**Mirar(se) e interpretar(se) desde la perspectiva masculina: Cine, lenguaje y representación de la mujer**

Agustina Belén Agüero

agustinabaguero@gmail.com

Estudiante de la Carrera de Sociología

Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires

Eje 8: Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

**Mirar(se) e interpretar(se) desde la perspectiva masculina: Cine, lenguaje y representación de la mujer**

“Male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? Up on a pedestal or down on your knees, it's all a male fantasy: that you're strong enough to take what they dish out, or else too weak to do anything about it. Even pretending you aren't catering to male fantasies is a male fantasy: pretending you're unseen, pretending you have a life of your own, that you can wash your feet and comb your hair unconscious of the ever-present watcher peering through the keyhole, peering through the keyhole in your own head, if nowhere else. You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur.”

Margaret Atwood, *The Robber Bride*

**Introducción**

El presente trabajo tiene como objetivo un análisis crítico de la producción cinematográfica contemporánea en tanto inscrita en las relaciones de poder subyacentes a la vida social, especialmente la dominación masculina. La cuestión a plantear aquí es cómo afectan las imágenes y representaciones transmitidas en las películas a las subjetividades de los individuos, a sus interacciones compartidas y a la manera en que conciben el espacio que los rodea y cómo ello remite al sistema patriarcal. Por ende, se emprenderá un estudio del cine en tanto lenguaje, advirtiendo su rol estructurante de la trama intersubjetiva del mundo de la vida. A estos fines resulta pertinente introducir la teoría de Jürgen Habermas sobre la acción comunicativa en pos de observar por qué la producción cinematográfica puede ser interpretada como lenguaje y qué consecuencias teóricas se desprenden de ello.

Por otra parte, se abordará la cuestión desde una perspectiva bourdieuana en vistas de añadir complejidad a la idea de acción comunicativa al comprenderla como atravesada por las relaciones de poder y, a su vez, para analizar al cine en una segunda dimensión: como campo en el cual los agentes se vinculan desde sus diferentes posiciones —acorde al volumen y la estructura de su capital— y se disputan el dominio.

Estos enfoques serán complementados con un acercamiento a partir del trabajo de Nancy Fraser para proporcionar ciertas tematizaciones desde una crítica feminista, como la problematización de la esfera pública y la discusión sobre cómo transformar las dinámicas de poder, en este caso en el campo cinematográfico, mediante la creación de contrapúblicos subalternos y las políticas de reconocimiento y redistribución.

A modo de resumir la propuesta podemos decir que, por un lado, se analizará al cine hegemónico como lenguaje prestando particular atención a los efectos que tiene el hecho de que sea introyectado incuestionadamente, es decir, sin problematizar las relaciones de dominación que lo atraviesan y lo estructuran, y cómo ello permite la reproducción de un orden de cosas que se asienta sobre la subordinación de las mujeres. En segundo lugar, para abordar en profundidad las tramas de poder, se recurrirá al trabajo de Pierre Bourdieu conceptualizando el campo cinematográfico, sus disputas, sus reglas, sus agentes y sus jerarquías. El análisis concluirá planteando la relevancia de enfoques alternativos a la *male gaze* que presenten otro lugar posible para la mujer como sujeto activo en el ejercicio de la mirada y la significación, y que, a través de ello, redefinan las estructuras patriarcales en las que se enraízan las sociedades actuales, lo cual equivaldría a reconocer en el cine un verdadero potencial emancipatorio.

**El cine como lenguaje**

A fines del siglo veinte, el sociólogo y filmolingüista Christian Metz ha introducido el planteo del cine como “lenguaje sin lengua” que se expresa a partir de la multiplicidad de códigos generados en el confluir de imágenes y sonidos. Es a partir de esta comprensión semiológica del cine que la teoría de Metz abre un infinito horizonte de posibilidades para el estudio de la producción cinematográfica y sus implicancias en la vida social. En estos términos, creo pertinente recuperar el trabajo de Jürgen Habermas sobre la acción comunicativa en un intento de abordar el análisis del cine como lenguaje desde una mirada sociológica que lo sitúe en la trama social y, así, evaluar qué tan útil pueden ser sus observaciones para profundizar en esta problemática y sus eventuales limitaciones.

