

LA SEXUALIDAD FEMENINA EN EL CINE DE LARS VON TRIER

Caso concreto: *Antichrist*, *Melancholia* y *Nymphomaniac*.

Alumno/a: Otero Escudero, Sofía.

Tutor/a: Dr. Cobo Durán, Sergio.

Comunicación Audiovisual (Doble grado en Periodismo y CAV).

Curso 2017 - 2018.



ÍNDICE

Introducción

1. Justificación de la investigación.....	3
2. Definición del objeto de estudio.....	6
3. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis.....	7
4. Cronograma.....	8

Marco teórico

1. Teoría fílmica feminista.....	9
2. “Dogma 95”.....	11
2.1. El cine de Lars von Trier.....	12
3. Educación sexual.....	14
3.1. Posibles patologías: ninfomanía.....	15
3.2. Actualidad de abusos sexuales.....	17

Diseño metodológico

1. Metodología y técnica cualitativa.....	19
1.1. Grupos de discusión o <i>Focus Group</i>	20
1.1.1. Preguntas.....	21
2. Patrón de análisis audiovisual.....	22
3. Análisis de caso: última década de Lars von Trier (2008-2018).....	24
3.1. <i>Antichrist</i> (2009).....	24
3.1.1. Ficha técnica.....	24
3.1.2. Análisis audiovisual.....	24
3.2. <i>Melancholia</i> (2011).....	29
3.2.1. Ficha técnica.....	29
3.2.2. Análisis audiovisual.....	29
3.3. <i>Nymphomaniac Vol. I</i> (2013).....	33
3.3.1. Ficha técnica.....	33
3.3.2. Análisis audiovisual.....	33
3.4. <i>Nymphomaniac Vol. II</i> (2013).....	36
3.4.1. Ficha técnica.....	36
3.4.2. Análisis audiovisual.....	36

3. Resultados..... 40

Conclusiones

Referencias

Introducción

1. Justificación de la investigación

Sigmund Freud hacía referencia en su psicoanálisis a la construcción del “yo” como el equilibrio entre el “ello” – fondo de pulsiones y deseos – y el “superyó” – mandatos o prohibiciones de la sociedad en la que vivimos –, y relacionaba esta construcción con la sublimación de esos deseos reprimidos por la sociedad a través de un canal diferente como puede ser la cultura y el arte. No obstante, así como en el surrealismo la sublimación era real, en el posmodernismo esa sublimación ha dado lugar a una desublimación represiva en la que los deseos, en concreto sexuales, se representan de forma muy explícita y se convierten en fetiche, dando lugar a una represión aun mayor de los deseos sexuales. “Aquí, lo interesante de la sublimación cultural no es su sustitución de un fin sexual por otro no sexual, sino las potencialidades y la plasticidad de la pulsión sexual”. (Marín, 2014: 23). Esa cultura a la que hacía referencia Sigmund Freud tiene su mayor apogeo en el ámbito cinematográfico, en el cual se ha representado desde tiempos remotos la sexualidad y el deseo. No obstante, la sexualidad femenina siempre se ha representado en torno a un heteropatriarcado en el que la mujer no es más que un objeto de deseo y es precisamente por eso por lo que las propias teorías fílmicas feministas cuestionaron el psicoanálisis del mismo Sigmund Freud.

Producto de una sociedad burguesa, capitalista y sexista, la magia del cine, sea del de Hollywood en tanto discurso dominante, sea del de todo el cine que cayó en su esfera de influencia, se basa en la manipulación del placer visual, en la codificación de ‘lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal’ mediante la sustancialización e identificación de lo femenino como to – be – looked – at – Ness: objeto erótico por excelencia, cuerpo aislado, embellecido, exhibido, a la espera del desenlace final. (Colaizzi, 2003: 340).

Actualmente, la visión sobre la sexualidad femenina ha ido cambiando gracias al trabajo de muchas mujeres e incluso hombres que a través de sus tratados y la esencial teoría fílmica feminista, han conseguido ir cambiando el imaginario colectivo. No obstante, el cine no deja de ser uno de los mayores referentes de reflejo social de la cultura, y el cambio de visión en este ámbito parece aún mucho más alejado de la realidad. “Las tecnologías de género, un complejo de prácticas sociales entre las que de Lauretis incluye el cine, producen las relaciones imaginarias denominadas “hombre” o “mujer” entre los individuos y sus condiciones reales de vida”. (Sainz Pezonaga, 2017: 2).

En este sentido, tal y como afirma Mulvey (1975), la pantalla del cine funciona como un espejo de la sociedad, no solo en el que nos vemos reflejados sino que yendo más allá nos muestra cómo debemos ser y cómo debería de ser nuestra imagen.

Por otra parte, la mujer como actante en la narrativa fílmica, se suele representar como pasiva frente al hombre como actante activo. Esto provoca que las tramas de las películas sean dirigidas por los hombres, y sobre todo, que las imágenes relacionadas con la sexualidad femenina no aporten nada al avance de la trama, sino que sirvan como mero complemento estético de la secuencia fílmica; o incluso que el deseo de la mujer resida en satisfacer a un hombre, y no un deseo hacia su propia satisfacción. “El protagonista masculino es libre para organizar la escena, una escena de ilusión espacial en la que aquel articula la mirada y crea la acción.”(Mulvey, 1975: 839).¹

Como elemento añadido a estos rasgos, el placer en la narrativa de una película reside exclusivamente en el hombre y en la generación de dicho placer de la mujer hacia este. Es difícil encontrar películas en las que lo que se busque sea el placer de ella. Cuando es representado dicho placer en alguna cinta fílmica es con una estética erótica, alejada de la naturalidad y autenticidad de la sexualidad femenina. Junto a esto, habría que destacar el hecho del enigma que envuelve a la mujer y su sexualidad, tal y como bien explica Laura Mulvey (1995). Aquí, la autora hace una comparativa entre la representación de la mujer y el mito de Pandora y añade una cita de Ludmilla Jordanova:

El velo significa secreto. Los cuerpos de las mujeres y, por extensión, los atributos femeninos, no pueden ser tratados como totalmente públicos, ya que algo peligroso puede suceder, los secretos pueden ser descubiertos si se muestran a la vista. Pero al convertirlos en algo tan inaccesible y peligroso, se formula una invitación a conocer y a poseer. El secreto asociado con los cuerpos de las mujeres es sexual y está relacionado con las múltiples asociaciones entre la mujer y lo privado. (Mulvey, 1995: 70).

Esta invitación a poseer y conocer a la que hace referencia Jordanova es lo que se podría relacionar con las numerosas causas de abusos sexuales en la actualidad de hombres hacia mujeres. Ya en el 2014 las cifras eran escalofriantes².

En concreto, es curioso reseñar cómo un estudio de 2017 concluye que del alto número de abusos sexuales y físicos detectados en Europa, Dinamarca tuvo la cifra más alta, albergando un 52% de las mujeres afectadas (Senthilingam, 2017); lugar

¹Traducción extraída de: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

² “En la Unión Europea viven 62 millones de mujeres que han sufrido violencia física o sexual, otros 62 millones la han padecido durante la infancia; 100 millones han sido acosadas sexualmente, 80 han sufrido violencia psicológica y 10 millones han sido privadas de su libertad, incluso dentro de sus propias casas”. (Eldiario.es., 2014).

originario del director de cine Lars von Trier, que será objeto de estudio posteriormente.

Volviendo así al cine, algunas películas como pueden ser *Pretty Woman* o *Tesis* en las que la mujer puede ser la aparente protagonista, finalmente solo es protagonista su imagen y figura como mujer y como víctima, pero el avance de la trama sigue llevándolo el hombre. “Por esto, desde una perspectiva antropológica, algunos estudios han llegado a la conclusión tácita de que el poder masculino se ha basado cíclicamente en el control de la sexualidad femenina” (Febrer Fernández, 2014: 214). Incluso yendo más allá, las narrativas en las que la mujer avanza la trama, son aquellas en las que la figura de la mujer está *machificada*, como puede ser *Resident Evil*, *Tom Raider* o *Alien*.

Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala, con una tensión movедiza entre las miradas que se despliegan a cada lado de la pantalla. (Mulvey, 1975: 838).³

Por otro lado, es interesante analizar el aspecto visual de las películas, dado que los planos en los que aparecen mujeres suelen fragmentar el cuerpo de la misma con primeros planos y planos detalle, además de mostrar imágenes muy estéticas generando una situación erótica y sensual en torno a ella. Respecto a este ámbito hay que tener en cuenta que las películas son muy visuales, por lo tanto, lo primero que el espectador va a registrar en su memoria no es la historia en sí, sino las imágenes. ¿Qué ocurre entonces cuando estas son demasiado explícitas, e incluso desagradables? O todo lo contrario, cuando las imágenes son demasiado estéticas e incluso irreales. El tema de la sexualidad es difícil de abordar a través de las imágenes, sobre todo sin llegar a entrar en el ámbito de lo pornográfico. En el siglo XXI, la libertad de expresión y de creación está en auge y hay miles de imágenes viajando a través del mundo; Y esa globalización de las mismas debería de funcionar tanto para la consolidación de la cultura, como para la oposición y transgresión a la misma.

Es bien sabido que el audiovisual es una de las mejores herramientas de representación de las transformaciones y cambios sociales. Y en ese sentido es, sin duda, un medio único también como dinamizador de transformación cultural por la igualdad y una herramienta básica de visibilidad de todas aquellas identidades reprimidas y ocultadas. (Zurian Hernández, 2011: 7).

³ Traducción extraída de: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

El cine tiene muchísimo peso y responsabilidad a la hora de eliminar los estereotipos y las ideas tradicionales sobre la sexualidad de la mujer, la cual funciona en este contexto como objeto de deseo, sin poder ser el motor de una trama y por supuesto sin poder mostrar su placer sexual como mujer, sino como objeto o sujeto placentero para el hombre. “El cine contribuye a la formación, mantenimiento o eliminación de estereotipos, según apoyen o no las creencias aceptadas socialmente. Además, genera modelos que influyen en la creación de la identidad social”. (Gila, J. & Guil, 1999: 89).

Finalmente, dado este contexto sociológico que acontece aun en el siglo XXI, vemos relevante analizar en profundidad el cine de un director como Lars von Trier (la última década), el cual habla sobre el tema de la sexualidad en la mayoría de sus películas y no está ajeno a la polémica. La forma de abordar la sexualidad de la mujer del director danés es necesaria analizarla para poder concluir si realmente es un paso hacia delante o hacia atrás en la representación de la misma.

Por lo tanto, esta investigación es relevante dada la influencia que el cine tiene sobre la sociedad y el contexto de noticias y actualidad que acontece en relación a abusos sexuales, sobre todo, en la era de la lucha por los derechos de la mujer y los cambios sociales. “La influencia del cine es tan poderosa que se ha llegado a decir que es éste el que crea los personajes que luego se desarrollan en la vida real y no a la inversa”. (Gila, J. & Guil, 1999: 92).

El hecho de cursar en el grado de Comunicación Audiovisual asignaturas como “Comunicación Audiovisual y género”, “Narrativa audiovisual” o “Psicología social de la comunicación”, ha hecho que el interés por este tipo de investigaciones aumente, y sobre todo mejoren mis habilidades de observación y análisis respecto a productos audiovisuales.

2. Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio en esta investigación será la mujer y su sexualidad representada en el cine de la última década de Lars von Trier. Se abordarán los estereotipos generados en torno a este concepto, así como el tema de la ninfomanía como elemento destacable, siempre manteniendo la relación de la cultura de masas con la actualidad y la realidad que acontece en el siglo XXI.

3. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis

- Concluir cuál es la perspectiva de la sexualidad femenina que representa Lars von Trier en sus películas, si son positivas o no para el cambio social y el desarrollo de la mujer en la actualidad.
- Perfilar una idea sobre la influencia del cine y la necesidad de su responsabilidad educativa y formativa en torno a la sexualidad femenina dada la situación actual del siglo XXI.

Para conseguir estos objetivos, se plantean las siguientes preguntas:

- ¿Qué concepto de la sexualidad femenina presenta Lars von Trier? ¿Es ella la dueña de su propia sexualidad?
- La sexualidad de la mujer ¿se desarrolla para su propio placer o para el de otros?
- ¿Qué roles cumple la mujer en la filmografía de Lars von Trier de la última década?
- ¿El hecho de que se represente la sexualidad femenina a través de una enfermedad elimina el poder de la mujer sobre su propio deseo y sus decisiones?
- ¿Las imágenes explícitas quitan erotismo a la película?
- ¿Es necesario un cine que apoye el cambio social y la lucha por los derechos de la mujer?
- ¿Las imágenes de las películas de Lars von Trier se rigen por la norma androcéntrica?
- ¿Cuál es la finalidad de la representación de la sexualidad de la mujer en las películas de Lars von Trier?
- ¿Qué papel tienen las patologías en relación con la sexualidad de la mujer en sus películas? ¿y la naturaleza?
- ¿Cómo se presentan los órganos genitales de la mujer?

Finalmente, la hipótesis que se plantea es que tras la idea y teoría de algunos sectores feministas de la necesidad de un cuerpo que represente el placer para que éste aparezca en pantalla, Lars von Trier tamiza el verdadero significado androcéntrico

de la trama de su películas con la representación de una mujer como protagonista, y su cuerpo desnudo que rompe ciertos códigos establecidos.

