



THE END

Género en primer plano

Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos

M. Isabel Menéndez Menéndez / Marta Fernández Morales

Género en primer plano

Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos

M^a Isabel Menéndez Menéndez / Marta Fernández Morales

Edita: **Coleutivu Milenta Mujeres** c/ Puerto Pajares 10, bajo posterior. 33011 Oviedo Teléfono y Fax: 985 296 121

En la realización de este trabajo han colaborado también: **Patricia Bastida Rodríguez, Graciela Álvarez Fernández, Ana Isabel Suárez González y Pilar Redondo Suárez**

© del texto: **Mª Isabel Menéndez Menéndez, Marta Fernández Morales**

Diseño gráfico: **Forma**

Impresión: Grafinsa

Depósito legal: AS-1629/2004

ISBN: 84-609-0959-X

*A las mujeres de ambos lados de la pantalla, por la vida real
y por todas las vidas soñadas en la oscuridad de un cine.*

PALABRAS PREVIAS Coleutivu Milenta Muyeres

El firme compromiso de nuestra asociación, Milenta Muyeres y Moces, con el proceso de transformación social y la consecución de una sociedad más justa y solidaria, lleva implícita la necesidad de construir una igualdad de oportunidades real entre mujeres y hombres.

El contexto de nuestro trabajo es el marco asociativo de mujeres en lucha por la igualdad, marco el asturiano que actualmente no goza de su mejor estado de salud. Como parte integrante del movimiento social, debemos manifestar una sólida creencia en considerar los procesos de participación como aquellos que permiten compartir las decisiones que afectan a nuestra vida propia y a la de la comunidad en que vivimos; por ello identificamos la participación socio-política como derecho fundamental de las ciudadanas, y cuyo ejercicio permitirá consolidar el propio sistema democrático en su forma más esencial: igualitario y justo, en definitiva, REAL.

En este marco de actuación se incluye la guía que tienes en tus manos, lo que esperamos sea un elemento útil en tu trabajo, organización o simplemente en tu reflexión personal.

Nuestro objetivo básico es acercar el principio de igualdad de oportunidades a grupos de mujeres a través de una herramienta que incorpore el video-forum como una técnica de análisis y reflexión para temas diversos siempre relacionados con las mujeres y su situación social, favoreciendo la formación en el ámbito de la educación no formal y atendiendo siempre a una transversalidad de género en todos sus aspectos.

Esta herramienta está orientada, tanto por la selección de los títulos en ella incluida como por los soportes teóricos que desarrolla, para trabajar con colectivos y grupos de mujeres de diversas edades y ámbitos, siempre en una sesión doble de visionado y análisis de un film de los que en esta guía se incluyen. Es preciso por tanto, la presencia de una persona que actúe como elemento conductor de la actividad, proporcionando las informaciones básicas previas al visionado y dirigiendo el debate posterior con el fin de que se cumplan los objetivos marcados.

En definitiva pretendemos contribuir a la creación de espacios de reunión e intercambio de ideas, apoyar la creación de tejido social, fomentar en las mujeres la toma de la palabra, visibilizar sus opiniones, en resumen, aplicar el principio de igualdad de oportunidades.

Esperamos que esta guía sea de utilidad, y que sobre todo disfrutéis utilizándola.

ÍNDICE

11 PRÓLOGO: LA MIRADA (Chus Gutiérrez)

17 INTRODUCCIÓN

19 EL GÉNERO Y LA CINEMATOGRAFÍA

25

LA RELEVANCIA DE LA IMAGEN

26

ELEMENTOS DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

37

LA IDENTIFICACIÓN CON LAS Y LOS ESPECTADORES

38

APRENDIENDO A MIRAR EL CINE DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

46

OBRAS CITADAS

47 PELÍCULAS ANALIZADAS

49

Tomates verdes fritos

56

El círculo

65

Sólo mía

72

Beautiful girls

84

¿En qué piensan las mujeres?

92

Fucking Åmål

101

El color púrpura

108

Tigre y dragón

120

Solas

128

Ladybird, Ladybird

136

Boys don't cry

144

Persiguiendo a Betty

154

Todos los hombres sois iguales

161

Lara Croft

173

Flores de otro mundo

183

Candidata al poder

193

Kandahar

202

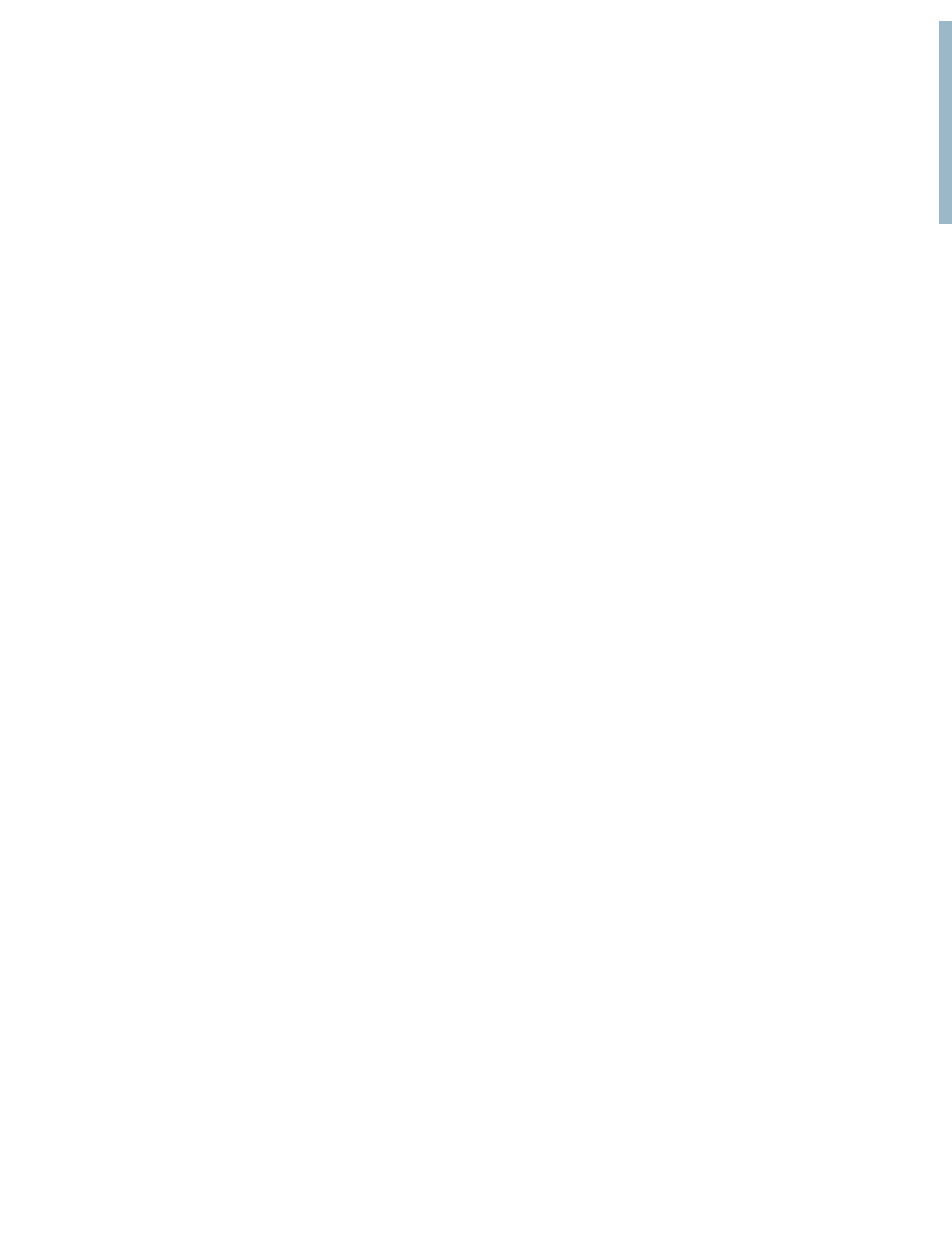
Como agua para chocolate

214

Entre rojas

221

El diario de Bridget Jones



PRÓLOGO LA MIRADA Chus Gutiérrez

Hay miradas que matan, otras que aman, hay miradas que nos muestran mundos personales, desconocidos o por conocidos fáciles de reconocer. Hay miradas de una parte de la población que son las mujeres y a las que pertenezco, no por elección premeditada sino por puro azar. Y desde mi mirada de mujer cuento el mundo, o mejor dicho pequeños y particulares mundos que me provocan una necesidad de verlos convertidos en películas.

No puedo decir que mi vocación de contadora surgiera en mi más tierna infancia, ni que siempre quise ser directora de cine. Mi vocación de cineasta surgió poco a poco, o quizás porque a medida que iba descartando opciones me fui quedando con pocas cartas en la mano y surgió como de la nada, una cámara de super ocho en mis manos que se me quedó pegada y ya no supe qué otra cosa hacer con mi vida que no fuera rodar y rodar... Y nunca mejor dicho, porque esto de hacer cine tiene mucho que ver con la famosa canción. El mundo del cine es duro y despiadado y trata con dureza a sus amantes, que no por eso dejan de ser menos perseverantes.

La mirada de las personas se va configurando en el tiempo, con las cosas que observamos y los sentimientos que provocan esas imágenes que se van incrustando en el alma y configurando el mundo personal de cada uno. Como mujer muchas veces me veo obligada a justificar mi mirada, que como ya he dicho antes, es sólo fruto del azar y no de la premeditación. Pero mi mirada no solo se justifica por mi género; mi mirada y la de cada ser que habita sobre el planeta se componen de todas las vivencias y sentimientos que provoca cada cosa que se mira, cada cosa que se vive. Por eso las miradas son únicas como único es cada ser, independientemente de su género.

