoLegalYa. Esta ola ha suscitado también el auge de expresiones similares en otros medios de comunicación -como grandes generadores de imaginarios colectivos-, amparadas por políticas públicas destinadas a la inclusión de la mujer en sectores históricamente masculinizados, como el cine.

En el contexto latinoamericano, las directoras han utilizado el cine autoral como una herramienta para desafiar las narrativas tradicionales y ofrecer nuevas perspectivas sobre el universo femenino. Es importante destacar que no solo abordan temáticas relacionadas con la experiencia femenina, sino que también exploran cuestiones sociales, políticas y culturales propias de la región.

A pesar de estos avances, todavía persisten desafíos en la representación de la experiencia femenina en el cine, puesto que no en todos los casos el acceso de creadoras a la industria se traduce directamente en la subversión de la representación de género tradicional. Por ello, es fundamental examinar cómo estas directoras abordan la construcción del universo femenino en sus películas, qué estrategias narrativas y simbólicas utilizan y cómo se relacionan con los debates actuales sobre género, identidad y empoderamiento.

El estudio del universo femenino en el cine autoral latinoamericano dirigido por

mujeres nos permite comprender cómo se construyen y representan los personajes femeninos en este contexto. Además, explorar esta temática desde una aproximación multidisciplinar nos brinda herramientas que nos ayudarán a desentrañar los significados en las películas y su posible impacto en el público.

La representación de género en el cine ha sido un tema central de discusión y análisis en este campo de estudios. Numerosos estudios han analizado la manera en que las directoras abordan la representación de género y cómo se diferencian de las narrativas hegemónicas.

Tomando en cuenta todo lo analizado, y desde el punto de vista de la investigación, surge una necesidad que deviene interrogante: ¿cómo construyen las creadoras latinoamericanas contemporáneas la representación de la identidad femenina en sus películas?

Este estudio, fundamentado en el análisis de obras de tres directoras latinoamericanas contemporáneas para develar la construcción del universo femenino en el cine autoral latinoamericano, se desarrolla a partir de la siguiente **estructura metodológica**:

Objetivo general: Analizar las estrategias cinematográficas utilizadas por directoras latinoamericanas contemporáneas para construir y representar el universo femenino en sus películas.

Objetivos específicos:

1. Profundizar en las herramientas conceptuales, técnicas y analíticas que intervienen en el ejercicio de significación del discurso cinematográfico y, por consiguiente, en la construcción social de la realidad.
2. Examinar cuáles han sido los estereotipos de género tradicionales en el cine para comprender cómo se cuestionan y subvierten en el cine autoral latinoamericano dirigido por mujeres.
3. Identificar los elementos (patrones, arquetipos y símbolos) y estrategias utiliza-

dos por las directoras latinoamericanas para representar y construir el universo femenino en sus películas. Esto implica analizar aspectos como la construcción de personajes femeninos, la representación de la identidad y la sexualidad, y las dinámicas de poder presentes en las narrativas cinematográficas.

4. Comparar las similitudes y diferencias en los enfoques y representaciones del universo femenino entre varias directoras latinoamericanas. Esto permitirá identificar patrones temáticos, estilísticos o narrativos comunes, así como destacar las contribuciones únicas de cada directora al cine autoral latinoamericano.

Al alcanzar estos objetivos, se pretende brindar una visión más completa y enriquecedora de la diversidad de voces y perspectivas femeninas en el cine autoral latinoamericano. Además, se espera contribuir al avance de los estudios fílmicos feministas y proporcionar una base teórica y empírica para futuras investigaciones sobre la representación de género en el cine.

En función del objetivo general, el **problema de investigación** es el siguiente: ¿Cómo construyen las directoras latinoamericanas contemporáneas el universo femenino en sus películas?

El **objeto de la investigación** queda definido como el cine autoral latinoamericano contemporáneo dirigido por mujeres.

Se decidió seguir un **diseño metodológico cualitativo**, establecido en un **paradigma hermenéutico**⁴, debido a la naturaleza interpretativa de la investigación para comprender el objeto de estudio. La investigación cualitativa precisa estudiar los fenómenos y procesos en relación con el contexto en el que se manifiestan. Esta característica está muy relacionada con el objeto de investigación que, como forma simbólica en circulación masiva, determina y es recíprocamente determinado por el contexto: en esta relación se define y se realiza su significación.

⁴El énfasis que puede realizarse con este paradigma en la interpretación sustentará las generalizaciones realizadas a partir del análisis de los datos teóricos y empíricos obtenidos mediante la investigación.

Además, la flexibilidad de la perspectiva cualitativa en el manejo de las técnicas y los métodos investigativos, es un factor esencial en la construcción del conocimiento, pues permite adaptar la investigación a los requerimientos del objeto de estudio.

El presente trabajo se basará principalmente en la **Teoría Fílmica Feminista** como anclaje teórico. Este marco ha permitido abordar el objeto de estudio desde una perspectiva crítica de género, analizando cómo se representan y se subvierten los roles de género, las estructuras patriarcales y las narrativas dominantes. Para ello, combina la metodología del análisis fílmico con enfoques teóricos provenientes de la narratología, la semiótica y el psicoanálisis, lo cual permite considerar tanto los elementos formales de las películas como los significados culturales y psicológicos que subyacen en la construcción del universo femenino de los filmes seleccionados.

Las principales **técnicas metodológicas** planteadas son:

La **investigación documental y/o bibliográfica**: Ha permitido acceder a la producción académica existente para la conformación de un marco teórico y referencial y al desarrollo de las categorías analíticas que lo conforman, dígase: las estructuras narrativas y simbólicas, la Teoría Fílmica Feminista, el cine autoral latinoamericano y las representaciones de género en el cine. Se consultaron libros, artículos académicos y publicaciones relevantes que proporcionaron un marco teórico sólido para el análisis de la investigación.

Se realizó una cuidadosa **selección de películas** dirigidas por mujeres que representaban una diversidad de estilos, temáticas y contextos culturales. Esta selección se basó en criterios como la relevancia internacional o la representación de problemáticas de género.

Luego de visitar supuestos teóricos de los estudios del discurso y las morfologías narrativas, se llevó a cabo un **análisis fílmico** de las películas seleccionadas utilizando herramientas y conceptos de la Teoría Fílmica Feminista. Se ha prestado especial atención a la construcción de personajes femeninos, las dinámicas de poder, las estrategias narrativas y estilísticas utilizadas para representar el universo femenino y la subversión de los estereotipos de género.

Finalmente, se realizó un **análisis comparativo** entre las películas estudiadas para identificar patrones, similitudes y diferencias en la construcción del universo femenino en el cine autoral latinoamericano dirigido por mujeres. Este enfoque ha permitido comprender las particularidades y las contribuciones individuales de cada directora en relación con las representaciones de género.

Además de las películas, se analizaron fuentes secundarias como entrevistas, críticas cinematográficas y otros materiales que proporcionaron información relevante sobre la recepción de los filmes y su impacto en la industria cinematográfica y la sociedad.

A lo largo de la investigación, se ha fomentado la reflexión crítica sobre los hallazgos y resultados obtenidos. Se analizaron las implicaciones teóricas y sociales y se discutieron posibles áreas de mejora y desafíos futuros en relación con la representación de género en el cine.

En resumen, esta investigación ha combinado un enfoque teórico basado en la revisión bibliográfica con un análisis cinematográfico y comparativo de películas de autor latinoamericano dirigidas por mujeres. El objetivo ha sido proporcionar una comprensión enriquecedora y crítica de la construcción del universo femenino en el cine, contribuyendo así a los estudios filmicos feministas y al análisis del cine autoral latinoamericano.

Capítulo 2

Discurso y construcción de la realidad: un pacto de complicidad

A diferencia del periodismo, que presenta la realidad “objetiva” para conseguir legitimidad con su contenido, apegándose a la bandera de la veracidad, el cine nos invita a soñar... Y se acepta con entusiasmo ese pacto de complicidad que ofrece. Otras formas de entretenimiento, como el teatro o la literatura, demandan activamente de la imaginación para crear la realidad representada; pero el cine presenta una realidad completa y predefinida.

Mediante su capacidad para crear ilusiones visuales y narrativas, logra cautivar al espectador y provocar una respuesta emocional y cognitiva única, una realidad alternativa que nos envuelve por completo. Ya sea en las salas oscuras o en las laberínticas plataformas, conscientemente nos sumergimos en un mundo ficticio, suspendiendo momentáneamente nuestra incredulidad para entregarnos a un espectáculo. La clave de la experiencia cinematográfica radica en el consentimiento del público para aceptar este engaño como verdadero. Sin embargo, esta aceptación del engaño no se percibe como una manipulación negativa, sino más bien como un pacto tácito entre el cineasta y el espectador, en el que ambos participan en la construcción conjunta de un mundo ficticio.

La suspensión de la incredulidad es un fenómeno psicológico fundamental en la

apreciación del cine. En el momento en que el espectador se sumerge en una película y se deja llevar por la historia y los personajes, deja temporalmente de lado su escepticismo y acepta la realidad presentada en la pantalla como verdadera. Este estado permite experimentar una amplia gama de emociones y vivir vicariamente las experiencias de los personajes, incluso si no se corresponden directamente con la realidad objetiva conocida.

Al aceptar esa realidad ficticia, también se aumenta la exposición a las interpretaciones y perspectivas que proponen. Si el espectador se deja llevar completamente por la ilusión creada desde la película, corre el riesgo de no analizar de manera crítica dichas representaciones sociales.

Sin embargo, es importante destacar que el cine también puede ser una poderosa herramienta para desafiar y cuestionar los imaginarios dominantes. A través de películas que exploran temáticas sociales complejas, presentan personajes diversos y desafían las normas establecidas, se puede generar un impacto positivo al promover una mayor comprensión y empatía hacia diferentes realidades y perspectivas.

2.1. Construcción simbólica

El ser humano es un “animal simbólico” que sostiene su mundo en complejas redes arácnidas de significados, tejidas desde siempre. Su vida social no se limita a la acumulación de objetos, o a la sucesión de encuentros fortuitos con una alteridad indefinida, sino que

también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de tales artefactos y que buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben.
(Thompson, 1993)

En esa vida social se ve implicado continuamente en relaciones cuya naturaleza es determinada por los bienes que se intercambian en su transcurso. Un tipo particular

de estos bienes, las formas simbólicas, influyen de manera decisiva en la estructura y la reproducción de los contextos que articulan la vida de los individuos, mediante un modo particular de reproducción social: la reproducción simbólica.

Por “formas simbólicas” me refiero a una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos. Los enunciados y expresiones lingüísticos, ya sean hablados o escritos, son cruciales en este sentido, pero las formas simbólicas pueden poseer también una naturaleza no lingüística o cuasilingüística (por ejemplo, una imagen visual o un constructo que combine imágenes y palabras). (Thompson, 1993)

Estas formas simbólicas son objeto constante de procesos de interpretación y (re)constitución significativa que implican, a su vez, momentos de valoración, evaluación y conflicto mediante los que adquieren significación las estructuras sociales a las cuales representan. Consecuentemente, John B. Thompson define la vida social también como un campo de competencia en el cual los instrumentos de lucha son fundamentalmente las palabras y símbolos.

Esta configuración incluye las relaciones de poder, estructuradas igualmente en calidad de formas simbólicas, de patrones de significados. Las claves de este poder “cotidiano” son, también, simbólicas: las relaciones de poder son, fundamentalmente, relaciones de sentido -en la medida que utilizan estructuras cognitivas- que posibilitan la reproducción cultural de la estructura que las generó.

Para explicar las imbricaciones entre el poder, los símbolos y la cultura, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1985) emplea su concepto de *habitus*: la estructura mental conformada desde la infancia que nos permite integrarnos a la sociedad de manera efectiva, al transmitirnos “...los esquemas básicos de percepción, un sistema de disposiciones que asegura la construcción de sentidos, y una estructuración de la vida cotidiana correspondiente a cada clase o grupo social.” (García Canclini; citado en García, 2013)

El *habitus* implica la incorporación inconsciente, mediante prácticas rutinarias, de códigos, reglas y axiomas que estructuran un contexto referencial para entender el mundo y actuar en él. Estas estructuras simbólicas “filtran” la interpretación de las dimensiones objetivas de la vida cotidiana: la espacial, la temporal, la material y la concerniente al mundo de las relaciones con los otros, adaptándolas a modelos históricamente determinados a través de representaciones.

Se condiciona así la percepción del orden social, estableciéndose una mediación entre nuestra experiencia y su aprehensión que “borra” su determinación histórica y legitima su estructura como un hecho consumado, natural (Martín Serrano, 1993). De esta manera, la realidad de la vida cotidiana, sus prácticas y sentidos, son reproducidos en correspondencia con los universos simbólicos de la misma sociedad en que se generan: el trayecto “reciclado” de esas representaciones es, precisamente, la fuente principal de su poder legitimador. (Berguer y Luckman, 1995)

La percepción y valoración de determinada realidad se produce a partir de procesos comparativos de identificación/diferenciación; no obstante, las estructuras cognitivas que se emplean para interpretar la realidad social, han sido construidas socialmente sobre la significación de las mismas formas simbólicas que pretenden interpretar y no pueden sino mostrar ese estado de cosas como evidente e incuestionable. (Germaná, 1999)

Como componentes básicos del fenómeno de “habitación” descrito por Bourdieu, estas formas simbólicas se manifiestan en calidad de representaciones: sistemas de referencia que componen los universos significativos de la vida cotidiana y permiten interpretar y categorizar nuestras experiencias.

Sin embargo, tales representaciones no son solamente un reflejo del orden social, ni una construcción de realidad paralela a la que “verdaderamente” existe. Las formas simbólicas que las constituyen, adquieren categoría de significantes en tanto representan objetos y fenómenos de la realidad. Mas al ser construida socialmente, la representación no es un simple acto de sustitución, de suplantación de un objeto real por un signo que lo representa, sino resultado de complicados procesos en los

que tales construcciones son constantemente resignificadas desde la acción social y también para la acción social porque “son parcialmente constitutivas de lo que “es real” en nuestras sociedades.” (Thompson, 1993)

El concepto de *habitus* permite (...) comprender en todo su alcance el papel de lo simbólico, de lo cultural, de lo cotidiano, tanto para la reproducción del orden social como para la formulación de alternativas dirigidas a su transformación. (García, 2013)

En esencia, todas las relaciones sociales –incluidas las de poder– tienen un componente simbólico cuya base es la noción de “capital simbólico”, definida por Pierre Bourdieu como la energía social basada en esas relaciones de sentido: “. . . una propiedad cualquiera (...) que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica.” (Germaná, 1999)

Quizás la relativa dispersión existente alrededor de esta categoría esté relacionada con que el propio autor no reconoce al capital simbólico como una entidad en sí mismo, sino más bien los “efectos simbólicos del capital” económico, cultural o social, en la medida en que son legitimados. Pero de estas aproximaciones conceptuales se infieren al menos dos nociones útiles para este análisis:

La primera de ellas está relacionada con la fuerza política del capital simbólico. Toda autoridad aspira a legitimar su poder, naturalizándolo así ante la percepción de sus dominados y asegurando con ello su estabilidad y reproducción con un nivel mínimo de contradicciones o incertidumbre.

La cuestión de la legitimidad es entendida como resultado de una existencia justificada en alguna forma de reconocimiento social, investida mediante los “ritos de institución”. A través de la comunicación, este mecanismo asigna a aquello que distingue y legitima un conjunto de características y comportamientos que debe observar en tanto sea lo que dice ser. (Bourdieu, 1985; Germaná, 1999)

La naturaleza del acto de institución deriva en la segunda noción inferida: la legitimidad de lo instituido, establecida en su capital simbólico, sólo existe en tanto estos elementos sean reconocidos por los actores implicados, mediante un consenso social sobre el valor de los mismos, y que responde tanto a una creencia socialmente constituida mediante mecanismos de socialización, como a un aprendizaje de esquemas de percepción y de valoración que posibiliten el reconocimiento de las conminaciones contenidas en una construcción simbólica.

Estos esquemas pueden socializarse y aprenderse mediante la acción de instituciones especializadas para ello en los estados modernos. Estos espacios no son los únicos “sitios de poder”, ni siquiera los más importantes. A ellos sólo tienen acceso un número limitado de personas y las actividades que en estos espacios se realizan demandan, de los actores implicados, altos grados de especialización.

Es en los espacios de la cotidianidad, allí donde la mayoría de los individuos interactúa la mayor parte del tiempo, donde se define el sentido de las relaciones que sostienen la vida social. (Thompson, 1993) Las formas simbólicas que se ponen en circulación en la vida cotidiana, estructuran los esquemas perceptivos y valorativos y conforman las representaciones socialmente compartidas de la realidad. Se convierten así estas construcciones semánticas en nociones culturales que afectan las representaciones de la realidad y las actitudes de los sujetos, conjuntamente con la influencia de múltiples estructuras del contexto social, como los grupos sociales a los que pertenecen los individuos. (García, 2013)

2.2. El cine como mediación

Accedemos a la mayor parte de experiencias vitales de forma mediada, a través de los medios de comunicación o las redes sociales y sus actores que “traducen” dichos acontecimientos o conceptos para nosotros de forma más o menos consciente, pero invariablemente permeados por su propia visión del mundo. Es un camino de ida y vuelta, un ciclo constante de retroalimentación en el que la representación crea al mundo material y este, a su vez, genera nuevas representaciones.

Es inevitable que las ficciones filmicas 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; citado en Zurian y Herrero)

Por tanto, los relatos no funcionan *per se*, sino a través de las representaciones sociales que contienen; es decir, a partir de la interpretación que ofrecen de la realidad, de los acontecimientos y las relaciones. Las representaciones sociales son construcciones excluyentes que sugieren ciertos datos y valoraciones, seleccionados entre todas las posibles alternativas de tratamiento de un tema.

La efectividad de tales representaciones descansa, primero en el alcance de su difusión; en su legitimidad, que proviene de la acción de un actor autorizado para seleccionar e interpretar por todos; así como en la “conveniencia” social de la interpretación propuesta. (Martín Serrano, 1993) Esta última condición es explicada de forma más amplia por el propio autor.

Según afirma, una representación de la realidad sirve para el control social y la perpetuación del orden si, más que ofrecer propaganda política, satisface dos necesidades. Primero: proporciona una teoría de la sociedad, que permite reducir la incertidumbre e incorporar las contradicciones y transformaciones en función de la reproducción y mantenimiento del propio orden social. Debe incluir además modelos de comportamiento en relación con los grupos sociales. Segundo: proporciona a nivel subjetivo gratificaciones cognitivas y afectivas, en tanto se ofrece como una interpretación válida de la realidad para los miembros de una sociedad. Para ello debe tener en cuenta los patrones conscientes de identidad cultural y el sentimiento de seguridad.

Las representaciones comprometen dos sistemas de significación relacionados: se organizan en procesos cognitivos que clasifican los fenómenos y objetos de la realidad en categorías con sentido; y es mediante la capacidad humana para el lenguaje (ver-

bal, gestual o icónico) que podemos objetivar y poner en circulación -socializar- los significados e interpretaciones de la vida cotidiana. (Hall, 1981)

La influencia del lenguaje y la comunicación en estos procesos, es ampliamente reconocida. Mediante la selección de determinadas formas simbólicas y su estructuración específica, “el lenguaje construye enormes edificios de representaciones simbólicas que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana” (Berguer y Luckman, 1995; citado en Saperas, s/f), más bien, la construcción social que la gente conoce como realidad y que da forma a los engranajes simbólicos que sostienen la existencia social.

Es a esta capacidad para hacer a las personas ver y creer determinada construcción de la realidad, a lo que Bourdieu (1999) llama “poder simbólico”. El contenido de esta construcción de la realidad, así como el potencial para confirmar o transformar las condiciones objetivas de la existencia, estará en relación con las aspiraciones de quien controle dicho poder.

Con el ascenso de la modernidad, y su relación con el desarrollo de los medios de comunicación masiva, los procesos culturales se despliegan en otro escenario, con implicaciones significativas para la reproducción del poder simbólico y las batallas por la hegemonía.