4. Cronograma

CRONOGRAMA	
1 - 10 de febrero	Justificación de la investigación
10 – 20 de febrero	Definición del objeto de estudio
20 – 25 de febrero	Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis (REUNIÓN)
25 febrero – 11 de marzo	“Dogma 95” y Lars von Trier
11 de marzo – 18 de marzo	Educación sexual. Ninfomanía
18 – 25 de marzo	Teoría Fílmica Feminista (Orígenes)
25 – 31 de marzo	Teoría Fílmica Feminista (Perspectivas de estudios)
1 – 10 de abril	Teoría Fílmica Feminista (Estado Actual)
10 - 12 de abril	Diseño patrón de análisis audiovisual
12 - 17 de abril	Análisis: <i>Antichrist</i> (2009)
17 – 24 de abril	Análisis: <i>Melancholia</i> (2011)
24 – 30 de abril	Análisis: <i>Nymphomaniac Vol I</i> (2013)
1 - 7 de mayo	Análisis: <i>Nymphomaniac Vol II</i> (2013)
8 - 13 de mayo	Conclusiones
14 de mayo	Primera revisión
14 - 16 de mayo	Corrección y anexos
17 de mayo	Segunda revisión

Marco teórico

1. Teoría fílmica feminista

En primer lugar habría que reseñar el hecho de que muchas directoras de cine hayan estado en la sombra. Una de las primeras que inició el trabajo de las mismas en la cinematografía fue Alice Guy Blaché. “Ella fue una de las primeras en ver el potencial del invento de los hermanos Lumière para fundir imágenes en pantalla (...), quizás ella fue la primera persona en usar las imágenes en movimiento para contar una historia”. (Smith, 1975: 2).⁴

No obstante, es desde los años 70 cuando se empiezan a desarrollar en profundidad una serie de teorías y estudios de género que tal y como afirman Zurian Hernández y Herrero Jiménez en su artículo, fueron 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”. (2014: 9).

Abordaron el tema del poder patriarcal sobre la mujer en la sociedad y aportaron un marco teórico esencial para las investigaciones en torno a la cinematografía y la representación de la mujer en la misma, dando lugar a la teoría fílmica feminista. “Así el movimiento feminista se origina justamente como una política de vida y, al mismo tiempo, la vinculación con otras mujeres contemporáneas permite establecer los lazos políticos que emergen en la esfera pública”. (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014: 66).

Esta teoría tenía como foco principal, tal y como coinciden en afirmar todas las teóricas, “hacer visible lo invisible”. “Comienza su andadura con el objetivo común de analizar películas existentes (...), y dirige su atención a ciertos aspectos de ellas que con frecuencia pasan inadvertidos”. (Kuhn, 1991: 87).

En este sentido, el feminismo, tal y como desarrolla Annette Kuhn (1991) en su libro, tiene dos posibles vertientes. Una perspectiva más teórica como posición ideológica y marco de referencia, y otra más metodológica que da lugar a herramientas conceptuales. Ante esto, la teoría fílmica feminista se inclina más por la segunda opción y adopta las metodologías desarrolladas fuera de la esfera del feminismo, inspirándose en un análisis sociológico de producción cultural, en estudios sobre la cultura y en la teoría del cine.

Respecto a las bases y el desarrollo del marco teórico, Palencia Villa y Palencia Villa (2014) hablan sobre el uso de la lingüística, la sociología, la semiótica y el psicoanálisis. Algo que Kuhn (1991) y Zurian Hernández y Herrero Jiménez (2014),

⁴ Traducción por parte de la autora.

coinciden en acotar en el uso e influencia del psicoanálisis, el estructuralismo y la semiótica en las fases más tardías de la teoría. En este sentido, el desarrollo de la teoría fílmica feminista no fue homogéneo, por lo que se podrían bifurcar dos líneas de investigación, una de orden sociológico - la presencia de la mujer en la producción cinematográfica desde el punto de vista historiográfico -, y otra desde el orden teórico - profundizando en los estereotipos -. (Guarinos, 2014: 93).

A principios de los años 70, la teoría fílmica feminista bebió de diversas teorías y estudios culturales, no sólo del feminismo, teniendo también una relación inevitable con la política.

Una segunda fase de estos incipientes estudios, muy influida por la semiótica y el psicoanálisis, de influencia freudiana y lacaniana, instaura la etapa de mirada - poder. Las revistas *Screen* y *Camera Obscura* jugaron un papel importante en Inglaterra y EEUU en la difusión de una crítica a la búsqueda de la deconstrucción. (Guarinos, 2014: 93).

Giulia Colaizzi (1995) afirma que lo que se busca en esta segunda fase es deconstruir los modos de estructurar la mirada en la tecnología, la cual cambia la forma de ver y percibir, deconstruyendo a su vez la imagen fílmica y eliminar esa idea del cine como aparato ideológico, es decir, deconstruir lo que conecta al espectador con la pantalla.

Durante esta década, “surgen los grupos interdisciplinarios de mujeres, en donde teóricas trabajaban conjuntamente con artistas o activistas feministas, se crean festivales de cine de mujeres como el New York International Festival of Women’s Film”. (Castro Ricalde, 2002: 25). Entre las teóricas más destacadas está Laura Mulvey, la cuál publica el ensayo “Placer visual y cine narrativo”, que se convertirá en una de las piedras angulares de la teoría fílmica feminista, tal y como recoge Colaizzi en su libro, añadiendo que Mulvey:

(...) sienta las bases y las coordenadas para el debate teórico de la siguiente década; plantea problemas que serán centrales para el feminismo y para la teoría fílmica: la cuestión del placer de las mujeres y las que se refieren a la recepción fílmica y al lugar espectadorial. (Colaizzi, 1995:23).

En dicho ensayo, Laura Mulvey (1975) pone el énfasis en la cultura patriarcal y el orden simbólico que aprisiona a la mujer para que el hombre pueda vivir sus fantasías y deseos sexuales, tanto en lo estético como en lo narrativo. En este sentido presenta dos tipos de miradas y placeres contra las que hay que luchar en el cine, la “escoptofilia” que consiste según Freud en tratar a las personas como objetos a través de una mirada controladora. “La posición del espectador en el cine es evidentemente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección en el

intérprete del deseo reprimido”⁵. (Mulvey, 1975: 835). Y por otra lado está el narcisismo y el ego del “yo” en la pantalla y la identificación con la imagen visual. “Aquí se encuentra el nacimiento de la larga y amorosa relación de atracción/repulsión entre imagen y autoimagen que ha encontrado tan intensa expresión en el cine y tan jubiloso reconocimiento en las audiencias cinematográficas”⁶. (Mulvey, 1975: 836).

Por lo tanto hay distintas formas de representar a la mujer en el cine y como consecuencia, de abordar su estudio. Una de las más relevantes para nuestra investigación es la mujer como actante (pasiva/activa) y la mirada del espectador que recae sobre ella.

Actualmente, con teóricas como Judith Butler, la teoría fílmica feminista sigue evolucionando y creciendo hacia otras vías y ámbitos como puede ser el sector LGTBI o *Queer*. Una de las teorías que la estudiosa feminista Butler ha desarrollado ha sido la performatividad de género, haciendo referencia a lo esencial de la presente investigación que consiste en la creación cultural y social de ciertos roles que no residen en la biología o naturaleza de las personas, sino que son construcciones. “En este sentido, y en la línea foucaultiana, puede entenderse la performatividad del lenguaje como una tecnología; como un dispositivo de poder social y político”. (Duque, 2010:87).

Por lo tanto, tal y como afirma Martínez Salanova (2016), hoy en día siguen existiendo dos categorías de películas, aquellas en las que los roles tradicionales de la mujer y estereotipos basados en ideales patriarcales se siguen perpetuando, y por otro lado las películas que contribuyen al cambio social mostrando otra visión más crítica en la que la mujer va tomando una mayor importancia.

2. “Dogma 95”

El cine danés dentro del cine europeo independiente, tuvo un impulso a partir de 1995 gracias a la corriente cinematográfica “Dogma 95” con la iniciativa de algunos directores de cine de Dinamarca donde destacan Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Dicha corriente buscaba recuperar los conceptos esenciales del cine y el realismo, la pureza del cine, alejándose así de los artificios (*Dogma 95*, 2012). “Del mismo modo que François Truffaut o Jean-Luc Godard en Francia, en Dinamarca también se iba a cultivar un sentimiento de romper con los cánones establecidos por la industria cinematográfica del momento”. (Luna, 2015).

⁵ Traducción extraída de: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

⁶ Traducción extraída de: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

De esta forma, en 1995 – 100 años después de la primera proyección de los hermanos Lumière -, se redactó el manifiesto de este movimiento vanguardista denominado “Manifiesto del Dogma 95” junto a un decálogo de normas a cumplir por parte de las películas que quisieran recibir el diploma acreditativo del “Dogma 95”. Este manifiesto según Roberts (1999) recoge elementos como el rodaje en exteriores, la eliminación de cualquier *atrezzo*, incursión de luz artificial, etc. Además, el director no podía aparecer en los títulos de crédito.

Tras este decálogo, Lars von Trier – el cuál se dedicó a todo el marketing del movimiento -, firmó con:

Además, juro que como director renunciaré a mis gustos personales. Ya no soy un artista y juro que me abstendré de crear una «obra», dado que considero el instante más importante que el conjunto. Mi objetivo supremo es hacer surgir la verdad de mis personajes y escenas. Juro que así lo haré por todos los medios disponibles y a costa de mi buen gusto y de cualquier consideración estética. Así pues, hago mi VOTO DE CASTIDAD. (Roberts, 1999: 136).

Películas como *Idioterne* del director Lars von Trier, *Festen* de Vinterberg o *Mifune* de Jacobsen fueron las pioneras en desarrollar esta corriente cinematográfica (Iglesias, 2015), y desencadenar una serie de producciones de bajo presupuesto que querían demostrar que “no hay que ser ricos para hacer películas interesantes” (Roberts, 1999: 136).

No obstante, siempre fue prácticamente imposible cumplir todas las normas del decálogo y por ello finalmente tras el comienzo del siglo XXI, las líneas de este movimiento vanguardista empiezan a difuminarse. Con películas como *Dogville* de Lars von Trier se reafirma que es necesario disolver “Dogma 95”.

Por ello, en 2002 el secretariado del Dogma 95 decidió que la corriente debía finalizar, algo que se expresó con las siguientes declaraciones: “El manifiesto Dogma 95 se ha convertido en una fórmula genérica, lo cual nunca fue nuestra intención. Como consecuencia de ello detenemos nuestra mediación e interpretación de cómo hacer films Dogma y cerramos el Secretariado” (Luna, 2015).

2.1.El cine de Lars von Trier

Lars Trier, hijo de Inger Host y Ulf Trier, nació en Dinamarca el 30 de abril de 1956 en Lundtofte, al norte de Copenhague. Lars fue un niño bastante problemático desde pequeño en el colegio, dado que destacaba por cuestionar todo lo que sus profesores le enseñaban e ir en una línea más ajena y radical a los demás, en todos los sentidos.

Ya desde niño tenía clara su vocación por el cine, aunque comenzó incluso siendo actor de sus propios cortometrajes⁷.

Lars von Trier ya en sus primeros cortometrajes manifestó su preferencia por la representación de caracteres femeninos. Sobre todo, aquellos que propician una reacción en los personajes masculinos. caracteres femeninos dominantes y manipuladores, capaces de desencadenar una respuesta violenta en los otros. (Díaz Lucena, 2015: 160).

Stevenson (2005) explica que en la Universidad crearon el grupo Film Group 16, donde se reunían para discutir el tema de las películas que se iban a rodar, etc. con la diferencia de que Lars nunca dejaba que sus películas fueran objetivo de discusión, tuvo siempre las ideas muy claras. Ya desde este momento, rodaron dos de sus primeras películas, en la misma línea que sus películas actuales. La primera en 1977 fue *El jardín de orquídeas*, basado en un jardinero (judío), que se disfrazaba o de mujer o nazi para acostarse con el amor de su vida, pero termina abusando de una niña pequeña para saciar sus deseos sexuales. La siguiente fue *Menthe – La feliz* en 1979, basada en una relación sadomasoquista entre dos mujeres, enlazando también deseos sexuales e ideologías religiosas⁸.

Desde sus inicios Lars von Trier era un niño bastante alejado de lo común en los niños de su edad, en una línea radical y realizando unas películas basadas sobre todo en deseos sexuales aberrantes y además relacionándolo con ideas religiosas.

En este sentido, también se relaciona todo con una característica que suele aparecer en todas sus películas; la culpabilidad de la mujer y la naturaleza corrupta del ser humano. "En la mayoría de los trabajos del cineasta danés la tragedia se libera por medio de una fuerza irracional que termina por apoderarse de los protagonistas. Esta energía parece invadirles consiguiendo que dejen de ser templados y racionales". (Díaz Lucena, 2015: 160). En su película *Antichrist* (2009), una de las más polémicas, trata precisamente la naturaleza maligna de los seres humanos centrada en los deseos sexuales y sobre todo en la culpabilidad de la mujer, en este caso por la muerte de su hijo.