Mi mirada es la de una niña que nació en Granada en los años sesenta en la España pacata y provinciana de esa época, en una familia muy numerosa con una madre que, como decían las artistas de cine de la época, quería tener muchos hijos. Mi padre era un trabajador de banco que ganaba menos de lo justo para llegar a final de mes, pero gracias a la ayuda de mis abuelos seguíamos manteniendo una especie de economía sostenible de buen ver. Parecía que todo iba bien hasta que a los ocho años mis padres decidieron hacer las maletas y traernos a todos a Madrid, donde aterrizamos una noche de septiembre en un coche lleno de niños y niñas dormidas en lo que a mí me parecía una autopista y que a partir de ese momento, sería la calle en la que vivi-

ríamos muchos años. Recuerdo que nos abrió el portal el sereno o figura siniestra y zarzapastrosa llena de llaves colgantes que permanecía en vela mientras la ciudad dormía.

Mi mirada dejó la infancia y la economía sostenible de buen ver y se fue al carajo. La vida en Madrid se puso dura y yo me encontré haciendo de madre de mis hermanos porque la madre se puso a trabajar para sacar adelante a esta familia tan numerosa. Mi mirada se llenó de paquetes de comida que mandaba la abuela de Granada repletos de deliciosos bizcochos y roscos, de los pelillos incipientes que me empezaron a salir en el pubis y que yo ocultaba asustada a todas mis hermanas pequeñas, de los vecinos alemanes que vivían en el piso de enfrente y eran todos chicos, rubios y exóticos para la época. Del cuarto donde dormíamos, que por la noche se convertía en un gran colchón de cuatro camas por las que brincaban incansables cuatro niñas que se negaban a crecer y a dejar de saltar cuando mi padre entraba en la habitación y nos amenazaba con quitarse la correa mientras nosotras ahogábamos nuestras risas apretándonos las almohadas contra la cara.

Mi mirada esta llena de esos dibujos que descubrí con mi hermano en una edición de *Las Mil y una Noches* y que nos inundaron de una extraña excitación desconocida y misteriosa. De los libros que cogía a boleto de la pequeña biblioteca de mi casa, como *La posada de Jamaica* o *El Árbol de la Ciencia*, que me transportaban a otros lugares y eran capaces de trasladarme a una isla dentro de una casa llena de gente. De la primera vez que fui al teatro a ver a Lindsay Kemp y todo me pareció posible, de mi primer gran enamoramiento, de mis viajes a otros países en los que realmente descubrí que en el mundo había mucha gente diferente, de los amigos que me decepcionaron y de los que perdí por no saber cuidarles, de la primera vez que vi a mi hija y la estreché contra mi pecho, de su mirada fija mientras mamaba... mi mirada está llena de mis imágenes y claro, soy una mujer, no puedo evitarlo y por ello tengo que justificarme.

Nos aseguran que vivimos en una sociedad igualitaria, me refiero al primer mundo y específicamente al tema de igualdad de oportunidades. Y yo no puedo partirme más francamente el culo de risa ante tal afirmación. Esta sociedad tiene de igualitaria lo que yo de monja de clausura y lo peor de todo es que nos han hecho creer que es así y se ha cerrado el espacio para la lucha, o sea que todo está bien, de hecho muy bien, y no hay por qué construir un mundo mejor. La imagen de las feministas se identifica con mujeres feas y violentas que lo único que quieren es comerse al macho y el término feminismo suena a antiguo

y desfasado, con lo cual, en el momento actual, la lucha por una verdadera igualdad y una concienciación social activa ha quedado a merced de los políticos y no existe una lucha de las mujeres por su condición de igualdad como afectadas directas en la renovación de la sociedad.

La sociedad no está preparada para asumir, **de verdad**, la incorporación de la mujer a todos los ámbitos sociales. Hay un largo recorrido para conseguir, **de forma efectiva**, la transformación integral de la estructura social, laboral e intelectual que permita, **de verdad**, el desarrollo de una mujer profesionalmente.

En mi profesión, por su particularidad, existe un tipo de discriminación que supongo será diferente en muchos aspectos a otras. Se respira de una forma clara y por otro lado de una sutileza difícil de formular, llamémosle una **elegante discriminación**. Yo lo llamaría una discriminación «mediático-social».

Cuando yo dirigí mi primera película, *Sublet*, en 1991, era una joven que nunca se había planteado que era una mujer. No me lo había planteado porque nadie me había puesto en esa coyuntura. Yo venía de una familia donde mi madre había trabajado toda la vida y mis padres siempre nos habían apoyado y exigido de igual forma a los niños y a las niñas, si bien mi madre se había encargado de meternos en el cerebro con especial insistencia la idea de que una mujer debía de luchar por su independencia económica y su formación antes que por cualquier otra cosa. Lo demás, vendría solo.

Y heme a mí, a los veintisiete años, con mi primera película terminada, tras las dificultades propias de cualquier principiante, empezando a promocionar y hacer entrevistas: mi presentación en sociedad en el mundo del cine. Y para mi sorpresa, lo más importante no era el trabajo en sí, o sea la película, lo más destacable era que soy una mujer, las preguntas insistían sobre ese factor obvio y por otra parte intrascendente desde mi punto de vista. Mi sorpresa no tuvo límites. Por primera vez en mi vida era consciente de que soy una mujer para la sociedad en la que vivía y que la verdadera sorpresa era que había dirigido una película.

En esos años aparecieron otras directoras de cine y me convertí para la sociedad en una anécdota, mejor dicho, nos convertimos, porque durante una temporada no paramos de aparecer en artículos con foto, todas de la mano y en los que se ensalzaban nuestros valores como féminas-directoras y no como directoras de cine con un trabajo sólido, defendible y respetable a sus espaldas.

En los años noventa aparecieron una treintena de primeras directoras de cine. Lo más importante en esta profesión es la continuidad, poder hacer una

película cada dos o tres años, seguir la trayectoria de tu evolución vital y profesional y no convertirte en una anécdota. Han pasado diez años y de esas treinta que empezamos en la década de los noventa y las que se han ido sumando en los últimos años, se puede decir que sólo entre siete y diez han conseguido tener una cierta continuidad y dentro de esa continuidad y en comparación con nuestros colegas masculinos, **¡inevitable!**, hay importantes diferencias prácticas como los presupuestos. *«Ninguna directora debutante ha gozado en sus primeras películas de un presupuesto alto,... Pero lo importante no es tanto el coste medio de esas producciones como el hecho de que, entre las directoras, no se ha producido el crescendo presupuestario de muchos de sus compañeros... entre sus primeras y sus segundas o terceras películas»*¹.

Seguimos rodando películas de presupuestos bajos, con pocas semanas de rodaje y con innumerables limitaciones como consecuencia de estos recortes. Si hay algo que necesita el cine es tiempo: tiempo de preparación, tiempo de ensayos, tiempo de rodaje y medios, los necesarios para conseguir rodar la película que está escrita en el guión. Todo este tiempo y estos medios se traducen en presupuesto del que muchas películas dirigidas por mujeres carecen. Y esa falta de presupuestos se traduce muchas veces en: **a menor inversión, menor riesgo y menor apoyo promocional y mediático.**

Curiosamente y unido al no *crescendo* de los presupuestos, nuestros compañeros de profesión han sido rápidamente identificados por los medios-industria-público, como figuras relevantes y perfectamente distinguibles e individualizables en estilos y formas. Las directoras formamos parte de un conjunto uniforme y no muy claro donde resulta más complicado individualizarnos (hay veces que te confunden de nombre). Formamos parte de una homogeneidad que podría definirse como «Mujeres Directoras», con lo cual no somos Chus Gutiérrez o Isabel Coixet o Iciar Bollaín o María Ripoll o Ana Díez o... somos esa cosa extraña llamada «Mujeres Directoras».

Y ahí me confundo y me sorprende a mí misma teniendo que gastar una cantidad enorme de tiempo en analizar esta extraña y curiosa reacción de los medios-industria-público y descubro asombrada que lo que se cuestiona es nuestra mirada. **La Mirada.** Y esa mirada produce desconfianza. Una mujer y su mirada siguen despertando en nuestra sociedad una duda de sospecha: ¿Será una feminista radical? ¿Será un machirulo disfrazado de mujer? ¿Será una homosexual reprimida? ¿Follará o no follará? ¿Será una romántica que nos hable de sensiblerías femeninas?...¿Qué **COÑO** será?... (palabra inevitable).

La mirada del hombre no se cuestiona, existe.

En el panorama cinematográfico nacional han aparecido en los últimos diez años un Hitchcock, un Orson Wells, un Rebelde sin Causa, Un Genio Indiscutible, Un Afrancesado Moderno... Todo figuras respetables e identificables. Curiosamente entre las mujeres no se han atrevido a tanto. A veces lo hacemos bien, a veces lo hacemos peor, pero seguimos dentro de esa nebulosa de inclasificables.

Otro tema muy divertido de analizar es el conflicto eterno entre una directora de cine y sus personajes. Siempre que una directora o guionista entrega un guión, lo primero que todo el mundo se va a cuestionar es: ¿Cómo son los personajes femeninos a través de la mirada de una mujer? ¡Y Dios mío! ¿Cómo van a ser los masculinos? Y los consecuentes comentarios a este análisis serán del tipo: “¿No crees que hay demasiado protagonismo de los personajes femeninos en tu guión? ¿No crees que habría que reforzar los papeles de los hombres?... ¡Definitivamente estamos hablando de una película con una mirada muy femenina!”

Nunca, jamás en mi vida, he visto una línea escrita sobre si la mirada de una película dirigida por un hombre tenía una mirada masculina. En algunos casos profundamente masculina. No se cuestiona si es mejor o peor, es que, simplemente, la mirada masculina no se cuestiona, existe.

¿Por qué se cuestiona mi mirada?

Otra particularidad muy curiosa de analizar es la representación de los personajes femeninos dentro del cine. Estos van de lo anecdótico, o sea un personaje que aparentemente es muy importante pero del que no te cuentan nada en absoluto, a lo simbólico, o sea, no existe. Otro tipo de personajes femeninos muy representados en el cine son de corte más clásico y pueden ir, desde la puta buena y la puta mala, a la novia medio boba y “atontá”, pasando por madres amantísimas y esposas abnegadas. También está la representación de la mujer moderna, agresiva, con infinidad de problemas emocionales a nivel de pareja y a la que todo se le arregla como por arte de magia cuando un galán, a veces muy sospechoso, aparece en su vida.