Ahora bien, si partimos del hecho de que, como advierte Nancy Fraser, la teoría presuntamente crítica de Habermas carece osadamente del planteo de la cuestión de género en su conceptualización de la acción comunicativa, puede dificultarse el acercamiento a la materia que se pretende estudiar en esta ocasión. Sin embargo, en una primera aproximación, resulta oportuno recuperar su teorización sobre los modos en que los sujetos se vinculan desde y a través del lenguaje. Las dinámicas de poder insertas en el lenguaje, ignoradas por el autor, se retomarán más adelante. Ahora quisiera centrar el foco en los elementos de *Teoría de la Acción Comunicativa* que pueden ser aprovechados a los fines de este trabajo.

Habermas comprende al lenguaje como la unidad celular que posibilita el entendimiento entre los individuos y, por ende, las relaciones sociales. Es así que recupera la noción de “mundo de la vida” de Alfred Schütz para dar cuenta de las redes intersubjetivas de sentido que constituyen una instancia a priori de la comunicación, es decir que son premisas autoevidentes e incuestionadas que funcionan como una base de saberes comunes para las relaciones sociales mediadas por el lenguaje.

Nos encontramos aquí con un problema crucial, a saber: el abordaje de Habermas sobre la acción comunicativa y el mundo de la vida no se detiene en ningún momento a preguntarse por las dinámicas de poder que pueden hallarse en ambos elementos. Si el lenguaje media y constituye las relaciones sociales y, por ende, hace a una sociedad, ¿no sería ingenuo creer que está desligado de las lógicas de dominación en ésta vigentes? Si la comunicación se enraíza sobre el consenso entre los individuos acerca de los significados y las remisiones, ¿de acuerdo a qué valores e intereses se definen los mismos? Si para Habermas el mundo de la vida se ve amenazado de ser colonizado por las esferas del poder y la economía, ¿qué grupos son los dueños “originales” y legítimos de este mundo? ¿No hay, acaso, sectores privilegiados que nominan y, por consiguiente, dominan?

Resulta sospechoso y poco satisfactorio conformarnos con la premisa habermasiana de que las tematizaciones y discusiones se dan en la esfera pública, donde los individuos en posiciones de igualdad intercambian sus opiniones a través de un uso equitativo de la palabra y logran un consenso. La idea de una esfera pública donde las posiciones están distribuidas simétricamente y los individuos deliberan en condición de pares es ciertamente cuestionable si se tiene en cuenta que “estos escenarios son situados en un contexto societal mayor compenetrado por relaciones estructurales de dominación y de subordinación” (Fraser, 1999: 153). Por el contrario, estos espacios han sido predominantemente masculinos, dejando a las mujeres —entre otros grupos subalternos— al margen de las discusiones y de la definición de qué temas es pertinente tratar y cómo.

De este modo, es fácil objetar que las relaciones comunicativas que el autor supone como igualitarias, en las que los miembros discuten sobre temas que les conciernen y logran entenderse, son, en realidad, atravesadas por la estructura de la dominación masculina. Esto quiere decir que, históricamente, han sido los hombres quienes hablaron, quienes determinaron las temáticas y, en un nivel de complejidad quizás más preocupante, quienes definieron el marco pre-reflexivo sobre el que se enraíza el lenguaje. Es decir, los significados y el sentido al que remiten las acciones comunicativas están, desde el momento inicial de su estructuración, atravesados por las lógicas del dominio patriarcal y configurados desde un único prisma de análisis: el masculino.

***Lenguaje cinematográfico y léxico de la dominación masculina: quien nomina, domina***

Al estar diseñados desde la perspectiva masculina, los plexos de remisiones que según Habermas configuran al lenguaje (re)producen, en su uso, la subordinación de las mujeres. Esta injerencia del poder y la dominación en las relaciones comunicativas que hacen a una sociedad aparece como un factor sumamente relevante que el autor no contempla. Comprender el estrecho vínculo entre una y otra cosa hace posible un análisis más profundo de las vías por las que orden patriarcal permea las sociedades modernas.