En definitiva, el tema de la culpa, la naturaleza aberrante del ser humano y el sexo – con tintes religiosos incluso – son algo permanente en los guiones de Lars von Trier. Además, siempre de forma polémica y controversial con imágenes de lo más explícitas y desagradables, donde se lleva el comportamiento del ser humano al límite

⁷ Ideas extraídas de Stevenson (2005).

⁸ Extraído de Stevenson, 2005, páginas 32-34.

(sobre todo de las mujeres). Por último, habría que reseñar su ideología política que él mismo se ha encargado de polemizar a través de sus declaraciones⁹.

3. Educación sexual

“La educación es algo más que la mera enseñanza y la instrucción. Incluye procesos socializadores amplios, que se difunden y transmiten por todo el contexto social”. (Gila y Guil, 1999: 92).

Desde muy pequeños la sexualidad se enseña de forma muy diferente a niños y niñas, de hecho, los programas de educación sexual en los colegios e institutos son escasos o incluso inexistentes, provocando que se creen programas externos de educación respecto a este tema.

Sin embargo, como la educación sexual moviliza posicionamientos éticos, muchas de las iniciativas surgidas en los espacios no formales, son criticadas, descalificadas e, incluso, en ocasiones, hasta paralizadas por algunos sectores sociales no identificados con las posturas ideológicas desde las que se habla o que se presuponen en el agente del discurso. (Méndez Gago, 2003: 83).

En la actualidad¹⁰ esto sigue ocurriendo e incluso en algunos ámbitos ha empeorado, porque ya no sólo es que las mujeres y los hombres piensen que el sexo de la mujer solo tiene función reproductora y sirve para darle placer al hombre, sino que además en algunos casos, por la influencia de la publicidad y el cine, las mujeres piensan que tienen que ser “estéticas” y “sensuales” para él y los demás¹¹. El cine es también un educador en materia sexual y es que tal y como afirma Méndez Gago (2003) desde muy jóvenes los espectadores observan el sexo en el cine sin restricción de edades y “pueden, por tanto, acceder al sexo al desnudo, al erotismo de la imagen, al goce del *voyeur*, a ese aprendizaje vicario que da la posibilidad de aprender imitando lo que ven”. (Méndez Gago, 2003: 85).

⁹ “La única cosa que puedo decir es que durante mucho tiempo pensé que era judío y estaba contento. Luego comprendí que no lo era. Quería ser judío pero en realidad me di cuenta de que era un nazi porque mi familia era alemana, lo cual también me agradaba”. (El Mundo, 2011)

¹⁰ Los niños ven la masturbación y el placer propio como algo natural, sin embargo, las niñas lo ven desde una perspectiva totalmente contraria. Hay datos que demuestran que las mujeres se sienten satisfechas si su pareja (hombre), lo está, pero no es igual a la inversa. La mujer tiene pudor a hablar sobre sus partes íntimas y deseos sexuales, a querer obtener placer sexual. En parte, esto es debido a la capacidad reproductiva del género femenino. Las mujeres son aquellas que pueden quedarse embarazadas, quedando desde tiempos remotos relegadas en el sexo a la simple función reproductora. (TED Talks, 2016). Traducido por la autora.

¹¹ “El aumento de la depilación del pelo púbico me recuerda a los años 20, cuando la mujer empezó depilándose regularmente sus axilas y sus piernas. Esto es cuando los vestidos de la mujer inglesa de los años 20 se puso de moda, y los brazos de las mujeres de repente eran visibles, abiertos al escrutinio público. En cierto modo pienso que esto también es una señal. Que la parte más íntima de la mujer esté abierta al escrutinio público, abierta a críticas, convirtiéndose más en cómo luce para alguien externo y no cómo lo siente ella”. (TED Talks, 2016). Traducido por la autora.

El hecho de tratar la sexualidad femenina desde un punto de vista erótico y estético ha hecho que se deje a un lado el carácter natural de la misma. “Las razones por las que los mecanismos constitutivos de una identidad sociocultural de género se perpetúan, es debido a procesos reproductivos, educativos y socializadores”. (Febrer Fernández, 2014: 211).

Otro de los problemas es el poco conocimiento que la mujer en general tiene de su propio cuerpo, el cual además está forjado por informaciones heteropatriarcales recibidas y asumidas.

(...) aunque ambos sexos tienen la fisiología de la excitación y el placer sexual activado, los niños la descubren con mayor frecuencia, están más motivados por la búsqueda clara y directa del placer sexual, de hecho se masturban más y se involucran en más juegos sexuales en los que se excitan y buscan abiertamente el placer. (López Sánchez, 2005:102).

A lo que añade el autor López Sánchez (2005), que esta noción está por supuesto influenciada por la cultura “sexista y más sexofóbica” sobre el hecho de que las mujeres busquen su placer y lo manifiesten.

Tal y como la periodista y escritora Peggy Orenstein afirma en su charla de TED Talks (2016), hay una falta de equidad en nuestra sociedad respecto al placer sexual de hombres y mujeres, desde el momento en que la mujer y su sexualidad están expuestas a la crítica, por lo tanto es necesario desarrollar una serie de programas de educación sexual desde el desarrollo de la sexualidad de los niños para que en un futuro no ocurran casos de abuso, aunque eliminando esto último como idea protagonista.

En un programa de educación sexual, el abuso sexual no tendría que ser el último tema, pues es conveniente que hayan recibido una visión positiva de la sexualidad y que el programa no acabe con la presentación de una parte negativa de la sexualidad. (Chas Rodríguez, Fernández Rodríguez, Rivero Fernández, y Diz Coello, 2000:53).

3.1.Posibles patologías: Ninfomanía

La ninfomanía es la patología también llamada hipersexualidad o adicción al sexo aplicada a la mujer, para el hombre se utiliza el término satiriasis.

La ninfomanía es descrita en general como demasiado coito (tanto queriéndolo como teniéndolo), demasiado deseo, y demasiada masturbación. Simultáneamente, era visto como un síntoma, una causa y una enfermedad como tal. Su etiología, síntomas y tratamientos a menudo se solapaban con la hipersexualidad, la histeria, histero-

epilpesia, y “ovariomanía”, tratándolas por igual en lugar de que los doctores intentaran clasificar a cada una como una “enfermedad” diferente. (Groneman, 1994: 340).¹²

Para una enfermedad que consiste en síntomas y causas similares o iguales se utiliza un término diferente dependiendo del género de la persona. “El comportamiento sexual compulsivo, también llamado hipersexualidad, ninfomanía o adicción sexual, es una obsesión con pensamientos sexuales, sentimientos o conductas que afectan su salud, trabajo, relaciones u otras partes de su vida”. (*Ninfomanía. Síntomas, causas y tratamiento de la adicción sexual*, s.a.).

Es curioso además, tal y como afirma el autor Groneman (1994) el hecho de que las consecuencias que se pronosticaban para la ninfomanía solían ser mucho peores que las de la satiriasis. El desenlace para las ninfómanas solía ser como prostitutas o internas en un manicomio.

Es relevante en este sentido, cómo los profesionales - psicólogos y médicos -, en el siglo XIX, trataban la ninfomanía y la sexualidad femenina como algo mucho más aberrante que la sexualidad masculina, como algo incluso más peligroso en la mujer que en el hombre.

Los síntomas principales suelen centrarse en la obsesión con el sexo y la consumación del mismo sin satisfacción completa, utilizar el sexo como escape para otros problemas y sobre todo los impulsos sexuales intensos y fuera de control. Lo más relevante de esta patología es el hecho de que esta adicción sexual puede afectar a las relaciones personales. En definitiva, es una enfermedad principalmente psicológica que puede terminar por destruir la vida personal de la ninfómana y sobre todo a ella misma. Respecto a las causas hay un gran mar de dudas y muchas opciones posibles, desde trastornos hormonales a traumas infantiles¹³. En definitiva, una patología de lo más difícil de abordar, sobre todo por la poca documentación que hay sobre la misma y por el tabú que es en la sociedad.

Por otro lado, es interesante destacar lo que cuenta la sexóloga Pilar Cristóbal (2006), sobre los orígenes del término: “El término ninfomanía, a primeros de siglo, se aplicaba a las mujeres que o bien se masturbaban o sentían más deseos que sus maridos”. Es decir, ya desde los inicios del propio término se vislumbra la diferenciación de género, y eso es algo que aunque ahora ya no se define de esa forma, sigue existiendo, dado que probablemente muy poca gente conozca la enfermedad de la satiriasis, frente a un mayor conocimiento de la ninfomanía.

¹² Traducción por parte de la autora.

¹³ Ideas extraídas de *Ninfomanía. Síntomas, causas y tratamiento de la adicción sexual* (s.a.).

El concepto de ninfomanía construye una sexualidad femenina que está totalmente fuera de control, tanto literal como figurativamente: (...) fuera de control de las “leyes naturales” que supuestamente determinan la pasividad de las mujeres como respuesta al deseo de los hombres. (Groneman, 1994: 342)¹⁴.

3.2.Actualidad de abusos sexuales.

La violencia contra la mujer es "un extenso abuso de los derechos humanos" en toda Europa con una de cada tres mujeres denunciando algún tipo de abuso físico o sexual desde la edad de 15 años y el 8% reporta haberlo sufrido en los últimos 12 meses, según la encuesta más grande de su tipo sobre el tema. (Helado, 2014).

Hoy en día, la libertad y dignidad - sobre todo de la mujer -, se está viendo damnificada por la decisión de ciertas personas de coartar o utilizar su libertad sexual para dañar la de los demás. Los casos que aparecen de delitos sexuales, acosos, abusos, etc., crecen a un ritmo frenético ante nuestros ojos¹⁵.

Ante estas situaciones que presenciamos cada día existe una visión de cotidianidad y normalidad. “El hecho es que el acoso sexual es parte integral de la vida cotidiana, particularmente en lugares públicos, considera Jewkes. (...). Si agregamos la impunidad y la falta de conciencia y educación sobre el problema, obtenemos altas tasas de abuso.” (Senthilingam, 2017).

López Sánchez (2005) habla en su artículo sobre la libertad sexual y la libertad a la hora de tomar decisiones sobre nuestro propio cuerpo y nuestra sexualidad, diferenciándolo así con el sexo animal y por lo tanto esencialmente instintivo. Junto a esta reflexión hace referencia al peligro de la libertad de la sexualidad, dado que algunas veces da lugar a lo mejor y otras a lo peor para y por el ser humano.

Pero este hecho, el que podamos tomar decisiones y dar significados a la sexualidad, hace también esta dimensión humana especialmente peligrosa cuando la persona la quiere instrumentalizar, tratando a la otra persona como un objeto, no respetando su voluntad o incluso buscando hacerle daño con la propia actividad sexual. (López Sánchez, 2005:92).

¹⁴ Traducción por la autora.

¹⁵ Tal y como publica eldiario.es en 2014 la Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea realizó una encuesta a nivel mundial sobre la violencia de género, concluyendo que las denuncias presentadas eran sólo un pequeño porcentaje de lo que realmente sufren las mujeres por violencia machista en el mundo. “De hecho, según esta estadística, una de cada 20 mujeres ha sido violada (unas 10 millones en total)”. (eldiario.es, 2014). No obstante, continúa explicando el periódico que a pesar de estas encuestas y estudios, si los países no se comprometen legalmente, todo queda en simples estudios. El Convenio de Estambul de 2011 es el que se debe ratificar, el cuál es vinculante en esta materia.

Esta libertad sexual, debe regularse a través de las leyes y los tribunales - sobre todo ante tantos casos de agresiones y denuncias -, por lo que hoy en día se puede reseñar como ejemplo la reforma del Código - en España -, en 1995 sobre los delitos sexuales.

Hay agresión cuando media violencia o intimidación (arts.178 y 179 CP) y sólo abuso cuando no hay consentimiento o está viciado por incapacidad presunta de la víctima (menores de trece años, personas privadas de sentido o con alteraciones mentales), por prevalimiento de una situación de superioridad manifiesta o por engaño (arts.181 a 183 CP). (Maqueta Abreu, 2004:39).¹⁶

Además, una serie de estudios han demostrado que la mayoría de los abusos son perpetrados por varones y no por mujeres¹⁷. “De forma que el género, tiene una influencia tan grande que es transversal a factores tan importantes como la edad, el estado civil, el estado religioso y la orientación del deseo del perpetrador y del sexo de las víctimas”. (López Sánchez, 2005:99).

Este autor por lo tanto se plantea la cuestión de por qué hay esta diferenciación de género, cuáles son las causas para que sean los varones los que más abusen de las mujeres, y aunque no obtiene una respuesta firme, no plantea ninguna duda ante la idea de que la construcción es social y cultural. “(...) es indudable que la construcción social de la masculinidad, en nuestra cultura y en otras muchas, favorece el que numerosos varones se sientan más inclinados y justifiquen más sus conductas de abuso o agresión sexual”. (López Sánchez, 2005:100).

¹⁶ El tema de las leyes y los tribunales es demasiado amplio como para abordarlo en esta investigación, por lo que simplemente se ha utilizado este fragmento del artículo para poner algún ejemplo. Más información en Maqueta Abreu, M.L. (2004).

¹⁷ “La figura masculina tiene una enorme importancia en el estudio, ya que es señalado en la mayoría de los casos como ejecutor de la violencia”. (eldiario.es, 2014).