Pero esto a nadie le llama la atención. **¡Ah, se siente!** Ahora, en el momento en el que una mujer escribe un personaje femenino o masculino, aparecen un montón de preguntas sin respuesta y todo cae bajo una extraña sospecha en la que tú misma te preguntas a ti misma:

¿Seré una mujer con demasiada mirada de mujer?

Hay un montón de cosas sutiles, delicadas y soterradas que todo el tiempo me recuerdan que soy una mujer dentro de mi profesión. Y desde mis primeros días estoy asombrada ante el descubrimiento, por otro lado evidente, de que soy una mujer ¡No puede ser verdad!

¡Agotada estoy!

Y ahora, después de escribir este texto, intentaré liberarme de todas mis dudas sobre mi condición de género e intentaré hacer lo único que de verdad quiero hacer: seguir contando a través de mi mirada, que por azar y no por premeditación, es de mujer.

Enero de 2004

INTRODUCCIÓN

El texto que se propone adopta la estructura de guía didáctica por su finalidad eminentemente práctica. El objetivo que se plantea es acercar el análisis desde una perspectiva de género, aplicado a los productos cinematográficos contemporáneos. No se trata, por lo tanto, de un estudio semiótico ni tampoco de una investigación profunda sino de una serie de recomendaciones que permitan trabajar con el material audiovisual en un entorno pedagógico, como puede ser un taller, videoforum o seminario sobre cine.

Para facilitar el trabajo del monitor o monitora en dichas actividades, la guía se ha estructurado en dos grandes bloques. El primero de ellos está dedicado a una exposición teórica que permite introducir los conceptos básicos sobre el lenguaje audiovisual y sobre la perspectiva de género aplicada al estudio de productos culturales. En el segundo bloque, se incluyen veinte fichas de explotación de otros tantos largometrajes de reciente factura. Se concibe este material como un recurso abierto, que permitiría la incorporación de nuevo material de explotación. La selección de las películas no se ha hecho en función de que los largometrajes fueran dirigidos por mujeres, ni tampoco se han elegido cintas del cine denominado como feminista. Se trata de productos comerciales, cine de masas, que se pretende trabajar desde una óptica que integre la perspectiva de género.

Las fichas se estructuran en cuatro partes. La primera de ellas, la ficha técnica, ofrece los datos relacionados con la producción y comercialización de la cinta. La ficha artística permite acceder a la información sobre intérpretes y personajes. Por su parte, la ficha de análisis previo al visionado incluye la sinopsis del filme, el análisis del marco social, histórico y geográfico en el que se desarrolla la historia y otros apuntes sobre los temas principales abordados y sobre el perfil de los personajes. Por último, la ficha de análisis posterior al visionado sugiere cuestiones de explotación para el desarrollo práctico del taller y da breves notas sobre los elementos técnicos más relevantes. Para completar la información de las fichas, se pueden consultar los capítulos teóricos que facilitan la ampliación de las cuestiones de explotación y de las técnicas, en función de los intereses y necesidades del monitor o monitora y de las inquietudes del alumnado.

EL GÉNERO Y LA CINEMATOGRAFÍA

El cine es un producto cultural industrial que se convierte en una representación estética dotada de fines ideológicos. Se compone de una serie de lenguajes en cuya construcción se utiliza tanto la forma —códigos cinematográficos— como el contenido —argumento, trama, historia, contexto...—, creando un producto final que responde tanto a sus objetivos estéticos —el placer de participar del consumo del denominado como “Séptimo Arte”— como a sus objetivos sociales, es decir, transmitir un discurso que socializa.

El cine es cultura. Y ésta, desde una perspectiva antropológica, puede definirse como el conjunto de “realizaciones espirituales y materiales de un grupo humano” (JULIANO 3). Pero hoy en día, la cultura no es solamente el resultado del encuentro, más o menos espontáneo, del talento de las y los creadores, el análisis de la crítica y la propia demanda social sino que, además, la cultura, y dentro de ella el cine, es un producto industrial, esto es, un conjunto de “ramas, segmentos y actividades industriales —productoras y distribuidoras— de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas, finalmente, a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social” (ZALLO 9). Es decir, el cine, que forma parte de una industria de edición discontinua va a ser, según la definición anterior, una actividad de cultura industrializada, que pretende la realización personal o colectiva, sí, pero que transmite ideología y al mismo tiempo se articula a través de canales de distribución industriales. Por tanto, el cine no es cultura tradicional —entendida como arte de caballete o representaciones en vivo caracterizadas por la irreproducibilidad del producto— ni es cultura artesanal aunque en su proceso de producción se conserven algunos elementos artesanales. Se trata de una cultura industrial en el sentido de que es creada y fomentada por un capital que busca su propia reproducción y ampliación, aun dentro de los límites que impone el propio producto cultural. Esto es así incluso en los casos más extremos de cine independiente, ya que toda película busca la afluencia de un público y, en último término, un rendimiento económico que le permita ser más o menos comercial.

Además, el cine es una forma de representación estética que, como la literatura o la pintura, emplea una imagen que se convierte en sí misma y por sí misma en un vehículo de expresión. Estudiar el cine es considerar que se trata de un “mensaje estético”, es decir, entender que es un arte. Esta

definición contiene en sí misma “el discurso de la belleza” y, por tanto, la búsqueda del gusto y también del placer; búsquedas que afectan tanto al espectador como al realizador (JAVALOYES 1). Los estudios estéticos del cine contemplan, en consecuencia, aspectos como el espacio, la profundidad de campo, el plano, el sonido, el montaje o el ritmo. Todos estos elementos, combinados entre sí, constituyen la esencia de los estudios estéticos sobre cine. El punto de partida de este tipo de análisis asume una característica principal, que no es otra que la imposibilidad de fijar la imagen fílmica, elemento intrínseco a la producción cinematográfica que le diferencia de otras artes representativas como la pintura o la escultura.

Asimismo, el cine es un producto ideológico. El estudio de la estética del cine, según explica Javaloyes en su análisis de los principales ideólogos cinematográficos, se ha ido enriqueciendo con diversas aportaciones a lo largo de su historia, desde las primeras reflexiones de Munstemberg, quien en 1919 entendía el cine como un “arte de la mente”. Arnheim, por su parte, cree que la obra de arte no es un duplicado selectivo de la realidad, sino que reproduce parcialmente la impresión de realidad, no la misma realidad, sino otra creada artificialmente (2). Es innegable que el cine habla del mundo, pero analizar el contenido de una película sin tener en cuenta todo lo que conlleva su discurso —implícita o explícitamente— viene a ser lo mismo que suponer que aquella realidad exhibida desde la pantalla es un espejo de la realidad, es decir, un fragmento de la realidad “real”, de la realidad social, de la realidad del mundo. No quiere decir esta aseveración que el cine no hable del mundo, sino que advierte de que su discurso es ideológico; un discurso cercano a la escala de valores, concepciones y verdades de quien firma su autoría y, muchas veces, del grupo social al que pertenece —racial o étnico, religioso, cultural, social— y en otras ocasiones, del tejido económico y empresarial que lo promociona. Tampoco se trata de concebir el producto cinematográfico como una herramienta de manipulación —aunque también puede serlo y, de hecho, ha sido el vehículo de discursos políticos perfectamente planificados en algunos periodos y lugares de su historia— sino que hay que ser conscientes de que todo discurso supone un punto de vista concreto que ha elegido su autor o autora, un discurso que puede ser más o menos persuasivo, con mayores o menores objetivos pero que en ningún caso se puede considerar como exento de una ideología concreta, la que ha sido escogida para reconstruir esa parte de la realidad que ofrecerá el

film. No hay ninguna posibilidad de que exista un producto elaborado con lenguaje audiovisual en el que no esté presente la intervención del autor o la autora. No existe objetividad desde el punto de vista del relato fílmico, pues cuando alguien capta unas imágenes está dotándolas de significaciones diversas.

Por esa razón, la labor de análisis de una película ha de tener en cuenta múltiples aspectos, ya que se trata de una realidad polisémica. La realidad que construye el producto cinematográfico final sugiere a las y los espectadores un discurso que no consiste en “extraer” un contenido de la realidad y comentarlo a través de la forma elegida —en este caso la forma es el lenguaje cinematográfico—, sino que se trata de asumir la forma y el contenido como dos elementos de una misma realidad compuesta de lenguaje. Esta lectura de la realidad necesita, por esa razón, de un trabajo de descodificación, ya que la denotación —lo que el texto, cinematográfico o de otro tipo, dice— no es una operación literal, sino semiótica, una operación a través de la cual se construye el sentido, tal y como expone Louis Giannetti (5). El autor, en su ya clásico manual *Para conocer el cine*, asegura que la forma de enfocar al personaje es decisiva en cuanto al aspecto psicológico que se quiere mostrar al espectador/a. La clasificación más general se divide en cinco posturas “de cara al foco, de medio perfil, de perfil, tres cuartos de perfil y espalda a la cámara”. Insiste Giannetti en la importancia de elegir uno u otro foco y añade que “cuanto más se ve al personaje, es tanto más entrañable el ambiente y, en cambio, resulta más misterioso” (76-79). Asimismo, propone otro aspecto interesante respecto a la compleja urdimbre entre forma y contenido cuando presta su atención al marco fílmico en relación con el personaje y su entorno social:

«En el cine, el espacio muchas veces simboliza el poder... los protagonistas suelen ocupar mayor espacio dentro del marco cinematográfico, a no ser que sean perdedores de la sociedad y se trate de su actitud inerte o resignación ante estas circunstancias que le rodean. La situación espacial que ocupa el personaje no equivale exactamente a su categoría social, a saber, el papel del rey puede ocupar menos espacio si no es protagonista de la película. De modo que el espacio decide el dramatismo de la película y el director maneja toda la estructura espacial con distintos ángulos de cámara y focos de atención. (66-67)»

Giannetti concluye asegurando que los directores/as de cine, durante el rodaje de la película, “en vez de atender a “qué” —la materia textual—, se

preocupan por “cómo” —la técnica en conjunto— para justificar el valor de la obra filmica” (447-448). Es decir, la denotación (sin entrar a analizar la connotación que, como es sabido, se trata de un segundo nivel de significación más complejo de analizar y que está aún más relacionado con los códigos tanto internos como externos a la obra) “funciona arbitrariamente, no en virtud de la motivación, ya que existe una convención que fija el sentido denotativo y que permite el funcionamiento del mecanismo referencial” (ODIN 133). En definitiva, todo discurso analítico sobre cine debe preguntarse cómo está constituido su lenguaje, cuáles son sus posibilidades significantes, sus alcances y convenciones, ya que el lenguaje cinematográfico es el producto de una concurrencia de sistemas de significación tal y como expone Baiz.