Es particularmente el caso del cine que, como lenguaje, no escapa a los mecanismos de poder —contrariamente a lo que sostiene Habermas— sino que es intensamente percudido por ellos y formulado, en su generalidad, desde los valores e intereses masculinos encarnados en quienes poseen monopólicamente los recursos de producción cultural. Como sostiene Laura Mulvey, el lenguaje cinematográfico surge en “un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, [donde] el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino” (Mulvey, 1998: 370).

Se nos hace evidente, entonces, que aquello que pretende parecer neutral funciona como mecanismo de legitimación y reproducción de las condiciones de la subordinación femenina: la producción cinematográfica configurada desde dicha óptica presenta imágenes del mundo que responden a la lógica patriarcal y, así, moldea las subjetividades afianzando la dominación al nivel perceptivo e interpretativo de los sujetos. En este proceder, el cine consolida determinadas cosmovisiones que el público internaliza y, por consiguiente, reproduce. ¿No resulta claro, por ejemplo, que las películas donde los personajes femeninos aparecen en escena exclusivamente en el contexto del espacio “privado” —poniendo la mesa, criando a los hijos, limpiando la casa, etc.— reivindican simbólicamente el lugar de la mujer en éste y, con ello, la división sexual del trabajo? ¿O que si la mirada siempre es posesión del hombre (ya sea como personaje principal, director o camarógrafo) y la mujer sólo constituye un recipiente vacío en el que se deposita significado, ello tiene un impacto directo en la consolidación de la interpretación y la auto-percepción de los individuos? Casos como estos conducen a pensar que, muchas veces, el lenguaje cinematográfico es una expresión más del léxico de la dominación masculina.

De este modo, los filmes concebidos desde lo que Mulvey conceptualiza como *male gaze* crean y procrean los elementos característicos del orden patriarcal, entre ellos la misoginia, la cosificación e hipersexualización de lo femenino y la heterosexualidad obligatoria. El cine dominante sitúa a las mujeres en un espacio de pasividad al mismo tiempo que, desde su propia estructura, repele cualquier intención por parte de éstas de participar en la formación y redefinición de las significaciones. En efecto, la representación de la mujer que surge de ello instituye lo femenino como objeto y no como sujeto: si bien es parte de las interacciones sociales, lo es desde un rol sumiso dado que no participa en la producción de sentido sino que éste le es impuesto y, habiéndolo internalizado, sus modos de percibir y actuar se encuentran condicionados.

Siguiendo esta línea podemos advertir que las clasificaciones que el lenguaje codifica no son naturales sino construidas y que, por lo tanto, pueden ser re-construidas por fuera de la lógica masculina. En este punto donde nos acercamos a la idea del potencial emancipatorio del lenguaje me centraré más adelante.

Así pues, la figura habermasiana de la esfera pública como espacio libre para el debate, muestra sus limitaciones apenas introducimos en ella la cuestión de género. El acceso a los medios productivos de significación se encuentra obstruido para las mujeres, relegándolas a reproducir un lenguaje, cinematográfico o no, que posee en su esqueleto las condiciones garantes de su subordinación.

Habiendo traído a la discusión la figura del capitalismo, podemos indagar los motivos por los cuales a éste le es de vital utilidad la existencia del sometimiento femenino.

**Industria cultural, capitalismo y subordinación de las mujeres: el rol del cine en la cohesión social**

Cabe aquí preguntarse de qué le es útil la subordinación de las mujeres al régimen capitalista en las sociedades modernas. Este es un tema que ya ha sido tratado por muchas teóricas feministas buscando evidenciar el vínculo entre un orden de cosas y el otro, denunciando que el intercambio que se da entre ellos los sostiene recíprocamente.

La cultura, advertían Adorno y Horkheimer (1994), pierde progresivamente su autonomía y retrocede ante la incisiva entrada de los intereses y las lógicas económicas en su esfera. Ahora bien, ¿cuál puede ser el nexo que une producciones audiovisuales que legitiman el dominio masculino con la injerencia del capitalismo en el campo artístico, en particular, el del cine? Teniendo en cuenta que, como se analizó previamente, los códigos cinematográficos estructurados desde la denominada *male gaze* sostienen y reproducen ininterrumpidamente la disposición de la figura masculina dominante y la femenina dominada —reflejando a modo de espejo[[1]](#footnote-1) este mismo orden en la vida social—, podemos interrogarnos por la función que cumplen estas representaciones en el desarrollo del capitalismo moderno, es decir, ¿cómo sirven a su conservación y proliferación?

