

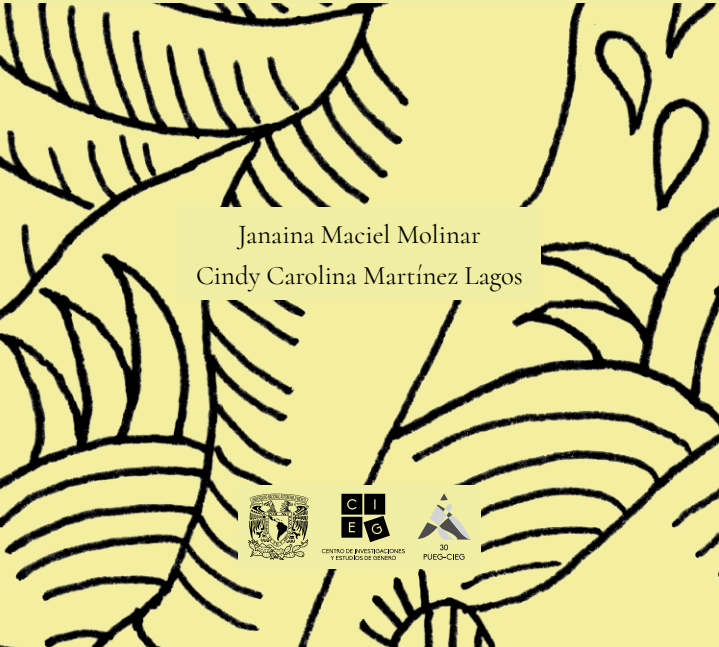


ESTUDIOS DE GÉNERO Y FEMINISMOS

-06-

CULTURA POP

Miradas en el género



Janaina Maciel Molinar
Cindy Carolina Martínez Lagos





NOTA SOBRE LA PORTADA



Esta revisión del arcano sin número del Tarot de Marsella conceptualiza el comienzo de un nuevo recorrido de una Loca que camina hacia delante y que porta su conocimiento encuerpado en un itacate.



CULTURA POP

Miradas en el género

Janaina Maciel Molinar
Cindy Carolina Martínez Lagos

La palabra *itacate* proviene del náhuatl *itacatl*. El término refiere tanto a la provisión de alimentos que una persona lleva a un viaje como al contenedor (caja, bolsa, mochila) en el que serán transportados. También es la palabra que utilizamos en México para nombrar la comida (tentempié) que llevamos a la escuela o al lugar de trabajo, y para referirnos a la comida sobrante que, después de un convivio, se reparte entre las personas invitadas.

En la universidad, el *itacate* nos sirve, además, como un concepto-metáfora para poner en práctica una maniobra inusitada en la academia global actual: un don que, como todo regalo, no genera deudas. Este acto permite que prevalezca la espontaneidad, la relación directa e informal y algo muy cercano al entusiasmo, que conduce a La Loca sin número del Tarot de Marsella a seguir el camino, encantada con su propio placer.



A la vida violeta, verde y rosa.

JANAINA MACIEL MOLINAR

*A las mujeres que me criaron, forjaron,
enseñaron e incluso lastimaron,
porque gracias a ellas hoy puedo decir
lo que quiero y no quiero para mí.*

CINDY CAROLINA MARTÍNEZ LAGOS

ÍNDICE



- 7 Presentación
Itacate: una invitación al recreo,
a la fiesta y al viaje
MARISA BELAUSTEIGUIGOTIA RIUS
- 13 Miradas pop generizadas
- 29 Referencias
- 31 Semblanzas

Catálogo en la publicación UNAM.

Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Maciel Molinar, Janaina, autor. | Martínez Lagos, Cindy Carolina, autor.

Título: Cultura pop : miradas en el género / Janaina Maciel Molinar, Cindy Carolina Martínez Lagos.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2022. |

Serie: Colección Itacate. Estudios de género y feminismos : 06.

Identificadores: LIBRUNAM 2173615 (impreso) | LIBRUNAM 2173391

(libro electrónico) | ISBN 9786073066686 (impreso) |

ISBN 97860730666839 (libro electrónico).

Temas: Mujeres en la cultura popular. | Imagen corporal en las mujeres --

Novela. | Mujeres -- Actitudes -- Novela. | Dominación masculina

(Estructura social) -- Novela.

Clasificación: LCC HQ1233.M335 2022 (impreso) |

LCC HQ1233 (libro electrónico) | DDC 305.42--dc23

D. R. © 2022, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro de Investigaciones y Estudios de Género

Torre II de Humanidades, piso 7, Circuito Interior,

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

<https://cieg.unam.mx>

Primera edición electrónica: diciembre, 2023, CIEG-UNAM

ISBN de colección: 978-607-30-6625-9

ISBN del volumen: 978-607-30-6683-9

DOI: <https://doi.org/10.22201/cieg.9786073066839e.2022>

Imagen de portada: *La Loca* (J.Oda a Jodo), ilustración, 2020 (orgiaprojects.org)

O.R.G.I.A (Carmen G. Muriana, Beatriz Higón y Tatiana Sentamans):

publicado originalmente en Elena-Urko, O.R.G.I.A y Parole de Queer, 2020.