La mediación mediática implica una relación de poder en todos sus momentos, es decir, tanto en la producción, la distribución y el consumo, y no solo cumple las funciones conocidas de informar, correlacionar, continuar la cultura y valores, entretener y movilizar, sino sobre todo la de legitimar y reafirmar las representaciones sociales dominantes. (McQuail, 2001; citado en García, 2013)

Como modalidad de la comunicación, la difundida por los *mass media* es también un proceso de construcción y circulación de formas simbólicas. De ahí que los medios de comunicación se hayan erigido socialmente como uno de los mecanismos encargados de la transmisión cultural de las formas simbólicas, con la singularidad de la tecnología empleada para ello y el mayor alcance de su difusión. (Thompson, 1993) Las formas simbólicas construidas y difundidas desde los medios de comunicación,

conservan las propiedades de aquellas que circulan en otros espacios; por tanto, no se limitan, a servir de reflejo al acontecer social.

Al igual que ocurre en los espacios de la vida cotidiana, los medios socializan esquemas de construcción de sentidos a través del intercambio masivo de las formas simbólicas en calidad de mensajes que influyen en la orientación de las acciones de los individuos. Estas construcciones serán tanto más efectivas en la medida que muestren la flexibilidad suficiente para incorporar, a los universos simbólicos dominantes, las posibles contradicciones emergentes en la esfera social. En consecuencia, el investigador español Manuel Martín Serrano ha insistido en el rol de los medios como «instituciones generadoras de consenso y socializadoras de significados estables para interpretar el mundo.» (Sánchez, 2008; citado en Nasser y Álvarez, 2010)

Ahora, la “modalidad” de producción y transmisión de las formas simbólicas que tiene lugar en los medios de comunicación, ha incorporado también nuevas dimensiones a este proceso cultural, que amplían su alcance y efectividad en varios sentidos. La mass-mediación de las formas simbólicas implica el uso de medios técnicos muy específicos que imprimen a estas sus atributos estructurales, más allá del contenido específico de los mensajes.

Remitámonos a la caracterización del proceso de transmisión cultural: permiten un mayor grado de fijación de la forma simbólica que se transmite, al mismo tiempo que extienden su disponibilidad espacio-temporal y facilitan su reproducción. A cambio, precisa que los individuos posean una serie de habilidades y recursos socialmente aprehendidos para decodificar los mensajes recibidos. (Thompson, 1993)

Con la extensión de la disponibilidad espacio-temporal, las relaciones contextuales de producción y recepción de las formas simbólicas, que imprimen significación a estas construcciones, se tornan abstractas y son trascendidas por el significado de los productos difundidos. De esta forma experimentamos, desde nuestro contexto cultural, los sucesos e interacciones de la vida cotidiana; pero también aquellos más alejados de nuestro medio vivencial inmediato, a los que tenemos acceso a través del intercambio –cada vez más mediado por la comunicación masiva- de formas

simbólicas. En el caso de las experiencias “de segunda mano”, los acontecimientos deben ser descontextualizados de su escenario original y recontextualizados cada vez junto a otros acontecimientos clasificados como similares. (Vidal Valdés, 2002; citado en Pérez, 2010)

Ambas experiencias son mediadas por la comunicación masiva. Los acontecimientos, tanto inmediatos como lejanos, son (re)construidos simbólicamente, representados en forma de discursos y convertidos en experiencias comunes, socialmente compartidas, que conforman una memoria colectiva. Esta capacidad de poner en común y valorar acontecimientos producidos en contextos distintos, convirtiéndolos en experiencias compartidas por muchos, es la base de la influencia central que ejercen las instituciones mediáticas sobre la construcción de sentidos y los modos de interacción de los sujetos en la vida cotidiana. (Thompson, 1993)

La mediación otorga un sentido a nuestras experiencias concretas, adaptándolas a modelos históricamente determinados por representaciones de las dimensiones de la realidad social (temporales, espaciales, materiales y en relación con los otros) (Martín Serrano, 1993). Así, los medios de comunicación participan de las interacciones sociales como portadores de la verdad objetiva. Cuando un medio difunde una determinada representación, esta no suele ser tratada como una de las interpretaciones posibles del acontecimiento o fenómeno en cuestión, sino como la forma *per se* del mismo. (Wolf, 1994)

La comunicación pública provee a los miembros de la comunidad de relatos (orales, escritos, mediante imágenes) en los que se les propone una interpretación del entorno (material, social, ideal) y de lo que en él acontece. Tales narraciones ponen en relación los sucesos que ocurren con los fines y con las creencias en cuya preservación están interesados determinados grupos sociales. Por eso sugieren representaciones del mundo o se vinculan a ellas. Desde la perspectiva de su posible influencia cognitiva, la comunicación pública es una de las actividades enculturadoras que intervienen en la socialización de las gentes. (Martín Serrano, 1993)

Este proceso de interacción entre los medios de comunicación masiva y el conjunto de conocimientos sobre la realidad social se produce de forma dinámica, formulando cada vez nuevos elementos de dichas representaciones, nuevas opiniones y creencias que permanecen en un estado latente, a modo de estructuras cognitivas. Desde allí, reproducen sistemas de creencias, configuran una cultura determinada y regulan la opinión pública mediante el reforzamiento del valor y el estatus público, autorizado, institucionalizado, de aquellas construcciones simbólicas difundidas por los *media*. (Wolf, 1994)

Denis McQuail (2001; citado en García, 2013) también precisaba que una de las principales funciones de los medios en las sociedades modernas es legitimar las representaciones sociales dominantes; de ahí que también participen en la construcción de la realidad como importantes mecanismos de socialización. En este discurso con distintos “niveles” de lectura se conjugan la reproducción simbólica de la sociedad con una pretendida objetividad en la representación.

El cine ha sido reconocido como un poderoso medio de comunicación y entretenimiento que desempeña un papel destacado en la generación de imaginarios colectivos sobre cómo las sociedades deberían ser o cómo se ven a sí mismas. A través de las imágenes en movimiento, las narrativas elaboradas y los elementos visuales, el cine tiene la capacidad de crear y difundir ideales sociales, modelos de comportamiento y aspiraciones colectivas.

La representación de personajes, situaciones y escenarios en el cine generalmente está en sintonía con las realidades sociales dominantes, convirtiéndose así en un espejo de las preocupaciones, desafíos, ideologías y valores de una determinada época.

La teoría del realismo cinematográfico de André Bazin (1955; citado en Esqueda, 2016) argumenta que el cine tiene la capacidad de representar la realidad de manera fiel. Su autor entendía el cine como “*the art of the real*”, en la medida en que las películas retratan las dinámicas sociales, los conflictos, las jerarquías y las interacciones humanas tal como existen en la sociedad ¹.

¹Esta teoría quedó prácticamente abandonada tras la muerte de Bazin y durante el constructivismo y el post-constructivismo. No obstante su resurgir reciente, la cuestión de la objetividad en

...otro factor que incide en la impresión de realidad es el que se funda en la coherencia del universo diegético construido por la ficción y sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta; el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible. (Cañizares, 2002)

Sumado a ello, la posibilidad de alcanzar amplias audiencias, potencia su capacidad para influir en los públicos. A través de las películas, se transmiten valores, normas, creencias y estereotipos que moldean la forma en que las personas perciben e interpretan el mundo que les rodea: sus actitudes, comportamientos e identidades, al punto de considerarse un agente de socialización primaria y secundaria ². A través de la presentación de valores compartidos, normas culturales y narrativas que apelan a la experiencia común, el cine contribuye a la formación de un sentido de identidad colectiva y a la promoción de un consenso en torno a ciertos temas e ideologías. Los medios de comunicación -incluido el cine- tienen el poder de influir en la construcción de la agenda pública.

El paradigma de la Mediación, propuesto por Manuel Martín Serrano (1993), permite un análisis global de la actividad comunicativa, que contempla su condición de actividad social, inserta en un contexto específico con cuyas instituciones establece relaciones de interdependencia.

A propósito de esas interdependencias, este investigador ha elaborado una Teoría Social de la Comunicación con un enfoque sistémico. Parte de la interrelación dialéctica entre el Sistema Social y el Sistema de Comunicación Pública ³, con sus mutuos

el cine requiere una cuidadosa interpretación, ya que su proceso de construcción está sujeto a la interpretación y la visión del director y el equipo de producción.

²La socialización primaria se refiere al proceso de adquirir conocimientos, normas y valores desde la infancia, y el cine puede desempeñar un papel en este proceso al presentar modelos de comportamiento y ejemplos a seguir. Por otro lado, la socialización secundaria se refiere al proceso continuo de aprendizaje y adaptación a lo largo de la vida, y el cine puede influir en la formación de identidades y la adopción de normas y valores en esta etapa.

³Para Serrano el Sistema de Comunicación Pública —es la forma social de comunicación en la cual la información se produce y se distribuye por el recurso a un Sistema de Comunicación especializado en el manejo de la información que concierne a la comunidad como un conjunto. (Martín Serrano, 1993).

componentes cognitivos, organizativos y materiales, donde ambos se afectan mutuamente, pero conservan su autonomía en la medida que las transformaciones siempre serán, a la vez que generadas, generadoras. (Martín Serrano, 1993)

Los cambios del Sistema Social pueden provocar una transformación de la Comunicación de Masas que comienza por la adecuación de los discursos en función de la representación de tales cambios.

Cuando en el ecosistema social surgen otros sujetos, objetos y situaciones a propósito de los que comunicar y se transforman las evaluaciones que se consideran legítimas o deseables, en los productos comunicativos es probable que aparezcan y desaparezcan ciertos temas, determinados personajes, unos u otros juicios de valor. (Martín Serrano, 1993)

A la inversa, las transformaciones del Sistema de Comunicación Pública pueden afectar al Sistema Social mediante la influencia de las orientaciones que proponen los *media* sobre la acción social.

Cuando en los relatos se ofrecen interpretaciones nuevas del entorno social y de lo que en su ámbito acontece o podría acontecer, es posible que tales descripciones contribuyan a una modificación de las representaciones colectivas y que ese cambio de la visión del mundo sea uno de los factores que dinamizan los comportamientos de los grupos o de los sujetos individuales. (Martín Serrano, 1993)

Cada uno de estos procesos de reproducción o transformación son actividades enculturadoras que provocan, a su vez, un proceso inverso y recíproco del que resultan la reproducción y transformación de los componentes que lo generaron. Tanto las representaciones del mundo como el cambio social pueden ser, indistintamente, la causa o la consecuencia del proceso. (Martín Serrano, 1993)

De ahí que la comunicación de masas y sus medios sean a la vez componentes del sistema comunicativo y del sistema social, y desempeñen funciones específicas propias de cada uno, pero complementarias entre sí.

2.3. Del discurso al texto fílmico

Un elemento transversal de este proceso se concentra en las ideas y discursos. A través del lenguaje se establecen las creencias y los sistemas de valores, y se refuerzan las normas y los estereotipos –como los de género, por ejemplo– que influyen en la percepción y la experiencia de las personas en la sociedad.

El teórico Teun Van Dijk (1980, 1983; 1992; 1995; 1999) propone abordar el discurso no como un objeto lingüístico, sino “como un evento comunicativo completo”, con estructuras, actores, acciones y escenarios específicos que establecen una interacción dialéctica con las estructuras sociales. Además, deben incluirse las representaciones cognitivas y estrategias involucradas durante la producción o comprensión del discurso. Es decir, el contexto influye en el discurso y este a su vez, pudiera incidir sobre los contextos sociales, reproduciéndolos o transformándolos. En consecuencia, puede deducirse que si el discurso es una forma simbólica, un “fenómeno significativo”, va a tener, al igual que aquellas, estructuras y funciones que desbordan lo textual⁴.

Para Van Dijk, un discurso también es “una secuencia ordenada, con restricciones convencionales sobre los posibles ordenamientos para que sea significativa y para que represente ciertas estructuras de los hechos”. (Van Dijk, citado en Meersohn, s/f) Este proceso de construcción discursiva se basa en la articulación de estructuras y estrategias que intervienen en la distinción selectiva de la información, y determinan la naturaleza del discurso como acción social, con sus efectos e implicaciones.

⁴Describir el discurso como práctica social implica una relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran. Una relación dialéctica es una relación en dos direcciones: las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales dan forma al evento discursivo, pero también el evento les da forma a ellas. Dicho de otra manera: el discurso es socialmente constitutivo así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el statu quo social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo. (Fairclough y Wodak, 1997; citado en Calsamiglia y Tusón, 1999)

Para Paul Ricoeur, el “discurso consiste en una continuación de opciones mediante las cuales algunos significados se eligen y otros se excluyen” (Ricoeur, 1967) Se trata de la expresión de la antinomia entre estructura y acontecimiento, es decir, la utilización de los elementos del lenguaje (estructura) como un instrumento para construir la realidad mediante la (re)presentación y la significación de nuestra experiencia (acontecimiento): “el medio en el cual y por el cual el sujeto se plantea el mundo y se muestra.” (Ricoeur, 1967)

El discurso se compone de un conjunto de estructuras formales y significativas, seleccionadas mediante la conjugación de estrategias y estructuras discursivas para producir significados y socializar una representación de la realidad en función de los intereses del grupo que lo produce. Difundido por los medios de comunicación en forma de mensajes, condiciona la aprehensión de la realidad a partir de un consenso social sobre su verosimilitud⁵.

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. (Zurian y Herrero, 2014)

Muchos autores se debaten en interminables ensayos intentando definir las singularidades entre el “hecho fílmico” y el “hecho cinematográfico”, así como entre las nociones de texto, lenguaje o discurso y cuál resulta más apropiada para definir la experiencia del cine y sus aproximaciones teóricas. De Saussure lo consideraba un lenguaje carente de lengua.

El planteamiento lingüístico de la Teoría Fílmica Feminista, por lo general, se inscribe en los postulados del post-estructuralismo, que analiza los modos de producción

⁵Dicho consenso también incluiría la suspensión de la incredulidad en el caso de que el mensaje fuera el cine de ficción.

de significado a partir de los usos, transformaciones y subversiones de los códigos.

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; citado en Zurian, 2013)

Christian Metz, uno de los principales exponentes de la tradición semiótica en torno a los procesos de significación en el cine, afirmaba que el texto cinematográfico implica cinco niveles de codificación que se entrelazan: la percepción, que opera de manera equiparable a la realidad percibida; el reconocimiento, a través del cual, al contemplar la imagen cinematográfica, interpretamos los objetos representados como sus equivalentes; el simbolismo, que nos otorga acceso a los significados subyacentes en las imágenes; las estructuras narrativas, que nos permiten comprender el desarrollo de una historia compleja; y los sistemas intrínsecos al cine, entre los cuales el montaje sobresale, al poner en juego los elementos previos. (Aguirre, 2016)

Por otra parte, Jean Mitry (1976, 1978), plantea que el cine es un lenguaje desprovisto de signos, negando así la relación de identidad buscada por otros semiólogos entre lo fílmico y lo verbal. Mitry sostiene que en el fenómeno cinematográfico la representación se fusiona con lo representado, lo que provoca que las imágenes funcionen como signos a través del proceso del montaje. Sin embargo, según su perspectiva, no existe una relación establecida entre los significantes y los significados, siendo el contexto el factor determinante para la construcción de significados particulares.

No sólo la multiplicidad de signos y niveles que componen el texto cinematográfico complejizan su clasificación, también el “esfuerzo” del cine comercial por mostrarse como historia y no como discurso, divide los criterios de análisis. Nos referimos a la distinción que propone Benveniste (citado por Aumont y Marie, 1988) entre ‘discurso’ como relato que conserva una serie de señales de la enunciación que remiten a los hablantes, mientras que la ‘historia’ no posee tales señales ni referencias a la

situación en la que se construye la comunicación. El texto cinematográfico como 'historia' se empeña en parecer transparente y sin intermediarios, haciendo uso de elementos del lenguaje audiovisual como el montaje invisible, o como también se le llama en el gremio: que no se le vean las costuras. Afortunadamente esta característica es más propia de las películas de ficción que responden al modo de representación institucional que al cine autoral.

Si entendemos el hecho cinematográfico a la vez como una estructura narrativa construida en base a un conjunto de acontecimientos y como un texto audiovisual mediante el que se conceptualizan dichos acontecimientos, sería imprescindible tener en cuenta ambos componentes para el análisis. Estas aproximaciones van a ser determinantes para la elección del método de análisis, especialmente si entendemos que no existe un único modelo de análisis, sino múltiples perspectivas desde las que aproximarse al objeto de estudio.

Capítulo 3

Teoría Fílmica Feminista

La Teoría Fílmica Feminista surge como un enfoque teórico que va ganando relevancia desde la década de 1970, con el afán de estudiar la construcción de la subjetividad y la identidad femeninas y su representación en el discurso cinematográfico mediante procesos de significación.

Su campo de estudio se ha centrado tanto en el análisis de la representación de las mujeres en el ámbito audiovisual, como en el análisis de los géneros cinematográficos que colocan a las mujeres en el centro de la narrativa, a partir de la década de 1980. Este enfoque crítico y reflexivo ha permitido profundizar en el estudio de las estructuras patriarcales y las convenciones cinematográficas que perpetúan los estereotipos y las desigualdades de género desde la narrativa visual.

Francisco A. Zurian se refiere a la Teoría Fílmica Feminista como “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.” (Zurian, 2013).

Por otra parte, Colaizzi apunta que esta

ofrece 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. (citado en Zurian, 2014)

Estos estudios han pasado por disímiles paradigmas y enfoques durante su evolución: desde los más empíricos o positivistas que analizan la representación desde perspectivas cuantitativas o describen a los personajes; hasta los más “textuales”, que estudian los elementos del lenguaje audiovisual.

3.1. Estudios feministas de cine: evolución del modelo teórico

En sus orígenes, la Teoría Fílmica Feminista no se diferenciaba especialmente de otras manifestaciones del feminismo y sus oleadas. Nacieron al abrigo de estos movimientos, impulsadas por las inquietudes de las propias intelectuales que intentaban explicar(se) el mundo (el cine como parte de él) desde otros paradigmas. Por este motivo, sus referentes teóricos más antiguos comparten raíces con los del propio feminismo, entendido como corriente política y social.

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.” (García, 2021)

Ya en esa fecha se entendía que un cine dominado fundamentalmente por hombres, reproducía representaciones sobre la mujer determinadas por las ideologías domi-

nantes y, en ese sentido, surgieron también movimientos (*London Women's Film Group*- 1972) que estimulaban la creación femenina en el cine (producción de películas dirigidas por mujeres) como la manera más efectiva -y quizás la única- de generar nuevas representaciones.

Este movimiento se encargó de “rescatar” las obras cinematográficas dirigidas por mujeres (catalogadas como “contracine” por Claire Johnston en 1972) en los primeros años de la industria estadounidense, así como de la reivindicación y difusión de dichas obras.

Sin embargo, corrían el riesgo, como posteriormente se demostraría, de presuponer que la presencia de una mujer en la dirección de una película, era condición necesaria y suficiente para afirmar que se estaba ante una obra “feminista”¹.

Hacia 1983, otra de las investigadoras, Pam Cook (citada en Molina, 2021) propone enfocarse en las películas donde la protagonista femenina representara un sujeto activo del deseo y donde no fuera construida en base a la mirada masculina, como sí sucedía en el cine clásico y lo acuña con el término “cine de mujeres”.

Fue a partir de esta fecha que se comenzaron a abordar otros aspectos como la producción cinematográfica o la recepción de las imágenes, desplazándose paulatinamente el foco de la investigación a las espectadoras e incluyendo en el análisis variables de raza, clase o preferencia sexual².

De la diversificación en los enfoques de análisis surgieron dos abordajes: 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. De este modo, los estudios feministas se encontraron tangencialmente con el desarrollo académico de los

¹Barbara Zecchi (2013) establece una diferencia entre el cine feminista y la interpretación feminista del cine, entendiéndolo que esta segunda se puede establecer independientemente de que se cumpla la primera. Es decir, ante una obra de “gynocine” (como ella nombra al cine con representación femenina, sea este feminista o no), puede existir una interpretación feminista.