En el proceso de construcción social de la figura de *la* mujer (que se sitúa a una distancia apreciable de las mujeres como sujetos históricos reales) se institucionalizan ciertos elementos donde convergen los intereses del orden patriarcal y del capitalismo. Nancy Fraser hace hincapié particularmente en la cuestión de la división sexual del trabajo, acusando que las prácticas de crianza son un factor esencial para el desarrollo de las sociedades capitalistas ya que gracias a ello surgen sujetos socializados como potenciales ocupantes de un rol en el proceso productivo. Estas tareas, sin embargo, no suelen ser tenidas en cuenta por la teoría social crítica, como lo es en el caso de Habermas, pues se sostiene la ilusión de las mismas como medios de reproducción puramente simbólica y no, además, material. De aquí resulta que el capitalismo instituye la diferencia entre ámbito privado (mujer/tareas de cuidado/hogar) y ámbito público (hombre/participación política/Estado) y se muestra como un orden donde sus figuras principales son las de ciudadano, asalariado y consumidor: todas ellas masculinas. Esconde, así, el hecho de apoyarse también sobre el trabajo de la población femenina, sin el cual no podría existir como tal.

Al institucionalizar la distinción entre lo público y lo privado, el orden capitalista-patriarcal ratifica que la diferencia sexual se traduzca a un antagonismo económico y político, de modo que el hombre delibera, toma decisiones y crea valores y significados, mientras que la mujer es relegada al hogar, al silencio y a portar representaciones de un lenguaje en cuya constitución no participa.

Es el cine uno de los ámbitos donde este proceso alcanza un punto culmine. La división sexual del trabajo se hace presente en los filmes en dos instancias: por un lado, a través de la dicotomía pasivo/activo en la que lo femenino está encadenado al primer adjetivo y circunscripta a ser una imagen diseñada a la medida del deseo masculino mientras que el hombre actúa articulando la mirada y depositando el sentido en ella. A su vez, el sistema sexo-género se manifiesta en tanto la producción cinematográfica es monopolio de los hombres, lo cual de cierto modo explica el hecho de que los roles que encarna la mujer en las películas sean configurados de acuerdo a los códigos del androcentrismo hegemónico y que, por ende, su identidad también se estructure en relación a estos. Paradójicamente, a pesar de sufrir una exagerada carencia de puestos de trabajo en la industria del cine, son las mujeres quienes constituyen la mayor parte del público (Motion Picture Association of America, 2018), es decir, son las principales consumidoras de un producto creado desde la perspectiva masculina que codifica los valores patriarcales en el seno de una esfera que sistemáticamente las excluye.

Vemos, entonces, que el sistema sexo-género y el ámbito político-económico se intersectan mutuamente en una especie de relación bidireccional que les es sumamente beneficiosa a ambos en términos de legitimidad y reproducción. En ella, el cine dominante participa activamente como mecanismo de socialización de los individuos que posibilita la cohesión sustentada sobre la subordinación de las mujeres. Después de todo, como enunciaban Adorno y Horkheimer, “la industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando” (Adorno y Horkheimer, 1994: 193).

**Campo cinematográfico y disputa por el poder**

Hemos partido de la conceptualización del cine como lenguaje para comprender los modos en que éste incide en las relaciones entre los sujetos, sus modos de percibir, de actuar y de construir sus identidades, y como con ello reproduce y legitima un cierto orden convencional. No obstante, han sido advertidos los puntos ciegos que posee la teoría habermasiana para estos fines ya que, al no incorporar la pregunta por las dinámicas de poder en su estudio del lenguaje, termina contribuyendo a su naturalización. Un trabajo que aspire a ser crítico no puede, bajo ninguna circunstancia, ignorar las relaciones de dominación subyacentes a la vida social y al lenguaje que, siendo parte de ésta, se encuentra atravesado desde el primer momento por dichas estructuras.