Diseño metodológico

El diseño metodológico de la presente investigación está compuesto por dos pasos. En primer lugar se analizarán las películas seleccionadas según un patrón que se diseñará anteriormente al visionado. Dicho patrón de análisis se desarrollará en base a la teoría expuesta anteriormente y centrándose en la observación de la protagonista de las películas y su evolución, la mujer y su sexualidad en concreto.

Posteriormente al análisis conceptual de las películas se diseñarán unos grupos de discusión¹⁸ a los que se les proyectará una serie de fragmentos de las películas analizadas en los que destaque el papel de la mujer protagonista y su sexualidad. Dichos grupos de discusión se compondrán de un grupo de entre 8 y 12 personas de distintas ramas de estudio, teniendo entre ellos algunos expertos en la materia y otros espectadores comunes de distintas edades y sexos. Tras el visionado de la selección de imágenes, se lanzarán una serie de preguntas abiertas que generen un debate en torno a cómo se ha representado a la mujer y su sexualidad en los fragmentos de las películas de Lars von Trier.

Finalmente, tras el análisis del debate generado, junto a los textos investigados y el análisis de las películas por parte de la investigadora, se desarrollarán unas conclusiones entorno a la hipótesis presentada al inicio de este proyecto.

1. Metodología y técnica cualitativa

Dado que el carácter de la presente investigación está directamente relacionado con la realidad y los individuos que conforman la sociedad, se requiere que el tipo de metodología aplicada sea de tipo cualitativa, en contraposición a la cuantitativa. Esta investigación de tipo cualitativa - desarrollada de forma pionera por teóricos como Le Play -, es un proceso hermenéutico en oposición al positivista, que consiste en la interpretación más personal por parte del/la investigador/a para poder comprender la realidad. (Ruiz Olabuénaga, 1996). Para ello, en primer lugar se ha construido una definición y una hipótesis del objeto de estudio - en este caso la sexualidad de la mujer representada por Lars von Trier -, y su relación y contraste con la realidad - siendo aquí los casos de abusos sexuales y la observación de la mujer como objeto sexual lo que nos atañe-.

El diseño cualitativo para desarrollar la investigación, según Barbour (2013) debe crearse entorno a la idea de entender, describir y explicar fenómenos sociales desde

¹⁸ Es necesario complementar el análisis teórico con las experiencias y opiniones de los espectadores, expertos, etc., dado que la investigación busca relacionar la representación de la sexualidad de la mujer en el cine con las actuaciones de la sociedad en la realidad. Dado el poco tiempo de investigación, es imposible crear una muestra lo suficientemente precisa y representativa a través de cuestionarios, por lo que se presenta la técnica del *Focus Group* como la más adecuada para ello.

el interior a través del análisis de experiencias, interacciones y comunicaciones junto al análisis de documentos. La suma del análisis por parte de la/el investigador/a de las interacciones y los documentos es la que permite constituir los procesos sociales y concluir cómo las personas construyen el mundo a su alrededor.

Este diseño además, puede ser construido desde una perspectiva más etnográfica o más sociológica. En la presente investigación es interesante utilizar la visión de autores como Spradley, Le Play o Malihowski, basada en la etnografía, antropología e interaccionismo simbólico, en la que a través de una observación participada se obtiene el significado desde los propios actores analizados. (Ruiz Olabuénaga, 1996: 24-25).

En definitiva, la investigación cualitativa es una de las más comunes en las ciencias sociales por encima de la cuantitativa dado que en estas se estudian los fenómenos sociales, los cuáles son esencialmente llevados a cabo por grupos de individuos en las cuales el investigador posa su mirada para poder contrastar la información obtenida a través de textos, con la realidad que los rodea. “Aunque los individuos humanos aisladamente no sean objeto global de estudio directo e inmediato en las ciencias sociales, sí son frecuentemente unidades de observación en estas ciencias”. (Sierra Bravo, 1999: 97).

1.1. Grupo de discusión o *Focus Group*

En los estudios de comunicación, el uso del *Focus Group* ha adquirido una especial importancia dentro de la psicología social por diversos autores como Leawitt, Smith y Hyman - entre otros -. “Todos ellos coinciden a la hora de considerar a éste como un instrumento clave para el estudio y análisis de los grupos humanos, sobre todo en aquellos trabajos enmarcados dentro del contexto audiovisual”. (Romero, 1998: 40).

En este caso se crearía un grupo de discusión de entre 8 y 12 personas. El motivo de este número de participantes es porque debe no ser muy grande para que puedan hablar entre ellos. “En la investigación en ciencias sociales estamos más interesados por lo general en explorar la profundidad de los significados de los participantes y la forma en que se construyen socialmente las perspectivas”. (Barbour, 2013: 91).

Respecto a la composición del grupo, tal y como apunta Ibañez (1992), una excesiva homogeneidad entre los actuantes puede inhibir el grupo de trabajo, por lo tanto debe haber diferencias entre ellos, pero sin llegar a una excesiva heterogeneidad que haga imposible la interacción verbal.

Una vez el grupo esté formado y se proyecte el visionado, debe generarse un debate abierto sobre el mismo con preguntas lanzadas por un/a moderador/a. Durante el

mismo se deben analizar varios niveles de comunicación. La comunicación verbal y no verbal es esencial, pero también el nivel funcional - roles de los miembros -, y el nivel cognitivo - afectivo. “El nivel cognitivo presta especial atención a lo que el grupo piensa, valora y razona sobre el contenido de dichas emisiones”. (Romero, 1998: 42-43).

En definitiva:

La actividad grupal debe ser analizada y estudiada en su totalidad, y es posible entenderla desde el concepto de la comunicación social, (...), y a partir de la optimización de ésta última podemos aumentar los niveles de eficacia y eficiencia del Focus Group. (Romero, 1998: 41).

A partir de esta teoría se diseña en la presente investigación un grupo de 8 miembros con las distintas características y miembros:

- Moderador/a.
- 2 miembros del ámbito de la Psicología: (mujer/hombre). Estudiantes de psicología.
- 2 miembros del ámbito del Audiovisual:
 - Estudiante
 - Experto/a
- 4 espectadores comunes:
 - (25 - 35 años): mujer / hombre.
 - (35 - 60 años): mujer / hombre.

1.1.1.Preguntas

En los fragmentos¹⁹ proyectados:

- Canon de belleza / representación.
- Aparece el orgasmo femenino, de forma negativa o positiva. ¿Por qué?
- Maternidad y la sexualidad de la mujer.

¹⁹ La selección de los fragmentos se ha llevado a cabo teniendo en cuenta el patrón de análisis audiovisual aplicado en los análisis de las películas por parte de la investigadora, poniéndose el foco por lo tanto en la evolución del personaje femenino y su sexualidad - evitando incluir cualquier característica de la mujer observada en los films que no esté relacionada con el sexo -.

- La mujer es ¿sujeto u objeto de mirada? ¿Cómo se mira a la mujer en las escenas?
- ¿Quién conduce la historia, el hombre o la mujer? ¿Ella actúa de forma activa o pasiva para hacer avanzar la trama?
- ¿Qué rol cumple la mujer respecto a: emociones, inestabilidad, dominio de los sentimientos y capacidad de cuidar a los demás?
- En definitiva, ¿qué opinión te merece la mujer protagonista de todos los fragmentos? Intenta definirla en 3 palabras / frases.
- ¿Qué sabes sobre Lars von Trier y sus películas?

2. Patrón análisis audiovisual

Para analizar las películas seleccionadas del director de cine danés Lars von Trier se han tenido en cuenta distintas categorías de diversos artículos científicos, junto al propio criterio de la investigadora desde la teoría desarrollada anteriormente.

El foco de análisis se centrará en la evolución del personaje femenino y su sexualidad - se evitará incluir cualquier característica de la mujer observada en los films que no esté relacionada con el sexo -. Por lo tanto lo primero será detectar si la figura de la mujer es protagonista y relevante en la historia o secundaria. Una vez reseñado esto, dentro de la evolución del personaje se utilizarán las siguientes ideas o conceptos, utilizados en su mayoría para representar a las mujeres en la cinematografía y desarrollados por teorías y estudios de filmografía feminista. Estos nos servirán como filtro para detectar cómo Lars von Trier representa a las mujeres en sus films:

- Canon de belleza: definiciones normativas de feminidad. Dentro de las definiciones se tendrá en cuenta el vello púbico, la complexión corporal, etc.²⁰ En estos cánones de belleza habrá que prestar especial atención al cuerpo desnudo de la mujer.²¹
- Sexo: es interesante analizar cómo se representan los genitales femeninos en las películas²². Además, el tipo de relaciones sexuales (heterosexuales, homosexuales, sadomasoquistas, etc.), junto a las posibles masturbaciones

²⁰ Cuando se hace referencia a las definiciones normativas de feminidad, se suele tener en cuenta a la hora de representar el cuerpo de la mujer desnuda: la frontalidad, el detenimiento del cuerpo de ella, la eliminación del vello y la mirada complaciente de ella hacia el espectador. (Garro Larrañaga, 2011: 310, 312).

²¹ Idea muy relevante recogida en Garro Larrañaga (2011:310) sobre el cuerpo-placentero que pueda subvertir los códigos establecidos.

²² Hay una falta de información y especificidad de la corporalidad femenina y su sexualidad en las películas de ideas tradicionales y androcéntricas. (Olivia Barboza, 2017: 186).

de la mujer.²³ Por otra parte, respecto a las relaciones sexuales, hay que analizar la evolución de las mismas y las consecuencias de que la mujer lleve a cabo dichas relaciones.

- Sexualidad y placer vs. maternidad²⁴.
 - Negación y patologización de la sexualidad: la excitación femenina considerada como sinónimo de enfermedad.²⁵
 - Única forma de gratificación sexual: negación del orgasmo femenino.²⁶
- Mirada del espectador: es interesante analizar lo que provoca la figura de la mujer en el espectador (hombre), si realmente la figura de la mujer se representa para ser observada (la mirada del espectador coincide con la mirada de la cámara) o no. Además, habría que destacar si esa mirada produce placer en el espectador o también angustia y desagrado²⁷.
 - Personaje masculino conduciendo la historia: habrá que observar quién es realmente el o la conductor/a de la trama, en este caso además, prestando especial atención a quién o qué controla el deseo y la sexualidad de la mujer.
 - Polaridad activa/masculina; pasiva/femenina²⁸.
 - Aparición de la violencia.
 - Rol de la mujer relacionado con: pasividad, afectividad, cuerpo, naturaleza, dominio de sentimientos, capacidad de cuidar a los demás, inestabilidad y el ámbito privado²⁹.

²³ El adoctrinamiento del cuerpo femenino, su objetivización y patologización. (Olivia Barboza, P., 2017, p.165).

²⁴ Idea desarrollada por Olivia Barboza, (2017) en la p.184, donde habla de la sexualidad unida al trabajo (prostitución) y la sexualidad unida a la maternidad como únicas posibles vías desarrolladas desde los ideales tradicionales y heteropatriarcales.

²⁵ (Olivia Barboza, 2017: 82).

²⁶ (Olivia Barboza, 2017: 183).

²⁷ (Sainz Pezonaga, 2017: 3-5).

²⁸ (Garro Larrañaga, 2011: 310).

²⁹ (Gila y Guil, 1999: 68).

3. Análisis de caso: última década de Lars von Trier (2008 - 2018)

3.1. *Antichrist*, (2009)

3.1.1. Ficha técnica³⁰

Anticristo	
Año	2009
Duración	104 min.
País	Dinamarca
Director	Lars von Trier
Guión	Lars von Trier
Música	Kristian Eidnes Andersen
Fotografía	Anthony Dod Mantle
Reparto	Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg
Productora	Coproducción Dinamarca-Alemania-Francia-Polonia-Suecia-Italia; Zentropa Entertainments
Género	Terror. Thriller. Drama Thriller psicológico. Gore. Película de culto. Erótico
Sinopsis	Un psicólogo, que quiere ayudar a su mujer a superar la muerte de su hijo en un accidente, decide llevarla a una cabaña perdida en medio de un bosque, donde ella había pasado el último verano con el niño. Sin embargo, la terapia no funciona, y tanto ella como la naturaleza empiezan a comportarse de un modo extraño. (FILMAFFINITY)

3.1.2. Análisis audiovisual

En los créditos iniciales de la película se hace un guiño al sexo femenino relacionado con el anticristo cuando se escribe la palabra “Antichrist” estando la “t” final representada con el símbolo de la mujer.

³⁰ Ficha extraída de: Filmaffinity. *Anticristo* (2009). [online]. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film917722.html>

Créditos iniciales de *Antichrist* de Lars von Trier.
Fotograma recuperado de *Antichrist* (2009).



Ambos son los protagonistas aunque ella parece serlo más que él por el tema predominante que es su estado mental y sus sentimientos. No obstante, la trama la conduce su marido todo el tiempo y cuando no es él el que la conduce a ella, es su naturaleza, siendo por lo tanto ella expropiada de todo tipo de capacidad de toma de decisiones y cumpliéndose así la polaridad pasiva / activa señalada por Garro Larrañaga (2011).

Respecto al canon de belleza de la mujer protagonista es morena con el pelo largo, delgada y con los pechos pequeños. Teniendo en cuenta la clasificación de Garro Larrañaga (2011), la aparición del vello púbico de ella rompería con la normativa androcéntrica definida. Respecto a la frontalidad, en ningún momento se ve el cuerpo de ella desnudo al completo y en el único momento en el que se ve (fragmentado) está de espaldas. Además, es interesante observar que cuando se le ve de cuerpo entero, sólo está desnuda de cintura para abajo, excepto cuando ella se masturba, que se le ve lateralmente.³¹



Fotograma recuperado de *Antichrist* de Lars von Trier.