²Este cambio tuvo que haber estado motivado por el contexto pos-colonial resultante de la concienciación política y social tras la Segunda Guerra Mundial y la caída del paradigma de hombre/mujer-blanco como sujeto modelo para el análisis.

Cultural Studies que buscaba ubicar los estudios de medios -el cine entre ellos- en un contexto cultural e histórico más amplio.

En la actualidad, uno de los términos más importantes para las investigaciones sobre la representación de la mujer en la cultura de medios, suele ser el ‘post-feminismo’, entendido bien como una evolución del feminismo, o bien como una reacción a ese feminismo tradicional. Para Rosalind Gil (2007), el post-feminismo es entendido como una sensibilidad, compuesta por elementos como la feminidad, como propiedad corporal, el paradigma del cambio de objetivación a subjetivación, la elección y el empoderamiento, entre otros elementos.

Se habla de un “«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.” (Hernández y Gálvez, 2013) Se trata de una apertura de dichas teorías a tener en cuenta para sus análisis la influencia de elementos tales como las desigualdades sociales, raciales y culturales o el género.

3.2. Teoría Fílmica Feminista: una metodología diseñada desde la sensibilidad

Si fuera posible esbozar los “gráficos” de concurrencia entre la Teoría Fílmica Feminista y los Estudios Culturales, se encontraría que ambas posturas comparten intereses, objetos de estudio y un terreno común interdisciplinario. Sin embargo, también existen perspectivas críticas que cuestionan la subordinación de la Teoría Fílmica Feminista a los Estudios Culturales, y argumentan que estos últimos, en su enfoque más amplio, pueden tener sustratos basados en teorías y enfoques que tienen un sesgo patriarcal, como el Psicoanálisis freudiano -objeto de críticas feministas en varias ocasiones-.

Estas críticas señalan que el Psicoanálisis ha tendido a patologizar y estigmatizar a las mujeres, al tiempo que ha privilegiado la experiencia masculina como normativa. Por lo tanto, argumentan que si la Teoría Fílmica Feminista se enmarca dentro de los

Estudios Culturales, corre el riesgo de ser subordinada a estos supuestos patriarcales y limitada en su potencial crítico. Desde esta perspectiva crítica, se aboga por la autonomía y la independencia de la Teoría Fílmica Feminista como un campo de estudio propio, que se base en enfoques teóricos feministas y cuestione directamente las representaciones y las estructuras de poder en el cine.

Para ello, sería necesario que la Teoría Fílmica Feminista desarrollara su propio marco metodológico porque, al basarse en herramientas analíticas preexistentes - como la semiótica o el psicoanálisis-, se argumenta que no ha logrado desarrollar un enfoque metodológico propio y distintivo; a pesar de haber generado importantes ideas y conceptos para comprender las representaciones de género en el cine.

Por lo que, de momento, no es posible negar por completo la relación antes mencionada entre estudios feministas y culturales, sino mantener un enfoque crítico y reflexivo respecto al origen, las prácticas y la evolución particular de cada uno, determinados en muchos casos por la posición respecto a los feminismos. Ello pasa por asumir la ausencia de métodos propios como un desafío interesante que señala la necesidad de desarrollar metodologías específicas para abordar de manera más completa y crítica las problemáticas de género y las experiencias de las mujeres en el ámbito audiovisual.

Lo positivo es que el modelo de análisis inscrito en el marco teórico de la Teoría Fílmica Feminista, no se encorseta sobre un objeto de estudio, ni se torna más importante que este, puesto que se va construyendo mediante un proceso interactivo en el que un mismo fenómeno social puede tener infinitos ángulos de aproximación. Son la naturaleza del fenómeno y el interés del investigador los que van diseñando una metodología que puede tomar métodos, técnicas y enfoques de diversas ciencias.

Plantearse una investigación sobre universos femeninos y hacerlo desde posiciones feministas, no puede asumir posturas o metodologías rígidas, incapaces de abrirse a la multiplicidad de matices que puedan surgir (todos con similar validez), o que desestimen el vínculo con las creadoras y el acceso a la formación y expresión de sus subjetividades.

Como en el audiovisual no hay contenido sin forma, uno y otra están íntimamente relacionados y se complementan para dar mayor profundidad a la propuesta final, en la investigación sobre audiovisual es tan importante el objeto de estudio, como la forma por la que se accede al mismo. Es por ello que consideramos que no se trata de adscribirse a un modelo de análisis pre-configurado, sino de tener en cuenta la construcción de género en el análisis que se aplique al caso de estudio en cuestión.

3.3. Re-conceptualización de la narrativa cinematográfica: nuevos paradigmas para una perspectiva femenina

Como parte de su evolución, el análisis fílmico atendió también a la narrativa y al rol que las mujeres ocupaban en las historias, por lo general relegado a un segundo plano, como sujeto pasivo y sin poder de decisión. Era el personaje masculino el que controlaba la acción (y la mirada, entendida como punto de vista o subjetividad) y por tanto el que encarnaba el proceso de identificación del espectador. La mujer desaparecía en la pantalla... y también fuera de ella.

Tras su experiencia como terapeuta, atendiendo a mujeres que lidiaban con la tensión entre sus identidades personales y los roles que la sociedad esperaba que desempeñaran, la escritora y teórica Maureen Murdock, se preguntó: ¿qué ocurre con las heroínas, con los viajes transformadores de las mujeres? ¿Existen diferencias significativas que permitan discernir y considerar ambos modelos de estructura narrativa como entidades distintas?

Murdock había identificado entre mujeres en la mediana edad, una insatisfacción generalizada en relación con sus logros personales y profesionales, en un contexto socio-cultural donde la equidad de género era aún más precaria que en la actualidad. Observó que estas mujeres habían navegado con éxito aparente a través del “viaje del héroe”, solo para encontrarse con la perplejidad existencial de: ¿para qué fue todo esto?

Notó también el daño físico y emocional que estas mujeres habían sufrido en su búsqueda heroica. Concluyó que el trauma resultante se debía a que habían seguido un modelo que negaba su identidad femenina intrínseca. Así, en 1990 publicó *El viaje de la heroína*, donde adaptó para las mujeres el modelo propuesto por Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras* (2010), e introdujo una nueva perspectiva que defendía que las mujeres tienen sus propias experiencias y desafíos en el camino hacia la autorrealización y la transformación personal, que difieren de los patrones tradicionales del héroe en las narrativas clásicas.

El viaje de la heroína se centra en el crecimiento interior, la reconexión con la propia voz y poder, y la superación de las limitaciones y expectativas sociales impuestas a las mujeres. A menudo implica una exploración de la identidad, la aceptación de la femineidad y la integración de aspectos propios, así como la superación de obstáculos personales y colectivos, generalmente relacionados con la opresión y la marginalización.

Algo similar sucede con *The Virgin's Promise*, de la escritora Kim Hudson (2010). Esta propuesta busca un abordaje que retrate 'lo femenino' en su autenticidad, evitando limitar el género de la protagonista. La autora diseñó su modelo para autores adaptados a la escritura en tres actos, proponiendo nuevos arquetipos de personajes y 13 etapas en el arco dramático ³. Algunas de estas etapas no tienen equivalencia con las del camino del héroe, sino que más bien reflejan una estructura emocional interna.

El papel de lo femenino en el libro de Campbell es limitado y subordinado al universo masculino. La mujer es representada idolátricamente en tres arquetipos: la diosa madre, la diosa esposa y la diosa gestante. Ante esta representación limitada y funcional de lo femenino, Murdock y Hudson articulan diferencias clave entre dichos paradigmas narrativos. Estas diferencias se centran en tres aspectos fundamentales: la relación con la comunidad, la motivación de la protagonista y el crecimiento de

³Las etapas propuestas son: 1.El mundo dependiente, 2.El precio de la conformidad, 3.Oportunidad de brillar, 4.Vestir la parte, 5.El mundo secreto, 6.No encaja más en su mundo, 7.Atrapada brillando, 8.Desiste de lo que la mantuvo presa, 9.Reino del caos, 10.Vaga en el desierto, 11.Escoge la luz, 12.Reordenamiento o rescate y 13.El reino es más brillante.

3.3. Re-conceptualización de la narrativa cinematográfica: nuevos paradigmas para una perspectiva

la protagonista.

El héroe surge de un universo moral intrínsecamente bueno, buscando preservar a la comunidad. La virgen, por otro lado, proviene de un reino imperfecto que necesita permitir una mayor libertad individual. El antagonista en la historia de la virgen es la personificación del reino de origen.

La motivación del héroe es el sacrificio, superar su complejo edípico y aprender a vivir sin la comodidad y seguridad del hogar. La virgen, en cambio, busca la auto-realización, superando su propio complejo de Electra y empleando sus propios valores para tomar decisiones.

El crecimiento del héroe se centra en la supervivencia física, mientras que el crecimiento de la virgen implica un desarrollo psicológico y emocional como individuo. El héroe adquiere habilidades y competencias necesarias para la supervivencia con la guía de un mentor, mientras que la virgen se desarrolla entre las personas que tienen una conexión emocional y psicológica con ella, como su familia o su círculo de amistades.

Los roles secundarios en las narrativas también difieren. En el camino de la virgen, a menudo aparecen uno o varios amigos que ven su potencial y la apoyan en su búsqueda de autenticidad, por amor y no por beneficio personal. En contraposición, el héroe se encuentra con aliados en el camino que comparten un objetivo común, y no necesariamente una conexión emocional.

Aunque el destino de los protagonistas es semejante, estos modelos de narrativa alternativos desafían el camino tradicional que sigue el viaje del héroe de Joseph Campbell. Tanto la Virgen como la Heroína son sujetos activos que cumplen con la responsabilidad de desencadenar cambios en su entorno y devolver el equilibrio, siendo más importante el camino que el final de este.

El Viaje de la Heroína o *La Promesa de la Virgen* proponen innovadoras estructuras narrativas para la elaboración de guiones y herramientas para examinar cómo contribuyen las estructuras narrativas a la construcción de identidades de género, la

subversión de las normas establecidas y la resistencia a los discursos patriarcales. La narrativa no lineal, la fragmentación temporal o las múltiples voces, pueden permitir nuevas formas de representar y cuestionar las construcciones de género tradicionales.

Su inclusión en el presente análisis permite una aproximación más cercana a la narrativa que complementa el enfoque semiótico y psicoanalítico de la Teoría Fílmica Feminista y, por tanto, permite ampliar su análisis crítico sobre las representaciones de género en el cine.

No obstante, no se trata de evaluar rígidamente si encajan o no con los modelos descritos, dado que el presente estudio se centra en películas de autor, donde la expresividad y la divergencia de los modelos narrativos pueden resultar en la omisión de algunas etapas correspondientes a la estructura del relato o a su representación de forma más evocadora que explícita.

3.4. Análisis Fílmico

Para llevar a cabo el análisis de las películas partimos de la teoría fílmica clásica (Zunzunegui, 2007) aplicada al contexto actual (Gómez-Tarín, 2012). A través de este análisis se persigue interpretar, explicar y comentar las características inherentes a la instancia narrativa de cada filme, buscando así posibles nexos comunes entre ellos.

El análisis fílmico se presenta como un enfoque metodológico fundamental para investigar la construcción del universo femenino en el cine autoral contemporáneo. A través de la exploración de los elementos narrativos y formales presentes en las películas, se puede desentrañar la complejidad de las representaciones femeninas y comprender cómo se construyen en la pantalla. Este epígrafe se adentra en el estudio del análisis fílmico como herramienta para examinar la manera en que se configuran los universos femeninos en el cine, destacando la importancia de los elementos visuales y sonoros, así como la estructura narrativa y la construcción de personajes femeninos.

El análisis fílmico es quizás una de las metodologías más socorridas desde varias

disciplinas para acceder a la naturaleza de un filme. Pero esta diversidad de enfoques ha provocado que no exista un consenso respecto a los modelos de análisis y sus procedimientos y técnicas; por lo que es habitual que los investigadores adapten los métodos a sus propósitos.

Una de las propuestas más socorridas es la elaborada por David Bordwell y los elementos que tiene en cuenta para el análisis: causalidad, tiempo, espacio, estructura narrativa, tipo de narración, convenciones y géneros. Aunque diseñada en principio para diseccionar el cine clásico de Hollywood, en su propia negación esta metodología resulta útil para acercarse a las cinematografías contemporáneas. El propio Bordwell afirmaba: “Nos quedamos con la posibilidad de que una película puede analizarse como destructora de las normas, seguidora de ellas, o ambas cosas. (1996)

No obstante, esta propuesta de Bordwell nos parece más apropiada para analizar el filme en su conjunto y como parte de una pieza de un objeto de análisis mayor, lo cual no coincide con los objetivos de la presente investigación. Es por ello que preferimos desarrollar a continuación algunos de los aspectos que tendremos en cuenta para “descomponer” las películas seleccionadas.

3.4.1. Elementos visuales y sonoros en el Análisis Fílmico

El análisis fílmico se adentra en el estudio de los elementos visuales y sonoros presentes en las películas como una forma de comprender la construcción de representaciones. Los elementos visuales en una película pueden transmitir simbolismos, establecer atmósferas y generar significados relacionados con lo femenino. Asimismo, los elementos sonoros, como la música y los efectos de sonido, desempeñan un papel crucial en la creación de emociones, destacando aspectos específicos de la experiencia femenina.

En primer lugar, la **cinematografía y composición visual** son aspectos fundamentales a tener en cuenta. La forma en que se utiliza la cámara, los encuadres y los movimientos pueden transmitir mensajes sutiles y contribuir a la construcción de una representación particular. Por ejemplo, los planos cercanos o los encuadres

centrados en los rostros de las protagonistas pueden enfatizar su emotividad y expresividad, brindando al público una mayor conexión con su experiencia interna.

El **uso del color** también juega un papel significativo. La elección de paletas de colores específicas puede evocar ciertos estados de ánimo o asociaciones simbólicas. Por ejemplo, el uso de tonos pastel o colores cálidos puede sugerir delicadeza, suavidad o ternura, mientras que el uso de colores vibrantes y saturados puede representar empoderamiento y audacia.

Además, la **iluminación** también influye en la construcción de atmósferas y emociones en el cine. La iluminación suave y difusa puede generar una sensación de intimidad y calidez, mientras que la iluminación dura y contrastada puede transmitir tensión o conflicto.

El **diseño de producción** o dirección de arte también es un elemento esencial a considerar. Los escenarios, los objetos y los detalles visuales presentes en una película pueden proporcionar pistas importantes sobre la experiencia representada. Por ejemplo, un entorno doméstico cuidadosamente diseñado puede resaltar la relación de las mujeres con el hogar y las labores domésticas, mientras que un entorno urbano puede evocar temas de autonomía y empoderamiento.

En cuanto a los **elementos sonoros**, la música desempeña un papel destacado en la construcción del universo femenino en el cine. La selección de la banda sonora puede reforzar las emociones y los estados de ánimo de las protagonistas, así como establecer conexiones simbólicas.

Los efectos de sonido también pueden contribuir a la creación de atmósferas y a la representación de acciones y eventos relacionados con lo femenino, evocando emociones específicas y asociaciones simbólicas. El diseño de sonido, por su parte, puede proporcionar capas adicionales de significado y enriquecer la experiencia auditiva de la película.

Todos estos elementos sólo son una guía de hacia dónde dirigir la mirada durante el análisis de un filme. Para profundizar en su significado deben ser considerados

cuidadosamente y puestos en contexto.

3.4.2. Narrativa y Construcción del Universo Femenino

La narrativa ofrece una estructura y un contexto en el que se desarrollan las historias y se exploran los temas relacionados con lo femenino. Su análisis nos permite identificar los arcos de los personajes femeninos, los conflictos a los que se enfrentan y las transformaciones que experimentan a lo largo de la trama. También nos permite examinar cómo se abordan temas específicos como la identidad, la sexualidad, las relaciones interpersonales, el poder y la resistencia desde una perspectiva de género.

La **estructura narrativa** es uno de estos aspectos relevantes. La manera en que se organizan los eventos y se establece el ritmo narrativo influye en la forma en que se construye la representación. Por ejemplo, una estructura fragmentada o no lineal puede reflejar la complejidad y la diversidad de las experiencias femeninas, desafiando las convenciones narrativas tradicionales y subvirtiendo las expectativas del espectador.

Los **elementos temáticos** presentes en la película también son fundamentales. A través de los temas explorados, se abordan cuestiones relacionadas con la identidad de género, la autonomía, la lucha por la igualdad, la maternidad, la sexualidad y otros aspectos centrales en la experiencia femenina. Su análisis nos permite comprender las preocupaciones, los desafíos y las perspectivas de las mujeres representadas en la película.

Asimismo, es importante considerar la representación de las **relaciones y dinámicas interpersonales** entre los personajes femeninos y su interacción con otros personajes. El análisis de las relaciones de amistad, familia, amor o poder revela cómo se establecen vínculos significativos y cómo se negocian las dinámicas de género en la trama. Además, el análisis de los diálogos y las interacciones verbales proporciona pistas sobre cómo se construye y se representa la voz de las mujeres en la película.

El estudio detallado de estos **personajes** nos permite comprender cómo se repre-

sentan las mujeres, cómo se desarrollan sus arcos narrativos y qué papel desempeñan en la trama de la película. En primer lugar, es esencial examinar cómo se presenta la construcción de los personajes femeninos en términos de su complejidad, desarrollo y multidimensionalidad. El análisis de los personajes nos permite identificar las características individuales, los conflictos internos y las motivaciones que impulsan sus acciones a lo largo de la historia. Además, podemos analizar cómo se desafían o refuerzan los estereotipos de género a través de la representación de estos personajes.

Es importante prestar atención a la agencia y la autonomía de los personajes femeninos en la narrativa. ¿Son retratadas como sujetos activos capaces de tomar decisiones e influir en el curso de los eventos? ¿O están limitadas por restricciones sociales y estereotipos de género? El análisis de la agencia de los personajes femeninos nos permite evaluar cómo se les otorga voz y poder dentro de la trama, así como su capacidad para resistir y desafiar las estructuras opresivas.

Además, el análisis de los arcos narrativos de los personajes femeninos revela cómo evolucionan a lo largo de la película. ¿Experimentan transformaciones significativas en su identidad, superan obstáculos o se empoderan a medida que avanza la trama? ¿O están relegadas a roles secundarios y estereotipados que refuerzan las dinámicas de poder existentes? El análisis de los arcos narrativos nos permite evaluar la complejidad y la representación realista de los personajes femeninos en relación con sus experiencias y desafíos.

Además de los aspectos individuales, es importante considerar las relaciones y las interacciones de los personajes femeninos con otros personajes en la película. El análisis de las dinámicas interpersonales nos permite examinar cómo se construyen las relaciones de amistad, familia, amor o poder, y cómo se negocian las dinámicas de género dentro de ellas. También podemos explorar cómo se reflejan y se desafían los roles de género tradicionales a través de estas interacciones.

Por último, es relevante examinar cómo los personajes femeninos contribuyen a la temática y el mensaje global de la película. ¿Representan experiencias y perspectivas específicamente femeninas? ¿Abordan cuestiones relacionadas con la identidad, la

sexualidad, el cuerpo, el poder o la resistencia desde una perspectiva de género?

3.5. Análisis de Contenido: desvelando los temas y motivos en la construcción del universo femenino

El análisis de contenido se presenta como una metodología complementaria al análisis fílmico en la exploración de los elementos narrativos y formales. Se enfoca en el estudio sistemático y objetivo del contenido de las películas, desvelando los temas, los motivos y las representaciones simbólicas que subyacen en la narrativa visual. Permite identificar y examinar las temáticas específicas relacionadas con la representación de la experiencia femenina, a través de la identificación de patrones recurrentes, símbolos y metáforas.

“El análisis de contenido cualitativo consiste en un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos.” (Abela, 2002) Esta metodología se basa en procedimientos de análisis interpretativo e implica un proceso de categorización de los elementos narrativos y formales presentes en las películas. Se pueden utilizar diferentes unidades de análisis, como escenas, diálogos, gestos, vestuario y escenografía, para examinar cómo se comunican y expresan las ideas. Además puede incluir el estudio de la estructura narrativa, los puntos de inflexión y las transformaciones de los personajes a lo largo de la película.