Para articular ese discurso que el cine pretende llevar hasta sus espectadores/as, el lenguaje cinematográfico, como se mencionaba más arriba, emplea diferentes códigos. Los códigos son sistemas de signos, señales o reglas que dan forma a un mensaje. Este término hace referencia también a las estructuras de correlaciones que adjudican un significado a cada significado, ya que se trata de un conjunto de elementos que funcionan como un sistema y cuya estructura organizadora, eventualmente, puede funcionar como significado o como signifiante. El lenguaje cinematográfico, por tanto, está compuesto de múltiples códigos y es la teoría la que ha jerarquizado y organizado esos códigos en la construcción del relato cinematográfico. Según Christian Metz, este lenguaje específico nace de la realización particular de códigos propios del cine —o fílmicos— y otros ajenos —no cinematográficos— (87). Para otros, como Garroni, los códigos son directamente mixtos en todos los casos en que son aplicados al lenguaje cinematográfico (332).

Por último, junto a la dimensión estética del cine, aparece su dimensión estético-expresiva. Siguiendo a André Bazin, la imagen se compone de dos dimensiones: por una parte, la dimensión estética, en la que “el modelo se halla trascendido por el simbolismo de las formas” y otra caracterizada por el “deseo psicológico de sustituir el mundo externo por su doble” (JAVALOYES 3) lo que se concreta en la existencia de dos corrientes estéticas: la estético-expresiva, que sería un flujo que parte del interior del autor/a hacia el exterior, y otra realista que sigue el camino contrario: desde la realidad extrínseca al autor/a hasta su propio interior como receptor/a. Ambas modalidades de la imagen se aprovechan de la realidad en todo caso, la primera

como plasmación simbólica de ideas y sentimientos y la segunda como sustitución de la realidad “real” o, si se quiere, “natural”. Esta teoría de Bazin, que avanza un paso más en relación con la cuestión de la verosimilitud en el cine, fue una de las más influyentes en su momento e hizo nacer un nuevo interés por aquél, argumenta Carmen Javaloyes. Y es que la cuestión de la realidad cinematográfica ha producido numerosos estudios, desde el origen mismo de este tipo de arte. Se trata de un amplio abanico de posiciones entre las que aparecen las más divergentes: los/as realistas que tratan de seleccionar la realidad y los/as que entienden el cine como una ficción, manipulando la realidad para ello. No son, necesariamente, dos corrientes opuestas, sino que se trata de formas distintas de expresar el mundo ideológico del autor/a y que encontraron su fusión con la aparición del género docudrama, un formato que funde los códigos de la realidad con los de la ficción (3-4).

LA RELEVANCIA DE LA IMAGEN

Asegura Pilar Aguilar que, en la actualidad, las personas están tan inmersas en el mundo audiovisual que asumen la cultura de la imagen sin analizarla. Esta situación provoca la imposibilidad de explicarse, como individuos, al margen de esa realidad. En consecuencia, se hace imprescindible una búsqueda de herramientas e instrumentos que permitan su discernimiento. Nadie discute la influencia de la imagen y, de hecho, los estímulos que se adquieren a través de los ojos son, probablemente, los que se entienden como relevantes. Así, muchas personas asegurarían que aquello que adquieren a través de la vista es capaz de sustituir al resto de funciones sensoriales.

El placer de la contemplación, del que ya habló Sigmund Freud, es inherente a la condición humana. A partir de ahí, las conclusiones del psicoanálisis aseguran que la mirada es la clave del deseo. Lacan parte de la idea de que el otro/a es lo justamente lo que no es uno/a mismo/a, aquello de lo que se carece y, por tanto, objeto de deseo. Es decir, el deseo se genera en la ausencia y la escopofilia¹ exige una distancia entre sujeto y objeto. En consecuencia, “es precisamente el juego de la ausencia y la distancia el que origina el placer visual. Y en ese juego se basa la imagen audiovisual pues en ella, justamente, el objeto de la mirada está ausente y distante” (AGUILAR

73). O lo que es lo mismo: todas las imágenes son objetos con presencia icónica pero, al mismo tiempo, con el significante de una ausencia. Todas las imágenes son, al mismo tiempo, el eco de una presencia y de su ausencia.

Una de las claves del placer que provoca el relato audiovisual es su similitud con la vida y con lo que no es vida. Se parece o no tiene nada en común; es igual que la vida real y es al mismo tiempo totalmente distinto. Por eso, los espectadores/as pueden construir ilusiones casi verdícas pero exentas de la responsabilidad de la vida “real”. En cuanto al cine, asegura Aguilar, es el modo de expresión que pone en funcionamiento más ejes de percepción. “[E]l poder de la imagen en movimiento está potenciado por las condiciones espectatoriales que le son propias” (80); condiciones como la oscuridad, el anonimato o la inmovilidad forzosa. El cine requiere una atención constante que facilita la inmersión en el relato ficcional de la película.

ELEMENTOS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El lenguaje cinematográfico está compuesto de numerosos elementos, dependientes unos de otros. Los más importantes se dividen entre la imagen y el sonido.

ELEMENTOS DE SONIDO

Los relatos cinematográficos construyen una realidad dotada de significado a partir de una banda sonora en la que coexisten sonidos y silencios. Los sonidos son, fundamentalmente, diegéticos o extradiegéticos. La diégesis es definida por Pilar Aguilar como “la historia comprendida como universo ficticio que forma un todo. Es pues, el mundo de la ficción que el espectador construye a partir de los datos significantes que la película proporciona” (110). El sonido diegético, por su parte, puede ser sonido *in* o sonido *off*, según la fuente sea visible o no; también puede ser sonido interior o exterior, según esté creado en el interior de un personaje y, por tanto, no pueda ser percibido por el resto. Existe una terminología muy amplia, en función de los distintos autores/as, para referirse a las tipologías y categorías de los sonidos.

Además del silencio, entre los sonidos se puede señalar la existencia de voz, ruido y música:

La voz. Se compone tanto de la palabra propiamente dicha como de los sonidos humanos (jadeos, ruidos de respiración, gritos, etc.). La fuerza expresiva de la voz humana es un elemento esencial de cualquier construcción. En ella es importante tanto lo que dice como lo que calla, por lo que hay que considerar musicalidad, tono y timbre.

Los ruidos. Necesitan de un tratamiento adecuado para no distorsionar el resto de elementos, ya que la grabación de sonidos naturales sin manipulación no suele dar buenos resultados. Entre los ruidos que necesitan tratamiento estarían los de los objetos al posarse, las pisadas del elenco de actores y actrices, los crujidos de puertas al cerrarse o abrirse, etc.

La música. Su valor expresivo es convencional, depende de la cultura en la que se represente. Los largometrajes cinematográficos suelen utilizarla como un recurso de gran importancia y, de hecho, son pocas las películas que no la emplean. Una música adecuada enriquece el relato y, en algunas de ellas, es esencial para el desarrollo de la trama.

El silencio. Desde que desapareció el cine mudo, el silencio se ha dotado también de expresividad. La audiencia, acostumbrada a un mundo con sonido, advierte rápidamente su ausencia, por lo que es un recurso que, bien empleado, puede ofrecer muy buenos resultados.

Siguiendo el texto de Aguilar, hay que tener en cuenta que la imagen y el sonido se complementan o bien se aíslan, es decir, pueden entrar en complementariedad o en contrapunto, incluso en contradicción y también en redundancia.

La redundancia. Es la combinación menos expresiva. Imagen y sonido se convierten en una repetición del mismo mensaje.

La complementariedad. Relación de mayor riqueza expresiva. Las imágenes y los sonidos, unidos en la misma dirección, aportan matices nuevos que van enriqueciendo el relato.

El contraste. Este recurso en sus múltiples variantes, que llegan al contrapunto e incluso la contradicción, pueden reforzar la atención y enriquecer la narración. Es una propuesta más arriesgada, porque si no está bien trabajado se corre el riesgo de confundir al espectador/a.

Ausencia de relación. Puede ocurrir que en una película no se perciba ninguna asociación entre la imagen y el sonido. Puede deberse simplemente a un problema de pobreza expresiva, pero también puede ser una elección expresiva de exploración de nuevos caminos.

ELEMENTOS DEL PLANO

La palabra plano es polisémica y no está ausente de conflictos desde el punto de vista de la terminología. Simplificando en la línea de lo propuesto por Aguilar, se puede utilizar en tres sentidos: en relación con el tamaño, en términos de movilidad y en términos de montaje, según la duración. En este sentido, “plano es la porción de película impresionada por la cámara entre el principio y el final de una toma. En un filme acabado, el plano está delimitado por los empalmes que lo ligan a los planos precedente y siguiente” (AGUILAR 117). Es interesante, asimismo, la definición del plano como “huella”, pues lo considera como un fragmento de espacio y de tiempo que reproduce una realidad ficticia o no. Así, la imagen estaría constituida por un “resto” que ha dejado el referente original, referente que ya no está en el momento de la contemplación. Como consecuencia, la imagen guarda una analogía con aquel referente pero ya se ha convertido en otra cosa, ya no es el mismo referente. A partir de este hecho, se puede concluir que uno de los pilares del uso del lenguaje audiovisual es, justamente, la apariencia de autenticidad que se le supone a la imagen.