En relación con lo comentado en este punto, hay dos escenas claves en las que la mirada hacia ella -por parte de su marido que además la está viendo desnuda- y de ella hacia él, es complaciente. De forma consecutiva al plano de la mirada de él, aparece el plano de ella desnuda convirtiéndose así la mirada de la cámara en la mirada del espectador.



Fotogramas recuperados de *Antichrist* de Lars von Trier.

³¹ Fotograma de esta escena en la página 29.

La primera escena de sexo y la más explícita se representa de forma estética acompañándola con música y en blanco y negro. Una de las veces que se muestra el acto sexual es con un primer plano de los órganos sexuales de ambos. Según la clasificación de Olivia Barboza (2017), el punto más representativo en este film de Lars von Trier sería el de la sexualidad y el placer vs. la maternidad. Todo el argumento de fondo de la película se basa en la idea de la muerte del hijo por culpa de la madre, por no saber cuidar del niño y además por estar teniendo placer mientras que no le prestaba atención. Los primeros planos, totalmente simbólicos y clarificantes, muestran las relaciones sexuales de la pareja mientras el hijo (Nick) se dirige hacia la ventana. Se intercalan imágenes de placer de ella con imágenes del niño preparándose para asomarse a la ventana y caerse, siendo el plano clave cuando ella llega al clímax mientras él va cayendo para terminar muriendo.



Fotogramas recuperados de *Antichrist* de Lars von Trier.

A lo largo de la película, la simbología y las metáforas de la maternidad - que se ve truncada por la búsqueda del placer -, se van sucediendo. Además, se descubre al final del film que ella le ponía los zapatos a su hijo al revés, como un tipo de inestabilidad mental (relacionada con su naturaleza primitiva y sexual) que le hacía incapaz de cuidar bien de su hijo y por lo tanto era algo aberrante en una mujer, tal y como se presenta en Gila, J. & Guil, A. (1999), al hablar del rol de la mujer que tiene la capacidad de cuidar a los demás.

Metáfora de la cierva que está pariendo a una cría muerta

La madre poniéndole al revés los zapatos a su hijo



Fotogramas recuperados de *Antichrist* de Lars von Trier.

En todo momento, es ella la que le busca a él para tener relaciones sexuales, cuando se siente mal, cuando está triste, cuando está enfadada, en todo momento como una “cura” a sus males. Cuando él no le corresponde ella responde con violencia y conforme va avanzando la película - sobre todo cuando se trasladan a una cabaña en el bosque -, la evolución de las relaciones sexuales es decadente, siendo cada vez más peligrosas y siendo ella cada vez más inestable. Esto enlazaría con la idea de la patologización de la sexualidad de ella, dado que termina por ser una enfermedad que destruye a ambos, y la acaba matando a ella.

En una de las escenas en las que ella busca su placer, le pide al marido que la golpee para poder soportar el dolor que siente por la pérdida de su hijo, necesita un sexo violento en el que sufra - como castigo de lo que le ha pasado a su hijo y por lo que ella se siente culpable -, cuando él se niega, ella se masturba en la naturaleza. Se ve cómo ella se masturba para llegar al orgasmo hasta que finalmente él cede y se observa un plano del cuerpo de él sobre el de ella (la espalda de él).

Ella le dice a él mientras tienen relaciones sexuales: “Esto es demasiado desde el hechizo de la naturaleza, va a provocar una tormenta de granizo”.



Fotogramas recuperados de *Antichrist* de Lars von Trier.

Finalmente, ella le golpea a él en su órgano sexual e intenta matarle porque ella dice: “Cuando los tres mendigos llegan, alguien debe morir”, como castigo, para redimir la culpa. Así, ella se amputa su clítoris -negación del orgasmo femenino (Olivia Barboza, 2017) -, mostrando Lars von Trier que realmente es el placer de ella el que mató a su hijo y representándolo de forma explícita y desagradable para el espectador. Es la destrucción y el caos total desencadenado por la naturaleza interior, la de ella, su “yo” más primitivo. De hecho, el marido - psicólogo -, intenta durante toda la película encontrar cuál es el mayor miedo o enemigo de la mujer, pasando desde el bosque hasta Satán y concluyendo que en realidad su mayor enemigo es ella misma. No obstante, al final es el marido el que la mata a ella, la estrangula y como mayor símbolo, la quema en una hoguera, como se hacía con las “brujas”. En la escena final, todas las mujeres que han sido asesinadas (sin rostros) pasean por la naturaleza alrededor de él, metáfora de la naturaleza de todas las mujeres.

Una de las categorías de Gila y Guil, (1999) más reseñable en este film del director danés es la de la naturaleza. Toda la película es una gran simbología de la naturaleza - tanto interior como exterior -, y la relación de la mujer con ella. Además, se nombra constantemente a la naturaleza como el Edén, haciendo así referencia a la religión que el director tanto tiene en cuenta en su filmografía. De hecho, en una de las escenas, ella le dice al marido que “la naturaleza es la Iglesia de Satán”. (*Antichrist*, 2009). Una de las escenas claves desarrolla esta conversación:

¿Qué quieres señor naturaleza? Herirte todo lo que pueda, matándote. Estoy fuera, pero también dentro, la naturaleza del ser humano. Esa naturaleza humana que lleva a la gente a hacer cosas horribles contra las mujeres. Esa naturaleza me interesa mucho, es el objeto de mi tesis. No se debe subestimar el Edén. Si la naturaleza humana es diabólica, también lo es la de las mujeres. Las mujeres no controlan su propio cuerpo, la naturaleza es la que los controla. Hiciste tu tesis para estudiar las cosas horribles que se hicieron en contra de las mujeres ¿pero lo has terminado entendiendo como una prueba del demonio de las mujeres? (*Antichrist*, 2009).



Fotogramas recuperados de *Antichrist* de Lars von Trier.

3.2. *Melancholía*, (2011)

3.2.1. Ficha técnica³²

Melancholía	
Año	2011
Duración	136 min.
País	Dinamarca
Director	Lars von Trier
Guión	Lars von Trier
Música	Mikkel Maltha
Fotografía	Manuel Alberto Claro
Reparto	Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, Alexander Skarsgård, Stellan Skarsgård, Udo Kier, John Hurt, Brady Corbet, Cameron Spurr, Jesper Christensen
Productora	Coproducción Dinamarca-Alemania-Suecia; Zentropa Entertainments / Memphis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / arte France Cinéma
Género	Drama. Ciencia ficción Drama psicológico. Bodas. Fin del mundo
Sinopsis	Justine (Kirsten Dunst) y su prometido Michael (Alexander Skarsgård) celebran su boda con una suntuosa fiesta en casa de su hermana (Charlotte Gainsbourg) y su cuñado (Kiefer Sutherland). Mientras tanto, el planeta Melancholía se dirige hacia la Tierra... (FILMAFFINITY)

3.2.2. Análisis audiovisual

Este film de Lars von Trier es en el que menos aparece representada la sexualidad femenina, no obstante, no está carente de ella. Las protagonistas de la película son dos hermanas, cumpliendo ambas un canon de belleza de mujer delgada, rubia y morena, pechos grandes y pequeños respectivamente, - respecto a las definiciones normativas de feminidad descritas por Garro Larrañaga (2011)-. El cuerpo desnudo de la protagonista Justine sale en dos ocasiones, la primera de ellas de espaldas, sin verse nada más que sus pechos de frente. El vello púbico no se observa en ningún

³² Ficha extraída de: Filmaffinity. *Melancholía* (2011). [online]. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film131917.html>

momento, ni siquiera en la segunda ocasión en la que ella está desnuda en el césped, aunque se podría intuir a lo lejos cuando se presenta un plano general sobre ella³³.



Fotogramas recuperados de *Melancholía* de Lars von Trier.

Respecto a las escenas de sexo, sólo hay una escena en la que ella intenta tener relaciones sexuales con su marido (el mismo día de la boda), pero no quiere, él lo intenta pero cuando ella le dice que pare no se consuma la relación sexual. No obstante, al salir de la habitación, las mantiene con otro hombre, observándose esto en un plano general.



Fotogramas recuperados de *Melancholía* de Lars von Trier.

En este sentido, teniendo en cuenta las categorías de Olivia Barboza (2017), la sexualidad no se relaciona en ningún momento con la maternidad, aunque sí que Claire la hermana y otra protagonista tiene un hijo del que se preocupa muchísimo,

³³ Fotograma en la página 30.

pero la sexualidad de ella no se ve relacionada ni enfrentada en ningún momento con esto. Por otra parte, la negación y patologización de la sexualidad sí que se puede observar en el comportamiento de la protagonista Justine, cuando no le mete la mano al marido bajo su vestido, luego se niega a tener relaciones sexuales con él y seguido las tiene con otro hombre que acaba de conocer, como síntoma de una inestabilidad y enfermedad que tiene la protagonista y que además se manifiesta cada vez más a lo largo de la película.

Respecto a la mirada del espectador, la figura de la mujer - con el cuerpo desnudo -, sí que se ve observada en una de las escenas, cuando ella se ve afectada por el planeta “Melancolía” que va a chocar con la tierra y siente la necesidad de tumbarse en la naturaleza para tocarse de forma sensual. Hay un plano general y un plano de corto de su cuerpo. Además, la mirada de ella también es complaciente.



Fotogramas recuperados de *Melancholia* de Lars von Trier.

La conducción de la trama, aparentemente está en manos de las dos protagonistas, pero en realidad ninguna es dueña de sus decisiones, Justine por su enfermedad y Claire por el miedo y también por las decisiones de su marido.

En definitiva, dada la temática de fondo que consiste en el fin del mundo por el choque del planeta “Melancolía” con la Tierra, todo lo relacionado con las protagonistas tiene un matiz de inestabilidad, locura e incluso enfermedad mental. Además, es interesante analizar que el nombre del planeta que va a chocar es

Melancolía y cómo esto sólo afecta realmente a las dos protagonistas mujeres, cada una con una respuesta emocional diferente, pero emocional. Esto enlazaría con la clasificación de Gila, J. & Guil, A., (1999) respecto al rol de la mujer. El dominio de los sentimientos es evidente en ambas protagonistas, al igual que la inestabilidad y la capacidad de cuidar de los demás.

Finalmente, la naturaleza, como en todas las películas analizadas del director danés, está siempre presente y directamente relacionada con los comportamientos de las mujeres protagonistas, y también con su sexualidad.



Fotogramas recuperados de *Melancholia* de Lars von Trier.

3.3. *Nymphomaniac Vol. I* (2013)

3.3.1. Ficha técnica³⁴

Nymphomaniac Vol. I	
Año	2013
Duración	117 min.
País	Dinamarca
Director	Lars von Trier
Guión	Lars von Trier
Música	Varios
Fotografía	Manuel Alberto Claro
Reparto	Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Stacy Martin, Shia LaBeouf, Connie Nielsen, Christian Slater, Nicolas Bro, Jesper Christensen, Uma Thurman, Caroline Goodall, Kate Ashfield, Saskia Reeves, Jens Albinus, Sophie Kennedy Clark, Omar Shargawi, Severin von Hoensbroech
Productora	Coproducción Dinamarca-Alemania-Francia-Bélgica; Zentropa Entertainments
Género	Drama / Erótico / Drama psicológico
Sinopsis	Historia de una ninfómana contada por ella misma. Una fría noche invernal, un viejo solterón (Stellan Skarsgård) encuentra en un callejón a una joven (Charlotte Gainsbourg) herida y casi inconsciente. Después de recogerla y cuidarla, siente curiosidad por saber cómo pudo haber llegado esa mujer a semejante situación; escucha atentamente el relato que ella hace de su vida, una vida llena de conflictos y turbias relaciones. Para su estreno comercial se dividirá en dos partes. Hay una versión completa de cinco horas y media que sólo se verá en ciertos actos culturales. (FILMAFFINITY)

3.3.2. Análisis audiovisual

En esta primera parte de la historia, la protagonista principal es Joe, una mujer que es encontrada por el otro protagonista, Seligman. Este la lleva a su casa y Joe comienza a contarle su historia desde que nació hasta su actual situación. En este sentido, el rol de la mujer protagonista sí que funciona como motor de la narración, dado que es la que hace avanzar la historia, aunque siempre teniendo en cuenta la incursión de Seligman, el cuál le insta a que siga contándola. Además, la trama de su vida está

³⁴ Ficha extraída de: Filmaffinity. *Nymphomaniac. Volumen 1* (2013). [online]. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film647318.html>

repleta de decisiones expropiadas de ella por su enfermedad que es la que realmente le hace actuar de una forma u otra.

Respecto al canon de belleza de la mujer protagonista es morena con el pelo largo, delgada y con los pechos pequeños. Teniendo en cuenta la clasificación de Garro Larrañaga (2011), la aparición del vello púbico de ella rompería con la normativa androcéntrica definida. Respecto a la frontalidad, los planos de ella suelen ser o planos generales o planos detalles de sus partes íntimas, pero eso es algo que también se hace con el hombre durante toda la película, de hecho, la mayoría de planos cortos y detalle que aparecen de ella suelen ser de su rostro o su órgano sexual. Respecto a la mirada complaciente, ella no mira a cámara en ningún momento, pero toda la mirada del espectador y de la cámara es sobre ella obteniendo el placer en las relaciones sexuales.