Ya desde principios de siglo se ha asumido la preferencia del modelo cualitativo para acceder a los significados subyacentes de un texto (fílmico en este caso) y tomar en cuenta el punto de vista del emisor en los procesos comunicativos. La proliferación de herramientas digitales de análisis no ha hecho más que reforzar esta contraposición cualitativa en las ciencias sociales. Así, en su evolución, el análisis de contenido cualitativo, ha establecido zonas limítrofes con otras técnicas como el análisis lingüístico, el análisis documental, textual, de discurso y semiótico. De estos encuentros han surgido herramientas metodológicas híbridas, sobre todo si se

inscriben dentro de un mismo paradigma teórico y no es voluntad del investigador delimitar el campo con criterios estrictos.

Para llevar a cabo el análisis de contenido, es fundamental establecer criterios claros y objetivos. Según Jaime Andréu Abela, una de las estrategias pasa por establecer un sistema de categorías inductivas o deductivas que agrupen los elementos comunes para su análisis: “El análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto del material analizado sino que debe profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje.” (Abela, 2002)

Asimismo se insiste en utilizar técnicas de muestreo intencionales para seleccionar las películas que mejor garanticen la presencia del objeto a analizar, tanto en cantidad (saturación), como en calidad (riqueza): “El muestreo utilizado en la investigación cualitativa, exige al investigador que se coloque en la situación que mejor le permita recoger la información relevante para el concepto o teoría buscada.” (Abela, 2002) En este caso se propone utilizar una modalidad “opinática” de muestreo intencional, la cual sigue criterios estratégicos personales que serán descritos más adelante.

El Análisis de Contenido se presenta como un enfoque riguroso y objetivo que puede complementar el Análisis Fílmico, proporcionando una comprensión más completa y enriquecedora de los temas, motivos y representaciones simbólicas presentes. La combinación de ambas metodologías enriquece la comprensión del objeto de estudio. Al utilizar el análisis fílmico y el análisis de contenido, se logra una mirada integral que abarca desde la estética cinematográfica hasta los significados socioculturales y simbólicos que se transmiten a través de las películas.

Este enfoque de análisis crítico y multidimensional contribuye al desarrollo de una perspectiva más completa y matizada sobre las representaciones de género en el cine autoral contemporáneo, especialmente en lo que respecta al universo femenino. De igual modo permite reflexionar sobre la diversidad de experiencias, los desafíos y las transformaciones de las mujeres en diferentes contextos sociohistóricos.

Capítulo 4

Del lat. *feminīnus*

Si se consulta el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua, lo ‘femenino’ se define en las siguientes acepciones:

1. *adj. Perteneciente o relativo a la mujer.*
2. *adj. Propio de la mujer o que posee características atribuidas a ella.*
3. *adj. Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado.*
4. *adj. Perteneciente o relativo al ser femenino.*

Caemos así en el vacío tautológico de re-definir lo que sería ‘ser mujer’, ‘ser femenino’ etc. conceptos tan cotidianos que todos creeríamos poder explicar sin esfuerzo. Pero sucede que la feminidad en sí misma carece de significado, lo que le da sentido es el trasfondo cultural.

Las taxonomías suelen ir por detrás de la práctica social y actualmente la realidad es cada vez más ambivalente. “Los cambios en la feminidad y en la condición femenina ocurridos (...) en el presente siglo, son significativos y aún no contamos con elementos conceptuales suficientes para aprehenderlos.” (Lagarde, 1990) Definir ‘lo femenino’ desde una perspectiva compleja y transdisciplinaria implica reconocer la multidimensionalidad y la diversidad de las experiencias y expresiones.

A lo largo de su vida, las mujeres se ven presionadas a validar y cumplir con las expectativas y normas impuestas por esta construcción cultural, que busca perpetuar una división binaria y jerárquica de los géneros. Para Hiroko Asakura, “El modo más inclusivo del orden simbólico es el género. No solamente divide el mundo en hombres y mujeres, sino que también clasifica y jerarquiza las significaciones.” (Asakura, 2004)

Desde temprana edad, a las mujeres se les inculca la noción de su supuesta inferioridad, lo cual se traduce en la asignación de roles y estereotipos tradicionales. Se espera que sean tiernas, dulces, pasivas y reservadas, se las educa para que se dediquen al servicio y cuidado de otros, la maternidad y las tareas del hogar. La expresión de su sexualidad se ve reprimida, se les enseña a tener un menor interés y derecho a manifestar su deseo sexual. Por último, se les presiona para encontrar una pareja que solucione los problemas a los que deben enfrentarse. Aquí quedan definidas las expectativas, roles y comportamientos considerados apropiados para las personas según su género asignado.

La ideología patriarcal sostiene que el origen y la evolución de la posición de la mujer se deben a determinaciones biológicas, innatas y constantes. Esta visión subyacente en la sociedad ha perpetuado una concepción estática y esencialista de la feminidad, basada en supuestos biológicos que afirman que las mujeres están naturalmente predispuestas a ciertos roles y características. Sin embargo, la concepción esencialista ha sido objeto de crítica y cuestionamiento en el ámbito académico y feminista.

Al reducir la condición de la mujer a características inmutables, se ignora y niega la diversidad y complejidad de las experiencias femeninas a lo largo de la historia. Esta visión biologicista y determinista se ha utilizado para justificar la opresión y la discriminación sistemática hacia las mujeres, perpetuando así las desigualdades de género.

La dominación masculina, según Pierre Bourdieu (1996), no requiere justificación debido a su arraigo en la sociedad. Las construcciones de género se reproducen a través de prácticas socioculturales y simbólicas, como el lenguaje, las normas sociales, las instituciones y los medios de comunicación, transmitiendo la idea de naturalidad

y blindándolo contra los cuestionamientos. Este orden simbólico se internaliza en los *habitus*, en tanto sistemas de categorías de percepción, pensamiento y acción.

El feminismo ha desempeñado un papel fundamental en la comprensión de la identidad de género como una construcción social y, por lo tanto, sujeta a variación. Aunque la escala valorativa ha continuado siendo principalmente binaria, la influencia del feminismo ha impulsado cambios significativos en la desestructuración de la identidad femenina patriarcal en diversas sociedades contemporáneas.

Uno de los aspectos clave de este proceso es la deconstrucción de la feminidad dentro de las propias mujeres, lo que ha dado lugar al surgimiento de nuevas identidades. Con ello, se ha abierto un amplio espectro de posibilidades, permitiendo que los cambios en la concepción de género se dirijan en diversas direcciones, lo que puede llevar a la creación de nuevas categorías y a la modificación o incluso desaparición de las existentes. Este fenómeno desafía las concepciones tradicionales y normativas de género, y presenta la oportunidad de explorar y reconocer una variedad de identidades de género más inclusivas y auténticas.

Por tanto, las nociones remanentes que aseguran que las características y los roles de género son inmutables, contradicen los avances en la comprensión del género como construcción social. Numerosos estudios en campos como la sociología, y la psicología han demostrado que las identidades de género son producto de la interacción compleja entre factores biológicos, sociales y culturales.

Somos el resultado de un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que interactúan de forma compleja a lo largo de nuestra vida social. Reconocer esta construcción social y cultural del género es fundamental para comprender que las dinámicas de poder, las desigualdades y los desafíos que enfrentan las personas en función de su identidad de género no son resultado de una determinación biológica intrínseca, sino de procesos sociales y culturales.

Los individuos al ser socializados se definen, como masculinos y femeninos; no existiendo una prescripción exacta de lo que por naturaleza es “típicamente

masculino” o “típicamente femenino”, sino que es un sistema de roles y relaciones entre el hombre y la mujer determinado por el contexto social, cultural, político y económico. La definición de "lo femenino" puede variar según el contexto y las interpretaciones teóricas utilizadas. (Gallegos, 2012)

‘Lo femenino’, por tanto, se refiere a un constructo simbólico que abarca una variedad de experiencias, identidades y expresiones de género asociadas con ser mujer, que son construidas y negociadas en diferentes contextos históricos, culturales y sociales. Se reconoce la complejidad y la fluidez del género, y se considera que lo femenino se sitúa en un continuo y en una intersección de factores biológicos, psicológicos, socioeconómicos y culturales.

En la década de 1990 entran al debate la homo y transexualidad como aspectos importantes para el análisis de género y, por tanto, la división binaria basada en el sexo, deja de ser per se funcional para analizar las representaciones y las asignaciones ideológicas que las generan, abordándose ahora la cuestión de lo transgénero.

Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick, 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, entendiendo, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida en el tiempo” (Butler, 2015).

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.

4.1. De los estereotipos a la emancipación

En el pasado, las representaciones de las mujeres en el cine tendían a estar influenciadas por estereotipos y roles tradicionales, perpetuando una visión limitada

y simplificada de la feminidad. Las mujeres eran a menudo retratadas como objetos de deseo, madres abnegadas o esposas sumisas, relegadas a roles secundarios y estereotipados.

Varias investigadoras han seguido a lo largo de los años la línea evolutiva de dichas representaciones. Laura Mulvey, en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) argumentaba que las mujeres eran representadas como objetos de deseo y exhibidas para el placer visual masculino.

Anne Doane (1987) también examinó las representaciones estereotipadas de las mujeres como diosas, madres, solteras y esposas en el cine clásico de Hollywood, destacando cómo estos roles restringían y limitaban la imagen de la mujer en el cine, relegándola a un segundo plano en comparación con los personajes masculinos.

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.

Un posterior acercamiento al tema desde la perspectiva de los géneros cinematográficos, llevaba a Mulvey (1988) a afirmar 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 (citado en Parrondo Coppel, 2016).

Otras autoras como Carol J. Clover, Barbara Creed y Linda Williams, estudiaron la representación de la mujer en el cine de terror y de ciencia ficción en las décadas del 70 y el 80, encontrando que, aun cuando había una intención de representación

“fluida” de género, ‘lo femenino’ se limitaba a personajes castigados, martirizados, que huyen o se esconden o a la representación de la madre monstruosa “pre-edípica”.

Durante estas décadas, en América Latina la representación se enfocaba principalmente en los aspectos físicos, imitando los estereotipos establecidos en la industria cinematográfica norteamericana. Generalmente eran incluidas con una función ornamental, acompañaban al protagonista masculino y resaltaban el ego del personaje (Pardo, 2017). Su caracterización incluía un exceso de maquillaje y accesorios y “escasez” de ropa.

Generalmente la representación respondía a los criterios maniqueos de “buena/mala mujer”, según cumpliera o no los preceptos de domesticidad (Santillán, 2017). Las mujeres podían seguir el arquetipo de la “*femme fatale*”, cuyo propósito era seducir al hombre y competir con las otras mujeres por la belleza (Pravadelli, 2017) o, por el contrario, ser representadas como seres sometidos que sufren por amor y anteponen la felicidad del hombre a la suya propia (Draper, 2020). En este segundo estereotipo se incluían también los personajes de criadas que pertenecían a una clase económica baja y, muchas veces, aspiraban a la ascensión social mediante el vínculo con un personaje masculino (Maia, 2020).

En todos los casos, se construía desde la reificación de la mirada sexual masculina. El vasto escenario del cine comercial retrataba a las mujeres bajo sombras que delineaban estereotipos negativos, perpetuando una infantilización de su ser, una demonización implacable o su transformación en meros objetos de deseo. La imagen proyectada de la "mujer ideal" se enmarcaba en la alta burguesía, confinada a la creencia de que la felicidad solo podía ser alcanzada a través del amor romántico y la efervescencia conyugal. Este retrato, impregnado de convencionalismos, no solo limitaba la diversidad y autonomía de las mujeres, sino que también moldeaba la percepción colectiva de sus roles y aspiraciones en la sociedad.

4.2. La emergencia del cine autoral contemporáneo

El cine autoral contemporáneo ha desempeñado un papel crucial en la ampliación y la redefinición del universo femenino. Varios autores han explorado el impacto del movimiento feminista en el cine, argumentando que las luchas feministas han desempeñado un papel crucial en la transformación de las representaciones femeninas en la pantalla, exigiendo una mayor diversidad en los personajes femeninos.

Hacia 1989, en *After Thoughts*, Laura Mulvey ya enfatizaba en el papel del cine autoral como una plataforma para explorar la subjetividad y la experiencia femenina; idea continuada por Mayne (1993), al destacar la representación de mujeres fuertes y complejas en el cine contemporáneo.

En esta fecha ya era posible encontrar narrativas más complejas y personajes femeninos multidimensionales, empoderados y capaces de trascender los roles tradicionales asignados a las mujeres en el cine, representaciones estereotipadas de la feminidad como una entidad superficial y consumible. Jean Baudrillard (1990)

Llama la atención en muchos casos la presencia de estereotipos de género “camuflados”. En el cine de ciencia ficción, por ejemplo, es habitual la representación del concepto *ciborg* que encarna el arquetipo de la mujer-máquina, una metáfora de la perfección, que refuerza la cosificación de la mujer en tanto es una negación de la condición humana. (Escudero Pérez, 2010)

Las directoras latinoamericanas también continuaron explorando una amplia gama de temas y estilos cinematográficos. Surgieron nombres destacados como Lucrecia Martel, en Argentina, quien a través de películas como *La Ciénaga* (2001) y *La mujer sin cabeza* (2008), ha retratado las dinámicas sociales y las relaciones familiares con un enfoque sutil y simbólico.

También vale citar a Claudia Llosa, cineasta peruana que ha dejado una marca distintiva con películas como *La teta asustada* (2009), con la cual obtuvo el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Llosa aborda temáticas como la memoria colectiva, la violencia y la resistencia femenina, explorando la intersección

entre lo personal y lo político. Su estilo narrativo y visual se caracteriza por un enfoque poético y metafórico, utilizando elementos simbólicos y atmosféricos para transmitir emociones y reflexiones profundas.

Otra destacada directora latinoamericana es Tatiana Huezo, originaria de El Salvador. Con su estilo poético y visualmente impactante, aborda temas como la violencia de género, la migración y la injusticia social. Huezo se ha destacado por su compromiso con la representación de las voces y las historias de las mujeres, abordando cuestiones profundas y complejas desde una perspectiva personal y emocional.

Este aumento en la presencia y el reconocimiento de las directoras latinoamericanas ha llevado a un enriquecimiento de la diversidad de voces y perspectivas en el cine autoral de la región. Estas creadoras han utilizado su cine para abordar una amplia gama de temáticas, desde la violencia de género y la maternidad hasta la identidad cultural y la memoria histórica. Su trabajo ha generado debates y reflexiones críticas en torno a las representaciones de género y ha contribuido a la ampliación de las narrativas cinematográficas en América Latina.

4.3. La subversión de los estereotipos en el cine autoral dirigido por mujeres

Con el acceso cada vez más numeroso de mujeres a la industria, hemos visto un cambio significativo en la representación de lo femenino. Las directoras y guionistas han utilizado su visión personal para desafiar y subvertir los estereotipos y las expectativas de género preexistentes, presentando narrativas y personajes femeninos complejos, multidimensionales y empoderados.

La construcción de ‘lo femenino’ en el cine contemporáneo a menudo se basa en la exploración de las experiencias y las emociones de las mujeres, dando más espacio a temas como la sexualidad femenina, las luchas personales y sociales, las relaciones interpersonales no convencionales, la búsqueda de la identidad de manera inclusiva y el empoderamiento como fin último.

La voz autoral está presente a través de sus propias experiencias, valores, creencias, contextos culturales y sociales. Esa visión personal puede ofrecer una mirada más auténtica y matizada de las experiencias femeninas, abordando temas relevantes desde una perspectiva cercana.

Además, estas creadoras pueden enriquecer sus narrativas y personajes a partir de la investigación exhaustiva. Esto implica explorar diversas historias y voces, y escuchar las experiencias de diferentes mujeres para evitar caer en generalizaciones simplistas.

No obstante, el proceso de construcción de representaciones de género en el cine puede implicar una combinación de factores conscientes e inconscientes. Si bien las creadoras tienen la capacidad de tomar decisiones sobre cómo representar el género en sus películas y pueden emplear estrategias simbólicas para transmitir mensajes específicos, también pueden verse influenciadas por las estructuras y los estereotipos de género preexistentes, incluso de manera inconsciente, lo que puede dar lugar a representaciones que refuerzan ciertas ideas o normas de género.

Como seres sociales que son, las creadoras llevan consigo sus propias luchas, y eso se refleja en la forma en que retratan a los personajes femeninos. Muchas de ellas intentan ser conscientes de sus propias proyecciones y evitar que influyan negativamente en la autenticidad de los personajes, pero en algún nivel subconsciente, elementos de su experiencia pueden filtrarse en ellos. Es parte de lo que hace también que la narración sea personal y que el público conecte emocionalmente con los personajes y las historias que cuentan.

El proceso de construcción de representaciones de género en el cine también involucra las influencias de la industria cinematográfica y las expectativas de los públicos. Asimismo, implica la incorporación de elementos simbólicos, visuales y narrativos. Las metáforas, referencias o las elecciones estilísticas como el uso de narrativas no lineales, son también medios para transmitir ideas sobre la identidad de género y las dinámicas de poder.

Realizar un análisis en profundidad de las películas, prestando atención a los elementos simbólicos y narrativos utilizados, puede proporcionar pistas sobre las represen-

taciones de género. El estudio de la puesta en escena, la construcción de personajes, la elección de imágenes, los diálogos y los temas recurrentes puede revelar aspectos subyacentes y simbólicos relacionados con la visión de género de las directoras y guionistas.

Capítulo 5

Definición del modelo de análisis

El modelo de análisis se basó en un enfoque interdisciplinario que combinaba elementos teóricos y conceptuales de estudios de género, teoría cinematográfica y estudios culturales para examinar la construcción del universo femenino en el cine autoral latinoamericano. Estuvo sustentado en la teoría feminista, que proporciona herramientas conceptuales para comprender y cuestionar las estructuras de poder, las relaciones de género y las dinámicas de opresión y resistencia presentes en las películas analizadas.

Además, el análisis consideró el contexto social, cultural y político en el que se produjeron las películas, y cómo estas realidades pueden haber influido en la representación del universo femenino. Se examinaron las dimensiones de opresión, discriminación y estereotipos de género presentes en las narrativas cinematográficas, así como las estrategias de resistencia y subversión en las películas.

En términos metodológicos, el modelo de análisis implicó un análisis textual y contextual de las películas seleccionadas, utilizando herramientas de análisis cinematográfico para examinar elementos visuales, narrativos y sonoros que han contribuido a la construcción del universo femenino. Se prestó también especial atención a los elementos estilísticos y narrativos utilizados por los directores.

5.1. Definición de la categoría analítica

La categoría analítica "la construcción del universo femenino en el cine autoral latinoamericano" se refiere al estudio de la representación y el papel de las mujeres en el cine producido por directoras latinoamericanas reconocidas por su estilo distintivo y personal en la creación cinematográfica. Esta categoría busca explorar cómo se han abordado temas relacionados con la experiencia femenina, la identidad de género y las cuestiones sociales y culturales específicas que afectan a las mujeres en la región.

5.1.1. Cine autoral latinoamericano

Por regla general, la definición del "cine latinoamericano", se suele asumir como el cine producido en América Latina. Sin embargo, los movimientos cinematográficos latinoamericanos se han visto afectados también por las fluctuaciones de la política, las crisis económicas, la censura y los recortes. Estos hechos han impulsado la búsqueda de coproducciones con otros mercados, creando nuevos mercados de producción y distribución que trascienden los espacios nacionales y nos obligan a redefinir lo que entendemos por Cine Latinoamericano.

La definición de una cinematografía no estaría estrechamente ligada a una definición geopolítica o a una estética preconcebida, sino que asumiría una gran riqueza de (re)presentación, que desborda las etiquetas habitualmente utilizadas para referirse a estos fenómenos.

La primera cuestión es entender desde dónde se asigna esa etiqueta que responde principalmente a cuestiones geopolíticas y se refiere a "cine no-hollywoodense" o "cine no-europeo" como modelos normativos de realización.