La composición

Aunque la imagen cinematográfica es una imagen en movimiento, es necesario analizar una serie de elementos que estudian su composición desde una perspectiva fija. La composición organiza los elementos que se relacionan en el plano: figuras respecto al encuadre, relevancia de unas respecto a las otras, situación de los elementos de la escena, etc. La composición no es igual de importante para todos los directores/as de cine. Algunos/as buscan el equilibrio, mientras que otros/as prefieren dedicar toda su atención a la luz o la expresividad de algún elemento. Aun siendo la composición una piedra angular en la construcción del relato cinematográfico, es obvio que no existe un único criterio válido para su elaboración y, recordando que se trata de una construcción ideológica, como se señaló anteriormente, es evidente que, en función de los objetivos que se plantea el director/a, elegirá la

composición que le permita llegar al destino buscado. Los distintos componentes influyen y se modifican en función de su relación con el resto; se trata de un lenguaje en movimiento en el que la construcción final es heterogénea. Todo es posible si se justifica dentro del discurso en el que se encuadra, pero, en cualquier caso, habrá que prestar atención a una serie de aspectos desde un análisis detallado. Algunos de esos aspectos, que se recogen en el texto de Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*, son los siguientes:

El punto. Ejerce una gran atracción sobre la mirada del espectador/a. En la composición puede ser una mancha, un foco de color o un punto de luz que destaca en la imagen, rompiendo la uniformidad visual. Si el punto se coloca en el centro visual (por encima del geométrico) logrará transmitir una sensación de equilibrio. Los puntos se pueden percibir como unidades aisladas o bien formando parte de una estructura visual compleja, dentro de un ritmo compositivo.

La línea. Sirve para visualizar lo que no existe y para concretar lo esencial de la información. Los expertos/as en publicidad distinguen entre la línea de fuerza (en diagonal desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo del encuadre) y la línea de interés (contraria a la anterior). Las diagonales gozan de la facultad de romper la monotonía y de sugerir nuevas dinámicas a la composición. Las horizontales proponen armonía, serenidad. Si bien se trata de sensaciones expresivas subjetivas, lo cierto es que guían la mirada en su recorrido.

Puntos fuertes. La mirada se organiza en torno de éstos, organizando el resto de componentes. Son, por ejemplo, aquellos elementos que rompen la regularidad compositiva al atraer la mirada del espectador/a. Existen múltiples variantes entre estos componentes: contraste entre figura y fondo, semejanza, complementariedad, etc.

La proporción. Jerarquiza la mirada y gradúa el impacto y el interés que ejerce un elemento compositivo determinado. Las proporciones del encuadre, junto a las proporciones relativas de objetos y personajes, van a intervenir en la lectura que el espectador/a realice de una determinada escena.

La disposición. Cualidad muy vinculada a la anterior, interviene decisiva-

mente en la composición. La colocación de objetos y personajes dentro del cuadro está dotada de gran riqueza significativa.

La luz. Elemento clave de la composición. Según la opción que desee mostrar el director/a, puede ser naturalista, expresionista, ambiental, decorativa, contrastada, etc. Es un recurso que permite resaltar diferencias, suavizar formas, ofrecer figuras planas, resaltar aspectos, potenciar la profundidad de campo, crear un clima determinado o expresar emociones. En general, Aguilar recoge dos usos globales: la forma efectista y la realista. La primera sirve para subrayar, difuminar o resaltar un elemento del encuadre, mientras que la segunda puede esconder, bajo su aparente neutralidad, una importante carga significativa.

El color. Recurso de significación que no necesita obligatoriamente respetar el realismo o los colores naturales. El color se suele manipular en función de la carga expresiva buscada en el relato. Asimismo, hay que tener en cuenta que, como la música, la percepción del color es subjetiva, influida por el entorno cultural en el que se recibe.

El blanco y negro. Aunque ha caído prácticamente en desuso en el cine comercial, hay ocasiones en que un director/a lo incorpora con fines expresivos concretos.

La organización del espacio. El espacio escenográfico es un aspecto fundamental de la dirección. El decorado puede variar en función de la época o la moda, pero no así su importancia respecto a la composición. La composición del espacio está íntimamente ligada a la diégesis, al género de la película y a la función de personajes y situaciones. Igualmente, la escenografía es inseparable de la luz y de la profundidad de campo.

La profundidad de campo. Está constituida por el campo en el que los objetos se perciben con nitidez. No se trata de una cuestión de óptica, sino de espacio “habitado”. Está estrechamente ligada al espacio fílmico, es decir, “a la consideración de la imagen cinematográfica como imagen en movimiento y a la narratividad” (AGUILAR 130).

El encuadre

Es el espacio que abarca el visor. Se trata de elegir un fragmento del espacio, dejando el resto fuera de la visión del espectador/a al que, sin embargo, se le supone consciente de la existencia de ese resto del que forma parte el fragmento elegido. Sus límites están establecidos por la elección del objetivo, por la situación de la cámara (escala de planos) y por la angulación.

Elección de objetivo. Fundamentalmente, se distingue entre normales, de teleobjetivo y de gran angular. En función de la elección, se obtienen efectos de aplastamiento, movimiento y profundidad junto a la sensación de espacio abierto/cerrado, agobiante/despejado, etc. Se trata de un elemento del aspecto más técnico que no se detecta fácilmente desde la posición de espectador/a.

Escala de planos. Efecto logrado a través de la relación entre la cámara y el objeto filmado. Es un código especialmente significativo. Los planos se dividen en tres grandes grupos: planos generales, relacionados con los planos de conjunto; planos intermedios, empleados para la narración de la acción; y planos cortos, más adecuados para imágenes afectivas o que sugieren intimidad. Esta distinción no es, lógicamente, estricta, pues la elección de un plano está en función del resto de códigos cinematográficos que intervienen en un relato que, como se ha visto, es polisémico. Actualmente, y por la influencia de la televisión, cuya pantalla es mucho más pequeña que la cinematográfica, se tiende a utilizar los primeros planos y los planos medios sobre cualquier otro tipo. De todas formas, admitiendo lo difícil de elegir una sola tipología, una propuesta convencional de distinción de los planos más habituales sería la siguiente:

PLANOS GENERALES. Se distingue entre:

-*Gran Plano General.* Muestra el espacio total. Tiene un sentido descriptivo, de referencia geográfica. La medida humana se reduce a una forma sin ser apreciable su expresión. Potencia los espacios abiertos, puede usarse para lograr un efecto expresivo de aislamiento, angustia en la inmensidad, etc.

-*Plano General.* Muestra la figura en su totalidad. También tiene un sentido descriptivo y se usa para filmar grupos y precisar circunstancias de lugar y tiempo. Sitúa a los personajes respecto al decorado y entre ellos.

-*Plano General Corto*. Sitúa a objetos y personajes en un campo más restringido.

PLANOS INTERMEDIOS. Se distingue entre:

-*Plano Americano*. Corta a los personajes a la altura de las rodillas, es un plano empleado en el diálogo. Es muy similar al plano medio en cuanto a posibilidades expresivas, apoyándose muchas veces en otros aspectos como la fuerza significativa de las manos (por ejemplo en el género *western*, donde es fundamental el momento en que un personaje desenfunda la pistola).

-*Plano Medio*. Muestra la figura a la altura de la cintura y permite la presencia de más de una figura, favoreciendo conexiones entre personajes y entorno y entrando en juego el espacio que rodea a esos personajes. El rostro adquiere más expresividad pero sin abandonar otros aspectos del lenguaje corporal.

PLANOS CORTOS. Se distingue entre:

-*Primer Plano*. Muestra la cabeza en su totalidad. Agrandando el detalle, minimizando el conjunto. Muy ligado a la emotividad y también a la contemplación (algunos directores/as también lo usan como recurso de acción). Despierta pasiones y propone lecturas muy estéticas que a veces, incluso, carecen de significado más allá de ese sentido. Hasta la llegada de la televisión, que exige planos de fácil lectura y mayor tamaño, se reservaba para los momentos de máxima intensidad dramática. Su principal característica es la expresividad. Su uso no puede ser excesivo en la frecuencia ni prolongado en la duración, pues la información se lee rápidamente y se corre riesgo de cansar al espectador/a.

-*Plano de Detalle*. Refuerza la intencionalidad dramática o la reduce a lo esencial de la narración, ya que produce un fuerte impacto al focalizar la mirada sobre un fragmento. Por eso, puede también romper la estructura, introducirse para provocar confusión o convertirse en un recurso informativo.

La angulación. Un ángulo normal o neutro es aquél que sitúa la cámara en línea horizontal con la mirada. Sin embargo, no es el único recurso de angulación que se emplea en cine. Son muy habituales los picados y los contrapicados. El primero disminuye las verticales, dando una impresión

de pequeñez y aplastamiento del objeto o personaje, ofreciendo al espectador/a un sentimiento de seguridad. Por el contrario, el contrapicado casi siempre subraya una situación de poder y seguridad, al alargar las verticales en relación con el espectador/a. La deformación que permite el contrapicado, aun siendo casi imperceptible, puede tornar inquietante al sujeto. Existen otros ángulos, pero en general hay que tener en cuenta que los más insólitos suelen producir desconcierto o inquietud.

La imagen en movimiento

Cuando aplicamos movimiento al análisis de los códigos cinematográficos, el plano se convierte en un conjunto de variables y parámetros que tienen en cuenta el ritmo, la duración, la relación con otras imágenes, las dimensiones, el encuadre, etc. El movimiento es una característica intrínseca del relato fílmico. Actualmente, la técnica no pone límites a ningún tipo de movimiento. Éstos pueden clasificarse en función de su carácter descriptivo (describir espacios, acompañar a un personaje, etc.) o dramático (expresar el estado anímico de un personaje o su punto de vista, definir relaciones entre objetos o personas...). Los movimientos básicos de la cámara se definen a través de las diferentes variantes de la panorámica y del *travelling*.