Toda la película, dada la temática central, está repleta de representaciones y planos sobre las relaciones sexuales que ella tiene con otros hombres, en todas el cuerpo de ella es representado totalmente desnudo - subvertiendo los códigos establecidos con el concepto de cuerpo-placentero de Garro Larrañaga (2011). - y según la clasificación de Olivia Barboza (2017), teniendo en cuenta que no se niega en ningún momento el orgasmo femenino, sino que al contrario es ella la que busca su placer y este se representa.



Fotogramas recuperados de *Nymphomaniac Vol.1* de Lars von Trier.

Siguiendo con la clasificación de esta autora, la sexualidad y el placer en este film no se relaciona con la maternidad en ningún momento. Lo más evidente es la negación y patologización de la sexualidad, dado que el eje central de todas las relaciones sexuales es que son producto de la enfermedad que ella tiene, la ninfomanía, por lo tanto, la excitación de la protagonista está considerada como resultado de su

enfermedad. De hecho, ella se siente culpable por todas esas relaciones: “Todo esto es culpa mía, soy una mala persona”. (*Nymphomaniac Vol I.*, 2013).

La mujer que se siente culpable por querer satisfacer sus deseos y como consecuencia de ello dañar a los demás. “Para mí ninfomanía era insensibilidad” (*Nymphomaniac Vol I.*, 2013), algo que rompe totalmente con el rol de la mujer sensible que suele aparecer en las películas, en este caso la sexualidad de Joe eliminaba toda sensibilidad, con el único sentimiento de la soledad que le acompaña a todos lados, algo muy característico de la enfermedad.

Respecto a la representación del órgano sexual de la protagonista, aparece en todo momento representado de forma explícita, al igual que el del hombre.

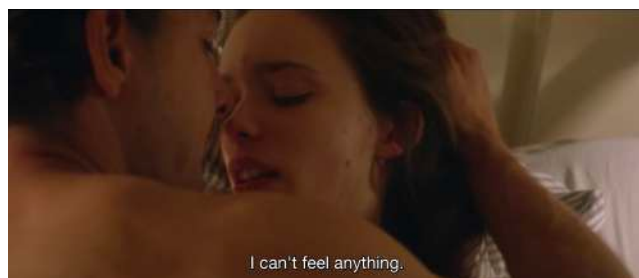
Finalmente teniendo en cuenta el rol de la mujer categorizado por Gila y Guil, (1999), la mujer en este caso no es pasiva (ante los hombres), la afectividad no la desarrolla demasiado a lo largo del film dado que sólo busca a los hombres para tener sexo, aunque al final aparece el hombre del que se enamora. Es patente la incapacidad de cuidar de los demás y además es inestable por su enfermedad. Por lo tanto, sólo cumpliría una de las características de las definiciones normativas androcéntricas que sería la inestabilidad.

Respecto a la masturbación, desde pequeña la protagonista descubre cómo obtener placer y además lo investiga y estudia para saber cómo es su cuerpo en realidad.



Fotogramas recuperados de *Nymphomaniac Vol.I* de Lars von Trier.

Al finalizar la película, se ofrece una información muy relacionada con la enfermedad de la ninfomanía que es el hecho de la destrucción de la persona tanto física como psíquicamente, dado que ella deja de sentir placer, dando pie a la segunda película donde empieza la decadencia de Joe, la parte más desagradable de la enfermedad.



Fotograma recuperados de *Nymphomaniac Vol.I* de Lars von Trier.

3.4. *Nymphomaniac Vol. II* (2013)

3.4.1. Ficha técnica³⁵

Nymphomaniac Vol. II	
Año	2013
Duración	124 min.
País	Dinamarca
Director	Lars von Trier
Guión	Lars von Trier
Música	Varios
Fotografía	Manuel Alberto Claro
Reparto	Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Stacy Martin, Shia LaBeouf, Connie Nielsen, Christian Slater, Nicolas Bro, Jesper Christensen, Uma Thurman, Caroline Goodall, Kate Ashfield, Saskia Reeves, Jens Albinus, Sophie Kennedy Clark, Omar Shargawi, Severin von Hoensbroech
Productora	Coproducción Dinamarca-Alemania-Francia-Bélgica; Zentropa Entertainments
Género	Drama / Erótico / Drama psicológico / Secuela
Sinopsis	Historia de una ninfómana contada por ella misma. Una fría noche invernal, un viejo solterón (Stellan Skarsgård) encuentra en un callejón a una joven (Charlotte Gainsbourg) herida y casi inconsciente. Después de recogerla y cuidarla, siente curiosidad por saber cómo pudo haber llegado a semejante situación; escucha atentamente el relato que ella hace de su vida, una vida llena de conflictos y turbias relaciones. Para su estreno comercial se dividirá en dos partes, aunque hay una versión completa de cinco horas y media que sólo se verá en algunos actos culturales. (FILMAFFINITY)

3.4.2. Análisis audiovisual

En la segunda parte de la historia, la protagonista principal sigue siendo Joe, la cuál le sigue contando su historia a Seligman. El rol de la mujer protagonista sigue funcionando como motor de la narración, dado que es la que hace avanzar la historia, aunque siempre teniendo en cuenta la incursión de Seligman, el cuál le insta a que siga contándola. Además, la trama de su vida está repleta de decisiones expropiadas de ella por su enfermedad que es la que realmente le hace actuar de una forma u otra.

³⁵ Filmaffinity. *Nymphomaniac. Volumen 2* (2013). [online]. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/es/film369334.html>

Respecto al canon de belleza de la mujer protagonista es morena con el pelo largo, delgada y con los pechos pequeños, aunque en esta segunda parte es una mujer más adulta que en la primera parte de la serie de películas. Teniendo en cuenta la clasificación de Garro Larrañaga (2011), la aparición del vello púbico de ella rompería con la normativa androcéntrica definida. Respecto a la frontalidad, los planos de ella suelen ser o planos generales o planos detalles de sus partes íntimas, pero eso es algo que también se hace con el hombre durante toda la película, de hecho, no está fragmentada como en la mayoría de películas siguiendo el patrón de asesino en serie. La frontalidad se cumple entonces en varios planos en los que se ve el cuerpo desnudo de ella completo. Respecto a la mirada complaciente, ella no suele mirar a la cámara, pero toda la mirada del espectador y de la cámara es sobre ella obteniendo el placer en las relaciones sexuales o sobre su cuerpo desnudo.



Fotograma recuperado de *Nymphomaniac Vol.II* de Lars von Trier.

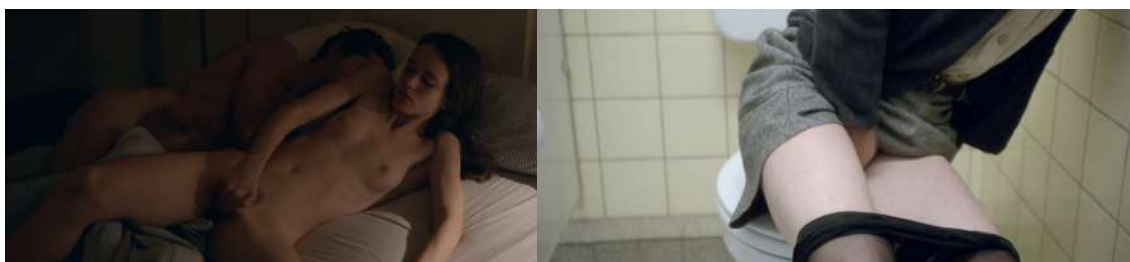
Una de las escenas más interesantes de la película al inicio - relacionada con la idea del detenimiento del cuerpo de la mujer y los órganos sexuales femeninos de Garro Larrañaga, O., (2011)-, es cuando la pareja de Joe está mirando y palpando su órgano femenino mientras ella lee un libro. De forma explícita se ve el órgano y sus partes, de forma natural y sin erotismo alguno, como una parte del cuerpo más.



Fotogramas recuperados de *Nymphomaniac Vol.II* de Lars von Trier.

En esta segunda parte de la vida de Joe se muestra la decadencia y la destrucción de la misma por su enfermedad, es decir, donde el rol de mujer como víctima cobra aun más vida, por lo que ella es protagonista pero a la vez lo es por ser víctima de su propia enfermedad.

Dentro de la clasificación de Olivia Barboza (2017), al hablar de la negación del orgasmo femenino hay una clara representación cuando ella deja de sentir y busca cualquier forma de obtener placer a lo largo de toda la película, incluso a través de la violencia. No obstante, la forma de representar las masturbaciones están fuera de las normativas androcéntricas. “Lo que te ocurre es como el mito de Ulises, tú eres Aquiles y el orgasmo es la tortuga” (*Nymphomaniac Vol.II*, 2013), le dice Seligman.



Fotogramas recuperados de *Nymphomaniac Vol.II* de Lars von Trier.

Las mujeres, con mayor frecuencia, están tocando ligeramente con el dedo o con la mano los perfiles de un objeto acariciando su superficie. Cuando la mujer se toca a sí misma, lo hace para hacer (nos) sentir hasta qué punto su cuerpo es algo deseable, delicado y hermoso. (Febrer Fernández, 2014: 223).

La siguiente categoría señalada por Olivia Barboza (2017) dentro del sexo es la sexualidad vs. la maternidad. De hecho, la protagonista tiene un hijo con Jérôme - del cuál no es capaz de cuidar, utilizando la característica señalada por Gila y Guil (1999) en los roles de la mujer -. Además, vuelve a quedarse embarazada y decide abortar, ella sola en su propia casa, con unas imágenes desagradables para el espectador y dolorosas para la protagonista.

A mitad de la película la situación se vuelve todavía más compleja y polémica por la incursión del sado. Ella busca nuevas experiencias sexuales en este caso con violencia - categoría señalada por Olivia Barboza (2017)-. Si comparamos estas escenas totalmente crudas con las que aparecen en películas como *Fifty Shades of Grey*, se observa perfectamente la diferencia. El ambiente, la paleta de colores, la fotografía e incluso los planos, tienen un tinte mucho más natural que en *Fifty Shades of Grey* donde todo está teñido con el romanticismo y la sensibilidad de ella.

La categoría más relevante en este film es la negación y patologización del sexo (Olivia Barboza, 2017), dado que la evolución de la sexualidad de ella va en

decadencia debido a su enfermedad, incluso teniendo que acudir a una psicóloga para poder tratarse. En esa misma terapia, la psicóloga tiene una conversación interesante con Joe en la que le explica que todas las personas tienen sexualidad, y es por ese motivo que la adicción al sexo es tan complicada, porque no puedes simplemente quitar el sexo de tu vida. En este sentido, se representa la sexualidad femenina con la mayor naturalidad posible sin hacer discriminación entre la sexualidad femenina o masculina, sino la sexualidad de las personas. Al finalizar la terapia, es la protagonista la que se revela contra el grupo y admite que es ninfómana pero que ama serlo, que ama su sexualidad y su lascivia, algo contra lo que se ha luchado en los canones, porque toda mujer que le guste excesivamente el sexo se representa como enferma, prostituta, etc., a diferencia del hombre, en el que se ve como algo natural.

Por último, la categoría de la naturaleza relacionada con el rol de la mujer (Gila y Guil, 1999), sigue apareciendo constantemente, apareciendo incluso unos planos exactamente iguales que en la película *Antichrist* donde se ve la simbiosis de la protagonista con la naturaleza.



Fotogramas recuperados de *Nymphomaniac Vol.II* de Lars von Trier.

Finalmente, no hay que dejar de lado el desenlace de la película, porque a pesar de la conversación que Joe ha tenido con Seligman, él le dice a ella que no tiene por qué sentirse culpable, simplemente era adicta al sexo, y por lo tanto él decide que está en su derecho de utilizarla también como su objeto sexual. “Te has follado a miles de hombres”. (*Nymphomaniac Vol II.*, 2013).

3. Resultados

Tras una hora de discusión en el *Focus Group* los resultados son concluyentes y coincidentes con el análisis realizado por la investigadora sobre las películas de la última década de Lars von Trier.

En primer lugar habría que destacar que entre los participantes sólo dos de ellos conocían al director y una de ellas había visto todos los filmes completos.

El canon de belleza que representa la protagonista fue identificado por todos los miembros como el de la mujer delgada, morena y de pechos pequeños. No obstante, este canon va decayendo en alguien demacrado con la evolución del personaje. Los miembros del grupo discusión también añaden que siempre está relacionada la mujer con el sexo y las fantasías sexuales.

El papel de la mujer siempre está muy ligado al sexo. Hablando de sexo, teniendo relaciones o desnuda. Es decir, objeto sexual. [sic] (Mujer entre 20 - 30 años).

Respecto al hecho de si la mujer es sujeto u objeto de la mirada, hay una extensa discusión de algunos que piensan que ella es la que mira y otros que piensan que ella es el objeto, no obstante llegan a la conclusión y terminan por estar de acuerdo en que realmente cumple ambos roles, de sujeto a la hora de utilizar a los hombres para su propia satisfacción sexual pero de objeto sexual que es mirado por el espectador, la mayoría del tiempo desnuda y expuesta a la mirada también de los demás personajes del film.