"...esas categorizaciones no suelen explicar cómo las y los espectadores interpretan o ven los objetos estéticos ni cómo subjetividades y realidades son construidas por las formas creativas de expresión." (Fregoso, 2016)

Dichas clasificaciones reproducen, además, lógicas coloniales y resultan ser binarias y restrictivas para la riqueza de géneros, prácticas, estilos y tradiciones que han

surgido, por lo que no son suficientes para explicar dichos fenómenos culturales a profundidad.

Es importante destacar que por contextos sociopolíticos específicos que han moldeado el cine autoral latinoamericano, han influido también en la forma en que las mujeres han podido hacer cine y en las temáticas y estilos que han elegido explorar.

A pesar de las dificultades y censuras, una de las características distintivas del cine autoral latinoamericano es su profundo compromiso con la realidad y las problemáticas de la región. Los directores y directoras han explorado temáticas que abarcan desde la desigualdad social y económica, la violencia, la memoria histórica, los conflictos políticos y sociales, hasta la identidad, la cultura y la resistencia.

Son películas que no solo buscan entretener al espectador, sino también obras de denuncia que se proponen generar un impacto emocional y una reflexión profunda sobre la realidad latinoamericana y sus complejidades.

5.1.2. Universo femenino

Desde nuestra perspectiva de análisis entendemos una diferencia entre ‘lo femenino’ *per se* y el ‘universo femenino’ como categoría de investigación.

Mientras que ‘lo femenino’ se refiere a las características, roles y experiencias asociadas con ser mujer en un sentido más amplio, el concepto del ‘universo femenino’ se refiere a la exploración y representación artística, literaria o cinematográfica de las experiencias, emociones, temas y perspectivas relacionadas con las mujeres.

Puede abarcar, por tanto, un conjunto de representaciones que se centran en las vivencias específicas de las mujeres, sus luchas, relaciones, identidades y desafíos. El universo femenino es también un espacio temático y simbólico donde se exploran las múltiples facetas de la feminidad y se reproducen o cuestionan los estereotipos de género.

Es importante tener en cuenta que el ‘universo femenino’ no es un concepto estático ni homogéneo. No todas las obras creadas por mujeres o centradas en mujeres reflejan

un único ‘universo femenino’. Las perspectivas y enfoques pueden variar ampliamente según la individualidad de las creadoras y los diferentes contextos culturales y artísticos, que se corresponden con voces y experiencias diversas.

En el contexto del cine, consideramos que se refiere a la exploración y la representación de la identidad, las preocupaciones y las vivencias específicas de las mujeres en una obra cinematográfica, abarcando una amplia gama de temas y elementos. Esto puede incluir aspectos como la identidad de género, la sexualidad, las relaciones interpersonales, el cuerpo, la maternidad, el trabajo, la violencia de género, la discriminación y el empoderamiento femenino, etc.

5.2. Dimensiones de la categoría analítica

A continuación se propone un desglose de las dimensiones asociadas a la categoría analítica y de las unidades de análisis en las que podrían descomponerse las mismas para su análisis detallado.

1. Contexto socio-cultural:

Esta dimensión se centra en analizar cómo el cine autoral latinoamericano aborda las realidades sociales y culturales específicas que afectan a las mujeres en la región. Esto puede incluir temas como la opresión, la marginalización, la discriminación, los estereotipos de género y las dinámicas de poder presentes en la sociedad latinoamericana.

1.1. Opresión y marginalización: Examina las barreras sociales, económicas y culturales que limitan las oportunidades de las mujeres y cómo estas estructuras influyen en su experiencia y desarrollo.

1.2. Discriminación de género: Analiza cómo se muestran las desigualdades, los estereotipos de género y las prácticas discriminatorias en la sociedad latinoamericana, y cómo esto afecta la vida y las elecciones de las mujeres.

1.3. Estereotipos de género: Examina la manera en que se desafían o refuerzan los roles tradicionales asignados a las mujeres, los estereotipos de belleza, las expectativas

sociales y cómo influyen en la construcción del universo femenino.

1.4. Dinámicas de poder: Analiza cómo se representan las relaciones asimétricas de poder, la dominación masculina, la resistencia y las estrategias de las mujeres para desafiar y subvertir estas dinámicas.

1.5. Contexto social y cultural: Examina cómo se representan y exploran las influencias sociales, culturales y políticas en la vida de las mujeres en la región, y cómo estas influencias dan forma a sus identidades y posibilidades.

2. Temas y narrativas feministas:

Esta dimensión se enfoca en la exploración de los temas feministas abordados en el cine autoral latinoamericano. Puede incluir la representación de la lucha por la igualdad de género, la violencia de género, la maternidad, la sexualidad, la identidad de género y otras cuestiones relacionadas con la experiencia femenina en la región.

2.1. Temas feministas: Examina cómo se representan y exploran cuestiones como la igualdad de género, el empoderamiento de las mujeres, el patriarcado, la violencia de género, la maternidad, la sexualidad y la identidad de género.

2.2. Lucha por la igualdad de género: Analiza si se muestran movimientos feministas, protestas o activismo en las películas, y cómo se abordan las desigualdades y las injusticias que enfrentan las mujeres en la región.

2.3. Violencia de género: Analiza las representaciones de la violencia doméstica, el feminicidio, el acoso sexual y otras formas que afectan a las mujeres en la región, así como las implicaciones sociales y culturales asociadas.

2.4. Maternidad y feminidad: Investiga las diferentes perspectivas y experiencias de la maternidad, las expectativas culturales y sociales y cómo estas representaciones contribuyen a la construcción del universo femenino.

2.5. Sexualidad e identidad de género: Examina las representaciones de la diversidad sexual y de género, la exploración de la identidad y las experiencias de las personas LGBTIQ+ en la región, y cómo se desafían los estereotipos y las normas de género.

3. Estilo y enfoque cinematográfico:

Esta dimensión se refiere a cómo los directores de cine autoral latinoamericano utilizan el lenguaje cinematográfico y las técnicas narrativas para representar el universo femenino. Puede incluir el uso de la fotografía, la composición visual, la puesta en escena, el sonido, la edición y otros elementos estilísticos.

3.1. Estructura narrativa: Analiza la forma en que los eventos, acciones y conflictos se desarrollan y se conectan a lo largo de la trama, creando una secuencia lógica de sucesos. Explora aspectos como la disposición de la trama, la construcción de personajes femeninos, la progresión de eventos, los puntos de giro y las resoluciones narrativas.

3.2. Puesta en escena: Examina la selección de los escenarios, la disposición de los elementos en el cuadro, la utilización del espacio y los objetos, y cómo estos elementos contribuyen a crear un ambiente y una atmósfera que reflejan la realidad y los estados emocionales de las mujeres.

3.3. Fotografía y cinematografía: Investiga la estética visual, el uso de diferentes técnicas de filmación, el movimiento de la cámara y la composición de los planos, y cómo estos elementos visuales ayudan a transmitir la subjetividad y la perspectiva de las mujeres en la narrativa cinematográfica.

3.4. Sonido y música: Examina el uso de la música original, la selección de canciones y la creación de ambientes sonoros, y cómo estos elementos contribuyen a evocar emociones y representar la experiencia de las mujeres en la película.

3.5. Edición y montaje: Analiza la utilización de diferentes técnicas de edición, la duración y secuencia de las tomas, la relación entre los planos y cómo estos elementos influyen en la narrativa.

4. Representación de la mujer:

Esta dimensión implica analizar aspectos como la construcción de personajes femeninos complejos, sus motivaciones, sus conflictos internos, su autonomía, su empo-

deramiento y las relaciones que establecen con otros personajes.

4.1. Construcción de personajes femeninos: Analiza aspectos como su complejidad psicológica, su evolución a lo largo de la historia, sus motivaciones y sus deseos.

4.2. Motivaciones y conflictos internos: Explora qué impulsa a los personajes, qué obstáculos enfrentan y cómo estas dinámicas internas afectan su desarrollo y toma de decisiones.

4.3. Autonomía y empoderamiento: Investiga si los personajes toman el control de sus vidas, desafían las normas sociales y luchan por su libertad y autoafirmación.

4.4. Relaciones con otros personajes: Examina cómo se construyen las dinámicas de poder, las relaciones familiares, las amistades y las relaciones románticas, y cómo estas interacciones afectan la experiencia y el desarrollo de los personajes femeninos.

4.5. Representación de la diversidad femenina: Analiza si se exploran diferentes identidades étnicas, clases sociales, orientaciones sexuales o experiencias culturales, y cómo esto contribuye a una representación más inclusiva y realista de las mujeres en la región.

Por su trascendencia y profundidad, esta dimensión merece ser explorada a profundidad, sobre todo enfocándose en el estudio de la o las protagonistas. Se propone, en principio un análisis desde tres niveles, relacionados –no por casualidad- con la triada psicoanalítica:

Nivel del yo: puede comprenderse como la expresión individual y consciente de la identidad y la experiencia femenina. Aquí, se exploran las vivencias subjetivas, las elecciones personales y las relaciones con el entorno. El yo femenino se desenvuelve en la interacción con el mundo, enfrentando desafíos, desarrollando habilidades y manifestando una diversidad de roles y expresiones.

Nivel del ello: implica las pulsiones y deseos subconscientes, las necesidades instintivas y los aspectos más primitivos de la psique femenina. Se trata de los impulsos emocionales, sexuales y creativos que influyen en la experiencia femenina de una

manera intrínseca. Aquí, se exploran las dinámicas emocionales, la conexión con la sensualidad y la fuerza vital, y la búsqueda de la autorrealización.

Nivel del superyó: comprende las influencias sociales, culturales y normativas que determinan los roles, los ideales y las expectativas impuestas a las mujeres. El superyó femenino puede estar conformado por normas de género, estereotipos, ideales de belleza y mandatos sociales que moldean la forma en que las mujeres se perciben a sí mismas y son percibidas por los demás. Aquí, se exploran las tensiones entre las demandas externas y la búsqueda de autonomía, así como la necesidad de desafiar y redefinir los límites impuestos.

Cada nivel interactúa y se entrelaza, generando una variedad de perspectivas. Esta propuesta abarca la experiencia de las mujeres en relación con su identidad, sus deseos y las influencias sociales, se centra más en las dinámicas internas de la mente, las pulsiones y los conflictos subconscientes que influyen en la construcción del universo del personaje.

Como ya habíamos apuntado con anterioridad, 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” (Stam, 2001).

Además, consideramos que, si bien el estudio de la psicología del personaje (o personajes protagónicos) puede proporcionar información valiosa sobre su desarrollo interno y sus motivaciones, el análisis de su “universo” supera su propia construcción intrapsíquica.

En la mayoría de los modelos narrativos (Greimass, Propp), la construcción del universo de una historia a menudo se basa en las relaciones entre los personajes como motor impulsor de la acción dramática. Es por ello que se ha elaborado otra propuesta que incluye el autoconcepto del personaje femenino, la percepción que los demás tienen de ella y la dinámica de relaciones establecidas:

Autoconcepto: se refiere a la comprensión interna, subjetiva y personal que el personaje femenino tiene de sí misma. Aquí se exploran sus creencias, valores, deseos, metas y fortalezas individuales.

El autoconcepto del personaje femenino puede ser influenciado por su historia personal, sus experiencias, su contexto cultural y sus propias luchas y logros. Este nivel implica la exploración de la autenticidad, la autorreflexión y el empoderamiento del personaje femenino a medida que se descubre y define a sí misma en el contexto de la narrativa.

Percepción externa: aborda cómo los otros personajes en la narrativa ven y perciben al personaje femenino. Puede incluir estereotipos de género, prejuicios sociales y expectativas culturales que influyen en la forma en que los demás la interpretan.

La manera en que los demás personajes interactúan con el personaje femenino, la apoyan o la desafían, también afecta su percepción de sí misma. Este nivel implica un análisis crítico de las representaciones sociales y la construcción de identidades en relación con las normas y las expectativas externas.

Relaciones y dinámicas sociales: considera cómo el personaje femenino se relaciona con otros personajes en la narrativa. Aquí se exploran los vínculos familiares, amistosos, románticos o profesionales, así como los roles y las interacciones que se establecen.

Las dinámicas de poder, la solidaridad, el conflicto y la colaboración dentro de estas relaciones tienen un impacto en la experiencia y el desarrollo del personaje femenino. Este nivel implica examinar la influencia de las relaciones interpersonales en la construcción de la identidad y la exploración de la agencia del personaje femenino en su interacción con los demás.

Ambos enfoques propuestos consideran la experiencia femenina desde múltiples perspectivas y niveles de análisis; ambos reconocen la importancia del autoconcepto del personaje femenino y su relación con los demás personajes en la construcción del universo femenino. Además, ambos destacan la influencia de los estereotipos de género

y las expectativas sociales en la formación de la identidad y la percepción externa del personaje femenino. Sin embargo, el segundo se centra más en los aspectos sociales y relacionales de la experiencia femenina. Esta propuesta tiene un enfoque más sociocultural y destaca la influencia de las normas de género, los estereotipos y las dinámicas sociales en la construcción del universo femenino, integrando perspectivas feministas, estudios de género y teoría crítica.

Además, es fundamental examinar el contexto sociocultural en el que se sitúa la historia, ya que influye en la forma en que se construye y representa la feminidad. Esto implica analizar las normas, valores y expectativas de género, así como las relaciones de poder y las estructuras sociales que afectan a las mujeres. También es necesario considerar el enfoque de la dirección y la narrativa cinematográfica utilizada en la película, ya que estos elementos tienen un impacto significativo. Esto implica analizar aspectos como la construcción visual, el lenguaje cinematográfico o la puesta en escena, que ya mencionábamos como parte del análisis fílmico.

5.3. Selección de la muestra

La muestra se enfocó en el estudio y comparación de un conjunto de películas de destacadas cineastas latinoamericanas. Para la determinación de las obras se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

Directoras latinoamericanas

Incluir películas dirigidas exclusivamente por mujeres cineastas latinoamericanas que están en activo. Esto permitió analizar la visión y las perspectivas específicas que las directoras aportan al universo femenino en el cine autoral de la región. El sondeo previo para identificar a las directoras más destacadas y reconocidas en América Latina, arrojó a Tatiana Huezo o Lucrecia Martel como posibles candidatas, basado en las sugerencias de blogs y revistas especializados en cine (LGC, 2020; Mulhor, 2023), las reseñas de sus películas y su alcance a nivel internacional.

Ambas directoras han recibido reconocimiento tanto a nivel nacional como inter-

nacional por su trabajo cinematográfico. Han sido aclamadas en festivales de cine prestigiosos y han obtenido premios y distinciones por sus películas. Este reconocimiento respalda su relevancia en la industria cinematográfica y su impacto en la escena latinoamericana.

Diversidad geográfica

Incluir películas de diferentes países latinoamericanos. La región es rica en diversidad cultural, y cada país tiene su propia perspectiva y contexto social en relación con el universo femenino. Seleccionar películas de diferentes países (Brasil, México y Chile), permitió examinar cómo se abordan las temáticas y los desafíos específicos de las mujeres en distintos contextos geográficos.

Periodo de tiempo

Incluir películas producidas y estrenadas en los últimos 10 años. Esto permitió acceder a las tendencias más recientes en la construcción del universo femenino y en correspondencia con el escenario de efervescencia del feminismo en la región.

Reconocimiento y premios

Incluir películas que hubieran recibido reconocimiento y premios en festivales de cine importantes, tanto a nivel nacional como internacional. Esto permitió examinar obras que han sido destacadas por su calidad artística y su relevancia en el cine autoral latinoamericano, lo cual proporciona una perspectiva valiosa sobre la construcción del universo femenino que se está visibilizando a nivel internacional.

Temáticas y enfoques

Incluir películas protagonizadas por personajes femeninos y que hayan abordado alguna de las temáticas definidas previamente como parte de la categoría de análisis. Fueron consideradas películas que reflejaban cuestiones como la identidad de género, el empoderamiento femenino, las luchas y desafíos de las mujeres en sociedades patriarcales, la sexualidad, las relaciones familiares, etc. Estos criterios temáticos ayudaron a delimitar aún más la muestra de análisis.

Considerando los recursos y el tiempo disponible para esta investigación, la intención fue seleccionar tres películas que cumplan con los criterios anteriores para ser analizadas en profundidad. No consideramos pertinente, por tanto, hacer generalizaciones cuantitativas, sino reflejar las construcciones encontradas durante el análisis, asumiéndolas como ejemplos representativos del quehacer fílmico autoral contemporáneo en la región.

La búsqueda en Internet de películas que se ajustaran a los criterios implicó ciertas dificultades y arrojó pocos resultados. La industria cinematográfica, tanto en América Latina como en otras partes del mundo, sigue teniendo una disponibilidad limitada de películas que cumplan simultáneamente con todos los criterios establecidos. A pesar de que América Latina cuenta con una veintena de nominaciones y premios Oscar a Mejor Película Extranjera, todos los filmes que han llegado a las listas oficiales han sido dirigidos por hombres, a pesar de que las Academias de cada país puedan haber nominado películas de directoras.

Los artículos que indexan "las mejores películas de autor latinoamericanas" de los últimos años tienden a llenar sus listas casi exclusivamente con películas dirigidas por hombres, con la excepción de algunas creadoras consagradas como Lucrecia Martel. En otros casos, se incluyen películas dirigidas por mujeres, pero han sido co-dirigidas con hombres o carecen de personajes femeninos en roles protagónicos.

Es llamativo también el decremento en la representación femenina, tanto en roles autorales como narrativos, en los últimos 10 años. A principios del siglo XXI era más común encontrar películas con estas características, destacando ejemplos como *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) o *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). Sin embargo, después de 2013, esta disminución ha afectado incluso a creadoras consagradas como Lucrecia Martel, quien pasó de tener 3 largometrajes en la primera década del siglo a tener solo un estreno en años posteriores. Este fenómeno puede estar asociado tanto a dinámicas resultantes de la pandemia como a un retroceso en políticas públicas relacionadas con el feminismo y el apoyo económico al sector cultural en la región.

En base a este sondeo y considerando los criterios definidos junto con la disponibilidad de películas, la muestra se centró en tres propuestas que cumplieran con todas las pautas establecidas:

Una segunda madre de Anna Muylaert (Brasil, 2015)

Anna Muylaert, nacida el 21 de abril de 1964 en São Paulo, Brasil, es una talentosa actriz, guionista y directora cinematográfica. Estudió cine en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, donde se especializó en artes escénicas.

Su talento y visión artística han dejado una huella significativa en la industria cinematográfica brasileña. Su capacidad para contar historias cautivadoras y su compromiso con temas sociales y emocionales han ganado el reconocimiento tanto del público como de la crítica.

Entre su filmografía destaca *Mãe Só Há Uma (Don't Call Me Son)*, estrenada en 2016. Esta película valiente y reflexiva narra la historia de un adolescente que descubre que fue intercambiado al nacer, y explora temas de identidad de género y aceptación personal. Con su enfoque sensible y su narrativa poderosa, la película resonó con el público y la crítica, consolidando aún más el estatus de Muylaert como una de las directoras más influyentes de Brasil.

La versatilidad de Muylaert se extiende más allá del cine, habiendo trabajado en televisión como guionista en reconocidos programas. Su amplio espectro creativo y su compromiso con la excelencia artística la han convertido en una figura destacada en la industria del entretenimiento brasileña.

En la actualidad, continúa desafiando las convenciones y explorando nuevos territorios cinematográficos con su enfoque distintivo y su compromiso con la narración auténtica. Su influencia y legado en el cine brasileño siguen creciendo, y su obra continúa inspirando a futuras generaciones de artistas y cineastas.

Otra de sus obras más destacadas es el filme elegido para el análisis: *Una segunda madre (Que Horas Ela Volta?)*, estrenada en 2015. Esta película, aclamada a ni-

vel internacional, ofrece una poderosa representación del universo femenino a través de la historia de Val, una empleada doméstica en Brasil. La película cuestiona las dinámicas de clase y explora las complejidades de las relaciones entre las mujeres en un contexto de desigualdad social (una empleada doméstica y su empleadora de clase alta). Muylaert examina las tensiones y los conflictos que surgen cuando Val desafía los roles tradicionales asignados a las mujeres en la sociedad. La película presenta un personaje femenino complejo y multifacético, que desafía las expectativas convencionales y busca su propia identidad y autonomía.