En la panorámica la cámara gira sobre su eje, según un movimiento horizontal, vertical, oblicua, circular, de balanceo o barrido. Pueden servir para acompañar, acercarse, alejarse, relacionar un elemento con otro, etc. Suele descubrir un objeto de forma progresiva, muchas veces desde una cámara subjetiva, asumiendo la mirada de uno de los personajes.

Por su parte, el *travelling* es un movimiento de la cámara hacia adelante, hacia atrás, a uno u otro lado y en diagonal. Los movimientos pueden ser rectos o sinuosos, haciendo penetrar al espectador/a en un espacio o bien haciéndole abandonarlo. Este movimiento de cámara puede ser de tipo frontal, lateral, circular o divergente. Un *travelling* hacia delante conduce de lo general a lo particular, restringiendo el campo progresivamente. Un *travelling* de retroceso tiene la función de mantener el contacto con un sujeto; un *travelling* lateral permite la enumeración y uno vertical supone la captación de la realidad desde una visión distinta de la normal.

Existen movimientos aparentes, en los que el objetivo de la cámara es el que se mueve, como el *zoom*, que modifica la representación de la distancia que existe entre cada uno de los elementos que componen la escena.

El tiempo

La imagen, para el espectador/a, no es independiente del tiempo. Pero el tiempo es una percepción subjetiva, pues la duración “real” no siempre coincide con la duración aparente que ofrece el relato fílmico. El tiempo está en función del resto de elementos que componen el plano, relación en la que interviene decisivamente el montaje. Sólo el plano-secuencia se rueda en una continuidad de espacio y tiempo, coincidiendo el tiempo real con el cinematográfico.

Concepto de campo y de fueracampo

La elección de un plano decide la creación de un campo, una porción de espacio imaginario que está contenido dentro del encuadre. Todo lo que aparece en la imagen está contenido dentro de ese campo, cuyos límites están marcados por el encuadre.

Esa elección de espacio implica, de hecho, la elección de aquello que queda fuera del campo, el fueracampo, que, sin embargo, es imaginado por el espectador/a y da por supuesta su existencia dentro de la diégesis del relato fílmico. El fueracampo es un conjunto de elementos que, sin estar incluidos en el campo, forman parte de él. Aparte de estos espacios, que pertenecen a la diégesis, existen otros extradiagéticos, como el espacio “real” en el que se ha rodado la escena (el plató, por ejemplo, o el decorado) y que el espectador/a desconoce. Este espacio, denominado “otro campo” no puede aparecer en la imagen porque destruiría la narración cinematográfica. En este “otro campo” se incluyen los micrófonos, el aspecto técnico y humano del rodaje e, incluso, la mirada de un actor/actriz hacia el objetivo si no es con una pretensión subjetiva, de diálogo con un personaje que ocuparía la posición de la cámara.

EL MONTAJE

El tiempo cinematográfico se construye a través de diferentes procedimientos y registros, entre los que hay que considerar el orden de planos, la sucesión y duración de éstos, las escenas y las secuencias; elementos todos ellos que forman parte del montaje. Los planos se articulan en escenas, que son series de planos que trascurren en el mismo escenario. Sería, según algunos autores/as “la porción del filme en la que existe coincidencia entre tiempo diegético y tiempo representado” (AGUILAR 157).

La secuencia, por su parte, sería una unidad narrativa. Las secuencias se diferencian unas de otras porque aparece un cambio importante en su contenido, en la trama. Las secuencias pueden estar claramente separadas (fundidos a negro, encadenados, cortinillas, cierre o apertura del iris, recursos mediante la banda sonora, etc.) o bien carecer de esos elementos, ofreciendo una estructura aparentemente continua. Las secuencias pueden obedecer a multitud de tipologías (lineales, alternadas, en paralelo, en episodios, etc.).

El montaje propiamente dicho es la organización de los planos de una película. Se trata de una operación técnica que permite introducir nuevas modificaciones si así lo desea el director/a de la cinta. Disponer de imágenes para montaje supone, en definitiva, contar con imágenes de realidad que hay que seleccionar, estructurando así el tiempo y el espacio. No obstante, la función principal del montaje, entendido como montaje narrativo, es pasar desapercibido, ofrecer la sensación de que no ha existido y que el relato es un todo continuo y homogéneo. Por esa razón, el montaje requiere que la sucesión de planos y sus cortes aparezcan como naturales lo que se consigue mediante el *raccord*. Éste es un recurso que permite la continuidad, hace invisibles los cortes y logra la unidad de espacio y tiempo. Los más importantes son el de la mirada, la dirección del movimiento, el gesto y la posición de los actores/actrices, la continuidad del escenario, el eje de la toma, etc. El *raccord* suele ser respetado, aunque es frecuente detectar algunos “fallos de *raccord*”.

Sobre las diferentes teorías y posibilidades del montaje (narrativo, expresivo, alternado, en paralelo, convergente, etc.) existen varias escuelas teóricas que han ido evolucionando a lo largo de la historia cinematográfica. Sus enfoques proponen diferentes alternativas para la concepción del montaje, manteniéndose hasta la actualidad un rico debate entre las distintas posi-

ciones. De ellas, dos teorías clásicas son las ofrecidas por Bazin y Eisenstein. La teoría de “transparencia” (Bazin), está vinculada a la necesidad de reproducir los acontecimientos tal y como son. Por su parte, la “dialéctica cinematográfica” (Eisenstein), considera que lo real no tiene sentido excepto desde la narrativa que se quiera ofrecer intencionadamente desde el relato.

LA TRAMA Y EL CIERRE

La conclusión es la característica más generalizada de la narrativa clásica. Aguilar explica que ese cierre proporciona placer puesto que es un elemento ausente de la vida real. Si la trama era el movimiento que buscaba alcanzar ese deseo que persigue toda la narración, el cierre es la resolución de ese deseo. El placer de la narración deriva, en gran medida, de la anticipación del cierre por parte del espectador/a. El relato cinematográfico organiza sus elementos según exigencias conocidas (coherencia, legibilidad, orden, ritmo...), formando una cadena de elementos ficticios que, puestos en relación, a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, forman un todo coherente.

La diégesis es un mundo ficticio cuyos elementos están organizados para formar una totalidad dotada de sentido. La diégesis está formada por las acciones, por su marco geográfico e histórico, por su entorno social, etc., y es mucho más amplio que la propia historia. Por eso, el placer del relato descansa en las diferencias entre la diégesis (sucesión natural de acontecimientos que estructuran la narración fílmica) y la narración misma (la fórmula elegida para desvelar los acontecimientos, según un orden que implica esperas, retrasos, pistas, revelaciones, etc.).

LOS PERSONAJES

Propp llama actantes a los personajes porque considera que se definen por su relación con la esfera de acción en la que se desenvuelven; es decir, por las funciones que desarrollan dentro del relato. El personaje es un operador/a que desempeña las funciones encomendadas necesarias para que avance el relato. El actor o la actriz protagonista son el hilo conductor, el sujeto que dota de unidad a la película, homogeneizando las diversas funciones. Este personaje principal no está definido por los valores que encarna, sino por la

relación estructural con el propio relato. A partir de ese personaje protagonista se articula la diégesis y toda la lógica ficcional.

LA IDENTIFICACIÓN CON LAS Y LOS ESPECTADORES

La identificación con el relato condiciona el modo de percibirlo, actuando sobre la emotividad y el distanciamiento. Como consecuencia de la identificación, un espectador/a puede establecer lazos afectivos con situaciones o personajes que en principio no tenían nada en común con su forma de ser o pensar. En la ficción cinematográfica, los mecanismos de identificación y de empatía son mucho más fuertes que en la relación con otros tipos de arte. La percepción de relatos y la capacidad de disfrutar con ellos, se basa, en gran parte, en la capacidad de identificación y proyección que ofrezcan.

La ficción audiovisual, como señala Pilar Aguilar, crea un mundo coherente y justificado, más apasionante que el real. Los códigos audiovisuales, imbricados todos ellos en la construcción de un filme, logran que el espectador/a se sumerja en la narración. Las películas crean significados mediante la articulación que desembocan en tiempos y espacios narrativos cautivadores.

Existen dos tipos de identificación: la primaria es aquella que los espectadores/as identifican con su propia mirada, mezclándola con la de la cámara. Si bien el espectador/a sabe que esa realidad fílmica ha sido tomada por la cámara, también se siente incapaz de mirar algo distinto a lo que ella está mostrando. El lugar de la cámara es un lugar privilegiado, pues coloca al espectador/a en ese punto de observación al tiempo que le exime de responsabilidad en los acontecimientos. La cámara proporciona la sensación de ubicuidad, de *vouyerismo* y de atemporalidad en un proceso en el que el espectador/a ocupa el lugar principal de un relato construido para él/ella. Aunque una película puede ofrecer múltiples puntos de vista, lo cierto es que esa multiplicidad no es ilimitada.

Como consecuencia de esa identificación primaria, existe otra, secundaria, relacionada con la identificación entre espectadores/as y actores/actrices. La identificación secundaria une los distintos personajes. Si bien esas identificaciones no son unívocas, muchas funcionan a través de la utilización de estereotipos compartidos (la víctima, el malo, etc.) que posibilitan la

identificación incluso con personajes que *a priori* hubieran sido rechazados por el espectador/a. Ese es el mecanismo que permite, por ejemplo, identificarse con una víctima pero proyectar, al mismo tiempo, deseos sádicos. El relato convencional en el que el personaje “bueno” recibe muchos golpes está justificado porque el espectador/a anticipa que, a pesar del sufrimiento, vencerá al otro personaje que encarna el mal, lo negativo, etc.