Por estos motivos, parece conveniente continuar el presente trabajo con algunas aproximaciones desde la concepción bourdieuana que profundicen el desarrollo de este análisis y que integren nuevos elementos respecto al poder. Siendo que cuando hablamos de campos hablamos de espacios donde los agentes sociales se relacionan desde diferentes posiciones (jerárquicamente determinadas de acuerdo al volumen y la estructura del capital que poseen) y se disputan el control hegemónico de los mismos, presentar la noción de campo cinematográfico permite, por consiguiente, explicitar que aquellas relaciones de poder previamente invisibilizadas existen y que es necesario problematizarlas.

Antes de avanzar desplegando estas consideraciones, es apropiado introducir la noción de *hábitus*, a los cuales Bourdieu comprende como estructuras estructuradas que actúan como estructuras estructurantes. Este concepto es fundamental para comprender cómo y por qué penetra en los individuos un determinado sistema de valores que configura desde el status de los agentes al interior de los campos hasta los vínculos entre las distintas esferas. Los *hábitus*, entonces, al ser esquemas cognitivos universalmente compartidos participan en la constitución de las formas de percibir e interpretar de los agentes.

De ello podemos derivar dos aristas en relación al estudio que se venía desarrollando: primero, considerando que estos esquemas son producidos socialmente, es claro que en ellos se encuentran inscritas las dinámicas de la dominación presentes en las sociedades modernas, en particular la masculina como aquella que nos concierne en este trabajo. Segundo, si tomamos en cuenta que los hábitus se transmiten, en parte, por medio del lenguaje no hay manera de escapar al hecho de que éste no es, en absoluto, natural y que, a su vez, funciona como herramienta esencial para la reproducción de las pautas del sistema dominante. Por consiguiente, tanto los códigos del lenguaje como la estructura de los hábitus y las relaciones de fuerza dadas al interior de los campos se encuentran atravesados tácitamente por la lógica androcéntrica, de lo cual se deduce que las prácticas de conocimiento de las mujeres, al producirse en el seno de las propias relaciones de poder que las desfavorecen, son actos de reconocimiento de su condición de sometimiento. En otras palabras, la división sexual del trabajo de producción cultural y simbólica, fundamental para el dominio masculino, tiene como efecto la adhesión dóxica de las mujeres a los esquemas de percepción e identificación que, en el uso del lenguaje y la internalización de los *hábitus*, legitiman y reproducen dichas relaciones de poder.

En concordancia con los apartados previos, podemos pensar al lenguaje cinematográfico como una de las múltiples vías de expresión de estas estructuras que tienen origen social y que modelan las subjetividades. Asimismo, la noción bourdieuana de campo nos permite dar cuenta de las dinámicas de poder intrínsecas a la industria del cine al conceptualizarlo como tal. Estas dos dimensiones, lenguaje y campo, mantienen entre sí un estrecho vínculo mediante el que se sostienen y reivindican mutuamente al utilizar las películas como instrumento de la dominación masculina, cementando así las bases de la misma (véase Cuadro 1).

**Cuadro 01** 

*Nota.* El gráfico pretende esquematizar los componentes tratados de manera tal que las flechas simples indican derivaciones y las dobles interrelaciones de cooperación. Elaboración propia.

***La problemática de la reestructuración***

Habiendo propuesto la idea de campo cinematográfico y advirtiendo las relaciones de fuerza que se dan a su interior, nos concierne ahora hacernos la pregunta por cómo podría ser posible una reestructuración de estas dinámicas de modo que ya no partan del sometimiento femenino.

Bourdieu trata efectivamente la cuestión de las disputas por el poder en los diversos campos, asegurando que el lugar ocupado por cada sujeto está determinado en virtud del volumen y la estructura del capital que posee y es desde aquella posición que, con mayor o menor éxito, podrá luchar por aquello que el *illusio* del campo define como relevante. Sin embargo, el autor francés parece aquí sufrir del mismo descuido que Habermas pues, ¿acaso no influye también el condicionamiento sexo/género en la posición y los recursos de los agentes? Si se tiene en cuenta el análisis hecho hasta aquí, podemos afirmar que sí. Pues, al estar los esquemas perceptivos permeados por la perspectiva androcéntrica, también lo está toda producción social que los agentes lleven a cabo, es decir, la violencia simbólica del dominio masculino se manifiesta tanto en el lenguaje como en los *hábitus* y, por ende, atraviesa los diferentes campos determinando, con ello, las estructuras y las reglas de los mismos, por no mencionar las posibilidades de acceso a los recursos (capitales) mediante los que los agentes participan en las disputas.