A través de la historia de Val, Muylaert arroja luz sobre las injusticias sociales y la opresión de género que aún persisten en Brasil y en la región en general. El filme recibió numerosos premios y consolidó la reputación de Muylaert como una directora talentosa y comprometida.

Noche de Fuego de Tatiana Huezo (México, 2021)

Tatiana Huezo es una aclamada directora de cine y documentalista mexicana conocida por su trabajo en el cine de no ficción. Nació el 9 de noviembre de 1972 en San Salvador, El Salvador, y posteriormente se mudó a México, donde desarrolló su carrera cinematográfica.

Ha destacado por su habilidad para explorar temas sociales y políticos en sus películas. Su enfoque íntimo y poético ha resonado con audiencias a nivel nacional e internacional, y ha recibido reconocimientos y premios por su contribución al cine documental.

Uno de sus trabajos más destacados es el documental *El lugar más pequeño* (2011), que retrata la vida y las historias de personas que vivieron la guerra civil en El Salvador, su país de origen. La película recibió elogios de la crítica y ganó varios premios, incluyendo el premio al Mejor Documental en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

Otro logro destacado de Huezo es su película *Tempestad* (2016), un poderoso documental que examina el impacto de la violencia en México a través de las historias

de dos mujeres. Esta película fue aclamada internacionalmente y recibió numerosos premios, incluyendo el premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Berlín.

Además de su trabajo como directora, Huezo también ha sido reconocida por su labor como productora y guionista en proyectos cinematográficos. Su visión artística, su compromiso con la representación auténtica y su habilidad para explorar temas complejos y dar voz a aquellos que han sido marginados, le ha valido el reconocimiento como una de las directoras más destacadas de su generación.

En su ópera prima de ficción, *Noche de Fuego*, se adentra en la vida de tres niñas en México y examina cómo la violencia y el trauma afectan su existencia diaria. La película aborda temas profundos y dolorosos, como la migración forzada, el feminicidio y el desplazamiento, desde una perspectiva íntima y personal. Huezo utiliza un enfoque poético y visualmente impactante para transmitir las experiencias emocionales de las protagonistas y crear conciencia sobre la realidad que enfrentan muchas mujeres latinoamericanas. Al destacar estas historias y darles voz, Huezo desafía las narrativas dominantes y subvierte las representaciones estereotipadas de las mujeres en el cine.

1976 de Manuela Martelli (Chile, 2022)

Manuela Abril Martelli Salamovich, nacida el 16 de abril de 1983 en Santiago, es una destacada actriz y directora de cine chilena. Se formó en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se graduó en 2007.

Su carrera despegó cuando obtuvo el papel principal en la película *B-Happy*, dirigida por Gonzalo Justiniano, lo que le valió el reconocimiento a la Mejor Actriz en el Festival de Cine de La Habana. En 2004, protagonizó la exitosa película *Machuca* dirigida por Andrés Wood, por la cual fue galardonada con el Premio Altazor a la Mejor Actriz.

Además de su trabajo en cine y televisión chilena, Manuela Martelli incursionó en la escena internacional con su participación como Bianca en la película *Il futuro* en 2013, dirigida por Alicia Scherson. La película fue aclamada en festivales como

Sundance y Rotterdam.

En busca de su desarrollo profesional, Martelli se mudó a Estados Unidos en 2010 para obtener un Máster en Dirección Cinematográfica en la Universidad del Temple. Durante este tiempo, dirigió su primer cortometraje titulado *Apnea*, que se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Valdivia.

En 2022, estrenó su primer largometraje, *1976* (anteriormente conocido como *Coraje*), en el Festival de Cannes. Es una mirada retrospectiva a la dictadura militar en Chile y su impacto en la vida de las mujeres. A través de la historia de una mujer que se ve atrapada en un régimen opresivo, Martelli examina la violencia política y el papel de las mujeres en la resistencia. Su propósito incluía desafiar la invisibilidad histórica de las mujeres en los relatos sobre la dictadura y poner de relieve su valentía y determinación para enfrentar la represión. Martelli utiliza el lenguaje cinematográfico de manera creativa para transmitir la experiencia femenina y resaltar la importancia de su participación en la lucha por la justicia y la libertad.

La película fue seleccionada para representar a Chile en los Premios Goya y recibió el galardón al Mejor Largometraje Chileno en el Festival Internacional de Cine de Valdivia.

En los siguientes epígrafes se describirá la aplicación del modelo de análisis de manera más detallada, teniendo como hilo conductor las dimensiones de la categoría analítica definidas en el capítulo anterior.

Capítulo 6

Análisis y resultados

6.1. *Una segunda madre*

Una segunda madre (*Que horas ela volta?*) es una película brasileña dirigida por Anna Muylaert. La trama se centra en Val, quien se mudó de su natal Pernambuco a Sao Paulo para trabajar en la casa de una familia de clase alta. 13 años después, su hija Jessica, a quién no crió por estar trabajando aquí, le pide asilo para presentar el examen de admisión para la universidad. La presencia de Jessica hará que la dinámica a la que Val está acostumbrada se ponga a prueba, pues la adolescente cuestionará muchas de las actitudes que los empleadores tienen con su madre.

En primer lugar, es relevante situar la película en el contexto sociocultural brasileño de la época en la que fue realizada. *Una segunda madre* se estrenó en 2015, en un momento en el que Brasil enfrentaba desafíos políticos y económicos, así como profundas brechas sociales. El país se encontraba en un contexto marcado por una creciente disparidad económica, donde las divisiones de clase eran palpables y las desigualdades de oportunidades se manifestaban de manera significativa.

Al examinar las relaciones que se establecen entre los personajes femeninos y las estructuras de poder que les rodean, nos damos cuenta de que la película presenta una mirada profunda y matizada sobre mujeres con distintas posiciones socioeconómicas y roles asignados en la sociedad.

Desde la primera escena se plantea el conflicto de esta película que se construye entorno a la maternidad. Fabinho le pregunta a Val a qué hora regresa su madre, mientras ella le cuida. Al mismo tiempo la vemos hablando por teléfono con su propia hija que está siendo cuidada por alguien más. Esta pregunta se retomará casi al final de la película por Jessica, la hija de Val, quien la culpa del sufrimiento con el que creció mientras se preguntaba también a qué hora regresaría su madre a casa.

Anna Muylaert utiliza una estructura narrativa lineal que se desarrolla en tres actos, cada uno de los cuales presenta un giro significativo en la trama y en el desarrollo de los personajes.

El primer acto establece el contexto y presenta a los personajes principales. Se nos introduce a Val, una empleada doméstica dedicada y leal que trabaja en la casa de una familia adinerada en Sao Paulo. A través de su relación con los miembros de la familia y su cuidado hacia el hijo de sus empleadores, se establece la dinámica de poder y las diferencias de clase que marcarán el desarrollo de la historia.

El segundo acto marca un punto de inflexión en la trama cuando Val recibe la visita de su hija Jessica, quien viene a Sao Paulo para presentar exámenes de admisión a la universidad. El reencuentro entre madre e hija desencadena una serie de conflictos y tensiones, ya que Jessica no se siente cómoda con la sumisión de su madre hacia la familia adinerada y aspira a una vida diferente.

Es en el tercer acto donde se alcanza el clímax de la película. A medida que los conflictos se intensifican, se revelan secretos y se toman decisiones que cambian la dinámica entre los personajes. Val finalmente se enfrenta a las desigualdades y decide reafirmar su autonomía y dignidad como mujer, dejando claro que no está dispuesta a ser tratada como una "segunda madre" sin voz ni derechos.

La estructura narrativa de *Una segunda madre* entrelaza dos arcos de personajes con distintas trayectorias de empoderamiento, consiguiendo una combinación compleja de modelos narrativos en el que Val evoluciona como personaje, pero Jess se mantiene firme mientras hace evolucionar su entorno, trayendo un nuevo equilibrio.

Si bien en la propuesta de análisis del universo femenino sugerimos centrarnos en el personaje protagónico, en el caso de esta película es necesario incluir también a la hija (Jessica) y a la antagonista, Bárbara. La relación entre ellas es un elemento importante en el análisis de los personajes, ya que ilustra la complejidad de la maternidad y la tensión entre las responsabilidades familiares y las aspiraciones personales, estableciendo una correlación de fuerzas muy importante para el desarrollo narrativo de la historia.

En primer lugar, Val, interpretada por Regina Casé, es la protagonista central de la historia. Es una empleada doméstica que ha trabajado durante muchos años en la casa de una familia adinerada. Val encarna el papel de una mujer trabajadora, fuerte y dedicada, cuya vida gira en torno al cuidado y el servicio a los demás. Se la presenta como una mujer simple, desaliñada y sin aspiraciones, que se preocupa principalmente por cumplir con su rol de servidumbre y agradar a sus patrones.

Durante la mayor parte de la película, Val no es vista en ninguna actividad personal ni de ocio, apenas se sienta mientras atiende a otros (principalmente hombres) con devoción. No obstante, la escena en la que prueba las cremas de su jefa muestra que no es que no tenga esos impulsos, sino que ha tenido que renunciar a cualquier placer. Cuando la vemos salir con una amiga, apreciamos también que es incapaz de distraerse.

A medida que avanza la trama se nos revela que ella asume su posición de inferioridad como un elemento pre-destinado. Hay una escena en que le “aclara” las reglas del juego a la hija y le dice: “esas cosas las sabemos desde que nacemos”. Obviamente se refiere no sólo a su condición de mujer, sino sobre todo a la pertenencia a una clase social que la priva de derechos y oportunidades.

Por otro lado, Barbara^[1], interpretada por Karine Teles, representa el papel de la madre de la familia adinerada y establece un contraste interesante con Val. Ambas

¹El nombre de este personaje puede haber sido elegido en referencia a la novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos; un clásico latinoamericano que aborda cuestiones sobre la lucha por el poder y la identidad nacional. El personaje del libro es retratado como una mujer poderosa y seductora que ejerce un control férreo sobre su hacienda y las personas a su alrededor, en cierta medida identificable con la antagonista de la película analizada.

son dos caras de la misma moneda. Ambas han “delegado” rol maternal en una segunda persona, aunque por motivos distintos.

Bárbara es una mujer privilegiada que se encuentra en una posición de poder y control en la sociedad. Sin embargo, a medida que avanza la historia, se evidencian las contradicciones en su vida y la falta de conexión emocional con su propio hijo. A través de Bárbara, se exploran temas como la tiranía de las apariencias, la alienación y la represión emocional. Si bien se muestra arrogante y con una noción muy “territorial” de su poder (“esta todavía es mi casa, aunque no lo parezca”), con el transcurso de la trama descubrimos que realmente se supedita a las decisiones de su esposo, quien es el que realmente ha heredado una gran suma de dinero, aunque sea sólo ella la que trabaja: “El dinero es mío. Todo el mundo baila, pero yo soy el que pone la música” – afirma el Sr. Carlos.

Por último se nos presenta el personaje de Jéssica, la hija de Val, una joven inteligente, crítica y ambiciosa. La joven encarna una perspectiva más independiente que cuestiona las estructuras de poder establecidas y desafía las expectativas de género y clase.

Jessica, interpretada por Camila Mardilá, ha crecido con la ausencia de su madre, ha tenido que imponerse desde la autonomía y ha encontrado en la educación las herramientas para cuestionar el sistema y los estereotipos normalizados. No acepta ser tratada como “una persona de segunda clase” y defiende su decisión de estudiar y hacer los exámenes ante el designio de los que le rodean de que se dedique a ayudar a su madre a servir a los demás.

Jessica es irreverente y segura de sí misma, de sus objetivos y capacidades. Sin embargo, su criterio y su perspectiva crítica hacia la sociedad es vista por los demás como una actitud “rara” y la tildan de “entrometida”, “creída” y de “creerse mejor que todo el mundo”, lo cual, realmente quiere decir no creerse menos merecedora que los demás.

Esta “rareza” le permite no sentirse intimidada cuando dudan de sus conocimientos y minimizan una y otra vez sus posibilidades de pasar el examen, sólo por ser una

chica de clase baja proveniente del interior; ni cuando el Sr. Carlos intenta utilizar su posición para seducirla. Incluso en el momento climático prefiere marcharse antes que aceptar las vejaciones de la familia, especialmente de Bárbara y busca afirmar su autonomía y derechos. Cabe destacar también que en su rechazo al intento de seducción de Carlos y a los torpes acercamientos de Fabinho, se subvierte el estereotipo de la chica pobre que busca la ascensión social a través de las relaciones románticas o de transacción sexo-afectiva con los hombres.

El análisis formal revela cómo estos elementos se utilizan para transmitir significados y emociones, y cómo contribuyen a la construcción del universo femenino en la narrativa.

En primer lugar, es importante destacar la elección del encuadre y la composición visual en la película. La directora utiliza una variedad de encuadres, desde planos generales que resaltan los espacios sociales en los que se desarrolla la historia, hasta primeros planos que enfatizan las expresiones faciales y los gestos de los personajes. Estos planos son utilizados especialmente con Bárbara, un personaje reprimido que no mira de frente ni se sincera respecto a su molestia, sino que la traslada a micro-expresiones y actitudes pasivo/agresivas.

Además, la elección de locaciones y la representación visual de los espacios refuerzan la desigualdad social y las diferencias de clase entre los personajes. Con la disposición del encuadre que sólo muestra una rendija del salón desde la cocina, queda muy claramente definido cuál es el espacio de Val y cuál le está restringido. Hecho que se confirmará después cuando Bárbara determina que Jessica no puede traspasar ese umbral.

La habitación en la que ha vivido Val toda la vida queda además en la parte más baja de la casa y es un mínimo espacio hacinado cuya mayor virtud es tener un televisor y un ventilador “de los caros”. Un plano desde el exterior la muestra tras los barrotes, como una prisionera. En esa habitación, encerradas junto a ella, se acumulan sus aspiraciones: allí guarda los objetos que ha ido comprando para el momento en que pudiera vivir con su hija.

Otro límite espacial es la piscina en la que Val nunca se ha bañado a pesar de haber vivido por más de 10 años allí. “Cómo voy a nadar en la piscina de la casa de otros”, le dice a Jessica, mientras recibe al amigo de Fabinho que viene expresamente a eso. De hecho, la presencia no autorizada de Jess en este espacio detona uno de los momentos de mayor tensión en la trama, cuando Bárbara hace venir al técnico para hacer vaciar la piscina porque afirma “haber visto una rata”.

La película presenta una gama de colores contrastantes, desde tonos fríos y neutros en la casa de la familia adinerada, hasta tonos cálidos y vibrantes en la casa de Val y su hija. Esta diferenciación de colores refuerza las divisiones de clase presentes en la trama y subraya las diferencias entre los dos mundos sociales representados. Asimismo, los cambios en la iluminación a lo largo de la película reflejan los cambios emocionales y las transformaciones en la vida de los personajes, añadiendo capas de significado a la narrativa.

Otro aspecto relevante es el uso del sonido y la música en la película. La banda sonora, compuesta por una combinación de música instrumental y canciones populares, refuerza las emociones y los estados de ánimo de las escenas. Además, se utiliza el sonido ambiente de manera efectiva para crear una atmósfera realista y sumergir al espectador en el entorno de la historia.

El diálogo entre los personajes también desempeña un papel importante en el análisis formal, revelando sus relaciones, conflictos y evolución a lo largo de la trama. La película consigue hilvanar un diálogo inteligente a partir del desarrollo de personajes complejos y verosímiles. Las interacciones cargadas de simbolismos y subtextos son el vehículo que utiliza la directora para profundizar en las motivaciones de los personajes y dosificar la información relevante.

Un ejemplo entrañable es al final de la película, cuando Val renuncia y se va a vivir con su hija en la modesta casa de la favela, llevando consigo el juego de tazas que le había regalado a Bárbara. Las tazas y los platos alternan entre negros y blancos, consiguiendo un contraste que a Val le parece “moderno” y “diferente”, como Jess, pero que claramente alude a la superación de prejuicios y estigmas raciales.

En cuanto a la edición, la película utiliza transiciones fluidas entre las escenas, creando una narrativa coherente. Los cortes privilegian las elipsis temporales, para enfatizar estratégicamente los momentos clave o para resaltar contrastes temáticos. Asimismo, el ritmo de la edición contribuye a la tensión narrativa y a la construcción de los conflictos emocionales de los personajes.

En general la película apuesta por un estilo contemplativo, cercano al documental, con planos fijos, largos y observacionales y una edición enfocada en rescatar los momentos que aporten significado.

Temáticamente logra una construcción de la maternidad alejada de los estereotipos de predestinación natural o instinto biológico que se le suelen achacar y construye otra idea desde los afectos. Tanto Fabinho como Jess rechazan en alguna medida a sus madres biológicas y prefieren a aquellas personas, “segundas madres” con las que han establecido vínculos emocionales de protección y complicidad. Al mismo tiempo, Val privilegia las atenciones y afectos hacia su “segundo hijo”, porque ha normalizado que este lo merece y en cambio Jess debía dedicarse a ayudarla.

Además, en todos los casos, la maternidad si bien es un rol desafiante, no implica el final de la vida social de las mujeres, ni la renuncia a objetivos profesionales: Bárbara es una “*trendsetter*” en su gremio y Jess quiere estudiar arquitectura, por supuesto, matizado por los privilegios y la desigualdad de oportunidades.

Una segunda madre es una película que ofrece una perspectiva profundamente conmovedora y reflexiva sobre la construcción del universo femenino en la sociedad brasileña. Uno de sus mayores aciertos es la mirada crítica a las dinámicas de poder y la influencia de las estructuras sociales en las desigualdades de género².

6.2. *Noche de Fuego*

Noche de Fuego es una película dramática mexicana de 2021, escrita y dirigida por Tatiana Huezo. Tuvo su estreno en el Festival de Cannes, donde fue reconocida con

²Cabe destacar otras subversiones sutiles de los roles de género en la película, como en el momento de la entrevista a Bárbara que vemos una chica como operadora de cámara.

una mención especial en la sección *Un Certain Regard*, abriendo su paso a un exitoso recorrido por festivales alrededor del mundo.

La película sigue la historia de Ana, una niña que vive en una comunidad rural controlada por narcotraficantes que secuestran a niñas jóvenes. Las madres del pueblo toman medidas para proteger a sus hijas, incluyendo cortarles el pelo y esconderlas. Junto a sus amigas Paula y María, Ana crece en este ambiente y experimenta eventos terribles, como el asesinato de un maestro y sucesivos secuestros. Ana se cuestiona por qué sucede esto y se rebela contra los esfuerzos de su madre para mantenerla a salvo. Un día, los coches del cartel de narcos llegan hasta la casa de Ana y Rita en busca de la niña. Tras esconderla a ella y todas sus pertenencias justo a tiempo, su madre insiste en que sólo viven ahí ella y su hijo. A pesar de no estar muy convencido, el conductor de la camioneta y su acompañante se van tras disparar una ráfaga de balazos sobre la pared de la casa. Inmediatamente, Rita le ordena a Ana a empacar sus cosas para irse. Sin embargo, Ana corre hacia el pueblo tras escuchar la campana de la escuela. Ahí se encuentra con que los habitantes han comenzado a levantar un bloqueo en la entrada de la comunidad para intentar defenderse del narcotráfico tras el secuestro de otra muchacha, quien resulta ser su amiga María. En la última escena vemos a Ana, Paula y sus madres a bordo de una camioneta llena de gente que, al igual que ellas, busca huir del pueblo. Mientras se alejan, Ana y Paula cierran los ojos y tararean una melodía como solían hacer juntas desde niñas.

La película versiona con relativa libertad el libro *Prayers for the Stolen* de Jennifer Clement (2014). En este caso, la directora profundiza en la relación de Ana, la protagonista, con sus amigas María y Paula, conformando un vínculo emocional muy significativo, con un peso importante en la trama del filme.