Ella aparece desnuda siempre, ellos no. [sic] (Mujer entre 50 - 60 años).

En cierto modo, se le ve a ella como un sujeto que quiere ser objeto. Ella toma la iniciativa, pero en el fondo lo que quiere no es eso, sino todo lo contrario. [sic] (Hombre entre 50 - 60 años).

Cuando se habló sobre quién conducía la historia también hubo discrepancias que terminaron por desaparecer para coincidir casi todos en la misma idea y es que aunque en algunos casos parezca que ella es la que toma sus propias decisiones, siempre hay algún condicionante que la conduce a hacer una cosa u otra expropiándola de autonomía.

Yo creo que en las tres películas coincide que es la mujer la que busca el sexo pero sí que es verdad que coincide que cada vez que lo hace coincide con algo que evoca lo traumático. En el caso de *Antichrist* la naturaleza es la mala. [sic] (Mujer entre 20 - 30 años).

Realmente, ella realmente no es la que está decidiendo. (...). La persona que padece ninfomanía no está decidiendo, por lo tanto deja de ser sujeto. [sic] (Mujer entre 20 - 30 años).

En *Antichrist* es su naturaleza, en *Nymphomaniac* su enfermedad y en *Melancholia* el acercamiento del planeta Melancolía hacia el suyo.

Al hablar sobre el orgasmo femenino y el carácter con el que se representa, hay confusión entre los participantes al intentar concluir si se representa como positivo o no.

Aunque el orgasmo debería ser positivo, se presenta como algo negativo en la película. / Intenta vincular el orgasmo con algo malo, que puede ser perjudicial. [sic] (Hombre entre 30 - 40 años).

Yo como espectador lo he asociado con algo negativo. [sic] (Hombre entre 20 - 30 años).

En relación con el rol que cumple la protagonista, todos los miembros coinciden en afirmar que es una mujer inestable, afectiva y fuera de control en todas las películas.

Ella sería la parte natural y él la racional. Una parte que te ayude a extraerte de tu parte natural. ¿Quién pierda más el padre o la madre? El padre pierde un hijo pero la madre siempre tiene un vínculo más afectivo. (Mujer de entre 30 - 40 años).

Además añaden que la evolución de la mujer es negativa, terminando siempre por destruirse a sí misma. De hecho, a la hora de describir a la mujeres que aparecían en pantalla salió a relucir la palabra “autodestrucción”, algo que coincide con las conclusiones de la investigadora.

Utiliza el sexo para castigarse. Lo utiliza tanto para darse placer como para castigarse. [sic] (Mujer entre 50 - 60 años).

La ninfomanía no deja de ser una enfermedad. Al generarle eso la adicción, al final de las películas el personaje sale más demacrado. La sensación que transmite es que es negativo para el personaje. [sic] (Hombre entre 20 - 30 años).

La mujer en Lars von Trier es una mujer inestable y loca, añaden aquellos que han visto alguna de sus películas.

La mujer está tan obsesionada con el sexo que el hecho de que se muera su hijo ni le preocupa. [sic] (Mujer entre 50 - 60 años).

En definitiva, algo que coincide con las conclusiones de la investigadora, es que a pesar de que algunos miembros ven como algo positivo el representar la sexualidad femenina como lo hace Lars von Trier, dado que no se suele hacer en el cine comercial, todos coinciden en concluir que la mujer que busca el sexo siempre acaba destruida, evocando el sexo siempre algo negativo.

Conclusiones

Los objetivos que se plantearon al inicio de la investigación fueron:

- Concluir cuál es la perspectiva de la sexualidad femenina que representa Lars von Trier en sus películas, si son positivas o no para el cambio social y el desarrollo de la mujer en la actualidad.
- Perfilar una idea sobre la influencia del cine y la necesidad de su responsabilidad educativa y formativa en torno a la sexualidad femenina dada la situación actual del siglo XXI.

Junto a estos objetivos se desarrollaron una serie de preguntas que serán contestadas en las presentes conclusiones. Además, tras el análisis de la bibliografía y el análisis metodológico de las tres películas seleccionadas del cineasta danés Lars von Trier, se podrían desarrollar las siguientes conclusiones a partir de la hipótesis planteada al inicio de la investigación.

Tras la idea y teoría de algunos sectores feministas de la necesidad de un cuerpo que represente el placer para que éste aparezca en pantalla, Lars von Trier tamiza el verdadero significado androcéntrico de la trama de su películas con la representación de una mujer como protagonista, y su cuerpo desnudo que rompe ciertos códigos establecidos.

En primer lugar, habría que reseñar que el análisis del contenido de los films de Lars von Trier ha tenido como pilar principal la idea de la aparición del cuerpo de la mujer en pantalla y la representación de su placer y su sexualidad.

La revisión de bibliografía lleva a la conclusión de que la representación de la mujer en el cine no ha sido favorable en su mayoría para el colectivo de la mujer, dado que ha predominado siempre el placer del hombre que mira a la mujer y es él el que disfruta con la sexualidad de ella y no ella misma. Además, siempre se ha mirado a la mujer con una mirada erótica, siendo el personaje femenino un objeto sexual para el hombre y para el espectador.

*¿Qué concepto de la sexualidad femenina presenta Lars von Trier?
¿Cómo se presentan los órganos genitales de la mujer?*

En este sentido, la representación del cuerpo de la mujer y de su sexualidad en las películas analizadas del director danés, desarrolla unos códigos que difieren en muchos casos de los códigos androcéntricos establecidos.

Aunque el canon de belleza de las mujeres protagonistas podría encajar en los tradicionales, la representación del vello púbico en todo momento y la filmación del mismo junto al órgano sexual femenino de forma natural, rompe con esos códigos de representación que la cinematografía heteropatriarcal ha evitado desde tiempos remotos. Por otra parte, la mirada hacia la mujer y su cuerpo desnudo, en algunos momentos se presenta de forma placentera desde el personaje masculino del film, y otras veces es ella el sujeto que mira.

¿Qué roles cumple la mujer en la filmografía de Lars von Trier de la última década?

Los roles que desarrolla la mujer en todos los films analizados consisten principalmente en la inestabilidad, la depresión, la afectividad materna, la locura y la autodestrucción.

La sexualidad de la mujer ¿se desarrolla para su propio placer o para el de otros?

En relación con la representación del placer de la mujer y su orgasmo, este es representado sin pudor. Todas las mujeres aparentemente buscan su propio placer sin pensar en el placer del hombre, desarrollando en plenitud su sexualidad.

No obstante, a partir de esta última idea la teoría de Lars von Trier como director que transgrede ciertos códigos tradicionales empieza a difuminarse.

El análisis de la investigadora junto con el debate de los espectadores participantes del *Focus Group* donde se proyectaron los fragmentos seleccionados de cada película, concluyen la misma noción sobre la filmografía de la última década de Lars von Trier.

¿Las imágenes se rigen por la norma androcéntrica?

Aunque la estética de los films represente al cuerpo de la mujer y su sexualidad desde un punto de vista transgresor y rompedor de los códigos heteropatriarcales, el contenido de fondo que realmente transmite el director con estas imágenes es negativo para la mujer, en todos los sentidos.

La sexualidad de la mujer se presenta en la trilogía de films como una aberración para la mujer cuando ella intenta buscar su placer.

¿Es ella la dueña de su propia sexualidad?

En *Antichrist* es precisamente esa sexualidad y búsqueda de placer la que lleva a la muerte del hijo del matrimonio protagonista. Es la naturaleza de la mujer la que la termina autodestruyendo - y también al marido -. De forma ejemplificada aparece esta idea al final de la película con la amputación de la sexualidad femenina como solución a todos los males, cuando la protagonista se mutila el clítoris. Por lo tanto, la toma de decisiones sobre su sexualidad no las toma la propia protagonista aunque aparentemente sea así, porque el mensaje final es que es su naturaleza perversa e inestable es la que le hace actuar de una forma u otra.

¿Qué papel tienen las patologías en relación con la sexualidad de la mujer en sus películas? ¿y la naturaleza?

En *Melancholia* no se pueden sacar muchas conclusiones dada la escasez de representación de sexualidad femenina. No obstante, en algunos instantes aparece la mujer desnuda y la mirada hacia ella es como objeto sexual erótico. Además, las dos mujeres protagonistas se representan como inestables, locas, caóticas, destructivas, etc., es decir, cumpliendo todos los roles negativos que suelen ir asociados con ellas en las películas que cumplen los códigos androcéntricos. Finalmente, es destacable la relación indivisible entre el estado mental de la mujer y la naturaleza.

¿El hecho de que se represente la sexualidad femenina a través de una enfermedad elimina el poder de la mujer sobre su propio deseo y sus decisiones?

En *Nymphomaniac Vol. y Vol.II* parece en el inicio del primer volumen que es la protagonista la que busca su placer y desarrolla su sexualidad, queriendo además entenderla y aprender sobre ella. No obstante, esta noción tan positiva comienza a decaer conforme la protagonista evoluciona y con ella su enfermedad, la ninfomanía. De nuevo, no es ella la que controla sus decisiones, sino que estas están expropiadas por culpa de la enfermedad, la cual es la que le hace buscar su placer de forma obsesiva y la termina destruyendo cada vez más llevándola al caos.

El final del film *Nymphomaniac Vol.II* sería representativo y concluyente, enlazando por lo tanto con la idea final que la investigadora ha inferido.

Cuando Seligman - el hombre que se pasa durante ambas películas escuchando la historia de la protagonista -, tras ser testigo de la sexualidad de la protagonista, de todas sus relaciones sexuales, desgracias y placeres, se ve finalmente en el derecho y en la posición de asumir el poder sobre la sexualidad de ella porque, “si lo has hecho tantas veces, ¿qué más te da una más?”. (*Nymphomaniac Vol II.*, 2013).

La respuesta a esa pregunta debería ser obtenida por el propio hombre - tanto en la ficción como en la realidad - y decir que por supuesto que importa una vez más, o las que sean, porque no lo ha decidido ella, porque ella es dueña de su sexualidad y sus relaciones y ella es la que tiene que decidir qué hacer con ella.

Las personas no solo regulan su sexualidad desde sus procesos fisiológicos y la parte instintiva de su organismo, sino que pueden y deben tomar decisiones sobre su sexualidad, son libres de masturbarse o no, buscar tener relaciones sexuales o renunciar a ellas, controlar su deseo o darle curso, etc... (López Sánchez, 2005:91).

Además, en este final del film hay un simbolismo de la “mirada espectral” y “mirada de la cámara” sobre la que teoriza Laura Mulvey, dado que en este caso coinciden ambas miradas y eso es lo peligroso, que si ambos han estado observando las mismas imágenes a lo largo de toda la película, ¿no podría ser la reacción del espectador la misma que la del personaje masculino que la escuchaba a ella en la pantalla?

El disimulo de las miradas de los espectadores y de la cámara se realiza por medio de la reintegración de ésta última en la secuencia narrativa a través de las miradas de los personajes, las miradas que unos se dirigen a otros o que dirigen a otros componentes o aspectos del mundo ficticio de la narración, estén dentro o fuera de campo. (Sainz Pezonaga, 2017:4).

¿Cuál es la finalidad de la representación de la sexualidad de la mujer en las películas de Lars von Trier?

Lars von Trier hace dueña de la sexualidad de la mujer a la culpabilidad, la naturaleza de la propia mujer o a una enfermedad como la ninfomanía. Así que, cumpliendo la hipótesis planteada al inicio de esta investigación, la representación explícita de la sexualidad de la mujer protagonista en las películas de Lars von Trier es simplemente un escudo estético que oculta una idea heteropatriarcal sobre la mujer desposeída de su sexualidad y sin control sobre la misma, además del intento de la búsqueda del placer que se representa como algo antinatural y destructivo por parte de la mujer.

¿Es necesario un cine que apoye el cambio social y la lucha por los derechos de la mujer?

Dado el gran número de abusos sexuales a mujeres que hoy en día se suceden, se requiere un sobreesfuerzo en la educación y formación sobre la libertad sexual y el cuerpo de la mujer. En este sentido, la industria cinematográfica - tal y como se extrae de la bibliografía analizada -, es un pilar cultural y educativo fundamental en la formación del imaginario colectivo de la sociedad. En una era en la que el cine y las

series son un elemento fundamental en la vida de la mayoría de la sociedad, es necesario más que nunca que el cine ejerza su función educativa y represente a la mujer y su sexualidad de forma precisa y positiva, sin la aparición de la mujer como objeto sexual erótico que no tiene placer para ella misma sino para el hombre que la observa. La educación sexual se ha convertido en un pilar esencial hoy en día para el desarrollo tanto de la mujer como del hombre, una educación que elimine los estereotipos sobre la mujer y muestre la igualdad entre el hombre y la mujer respecto a su libertad sexual.

Cornelius Castoriadis distinguía entre el imaginario instituyente y el imaginario instituido. El primero se refiere a la capacidad creadora de un colectivo humano que crea significaciones nuevas que subvierten las formas históricas existentes. El segundo apela al conjunto de normas, valores, lenguaje, leyes, procedimientos y métodos constituidos por las instituciones. En las actuales sociedades disciplinadas y de control, la producción de un imaginario crítico instituyente se expresa en aquellas narrativas que surgen de las prácticas sociales y reivindican otras formas de vida y acción colectivas a las que impone la administración biopolítica. (*Subtramas* (s.a.).)