Ello se hace visible en el campo cinematográfico como uno de los espacios donde la dominación masculina en términos de violencia simbólica cala más hondo. En él, los medios de producción se encuentran acumulados principalmente en manos de los hombres[[2]](#footnote-2), de modo que monopolizan la capacidad de crear sentido. No obstante, las imágenes y mensajes que resultan de ello se presentan al público como neutrales y, sin indagar sobre su construcción, se internalizan los esquemas perceptivos del sector dominante. Al disimular su vínculo con las estructuras exteriores, la producción cinematográfica aparenta ser un plano apolítico y, así, se convierte en una herramienta ideal para el ejercicio de la violencia simbólica masculina en tanto forma de poder que prescinde de la coacción física para imponerse directamente sobre los cuerpos a través de los mecanismos de asimilación e inculcación que se consolidan en el tiempo de manera invisible (Bourdieu, 2010: 56).

¿Cómo pueden, entonces, las mujeres aspirar a reestructurar un campo a través de disputas cuyas reglas están, desde el primer momento, establecidas a partir de un sistema de valores que las subordina? ¿Cómo combatir los esquemas de percepción y conocimiento que les son impuestos cuando no tienen acceso a participar en la construcción del lenguaje? Si, como sostenía Bourdieu, los agentes sociales pueden provocar revoluciones al interior de los campos, ello no era sino siguiendo las lógicas del juego ya dispuestas. Ahora bien, emplear las estrategias que fueron configuradas desde la perspectiva androcéntrica para luchar precisamente contra esta misma parece, ciertamente, un esfuerzo en vano. Como señalaba Audre Lorde, las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo: es necesario un aparato de representaciones y sentidos emancipado del dominio masculino.

**Más allá del androcentrismo: cine como potencial emancipatorio y el camino hacia una female gaze**

Luego de haber analizado al cine en dos planos superpuestos (como lenguaje y como campo), podemos plantear que una reestructuración de los códigos y representaciones puede contribuir a formar nuevos espacios para las mujeres que no remitan a la subordinación y la pasividad, tanto en el espacio cinematográfico como en otros ámbitos.

Pensar al lenguaje como estructura social desde una perspectiva no determinista ni totalizante implica atribuir a los sujetos la capacidad de introducir cambios, es decir, nos posibilita afirmar su potencial emancipatorio. Retomando la propuesta de Habermas sobre la acción comunicativa como lo constitutivo de todas las redes de interacciones que, en sumatoria, hacen a una determinada sociedad, podemos concebir la posibilidad de que éstas sean reformadas mediante la disputa de los significados y valores que moldean la base de consenso social sobre la que se fundan y, con ellas, se reformularían también las dinámicas de poder vigentes. En estos terminos, considero que las reflexiones planteadas por Nancy Fraser problematizando las relaciones de dominación y su posible transformación constituyen un punto de partida para pensar la vía que podría tomar este proceso en el campo del cine.

A partir de una revisión de la propuesta habermasiana, la autora plantea que la asimilación de esquemas instituidos desde el sistema sexo-género como naturales y, por consiguiente, incuestionados, se ve ciertamente beneficiada gracias a la ilusión de que a ellos se llegó esfera pública mediante, comprendiendo a ésta como un espacio de deliberación en el que se logran consensos gracias a la participación de los individuos. Al mismo tiempo, tiene como efecto la creación de un “nosotros” ficticio en el que las diferencias son absorbidas y homogeneizadas en favor de los dominados y en detraimiento de la capacidad transformadora de los grupos subalternos. Este funcionamiento se hace ridículamente visible en la industria cinematográfica cuando, por ejemplo, grandes productoras o plataformas de *streaming* lanzan una película que catalogan como “feminista” por el mero hecho de estar protagonizada por una mujer. Sabemos que no alcanza con filmes que pretendan venderse como tales si su contenido “innovador” es meramente superficial y continúan partiendo desde las codificaciones androcéntricas. Tampoco podemos conformarnos con el reconocimiento a directoras, actrices, guionistas, etc. por parte de organizaciones de cine que se muestran como fervientes defensoras de la inclusión femenina y de la causa contra la opresión pero que, casualmente, contribuyen a su perpetuación al no colaborar más que en apariencias. Por lo tanto, ¿qué queda por hacer luego de rechazar los falsos laureles que extienden los mecanismos de dominación?