Los códigos que intervienen para facilitar la identificación, que no tienen que ver con la simpatía, trazan recorridos que permiten a los espectadores/as situarse junto a unos personajes y frente al resto. La identificación es una consecuencia de la estructura narrativa, de la superposición e imbricación de los códigos cinematográficos antes mencionados, todos ellos importantes en la construcción del relato fílmico. Esa identificación funciona de tal forma que, en ocasiones, permite aceptar situaciones contrarias a la ideología o los sentimientos del espectador/a. Esa es la razón, advierte Pilar Aguilar, de que en ocasiones sea necesario realizar un verdadero esfuerzo de “rebelión”, un ejercicio de deconstrucción que permita deshacer el velo que ha cubierto el placer de los espectadores/as y les ha impedido mantener cierta distancia con el relato, asumir todos los mensajes que las películas transmiten sin necesidad de emplear palabras.

APRENDIENDO A MIRAR. EL CINE DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

En las últimas décadas del siglo XX, a partir de la denominada segunda ola del movimiento feminista,² una nueva categoría de análisis se fue incorporando a los estudios e investigaciones de todas las áreas de conocimiento: el género. Se trata de un concepto ligado al pensamiento derivado del movimiento de liberación de la mujer y sus efectos sobre las ciencias, las artes y las humanidades, y tiene un carácter marcadamente transversal e interdisciplinar. En general, las investigaciones realizadas con inclusión de la perspectiva de género suelen ser abiertas, eclécticas y evidentemente políticas, destinadas no sólo a un análisis de la realidad, sino a un esfuerzo de cambio y progreso; reconocen su ideologización en un mundo en el que los estudios canónicos realizados desde una visión androcéntrica se toman como neutros, a pesar de su sesgo. La perspectiva de género, en lo que se refiere

a su aplicación práctica, está destinada a conseguir la equidad entre los hombres y las mujeres, la inclusión de la experiencia femenina en los tratados, estudios, obras artísticas, etc., y el establecimiento de una epistemología feminista que garantice la visibilidad y consideración de las mujeres no sólo como objetos, sino también como sujetos de las investigaciones.

La corriente de investigación feminista, desarrollada de forma espectacular desde los años setenta del siglo pasado, queda definida por estos tres elementos básicos según Rebekah Bradley y Keith Davis:

- «1. Las investigadoras feministas no toman la posición del “sabio” desligado del conocimiento, que puede separarse de aquello que estudia.
- 2. La investigación feminista rechaza el conocimiento desvinculado del contexto social, histórico y político.
- 3. Los estudios feministas se producen como parte de una lucha común, de una alianza contra el racismo, el prejuicio clasista o cualquier otro sistema de creencias que justifique privar a los otros/as de un acceso equitativo a los recursos valorados en la sociedad. (209)»

Partiendo de esta base, la epistemología feminista se explica por oposición a los sistemas de conocimiento tradicionales, supuestamente objetivos y neutros. Según expertas como Sandra Harding, los conceptos de “conocimiento” y “mujer”, precisamente por la pretendida neutralidad y universalidad del pensamiento, siempre se han concebido como contrarios en la sociedad occidental (106), articulada en sistemas duales, donde las dicotomías siempre describen lo femenino en términos negativos. Son evidentes las relaciones, conscientes o inconscientes, que en la vida diaria se hacen con los términos “hombre” y “mujer”, a saber: cultura vs. naturaleza; raciocinio vs. emoción; fortaleza vs. debilidad; universal vs. particular; neutro vs. ideológica; activo vs. pasiva, etc. Y no son éstas asociaciones gratuitas: las dicotomías, como afirma Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (14), están claramente jerarquizadas, siendo siempre superior y de mayor prestigio lo masculino (cultura, actividad, fuerza...). Es decir, la diferencia que marca a la mujer (diferente siempre respecto de algo o alguien que es el centro) no es sólo diferencia: es inferioridad (HARDING 122).

En realidad, pues, las ideas “neutras” no existen como tales, sino que se miden por unos parámetros más que cerrados y con un sesgo ideológico muy obvio: lo universal, tradicionalmente, no ha sido más que lo concebido, pensado y establecido por el ciudadano occidental, varón, blanco, hete-

rosexual y de clase media. Como eje de toda filosofía ha estado siempre el hombre. No el ser humano, sino el varón, con sus valores y su posición privilegiada en la sociedad androcéntrica en que vivimos. Para las mujeres ha sido, por tanto, necesaria una (r)evolución filosófica y científica destinada a subvertir estos cánones de pensamiento, palabra y obra, y a situar al ser humano sexuado en femenino como sujeto y actor de la vida cotidiana y de la cultura.

El primer paso para lograr esa revolución a favor de la igualdad real ha sido el reconocimiento de la posición de las mujeres como válida. La corriente de pensamiento que incorpora la perspectiva de género ha sabido rescatar la importancia del hecho de mirar desde una determinada situación marcada por los roles definidos en femenino y alejada del centro y de los cánones. En este sentido, Donna Haraway ha acuñado la expresión *situated knowledge* (“conocimiento situado”) para explicar el posicionamiento de las mujeres en la ciencia y la cultura y sus distintas “formas de mirar”. Para Haraway, mirar desde la posición de las mujeres como grupo oprimido no tiene nada de inocente (189), y permite reescribir el pensamiento desde un nuevo concepto de sujeto y de centro de la articulación. Su idea de objetividad pasa por un conocimiento parcial que implique un trabajo constante de cuestionamiento, deconstrucción, conexión y esfuerzo de transformación de la realidad (189), y puede aplicarse a todas las áreas de pensamiento e investigación.

Cuando se habla de cine, teniendo siempre en cuenta que es una forma de arte popular y que transmite valores y modelos, la epistemología feminista se cuestiona también las formas de mirar (tanto dentro como fuera de la pantalla) y los planteamientos de centro vs. margen, sujeto vs. objeto, etc., en función del género. En la práctica cinematográfica se pone de manifiesto la metáfora occidental más ampliamente reconocida respecto del conocimiento: la relación del saber con el ver/mirar. El ojo es para el canon occidental el punto de partida de ese conocimiento supuestamente neutral, y la mirada (siempre sexuada en masculino, aunque entendida como universal) es el sentido donde reside el poder. El varón blanco, occidental y de clase media impone su forma de mirar sobre los cuerpos, los individuos y los productos culturales, y es su criterio de visión el que marca como “otro” todo lo que se sale de sus ejes definitorios. Esta mirada (*gaze*) es para Haraway “la posición no marcada de Hombre y Blanco” (188) y tiene el poder de rei-

ficar todo lo ajeno y extraño, convirtiéndolo en inferior, en ausencia y en silencio.

Alrededor de este concepto de mirada masculina (*male gaze*) construyó Laura Mulvey su ya clásico artículo “Visual pleasure and narrative cinema”, publicado en 1989 y que se ha convertido en herramienta indispensable para el análisis de los productos cinematográficos desde una perspectiva de género. Haciendo un uso político del psicoanálisis, como ella misma explica, Mulvey defiende el argumento de que las películas entendidas al modo clásico revelan y juegan con la interpretación social y culturalmente establecida de la diferencia sexual, controlando las imágenes, el concepto de espectáculo y las formas de mirar (14). En este sistema de sujetos que observan y objetos que son observados, la mujer aparece como significante del “otro” para el hombre, cargada de un significado previamente impuesto por la sociedad falocéntrica, y no derivado de su propia acción como elemento activo en el filme. Así, en la dinámica erótica de mirar y ser mirado, el lenguaje imperante es el masculino, y el placer de la mirada (escopofilia) se codifica en términos patriarcales (MULVEY 16). De esta forma, el espectador ideal para el cine narrativo clásico se dibuja como un *voyeur* que compra con la entrada el derecho a espiar un mundo ajeno y a realizar sus deseos a través de los actores que habitan ese universo. En la ciencia del psicoanálisis, esta satisfacción vicaria por medio de los personajes de las películas se explica por una cuestión relacionada con el narcisismo: el cine tiene, en palabras de Mulvey, estructuras de fascinación suficientemente poderosas como para permitir una pérdida temporal del ego al mismo tiempo que lo refuerza (18). Es decir, el hombre (puesto que a él se dirige el cine canónico) es capaz de identificarse con el protagonista del filme y, a través de él, de reafirmar su propia identidad masculina. Como ejemplo obvio del efecto del cine sobre la construcción de la identidad viril, quede el denominado “Síndrome de John Wayne”, expresión que se utiliza para explicar la construcción de la masculinidad de los jóvenes norteamericanos por medio de la violencia, la misoginia y el aspecto de “duro”, imitación directa de la *persona* mediática creada por el astro de la pantalla.

En la estructura androcéntrica del cine de la que habla Laura Mulvey la mujer es, por lo tanto, la receptora de todas las miradas, el foco mudo de atención, el oscuro objeto de deseo. A pesar de su omnipresencia en las películas clásicas (es muy rara la producción en la que no aparecen mujeres), el

personaje femenino tiene efectos contraproducentes para el desarrollo de la narración fílmica: puesto que es un ente pasivo, su presencia no hace avanzar la trama, sino que la detiene en momentos de contemplación erótica (MULVEY 19), congelando el tiempo de la acción. La mujer como tal no tiene capacidad de actuación independiente; está concebida en el *mainstream* cinematográfico bien como origen del deseo de los personajes del relato, bien como objeto erótico para el auditorio, con una tensión constante entre las miradas masculinas de ambos lados de la pantalla (Mulvey 19). Es decir, Escarlata O'Hara en *Lo que el viento se llevó* es contemplada bajo el ardiente sol sureño por una legión de admiradores, y deseada a un tiempo por una comunidad de espectadores en una sala de cualquier lugar del mundo. Marilyn es a la vez la tentación que vive arriba para el atribulado vecino y el rubio objeto de deseo para el público del patio de butacas. Esas miradas, siempre conceptualizadas en masculino, proyectan sus fantasías sobre la figura femenina, a quien se moldeará a voluntad (Fram-Kulik 1).