La estructura de la película se divide en dos grandes bloques: en el primero vemos a las tres niñas con aproximadamente 8 años, en el momento en que empiezan a tejer su relación de amistad y a tener conciencia de la realidad social en la que viven. Tras una elipsis temporal, las volvemos a ver con 13 años. Para este momento, esa relación ya forma parte imprescindible del ejercicio de supervivencia que representa crecer en dicha comunidad.

El filme dramático podría clasificarse como un *coming-of-age* feminista, en tanto que nos cuenta su proceso de transformación de niñas a adultas mediante el descubrimiento de elementos como la sexualidad, la construcción de sus identidades a partir de las restricciones que impone en la vida en este sitio y su relación con los conflictos que antes les resultaban ajenos.

En *Noche de Fuego* el universo femenino se manifiesta en varios niveles a partir del personaje protagónico y su relación con los demás elementos de la historia. En principio, podemos acceder al auto-concepto que tiene el personaje y cómo se representa a sí misma a partir de esas experiencias, por otro lado podemos ver cómo es vista ella por los otros miembros de la comunidad -sus amigas, su madre, Margarito o los narcos que atraviesan la zona- y, en un tercer nivel de análisis, podemos ver cómo esos dos componentes determinan las relaciones que se establecen entre la protagonista con cada uno de los otros personajes de la historia.

Un ejemplo de la auto-representación es la escena en la que Ana, en una actividad de clase, construye un muñeco de género indefinido que no tiene ninguna característica física destacable. Esa representación del cuerpo, sin ninguna marca de género que responda a un estereotipo socialmente construido, refleja también la ruptura que hay en la representación de la identidad femenina en el personaje de Ana y el resto de las chicas que habitan en esa comunidad.

Desde niñas, se ven forzadas a esconder todo lo que asociamos a 'lo femenino' para sobrevivir: tienen que llevar el pelo corto, usar ropas holgadas y masculinizadas, no se pueden maquillar salvo en espacios muy íntimos, alejados de la vista pública y, sobre todo, del acecho de la masculinidad. De hecho, en la película, la evolución de los personajes principales pasa por entender que la única estrategia posible para la supervivencia en la comunidad es esconder su identidad como mujeres.

Volviendo a la mencionada escena, el rasgo más significativo del muñeco de Ana es que lleva por corazón tres piedras de la montaña. Las piedras las representan a ella y a sus dos amigas y forman parte de un pacto conjunto de no abandonarse, ni romper ese vínculo que han tejido a lo largo de los años. Esa conexión con Paula y María

permite además estructurar los descubrimientos y cuestionamientos de su entorno, en un contexto de armonía y reciprocidad, reforzado por el único motivo de realismo mágico que atraviesa el filme y que consiste en el juego de leerse los pensamientos entre ellas.

Este juego quizás sea una adaptación del que mantiene Ana con su madre Rita, que consiste en que la niña afine el oído para ser capaz de detectar cualquier sonido extraño que provenga del exterior y que traduce la naturaleza de dicha relación, marcada por el miedo heredado, la sobrecarga de los cuidados y la tensión de mantenerla a salvo.

La relación con Margarito, en cambio, mostrada mediante los juegos de la infancia o las citas de la pubertad, está caracterizada por demostraciones de masculinidad violenta.

Margarito es prácticamente el único personaje masculino recurrente en el filme –además del Maestro que sirve como punto de contraste-. El resto no los vemos salvo en momentos muy puntuales. Sólo se intuye que probablemente estén formando la especie de cerco que acecha a la comunidad y que sólo viene a interactuar con el universo femenino para sacudirlo con violencia.

Esa sutileza es también un elemento bastante subversivo en ese tipo de historias y en ello influye el tratamiento visual. La Dirección de Fotografía estuvo también a cargo de una mujer: la mexicana Dariela Lufrow, quien diseñó una atmósfera caracterizada por los movimientos libres de la cámara y la iluminación 360° que aporta naturalidad.

Junto con Tatiana, Lufrow definió una visualidad que representara a las chicas y que no fuera explícitamente violenta. Para ello decidieron recrear el paisaje y alternarlo con planos cerrados de las niñas. De este modo, la violencia queda como un factor sugerido mediante el fuera de campo: se emplean sonidos, referencias a historias y a hechos no vistos, que permiten sentir la violencia pero no verla permitiendo al espectador completarla dentro de su cabeza.

Asimismo destaca el contraste que se establece entre los paisajes naturales paradi-

síacos donde se ubica la acción y la atmósfera corrupta, restrictiva y peligrosa que se intuye. Ese entorno que limita o amenaza al personaje y que, por tanto, necesita ser cambiado es uno de los elementos característicos de las historias construidas a partir del paradigma de la promesa de la virgen.

Ana, su madre y sus amigas viven con la amenaza constante de los narcotraficantes, sus secuestros y las repercusiones que sufren los que se les enfrentan. En varias escenas vemos a los militares permitiendo la circulación de los coches de los narcos, o a los policías como cómplices del chofer que lleva a los jornaleros a los campos de amapola. La única estrategia posible supone esconder la identidad de Ana como mujer a través del corte de cabello que mantendrá durante años. Este lugar de origen corrupto, restrictivo y peligroso es lo que necesita ser cambiado; sin embargo es Ana quien se ve obligada a anular su identidad individual y esconderse ante la imposibilidad de revertirlo.

Aunque la estructura de la película se divida en dos partes bien diferenciadas por el cambio de edad de la protagonista, la motivación de Ana es la auto-realización y el descubrimiento. Su actitud es cuestionadora con respecto a la realidad del pueblo, lo que la lleva a buscar respuestas en su madre, en la casa abandonada de una de las familias a la que le secuestraron a una hija, o en sus propias amigas. Esta motivación caracteriza a la protagonista en diversos momentos del filme entre los que destacan:

- El reproche a Margarito, hermano de María, por tomar la bici de Juana, la niña que fue raptada por los narcos.
- La exploración de la casa abandonada y los cuidados para limpiarla con la esperanza del regreso de la familia.
- La determinación de ser maestra, cuando conoce al nuevo e inspirador profesor que llega a la comunidad.
- Sacar a bailar a Margarito en las fiestas del pueblo.
- Apuntar a Margarito cuando descubre que se encuentra trabajando para los narcos.

- Tras el intento de secuestro en su casa, Ana desobedece a su madre y marcha al pueblo cuando oye el tañir de las campanas.
- Mientras queman madera para hacer barricadas, Ana mantiene un duelo de miradas con Margarito, que llora tras el secuestro de su hermana.

Estos momentos de subversión corresponden principalmente a las escenas en que Ana enfrenta al universo masculino opresivo o a escenas en las que enfrenta las restricciones que le impone su madre, a sabiendas de que lo hace por protegerla.

Conviene apuntar que las vidas de Margarito y Ana transcurren en paralelo a lo largo de la película, sobre todo en la primera parte, siendo Margarito el único punto de vista ajeno a Ana al que saltamos en momentos puntuales para seguir sus pasos dentro del universo delictivo masculino y el precio final que paga.

6.3. 1976

1976 es un drama chileno dirigido por la debutante Manuela Martelli y estrenada en el Festival de Cannes en 2022. La historia nos sumerge en la vida de Carmen, una mujer que decide pasar las vacaciones de invierno en su casa de campo en la playa. Mientras supervisa la remodelación de su hogar, Carmen se ve envuelta en una situación inesperada cuando un sacerdote le pide que cuide de un joven que se refugia en secreto. A medida que Carmen se involucra en este misterioso encuentro, su vida tranquila y familiar se ve desafiada, adentrándonos en un thriller lleno de incertidumbre y tensión. A través de esta historia, la película nos invita a explorar territorios desconocidos, confrontando a la protagonista con sus propias convicciones y enfrentándola a situaciones que pondrán en peligro su seguridad y estabilidad.

Tras su recorrido por algunos de los más importantes festivales a nivel internacional (el ya mencionado Cannes, Toronto, San Sebastián y los Goya) y su lanzamiento al *streaming* en Netflix, la cinta acumula un sinnúmero de críticas favorables que aluden, sobre todo, a la certeza con la que Martelli consiguió retratar el terror, sin mostrarlo.

La película, ambientada en Chile, en la época de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet, refleja una sociedad que se encontraba profundamente afectada por las políticas represivas y autoritarias impuestas por el régimen militar. Durante la dictadura, se llevaron a cabo numerosas violaciones a los derechos humanos, incluyendo torturas, detenciones arbitrarias y desapariciones forzadas. Estas violaciones tuvieron un impacto significativo en todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo las dinámicas de género y el papel de las mujeres en la sociedad.

Martelli ha declarado en varias oportunidades que ha sido entrevistada al respecto que, si bien la película no narra directamente una historia verídica, está inspirada en miles de historias de mujeres chilenas durante la dictadura. Una particular referencia se hace al temperamento de la abuela de la directora, quien, intuye, hubiera sido incapaz de quedarse indiferente a los acontecimientos.

Bajo el régimen dictatorial, se impuso una visión conservadora de la familia y la moral, en la que las mujeres eran relegadas principalmente al ámbito doméstico y se esperaba que cumplieran roles tradicionales de esposas y madres. La participación política y social de las mujeres fue restringida y sus derechos y libertades fueron limitados. Se promovió una visión patriarcal y machista, en la que las mujeres eran consideradas inferiores a los hombres y se les negaba la autonomía y la voz en la esfera pública.

Sin embargo, a pesar de las restricciones impuestas por el régimen, muchas mujeres en Chile participaron activamente en la resistencia y la lucha por la justicia y la libertad. Organizaciones feministas y de derechos humanos jugaron un papel crucial en la denuncia de las violaciones a los derechos de las mujeres y en la búsqueda de la verdad y la justicia.

A lo largo de la historia, las contribuciones de las mujeres han sido minimizadas o incluso invisibilizadas, ya que con frecuencia los relatos dominantes se centran en la figura del hombre como protagonista. Sin embargo, esta película nos presenta una mirada íntima de las experiencias de las mujeres durante un período de represión y autoritarismo.

El contexto de supremacía patriarcal en el que transcurre la historia no permite el abordaje de posiciones más radicales en cuanto a la emancipación y el empoderamiento femeninos -como tampoco se representan identidades de género o preferencias sexuales diversas-.

Si bien la protagonista del filme se involucra en la resistencia desde la clandestinidad, lo hace reproduciendo el rol de cuidadora que habitualmente es asignado a las mujeres.

Entre los estratos más pobres, las mujeres sólo son representadas como criadas, mientras que los hombres suelen tener otros oficios. Dentro de la clase burguesa, los hombres son médicos o tienen alguna profesión, mientras que las mujeres no se dedican más que al cuidado de la casa.

La escena en la que se nos presenta a la familia de Carmen, cuando vienen de visita a la casa de la playa, sirve casi como una declaración de intenciones respecto a la narrativa de género. La nieta lleva un vestido que, según cuenta la madre, ha costado ponerle porque no le gustaba. Escuchamos entonces a Carmen decirle a la niña que el vestido la hace parecer una princesa y aquella le responde que no quiere ser una princesa, que prefiere ser un animal salvaje. Con este pequeño diálogo entendemos también la ruptura sobre la visión de los roles tradicionales que puede estar surgiendo en las nuevas generaciones de mujeres.

Con una puesta en escena clásica y sin grandes atractivos visuales, el planteamiento es casi un estudio de personaje. En este tipo de películas, se busca comprender la psicología, motivaciones, conflictos internos y evolución de los personajes a lo largo de la narrativa. El análisis detallado de sus acciones, pensamientos y emociones se convierte en el eje central de la trama.

El peso del relato descansa, por tanto, en la actuación de la protagonista (Aline Kuppenheim, ganadora del Oscar por *Una mujer fantástica*) y el empleo de primeros planos ayuda a que el espectador intuya la emoción que está experimentando, aunque no pueda ver la fuente que la provoca.

Carmen es la protagonista absoluta del filme y sus decisiones y acciones dramáticas marcan el punto de vista y hacen avanzar la historia. La primera escena la presenta como una mujer elegante, sofisticada y dulce que quiere “un tono rosa, pero con un poco más de azul”, para pintar las paredes de su casa de veraneo, inspirada en la foto de un atardecer veneciano.

Mientras en el exterior de la tienda se produce un suceso violento que ella no se explica, una gota de pintura mancha por accidente su impoluto zapato de tacón, una elocuente metáfora que funciona como prólogo de la película y que se ve reforzada por la sombra que va cubriendo su rostro confuso mientras bajan la valla metálica de la tienda para mantenerse al margen de la violencia.

Carmen se asume a sí misma desde su servicio a los demás y, por lo tanto, la visión que prima sobre ella es la que le imponen otros: su padre, su esposo, el sacerdote, sus nietos, etc.

Por medio de una conversación nos enteramos también de que sus conocimientos curativos provienen de una antigua vinculación con la cruz roja a propósito de su intención de estudiar medicina, frustrada por la negativa de su padre. Este hecho ha marcado su relación con el mundo, aunque asume los desafíos que se le van presentando, lo hace con la sensación de no ser suficiente para superarlos, moviéndose entre el miedo y las apariencias.

Las dinámicas de poder están claramente pautadas en la película. Por un lado se establece una jerarquía de acuerdo a la clase social (Carmen decide sobre vendedores y criados) y, por el otro, una segunda jerarquía en cuanto al género (dentro de una misma clase, las mujeres se supeditan a la voluntad de los hombres, como Carmen ante su esposo).

De hecho, la configuración diegética de la historia ubica al personaje de Carmen sola en la casa de la playa, en una situación que la aleja de su esposo, familia y cualquier otra figura de “autoridad”, pues de otra manera no hubiera podido involucrarse en la atención del chico herido.

A medida que avanza el filme, su libertad se va viendo disminuida ante la presencia cada vez más frecuente del esposo y de un cerco creciente de personajes masculinos que la limitan al entorno doméstico. En una escena Carmen regresa de una de sus “misiones” y se encuentra con que el esposo ha llegado por sorpresa a la casa y le cuestiona dónde ha estado y por qué ha desatendido su obligación que se reduce a cuidar de sus nietos y de la casa.

La violencia machista se representa mayormente mediante situaciones de micro-machismos como el momento en que el esposo le llama “cabecita de pollo” o “se automedica como loca”, expresiones que la desacreditan y la infantilizan. Si lo analizamos aisladamente, podría llegar a pensarse que estaba menos amenazada la mujer en ese contexto, pero tanto la detención/secuestro -que sólo escuchamos al inicio-, como el único cadáver que vemos en la película, son de mujeres víctimas de la dictadura. En ambos casos parecen ser personas de clase baja, la primera por el zapato raído e igual al que usa la criada y la segunda porque se blanquea fácilmente su muerte como “una turista ahogada”, a la que nadie reclamará.

Por otro lado, la relación de Carmen con las otras mujeres se da de tres maneras: una relación indulgente hacia las criadas, una tensa búsqueda de cooperación por parte de la recepcionista o la enfermera, o una incómoda confrontación con otras mujeres de su clase, como la que viaja en el yate y que, claramente, tiene un amorío con su esposo y apoya el régimen dictatorial.

Aparte de estas, sólo se le ve relacionarse con otra chica, Silvia, contacto de la clandestinidad, una interacción breve y superficial pero que le ayuda a ganar seguridad. Es en este momento, de hecho, cuando toma su “nombre de guerra”, Cleopatra, en alusión a la reina egipcia que desafió las normas establecidas y se convirtió en una líder destacada, conocida por su inteligencia, astucia y capacidad para gobernar.

Vale destacar la historia que se inventa para intentar conseguir que su esposo médico extraiga los antibióticos del hospital: refiriéndose a unas niñas que se hicieron un aborto con un alambre porque era ilegal y ahora se encuentran al borde de la muerte ante la imposibilidad de recibir ayuda sanitaria. Lo peor de esta historia es que no

sólo resulta creíble, sino también normalizada a tal punto que no consigue conmover a Miguel para ceder a su petición.

La relación de Carmen con sus hijos es bastante fría y se deja entrever que ha estado marcada por momentos de desequilibrio emocional de Carmen o conflictos familiares de los que no se habla. La maternidad se aborda tangencialmente en el filme, no tanto en relación con los hijos, que ya son adultos o sólo vienen de visita a la casa de la playa, sino más bien mediante los cuidados al joven clandestino y hacia sus nietos, que cada vez pasan más tiempo con ella -quizás en un intento de mantenerlos al margen del horror que escala en la capital a manos de la dictadura-.

La estructura narrativa coincide en su mayor parte con una estructura clásica en 8 actos, pero la construcción del personaje la aleja ligeramente de los modelos más socorridos como el viaje del héroe.

En muchos aspectos se asemeja a los modelos “femeninos” de narrativa, como la promesa de la virgen o el viaje de la heroína; por ejemplo: al inicio de la película se muestra a la protagonista que suprime una parte de sí misma para encajar en el “mundo normal”. El “llamado a la aventura” llega cuando el sacerdote de la familia le pide que se haga cargo de la curación de un chico clandestino herido de bala y Carmen -que decide aceptarlo- se ve arrastrada a un proceso de descubrimiento.

A partir de aquí, la protagonista demuestra nuevos conocimientos, pero sin arriesgarse mucho aún; es el momento en que aparecen los aliados y enemigos. Un mérito de la película es que esa información se va develando de manera dosificada, natural y oportuna, como si fuéramos completando un cuadro del personaje. Con las primeras pruebas llegan también las primeras dudas que hacen precipitarse los acontecimientos para que la protagonista “haga lo que debe” en pos de completar su misión.

Ahora bien, los modelos narrativos femeninos suelen terminar con la integración de los lados en conflicto, el retorno del equilibrio y la transformación, bien del personaje, bien de su entorno. No obstante, en *1976*, no sucede una transformación profunda del personaje. Carmen hace todo este trayecto sólo para darse cuenta al final que, si bien ya no puede mantenerse al margen del horror, las fuerzas que la circundan

son demasiado poderosas para enfrentarlas.

Es entonces, cuando siente que la represión le respira en la nuca, ante el exilio del Padre Sánchez, su principal ayudante, decide dar un paso atrás y volver a su rol de ama de casa y madre de familia para eludir su propia culpa.

Una de las mayores virtudes de la cinta es la sutileza con que consigue sugerir la violencia sin mostrarla directamente, a través del uso del fuera de campo, la música de suspenso y las largas pausas que van hilando, con un pulso narrativo muy preciso, un elegante *thriller* político. Aquí se incluyen las persecuciones en la carretera, los registros en el coche, la posibilidad del secuestro de los niños, las ausencias en el grupo de lectura y muchos pequeños indicios que siembran el miedo y mantienen al espectador en una constante situación de alerta.

Capítulo 7

Conclusiones

El cine ha sido una herramienta poderosa para explorar y representar la experiencia femenina a lo largo de la historia, y el cine autoral contemporáneo ha brindado aún más espacio para que las cineastas aborden temas relacionados con la feminidad, el empoderamiento y las luchas específicas de las mujeres.

Aunque se han dado pasos en la integración femenina, la gran industria del cine y su distribución internacional sigue siendo mayoritariamente dominada por hombres. Es en el cine no comercial donde podemos encontrar con más frecuencia mujeres en cargos de responsabilidad técnica como fotografía y sonido, o autoral, como dirección y guion.

En el marco de esta investigación, se ha llevado a cabo un análisis de las estrategias cinematográficas utilizadas por tres directoras latinoamericanas para construir y representar el universo femenino en sus películas. Los resultados obtenidos permiten arribar a las siguientes conclusiones:

El cine autoral contemporáneo ha permitido a las cineastas expresar su visión del mundo, lo cual se traduce a menudo en narrativas y personajes femeninos más auténticos y multidimensionales. Estas películas ofrecen una mirada más profunda y matizada de las experiencias de las mujeres, y abordan temas como la sexualidad, el cuerpo, la maternidad, el trabajo, la violencia de género y el feminismo de una

manera reflexiva y provocativa.

Tras analizar y comparar la construcción del universo femenino en tres películas dirigidas por mujeres latinoamericanas: *Noche de Fuego, 1976* y *Una segunda madre* se pueden identificar similitudes en su enfoque estilístico, narrativo y temático, aunque cada película aborda contextos diferentes.