En sintonía con la memorable secuencia que tuvo lugar en los Premios César del año 2020 cuando la actriz francesa Adèle Haenel se retiró del evento exclamando “la honte” [qué vergüenza] luego de que galardonaran a Roman Polanski, Fraser también invita a renunciar a aquellos espacios que sustentan y reproducen el dominio masculino, donde nuestros esfuerzos por redefinir las estructuras son, casi siempre, infructuosos. Como alternativa, la autora resalta la importancia de la constitución de contrapúblicos subalternos donde los sectores subordinados puedan configurar nuevos discursos desde una perspectiva diferente a la dominante “para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (Fraser, 1999: 156). Se trata de, ante la injusticia cultural, romper con la esfera pública que garantiza la subordinación y ampliar el espacio discursivo, introduciendo nuevos códigos y sentidos que condensen en representaciones del mundo emancipadas del prisma masculino hegemónico.

En síntesis, si se refuta la idea de que instituciones sociales como el cine se constituyen desligadas de todo contexto sociopolítico y se profundiza en el modo en que éstas se ligan a sistemas de valores, su autonomía respecto a las relaciones de poder y a los intereses económicos se hace cuestionable y la objetividad de sus consensos, sospechosa. Asimismo, no es suficiente que la disparidad de género sea reconocida y ficticiamente afrontada por la industria: se vuelve fundamental que los medios materiales y simbólicos de producción cinematográfica sean verdaderamente redistribuidos. Que las mujeres participen de la codificación que socializa a los individuos dando lugar a conductas, sensibilidades y percepciones concretas implica que se trastoquen las bases sobre las que se sostiene la dominación masculina.

Por tanto, en el cine radica un enorme potencial emancipatorio que cuenta con la oportunidad de definir nuevas identidades liberadas del yugo de la *male gaze*, que construya sentido partiendo ya no de “la mujer” sino de las mujeres como sujetos históricos reales y activos en los procesos de comunicación y representación, es decir, en el ejercicio de la mirada capaz de nominar y otorgar significado. Quizás la propuesta encuentra su mejor expresión en una de las premisas características de *Retrato de una mujer en llamas* (Sciamma, 2019), a saber: dejar a un lado el retrato de nosotras que han hecho los hombres, a la medida de su deseo, y emprender la tarea de pintar uno nuevo, propio.

**Bibliografía citada**

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994) *La industria cultural*. Editorial Trotta.

Bourdieu, P. (2010) *La dominación masculina y otros ensayos*. Anagrama.

Fraser, N. (1999). Repensando la esfera pública: Una contribución a la critica de la democracia actualmente existente. *Ecuador Debate*,(46), 139-173.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme.

Motion Picture Association of America (2018). A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home entertainment market environment (THEME) for 2018.

Sciamma, C. (Directora) (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [Retrato de una mujer en llamas]. [Película]. Lilies Films.

Smith, S., Pieper, K y Khan, A. (2022). *Inclusion in the Director’s Chair: Analysis of Director Gender & Race/Ethnicity Across 1,500 Top Films from 2007 to 2021.*

1. El esfuerzo que el cine hace por consolidarse como un espejo de la realidad y hacerse ver como una extensión de la vida cotidiana es otro de los mecanismos que actúan acortando la distancia entre el público y la obra en pos de hacer convincente la ilusión de la película como reflejo verídico y auténtico del mundo, de modo que el orden de cosas que perciban en ella sea automáticamente trasladable a sus experiencias personales. [↑](#footnote-ref-1)
2. Según un estudio realizado en Estados Unidos, de 1500 películas taquilleras estrenadas entre 2007 y 2021 sólo el 5,4% fueron dirigidas por mujeres (Smith et al., 2022). [↑](#footnote-ref-2)