Las preguntas a plantearse llegado este punto serán, pues, ¿dónde queda el placer de las mujeres? ¿Podrán las espectadoras identificarse con los héroes de la narrativa fílmica clásica? ¿Dónde están para ellas los modelos que reafirmen su identidad? Cualquier análisis que incorpore la perspectiva de género concluirá en este sentido que, en el cine tradicional (es decir, androcéntrico), “[m]ientras al varón espectador se le dan héroes idealizados en la pantalla que le devuelven la imagen de su yo más perfecto [...], la mujer espectadora no recibe más que figuras impotentes y victimizadas” (KAPLAN 191). Por utilizar un ejemplo de las películas analizadas en este trabajo, cabe pensar hasta qué punto las mujeres podrán reforzar su ego viéndose reflejadas en la figura de María, la alcohólica y maltratada protagonista de *Solas*. O qué modelos positivos recibirán las espectadoras de un filme como *Todos los hombres sois iguales*, donde las protagonistas femeninas son arpías crueles, “marujas” asesinas o divorciadas amargadas y vociferantes.

Para Teresa de Lauretis, autora de *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, el problema fundamental del cine clásico recae, ya no solamente en la mirada construida como elemento masculino de control, sino en la ausencia absoluta de la mujer en el discurso. De Lauretis habla muy acertadamente del “estatuto paradójico de las mujeres en el discurso occidental”, según el cual las mujeres están ausentes como sujetos de la historia y del proceso cultural a pesar del rol que ellas mismas han jugado en la creación y el sos-

tenimiento de esa cultura (27). Teniendo en cuenta que en nuestra sociedad el individuo afianza su yo especialmente a partir de la entrada en el orden simbólico, su papel en el lenguaje y los sistemas de representación será clave para la reafirmación de esa identidad-sujeto. A este respecto, mientras que el hombre se confirma en sociedad como sujeto del discurso y como dueño de los mecanismos de representación, la mujer aparece como “otra” en un lenguaje sexuado en masculino y como objeto representado que se ofrece a los ojos del varón (DE LAURETIS 30). Mediante un sistema de simbolización de la diferencia sexual, la mujer acaba convirtiéndose en un valor de intercambio en el contrato homosocial, supeditada al deseo masculino. No es necesario ahondar en este punto en la multitud de peleas cinematográficas que entre hombres se dan por el favor de una mujer (incluso en filmes tan contemporáneos como *El diario de Bridget Jones*), las miles de escenas eróticas diseñadas para el placer masculino (sexo únicamente penetrativo, escenas lésbicas dirigidas al *voyeur* hombre) o el uso y abuso del cuerpo femenino para confirmación del poder del varón (la violencia de *Sólo mía*, el encierro bajo los burkas afganos en *Kandahar*).

En este contexto cultural, donde el cine, como el teatro, la literatura y otras manifestaciones artísticas, está esencialmente en manos masculinas (desde la dirección hasta la exhibición final, pasando por la producción, la publicidad, la escritura de guiones, etc.), se hace necesario un análisis que incorpore la variable género de la que hemos venido hablando. A partir de una epistemología feminista que tenga en cuenta la política de localización de la crítica que examina la película y/o de sus espectadoras potenciales, podrá llegarse a un análisis que revele los constructos ideológicos que se esconden tras la supuesta neutralidad y normalidad del discurso fílmico al uso. En este punto, Annette Kuhn, especialista en feminismo y cine, confirma nuestro argumento cuando dice:

«Si recordamos el carácter, que a menudo se da por sentado, de los presupuestos que existen en la sociedad sobre las mujeres y las imágenes de las mujeres, resulta inmediatamente evidente la importancia que tienen las interpretaciones ideológicas de los textos para todo acercamiento de tipo feminista al análisis de la cultura. Tales interpretaciones pueden al menos explorar e iniciar el análisis de algunos de los mecanismos ideológicos del patriarcado. (91)»

Este análisis de tipo ideológico de todos los aspectos relevantes de un producto cinematográfico (contenido, personajes, recursos técnicos, etc.) es lo que se pretende con el presente trabajo. Como guía didáctica, *Género en primer plano* propone una serie de pautas a seguir para alcanzar una comprensión más profunda y compleja de un grupo de películas que no se han planteado, en principio, como producciones especialmente feministas. Esta nueva perspectiva, que incorpora el género como categoría de análisis, proporciona, en palabras de Kuhn, “la forma de entrar en el texto” (95) y plantea, además, una serie de interrogantes, explicitados de forma sencilla y accesible, para trabajar en un marco de taller participativo con espectadoras no especializadas. Algunas cuestiones básicas serían, por ejemplo: “¿qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres? [...] ¿Qué funciones ejercen las mujeres?”, etc. (KUHN 95).

Para lograr una optimización del recurso que supone esta guía hay que poner el mayor énfasis de todo el proceso en el papel activo de las espectadoras. Lejos de concebirse como elementos pasivos y *voyeurs*, las usuarias potenciales de este manual se nos aparecen como sujetos activos y reflexivos que aportarán una nueva visión a las películas analizadas. Su rol en el proceso de construcción del significado final no puede nunca subrayarse demasiado. En el cine, sin espectadores/as, no hay película, más allá de su existencia física como soporte de imágenes. En el feminismo, sin conciencias activas, no hay análisis, acción ni posibilidad de cambio. Las personas que verán las obras aquí seleccionadas serán fundamentales en tanto individuos con pensamiento propio para la elaboración de nuevos significados y lenguajes alternativos para representar a las mujeres. Al fin y al cabo, el cine, como producto cultural y en su calidad de lenguaje artístico, no deja de ser un foro de comunicación. Y en todo hecho comunicativo existen un emisor/a, un receptor/a y un código compartido que posibilita la comprensión del mensaje.

En este caso, sea quien fuere el emisor o emisora de las películas, al otro lado esperamos encontrar un/a espectador/a consciente, que haya incorporado o incorpore paulatinamente la perspectiva de género a sus herramientas de interpretación, y que sea capaz de encontrar nuevos caminos para el placer de mirar desde la butaca de una sala de proyecciones. Pues en el

cine, como en el teatro, dentro del proceso de significación el público tiene un poder claro y una responsabilidad ineludible: “es productor también porque con él, y solamente con él, llega a concretarse realmente el sentido” (UBERSFELD 307). En el nuevo orden de cosas que soñamos, donde la experiencia de las mujeres tenga tanta importancia como la de los varones y donde ellas tengan acceso a los medios de producción de sentido y difusión del lenguaje, ese sentido pasará también por la incorporación de la visión femenina y feminista, de los conceptos de placer más allá del erotismo fálico, de las alternativas a la identificación clásica con el héroe que lleva los pantalones. No se habla en esta guía de películas feministas, sino de filmes vistos desde el prisma del género, lo cual “puede servir para recontextualizar, mediante la interpretación y el análisis textual, ejemplos de cine clásico al adecuarlos a la perspectiva feminista” (KUHΝ 207). Este es sólo el principio del camino. Con él buscamos, como tantas mujeres en el mundo, una nueva forma de mirar.

1 Escopofilia: instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación placentera, estudiado por Freud en su obra sobre los instintos y utilizado en la teoría cinematográfica para describir el placer de la contemplación en el cine.

2 Algunas expertas, como la filósofa Amelia Valcárcel, hablan de una *tercera* (y no *segunda*) ola de feminismo en los años sesenta y setenta del siglo XX. Esta concepción parte de la idea de que el movimiento de liberación de la mujer surge y tiene su primera fase en el siglo XVIII, gracias al trabajo de Mary Wollstonecraft y su *Vindicación de los derechos de la mujer*. Sin embargo, cuando se habla de feminismo en el campo del arte, como es el caso del cine, se suele considerar como primera ola el movimiento de principios del siglo XX, íntimamente ligado al sufragismo británico y norteamericano, y el feminismo de los sesenta y setenta como su *segunda fase*.

OBRAS CITADAS

- AGUILAR, PILAR. *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.
- BAIZ QUEVEDO, FRANK. *Análisis del film*. Caracas: Litterae Editores, 1997.
- BRADLEY, REBEKAH AND KEITH DAVIS. «Social responsibility and the production of knowledge about interpersonal violence». *Multidisciplinary perspectives on family violence*. Ed. Renate Klein. London and New York: Routledge, 1998. 204-11.
- CIXOUS, HÉLÈNE. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- DE LAURETIS, TERESA. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra-Feminismos, 1984.
- FRAM-KULIK, SHEILA. «Gazing at you- A final look and then goodbye». 30 Sept. 2003 <www.feminist.com/resources/artspeech/media/review.htm>.
- GARRONI, EMILIO. *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- GIANNETTI, LOUIS. *Understanding movies*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1972.
- HARAWAY, DONNA. «Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective». *Simians, cyborgs, and women*. London: Free Association Books, 1991. 183-201.
- HARDING, SANDRA. «What is feminist epistemology?». *Whose science? Whose knowledge?* Milton Keynes: Open University Press, 1991. 105-37.
- JAVALOYES, CARMEN. *Semiótica del cine. Un recorrido por los principales ideólogos del cine*. 30 Enero 2003 <www.iespana.es/realidadlitera/paginal-3.htm>.
- JULIANO, MARÍA DOLORES. «Cultura popular». *Cuadernos de Antropología* 6. 3.
- KAPLAN, ANN E. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra-Feminismos, 1998.
- KUHN, ANNETTE. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- METZ, CHRISTIAN. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- MULVEY, LAURA. «Visual pleasure and narrative cinema». *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 14-26.
- ODIN, ROGER. «A propósito de una pareja de conceptos: sonido *in* vs. sonido *off*». *Vídeo forum* 8. 133.
- UBERSFELD, ANNE. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- WOLLSTONECRAFT, MARY. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Debate, 1998 [1792].
- ZALLO, RAMÓN. *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Guipúzcoa: Tercera Prensa, 1992.