Viniendo del documental, en las obras de Tatiana Huezo se reitera su preocupación por la impunidad ante la violencia –muchas veces institucionalizada-, retratando a las víctimas desde una perspectiva pro-fundamente humanista, como ella misma comentara en una entrevista:

contra el vómito de cifras, imágenes y discursos que invisibilizan a las víctimas convirtiéndolas en números, me parece fundamental volver a los rostros, al gesto íntimo, a su historia y complejidad; regresar a las personas, a sus sueños, dolores y esperanzas. Quizás entonces desde allí podamos regresar a la empatía, a la capacidad de conmovernos. (La Prensa Gráfica, 2016)

Como ella, Manuela Martelli y Anna Muylaert también logran articular emotivos retratos intimistas de sus personajes y universos en los que son las mujeres las que llevan el peso de las historias con sus motivaciones. Por tanto, enfocarnos en estas películas, nos permitió ubicarnos en contextos excepcionalmente concretos como las aldeas de montaña mexicanas asediadas por las bandas de narcos, una casa de playa durante la dictadura chilena o un chalet de clase media en Sao Paulo, pero cuyas resonancias de pronto se vuelven universales en la experiencia vital femenina más allá de las fronteras.

Aunque cada película aborda temáticas y contextos diferentes, existen ciertos puntos en común que se pueden identificar. En los tres ejemplos analizados las directoras se han propuesto que las mujeres protagonistas de sus historias no fueran victimizadas. Para ello, han apostado por construir personajes reales que no pudieran ser encasillados en estereotipos, sino interpretados desde su multiplicidad.

Una de las principales coincidencias entre los tres filmes es la narración de la historia desde las perspectivas individuales de los personajes femeninos. A través de sus ojos, el público experimenta los eventos y las emociones que conforman la historia. Son historias con implicaciones sociales y políticas pero narradas desde perspectivas intimistas y personales, permitiendo una comprensión más profunda de sus motivaciones y dilemas.

Las películas utilizan los puntos de vista de los personajes para reflexionar sobre temas sociales y políticos relevantes. A través de las experiencias individuales, se abordan cuestiones como la desigualdad de clases, la opresión política, la violencia y la resistencia. Esto permite una exploración más profunda de estos temas y una conexión emocional con las realidades que enfrentan los personajes.

Las tres películas tocan temas relacionados con la dinámica familiar y las complejidades y tensiones presentes en las relaciones entre sus miembros. Por lo general también muestran el ámbito doméstico como un espacio opresivo, dominado por expectativas y estereotipos que limitan el desarrollo de las mujeres en su plena capacidad.

Todas abordan también las implicaciones de las clases sociales en las estructuras de poder, aunque en *Noche de Fuego* este sesgo afecta de forma similar a toda la comunidad, mientras que en las otras dos resulta más evidente las diferencias de clase entre personajes que interactúan en el mismo espacio y cómo esto establece jerarquías y determina las dinámicas.

En *Noche de Fuego* y *1976* se establece entorno a la(s) protagonista(s) un cerco de violencia que les acecha y en el que se ubican a la mayoría de los personajes masculinos de la historia. Esto provoca que las protagonistas se vean envueltas en estructuras de poder tan poderosas que son incapaces de subvertir, por lo que, luego de la toma de conciencia sólo pueden huir o ceder ante el orden establecido.

En cambio, en *Una segunda madre* los principales conflictos se producen entre las propias mujeres, provocados por las diferencias de clases o rupturas generacionales y, por tanto, son más fáciles de reconciliar a partir de una transformación interna

de los personajes.

Algo que sí atraviesa la construcción del universo femenino en los tres filmes es la ubicación de los personajes más irreverentes, críticos y transgresores en las nuevas generaciones. Ni Ana y sus amigas, ni la nieta de Carmen, ni Jessica están dispuestas a aceptar los estereotipos que les imponen ni a naturalizar las formas de violencia y discriminación como un designio divino y se revelan ante las figuras de autoridad que no reconocen como legítimas. Esta representación hace referencia a la evolución social en la región y al cambio generacional de paradigmas.

Las tres películas también abordan en alguna medida la maternidad como un elemento importante del universo femenino. En alguna medida todas lo abordan como un hecho trascendental en la vida de las mujeres, aunque cada una le aporta un matiz distintivo. Para las madres de *Noche de Fuego* resulta un sacrificio castrante ante el abandono de sus parejas masculinas y la relación se basa en la responsabilidad de velar por la seguridad de las niñas ante una amenaza directa. Para Carmen, en cambio, implica una renuncia a todas sus aspiraciones profesionales y sociales y determina su confinamiento al rol doméstico. Finalmente, en *Una segunda madre*, la maternidad es un vínculo no biológico, sino construido desde los afectos y que no implica una renuncia social. No obstante, su vivencia está determinada por los privilegios económicos de cada mujer.

Las películas destacan la experiencia de personajes que suelen estar marginados o invisibilizados en la sociedad. Sin embargo, en ninguno de los filmes escogidos aparecen representaciones de identidades de género u orientaciones sexuales diversas en los personajes, ni protagónicos, ni secundarios.

Otros puntos en común se encuentran en los conceptos de autorepresentación truncados, el miedo supervivencial o la infantilización inherente a la condición de lo femenino. Todas las protagonistas de estas cintas tienen un concepto de sí mismas determinado por las expectativas y características que les impone su entorno.

Los tres títulos adoptan un enfoque realista en su estilo cinematográfico -aunque cabe destacar el guiño al realismo mágico en *Noche de Fuego*-.

Las directoras analizadas aprovechan el lenguaje cinematográfico, como la composición visual, la iluminación, el sonido y la edición, para transmitir emociones y reforzar los temas de las historias. Utilizan una estética visual y narrativa que busca representar la realidad de manera auténtica y verosímil. A través de una cinematografía naturalista, escenarios creíbles y diálogos cotidianos, se busca crear una conexión emocional con los espectadores y generar una sensación de inmersión en los dramas humanos que se desarrollan en pantalla.

Utilizan el espacio y los objetos de manera simbólica para transmitir significados más profundos. En *Una segunda madre* la disposición de los espacios domésticos y el uso de las áreas de la casa reflejan las dinámicas de poder y la jerarquía social entre los personajes. En *1976*, los espacios públicos y privados representan la represión política y la resistencia. En *Noche de Fuego*, los espacios confinados y las imágenes nocturnas acentúan la sensación de peligro y opresión.

En todos los casos los filmes se caracterizan por actuaciones naturalistas y cercanas –*Noche de Fuego* y *Una segunda madre* cercanas incluso a la estética documental–, lo que permite a los personajes y sus emociones ser el centro de atención. Los actores interpretan sus roles de manera convincente y realista, transmitiendo una gama de emociones complejas y creando una conexión empática con el público. Esta aproximación actuarial contribuye a la autenticidad de las historias y al impacto emocional de las películas.

El “realismo intimista” también se ha vuelto una característica distintiva del cine autoral dirigido por mujeres que se vuelca hacia el universo personal para retratar conflictos sociales o políticos desde la vivencia individual y, además, lo hace sin mostrar explícitamente la violencia, sino sugiriéndola como un cerco que rodea a los personajes.

Se puede afirmar entonces que la construcción del universo femenino en los filmes analizados proviene tanto de la elección de los elementos realizativos (dirección de actrices, elección de planos y tratamiento fotográfico o diseño de producción), como de la elaboración del guion, donde pueden reconocerse elementos que distinguen las

historias del modelo hegemónico del cine clásico.

No obstante, ninguna de las películas se corresponde estrictamente con algún modelo narrativo, lo cual es una característica inherente del cine autoral en el que las creadoras se toman licencias creativas para hacer llegar su visión del mundo. Estas estructuras no lineales agregan una capa de complejidad y profundidad a las narrativas, permitiendo al espectador descubrir gradualmente y de manera singular los diferentes aspectos de la historia.

Lo cierto es que, aunque estas estructuras llevan planteadas desde hace más de 30 años, su divulgación e investigación apenas ha sido desarrollada. La predilección de la industria por el camino del héroe, financiada, distribuida y enseñada como única opción posible para la elaboración de historias en la mayoría de escuelas de cine o manuales de escritura, mantiene el paradigma clásico como “el modelo cinematográfico”. Esto hace que películas como las seleccionadas se perciban como excepciones a la regla con la que se mide todo cine, en lugar de entenderse como estructuras alternativas e identificables a la hora de contar historias.

La diversidad de enfoques en la construcción de personajes femeninos va desde la representación de la vulnerabilidad y la resistencia hasta la exploración de la complejidad emocional y la reivindicación de la agencia femenina.

El análisis realizado evidencia que las directoras seleccionadas desafían la representación tradicional de la mujer en el cine y proponen una visión compleja y empoderadora de la experiencia femenina. Han adoptado una variedad de enfoques estéticos y narrativos para representar el universo femenino. El uso de metáforas visuales, la construcción no lineal de historias y la experimentación formal, trascienden como algunas de las características más destacadas en este tipo de cine.

La diversidad temática observada en las películas analizadas indica que las directoras latinoamericanas abordan una amplia gama de experiencias y realidades femeninas en sus obras. Desde la exploración de la identidad de género y la sexualidad, hasta la maternidad, la violencia de género y la lucha por la emancipación, estas películas ofrecen una mirada auténtica y provocativa a la experiencia femenina y contribuyen

al cine autoral dirigido por mujeres en la región.

Las representaciones cinematográficas se constituyen así como un medio para desafiar y subvertir los estereotipos de género arraigados en la sociedad. Estas representaciones alternativas permiten cuestionar y redefinir los conceptos establecidos de feminidad y contribuyen a la visibilización de las voces y perspectivas femeninas en el cine.

Asimismo, se ha constatado la influencia de los contextos socioculturales y políticos en la construcción del universo femenino en el cine autoral latinoamericano. Las directoras han abordado temas urgentes y relevantes para sus sociedades, como la violencia de género, la opresión estructural y la lucha por los derechos de las mujeres. A través de sus películas, han logrado generar conciencia, promover el diálogo y contribuir al cambio social en relación a las problemáticas de género.

El Universo Femenino no es un concepto acotable y constreñible sino un mapa complejo y amplio que refiere a la mirada sobre el mundo de la mitad de la humanidad; una mitad que, durante mucho tiempo, ha visto su voz silenciada. De esta forma, la generalización de lo femenino es una imposibilidad pues lo femenino puede presentar toda la gama de sesgos culturales y sociales que seamos capaces de plantear.

Es importante reconocer y valorar la diversidad de voces y perspectivas en el cine, incluidas las narrativas específicas de género. Al tener más mujeres en roles de dirección y guion, se abre el camino para una representación más auténtica y rica de la experiencia femenina en el cine. Esto contribuye a una mayor diversidad en la narrativa cinematográfica en general.

Este acercamiento confirma que el ‘cine latinoamericano’, el ‘cine feminista’ y sobre todo el ‘universo femenino’ no pueden asumirse desde categorías estancas. Solamente su análisis en profundidad permite evidenciar la riqueza del trasfondo cultural que sustenta sus representaciones, entendiendo que el análisis podría ramificarse hacia otras cuestiones tangenciales como el racismo, la migración, las diferencias de clase o el cuerpo *queer*.

En conclusión, este estudio ha demostrado que las directoras latinoamericanas utilizan estrategias cinematográficas innovadoras y reflexivas para construir y representar el universo femenino en sus películas. Han desafiado los estereotipos de género, han explorado temas relevantes y han aportado nuevas perspectivas al cine autoral latinoamericano, visibilizando las experiencias femeninas, y promoviendo la equidad a través de su narrativa, estética y temáticas.

Consideramos que el presente análisis contribuye a una comprensión más profunda de la diversidad y complejidad de la experiencia femenina en la región y destaca la importancia de continuar apoyando y promoviendo el trabajo de las directoras latinoamericanas en la industria cinematográfica.

Además, ha sido una plataforma para examinar las desigualdades y la opresión que enfrentan las mujeres en diferentes sociedades. Al abordar dichas problemáticas, estas películas contribuyen a generar conciencia y a fomentar el diálogo sobre cuestiones de género en la sociedad.

Bibliografía

1. Abela, J. A. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada.
2. Aguirre, J. M. (2016). La escritura filmica según Christian Metz. *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, 175(1), 96-105.
3. Asakura, H. (2004). ¿Ya superamos el género? Orden simbólico e identidad femenina. *Estudios sociológicos*, 719.
4. Aumont, J. y Marie, M. (1988): *L'analyse des films*, París, Nathan.
5. Baudrillard, J. (1990), "Videosfera y sujeto fractal", en Anceschi (comp.), *Video-culturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.
6. Berguer, P. y Luckmann, T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
7. Bourdieu, P. (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Ed. Akal S.S.
8. Bourdieu, P. (1999) "La sociología del poder y la violencia simbólica" en *Revista de Sociología*. Volumen 11, número 12.
9. Butler, J. (2015). *El género en disputa*. Madrid: Paidós.
10. Calsamiglia, H. y A. Tusón, (1999) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Editorial Ariel S.A.

11. Campbell, J. (2010). El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Fondo de la Cultura Económica de España.
12. Cañizares Fernández, E. (1992). El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico.
13. Connor, L., Borradori, G., Brennan, M., Doane, M. A., Fletcher, A., Geimer, P., Spring, C. (2012). Notes from the Field: Contingency. *The Art Bulletin*, 94(3), 344-361.
14. Coppel, E. P. (2016). Madres melodramáticas: “El jayón” versus “Vidas rotas”. In *Faros y torres vigía: el cine español durante la II República (1931-1939)* (pp. 121-130). Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).
15. Correa, M. L. G. (2014). “El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno”. *Razón y palabra*, (87).
16. Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940’s*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
17. Doane, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo* (Vol. 10). CENDEAC.
18. Draper III, J. (2020). Gender and Minor Aesthetics in Northeastern Brazilian Banditry: The Evolution of Cangaceiro Assemblages in Photography, Film, and Oral History, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 29:1, 133-150.
19. Drazer, M. (2022, marzo 8). La fuerza de las voces del feminismo en América Latina. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/es/la-fuerza-de-las-vozes-del-feminismo-en-am>
20. Escudero Pérez, J. (2010). *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*. Oviedo: KRK Ediciones.
21. Fregoso, R. (2016). Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*. Vol. 2016/2 [papel 161]. <https://bit.ly/3W09ddg>

22. Gallegos Argüello, M. D. C. (2012). La identidad de género: masculino versus femenino. In Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género. (pp. 705-718). Sevilla: Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla.
23. García, B. M. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y género*, 4(1), 61-71.
24. García Luis, J., (2013) *Revolución, socialismo, periodismo. La prensa y los periodistas cubanos ante el siglo XXI*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
25. Germaná, C. (1999). Pierre Bourdieu: la sociología del poder y la violencia simbólica. *Revista de sociología*, 11(12), 11-29.
26. Gill, R. (2007) Postfeminist media cultura: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*. Vol. 10 n^o 2. <http://eprints.lse.ac.uk/2449/>
27. Hall, S., (1981) *La cultura, los medios de comunicación y el “efecto ideológico”*. Sociedad y comunicación de masas. Fondo de Cultura Económica, México.
28. Hernández, F. A. Z., Gálvez, A. A. C. (2013). ¿Tiene la imagen género?: una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual. In *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación* (pp. 475-488). Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.
29. Hudson, K. (2010). *The Virgin’s Promise: Writing Stories of Feminine Creative, Spiritual and Sexual Awakening*. Michael Wiese Productions.
30. Gráfica, L. P. (2016, febrero 15). Cineasta de origen salvadoreño, Tatiana Huezo, es aplaudida por película *Tempestad*. La Prensa Gráfica.
31. La Guía Cultural. (2020, marzo 31). Las 10 mejores películas latinoamericanas de la década. La Guía Cultural. <https://laguiacultural.com/las-10-mejores-peliculas-latinoamericanas-de-la-decada/>

32. Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. *Secretaría Nacional de Equidad y Género*, 25, 32.
33. Maia, P. (2020). O filme curto na democracia brasileira. *Alea: Estudos Neolatinos*, 22(2), 203-223. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2020222203223>
34. Martín Serrano, M. (1993) *La Producción Social en Comunicación*. Segunda edición revisada. Alianza Editorial S.A. Madrid.
35. Meersohn, C. (s/f) *Introducción a Teun Van Dijk: Análisis del Discurso*. Universidad de Chile.
36. Mitry, J. (1987) *La Sémiologie en question*. Paris:Éditions du Cerf; (trad. esp. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal, 1990)
37. Molina B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y Género*. Vol. 4 Núm. 1. <https://doi.org/10.5209/cgen.71072>
38. Mullor, M. (2020, febrero 23). Las 25 películas latinoamericanas imprescindibles de los últimos años. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g31065055/mejores-peliculas-latinoamericanas-decada/>
39. Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, no. 3, 6-18.
40. Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In *Visual and other pleasures* (pp. 29-38). London: Palgrave Macmillan UK.
41. Nasser, A. y F. Álvarez, (2010) *Con las Masas en la Mano*. Prensa e ideología en la Cuba republicana. Un estudio de caso del discurso periodístico en torno a las elecciones presidenciales de 1940. Tesis en opción al título de Licenciatura en Periodismo. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
42. Pardo, Soledad. (2017). Cine clásico argentino: espacio, mirada y autorreflexividad. Los casos de *La trampa* y *Cosas de mujer*. *Dixit*, (26), 74-83. <https://dx.doi.org/10.22235/d.v0i26>

43. Pérez, C., (2010) *El Rompecabezas*. Tesis en opción al título de Licenciatura en Periodismo. La Habana, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
44. Pravadelli, V. (2017) *Women's Cinema and Transnational Europe*. *European Journal of Women's Studies*. 23 (4), 329-334. <http://dx.doi.org/10.1177/1350506816678568>
45. Ricoeur, P., (1967) "La estructura, la palabra, el acontecimiento" en Martínez Heredia, F., (2010) *La crítica en tiempo de Revolución*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
46. Santillán Esqueda, Martha. (2017). *Mujeres delincuentes e imaginarios*. *Criminología, cine y nota roja en México, 1940-1950*. *Varia Historia*, 33(62), 389-418. <https://dx.doi.org/10.1590/0104-87752017000200006>
47. Saperas, E. (s/f) *Construcción de la realidad social*. Artículo en formato digital.
48. Thompson, J., (1993) *Ideología y cultura moderna*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau, Editorial Félix Varela.
49. Van Dijk, T., (1980) "Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso" en *Semiosis*. N° 5, julio-diciembre, 1980, pp. 37-53. México, Universidad Veracruzana.
50. Van Dijk, T., (1983) *Estructuras textuales de la noticia de prensa*.
51. Van Dijk, T., (1992) *La ciencia del texto, un enfoque interdisciplinario*.
52. Van Dijk, T., (1995) "De la gramática del texto al análisis crítico del discurso" en *Beliar (Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos)* Año 2 - No. 6 - Mayo 1995.
53. Van Dijk, T., (1996) "Opiniones e ideologías en la prensa", en *Voces y culturas*, (10, II Semestre 1996), pp. 9-50.
54. Van Dijk, T., (1999) "El análisis crítico del discurso", en *Anthropos*, 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36. Barcelona.
55. Verano, L. E. (2016). *El cine como acceso al mundo. Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin* (Doctoral dissertation, Universidad de Navarra).

56. Wolf, M., (1994) *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona, Editorial Paidós.
57. ZavaLa, L. (2017). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La colmena*, (74), 9-16.
58. Zecchi, B. (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. *Gynocine*, 1-328.
59. Zunzunegui, S. (2007). Tres tristes tópicos. *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 17-29.
60. Zurian, F. (2013). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual. *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. (Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación). Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. <https://bit.ly/450jzy0>
61. Zurian, F. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*. Vol. 14, nº 3. (Número monográfico “Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual”).
62. Zurian, F. y Herrero, B. (2014) Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*. Vol. 35, nº 3. Universidad Complutense de Madrid. <https://bit.ly/3MmVV7w>