En definitiva, la cinematografía debe comenzar a crear una serie de imaginarios instituyentes, críticos y que representen una imagen de la mujer y su sexualidad que no esté estereotipada y que subvierta las formas históricas que ya existen. Debemos crear un imaginario crítico instituyente que se exprese en este caso a través de las narrativas cinematográficas, de las historias que se plasman en pantalla y de las imágenes, reivindicando que la sexualidad femenina es algo diferente a lo que se ha mostrado a lo largo de la historia del cine y que aun está instituido en el imaginario actual de la sociedad.

Referencias³⁶

ARTÍCULO CIENTÍFICO

- Albizu Ontaneda, N. (2010). "Mujeres irrepresentables. La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica" en *Bajo palabra. Revista de filosofía*. [En línea]. No.5, pp. 131 - 140. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3411409>
- Castro Ricalde, M. (2002). "Feminismo y teoría cinematográfica" en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. [En línea]. No.25, pp. 23-48. Disponible en: <http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0532/ricalde.pdf>
- Chas Rodríguez, M.D., Fernández Rodríguez, A.I., Rivero Fernández, M.R. y Diz Coello, M.C.M. (2000). "Prevención de abusos sexuales" en *Revista galego-portuguesa de psicoloxía e educación: revista de estudos e investigación en psicología y educación*. [En línea]. No. 6, pp. 53-63. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1043518>
- Ciancio, B. (2016). "El cuerpo en los estudios sobre cine. Gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria" en *Daimon: Revista de filosofía*. [En línea]. No. Extra 5, pp. 245 - 256. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5788616>
- Colaizzi, G. (2003). "Placer visual, política sexual y continuidad narrativa" en *Arbor, CLXXIV*. [En línea]. No.686, pp. 339-354. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2003.i686.644>
- Díaz Lucena, A. (2015). "La Diosa en Lars von Trier. La liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno" en *Trama Y Fondo: Revista De Cultura*. [En línea]. No.39, pp. 159 - 172. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5681971>
- Duque, C. (2010). "Judith Butler y la teoría de la performatividad de género" en *Revista de Educación & Pensamiento*. [En línea]. No. 17, pp. 85 - 95. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396>.
- Febrer Fernández, N. (2014). "Género y sexualidad en el arte contemporáneo" en *Dossiers Feministes*. [En línea]. No.18, pp. 209 - 226. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4941724.pdf>

³⁶ Modelo Harvard, basado en: Berthier A., "El sistema de referencias Harvard". [En línea]. Disponible en: <http://www.conocimientoy sociedad.com>

- Garro Larrañaga, O. (2011). "Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación" en *La ventana*. [En línea]. No.33, pp. 302-320. Disponible en: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/ventana33/12aprender.pdf>
- Gila, J. y Guil, A. (1999). "La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos" en *Comunicar*. [En línea]. No.12, pp. 89-93. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=262538>
- González Solas, J. (2005). "El sexo-medio: la economía política de la diferencia" en *Área Abierta*. [En línea]. No.11. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0505230005A/4187>
- Groneman, C. (1994). "Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality" en *Signs: Journal Of Women In Culture And Society*. [En línea]. No. 19, pp. 337-367. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1086/494887>
- López Sánchez, F. (2005). "Los abusos sexuales. El riesgo de ser mujer" en *Feminismo/s*. [En línea]. No.6, pp. 91-106. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1977466>
- Maqueta Abreu, M.L. (2004). "La regulación legal de las agresiones y abusos sexuales" en *Meridiam*. [En línea]. No.33, pp. 40-43. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5409608>
- Martín-Cano Abreu, F. (2005). "La sexualidad femenina como fuerza subversiva y emancipadora de la mujer" en *Nómadas: Critical Journal Of Social And Juridical Sciences*. [En línea]. No.12. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1311361>
- Martínez Salanova Sánchez, E. (2016). "La mujer en el cine: de objeto sexual a necesaria protagonista de cambios sociales" en *Aularia: Revista Digital De Comunicación*. [En línea]. No.6, 1, pp. 1 -10. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5350552>
- Méndez Gago, S. (2003). "La educación sexual en la sociedad de consumo" en *Revista de Estudios de Juventud*. [En línea]. No.63, pp. 81-93. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3256243>
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*. [En línea] No.16, 3, pp. 6-18. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

- Olivia Barboza, P. (2017). "Desde lo profundo de sus obras. Un análisis sobre la patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres" en *Rev. Rupturas*. [En línea], No.7, 2, pp. 163 - 191. Disponible en: <https://investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/rupturas/article/view/1837>
- Palencia Villa, R. y Palencia Villa, M. (2014). "La representación cinematográfica en la construcción de la identidad" en *Revista de estudios de género: La ventana*. [En línea]. No.5, 39, pp. 62 - 96. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202509>
- Pascual Fernández, A. (2016). "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación" en *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*. [En línea]. No.10, pp. 63-78. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5429358>
- Roberts, J. (1999). "Dogma 95" en *New left review*. [En línea]. No. 4, pp. 135 - 144. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=837397>
- Romero, M. (1998). "El *focus group*: modelo de estudio del comportamiento de la audiencia" en *Comunicación y cultura*. [En línea]. No.4, pp. 39-45. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2901279>
- Restrepo Mejía, M., y Fernández Fuente, S. (2016). "Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier" en *Katharsis*. [En línea]. No.21, pp. 355 -384 Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.25057/25005731.772>
- Sainz Pezonaga, A., (2017). "Cine e ideología de género. De Lauretis con y contra Althusser" en *Demarcaciones*. [En línea]. No. 5, pp. 1-17. Disponible en: <http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2017/06/SAINZ-PEZONA-GA-2.pdf>
- Zurian Hernández, F. y Herrero Jiménez, B. (2014). "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y meteorológico para la investigación en cultura audiovisual" en *Área Abierta*. [En línea]. No. 14, 3. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/47160/44214>
- Zurian Hernández, F. (2011). "Presentación: Sexualidad y políticas de género en el audiovisual" en *Revista De Historia Del Cine*. [En línea]. No.34, pp. 7 - 10. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675222>

BLOG Y PÁGINA WEB

- Ecured. (2012). “Dogma 95” en *Ecured. Conocimiento con todos y para todos.* [En línea]. Disponible en: https://www.ecured.cu/Dogma_95
- Filmaffinity. (s.a.). “Anticristo (2009)” en *Filmaffinity*. [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film917722.html>
- Filmaffinity. (s.a.). “Melancolía (2011)” en *Filmaffinity*. [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film131917.html>
- Filmaffinity. (s.a.). “Nymphomaniac. Volumen 1 (2013)” en *Filmaffinity*. [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film647318.html>
- Filmaffinity. (s.a.). “Nymphomaniac. Volumen 2 (2013)”. [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film369334.html>
- Helado, I. (2014). “El 52% de las mujeres de Dinamarca reportaron ser víctimas de violencia física o sexual” en *Europa Hoy*. [En línea]. Disponible en: <http://europauniversal.blogspot.com.es/2014/05/el-52-de-las-mujeres-de-dinamarca.html>
- Iglesias, R. (2015). “Movimientos cinematográficos: el Dogma 95” en *Blog de CPA*. [En línea]. Disponible en: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/movimientos-cinematograficos-dogma-95/>
- IMDb. (s.a.). “Lars von Trier” en *IMDb*. [En línea]. Disponible en: <http://www.imdb.com/name/nm0001885/bio>
- Luna, J. (2015). “Dogma 95, la corriente que intentó reinventar el cine” en *Hipertextual*. [En línea]. Disponible en: <https://hipertextual.com/2015/06/dogma-95>
- Sanguino, J. (2015). “El despertar de la sexualidad en el cine” en *Cultura Colectiva*. [En línea]. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/el-despertar-de-la-sexualidad-en-el-cine/>
- Senthilingam, M. (2017). “El acoso sexual está en todo el mundo: estas son las escalofriantes cifras globales”, en *CNN*. [En línea]. Disponible en: <http://cnnespanol.cnn.com/2017/11/28/el-acoso-sexual-esta-en-todo-el-mundo-estas-son-las-escalofriantes-cifras-globales/>

DICCIONARIO

- Real Academia Española (2014). "Diccionario de la lengua española", 23.^a ed. Madrid: Espasa. Disponible en: <http://dle.rae.es/index.html>

LITERATURA

- Barbour, R., (2013). *Los grupos de discusión en Investigación Cualitativa*. (1^aed.). Madrid, Morata.
- Colaizzi, G., (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. (1^aed.). Valencia, Episteme.
- Ibañez, J., (1992). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*. (2^a ed.). Madrid, Siglo veintiuno de España Editores.
- Mulvey, L., (1995). Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. En G. Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica* (1^a ed.). Valencia, Episteme S.L.
- Cruzado Rodríguez, A., (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas* (1^a ed.). Sevilla, ArCiBel.
- Guarinos, V., (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica feminista. En Loscertales, F., Nuñez, T., R.Contreras, F., Guarinos, V., Vera, T., Guerrero S., y González, R., *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. (pp. 91-111). Madrid, Siranda Editorial.
- Gubern, R., (2005). *Patologías de la imagen* (1^a ed.). Barcelona, Anagrama.
- Kuhn, A., (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. (1^aed.). Madrid, Cátedra. Signo e imagen.
- Marín, T. F., (2014). *Sigmund Freud: el psicoanálisis y las razones del malestar humano*. Barcelona, ES: Editorial UOC. [En línea]. Disponible en: <https://us.odiolotk.es/opac/>
- Montañés Serrano, M., (2009). *Metodología y técnica participativa. Teoría y práctica de una estrategia de investigación participativa*. (1^a ed.). Barcelona, Editorial UOC.
- Paasonen, S., Nikunen, K., y Saarenmaa, L., (2007). *Pornification* (1^a ed.). New York, Berg Publisher.
- Ruiz Olabuénaga, J.I., (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. (1^a ed.). Bilbao, Universidad de Deusto.

- Segarra, M., (2007). *Políticas del deseo*. (1ª ed.). Barcelona, Icaria Editorial.
- Shipman, D., (1985). *Caught in the act* (1ª ed.). London, Elm Tree Books.
- Sierra Bravo, R., (1999). *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. (13ª ed.). Madrid, Paraninfo.
- Smith, S., (1975). *Women who make movies* (1ªed.). New York, Hopkinson and Blake.
- Stevenson, J., (2005). *Lars von Trier* (1ª ed.). Barcelona, Paidós.

PÁGINAS WEB

Subtramas (s.a.) “Imaginario” en *Abecedario Anagramático de Subtramas. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*. [En línea]. Disponible en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/imaginarion>

PELÍCULAS

- *Antichrist*. (2009). Película dirigida por Lars von Trier, Dinamarca / Alemania / Francia / Polonia / Suecia / Italia, Zentropa Entertainments [DVD].
- *Nymphomaniac Vol I*. (2013). Película dirigida por Lars von Trier, Dinamarca/ Alemania / Francia / Bélgica, Zentropa Entertainments [DVD].
- *Nymphomaniac Vol II*. (2013). Película dirigida por Lars von Trier, Dinamarca/ Alemania / Francia / Bélgica, Zentropa Entertainments [DVD].
- *Melancholia*. (2011). Película dirigida por Lars von Trier, Dinamarca/ Alemania / Suecia, Zentropa Entertainments / Memphis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / arte France Cinéma [DVD].

PRENSA

- Cristóbal, P. (2006). “¿Qué es una ninfómana?” en *20 Minutos*. [En línea] Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/81934/0/que-es-una-ninfomana-sexo/>
- Eldiario.es. (2014). “Más de la mitad de las mujeres europeas han sufrido acoso sexual” en *eldiario.es*. [En línea] Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/millones-europeas-sufrido-violencia-machista_0_235177241.html

- El Mundo. (2011). "Von Trier: 'Comprendo a Hitler'" en *El Mundo*. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/18/cultura/1305717003.html>
- González, J.M. (2013). "Nymphomaniac. Volumen 1" de Lars Von Trier" en *LibertadDigital CINE*. [En línea]. Disponible en: <http://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2013-12-28/critica-nymphomaniac-volumen-1-de-lars-von-trier-71986/>

REVISTA ONLINE

- Ayuso, B. (2017). "La guerra del orgasmo femenino" en *Jot Down*. [En línea]. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2017/04/la-guerra-del-orgasmo-femenino/>
- Fotogramas. (2014). "Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y Lars von Trier sí se atrevió a contar" en *Fotogramas*. [En línea]. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Nymphomaniac.-Volumen-2/Todo-lo-que-siempre-quiso-saber-sobre-el-sexo-y-Lars-von-Trier-si-se-atrevio-a-contar>

TESIS / TFM / TFG

- Toscano Alonso, M. (2015). *Sexualidad femenina en la ficción televisiva*. Trabajo fin de grado. Universidad de Sevilla - Sevilla.
- Corina Roullier, L. (2015). *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: dominación y sumisión a propósito de Cincuenta sombras de Grey*. Trabajo fin de máster. Universitat Jaume I - Castellón.

VÍDEOS

- TED Talks, (2016). *What young women believe about their own sexual pleasure*. Disponible en: https://www.ted.com/talks/peggy_orenstein_what_young_women_believe_about_their_own_sexual_pleasure?language=en#t-1007436