«La papitriz, l'enamorado y la loca. Un breve revolcón transmarikabollo con el tarot», en *VVA A (h)amor5 húmedo*. Madrid, Continta me tienes, pp. 91-111.

Diseño de colección: *Modesta García Roa* y *Lucero Elizabeth Vázquez Téllez*

Diseño de interiores y de portada: *Lucero Elizabeth Vázquez Téllez*

Colección Itacate: colaboración del Proyecto Itacate (Grupo FIDEX,

Centro de Investigación en Artes, CIA, de la Universidad Miguel Hernández/

Centro de Investigaciones y Estudios de Género, CIEG-UNAM, 2022-2024)

Esta edición y sus características son propiedad de la UNAM. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

PRESENTACIÓN



ITACATE: UNA INVITACIÓN AL RECREO, A LA FIESTA Y AL VIAJE

El itacate es un regalo, un alimento que se da sin pedir nada a cambio (un don). Es también una porción comestible (un bocadillo) que sobra o que acompaña los tiempos de descanso: el recreo, la pausa, la fiesta o el viaje.

El término refiere tanto a la provisión de alimentos que se lleva una persona para un viaje como al contenedor (caja, bolsa, mochila) en el que serán transportados. Además, es la palabra que se utiliza para nombrar la comida (tentempié) que se llevan los niños a la escuela o los trabajadores a su lugar de trabajo. En algunos mercados del centro del país, el itacate es también un antojito de masa gruesa de maíz, relleno de frijoles y aderezado con sal, queso, nopales, salsa. Por último, utilizamos la palabra itacate para referirnos a la comida que sobra después de una fiesta o un

convivio y que, al final de esta, se reparte entre los invitados al grito de «¡No se vayan sin su itacate!».¹

Este año conmemoramos (hacemos memoria y festejamos en conjunto) los treinta años del PUEG-CIEG.² Es tiempo de celebrar este prolífico viaje con un Itacate, con un alimento que nos sostenga y acompañe. Estos bocadillos están elaborados por académicas y activistas entusiastas del viaje, pero sobre todo del recreo. De muy diferentes formas, han abordado el recorrido de treinta años de crecimiento, institucionalización crítica y expansión de nuestros saberes, protestas y propuestas.

Queremos que estas tres décadas de trabajo sin descanso, de triples jornadas y de tiempo repleto de tareas académicas y de misiones activistas se celebren en el remanso, es decir, en el recreo, en algún viaje o después de una fiesta; que sean tiempos de interacciones libres,

¹ Rían Lozano, *Itacate: Sobras transatlánticas*. Proyecto de investigación. Grupo de investigación Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo. Centro de Investigación en Artes de la Universidad Miguel Hernández / Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

² El CIEG fue creado el 9 de abril de 1992 y fue nombrado Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG); el 15 de diciembre de 2016 el pleno del H. Consejo Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) aprobó su transformación de Programa a Centro.

donde el gozo aumente y los vínculos con la lectura y sus temáticas toquen sensibilidades otras, al límite de tareas académicas acumuladas. La interrupción del trabajo por medio del recreo, el viaje o la fiesta es justo el motivo que nos convenció de la pertinencia de empaquetar estos bocadillos, organizados para acompañar sus tiempos de relajación y deleite.

Tan importante como festejar los momentos de gozo y descanso es celebrar el carácter crítico, descolonizador y forjador de pedagogías lúdicas que alimentan la imaginación, la intervención y recreación en este gran viaje, como muestra Rían Lozano con *Estudios visuales y feminismos. Un paseo entre Frankenstein, Ricitos de Oro y Coyolxauhqui*.

Nuestro Itacate contiene ingredientes que sazonan desde la reciente toma de mujeres organizadas, sus demandas y los efectos en nuestros saberes, currículo y prácticas, hasta la discusión sobre las formas en que los feminismos y los estudios de género han marcado estelas, olas y marejadas teórico-políticas vinculadas a la historia, la literatura y las políticas públicas, como proponen *Olas y remolinos feministas* de Amneris Chaparro y Amy Salazar y *El movimiento LGBTQ+* de César Torres y Sam Astrid Xanat.

Ofrecemos gozosas provisiones que avanzan por vías alternativas: un futuro que adelanta nuevos viajes hacia fronteras imprevisibles, como invitan Alejandra Collado y Ali Siles. Incluimos lecturas incitantes que interrumpen textos clásicos como *Antígona*, donde Gisel Tovar,

joven académica, se posesiona de la tragedia con lenguajes expresivos e irreverentes con respecto al texto original. Otras lecturas son para revolcarse a gusto, para confabular con alegría, rabia y miedo en un pensamiento y accionar colectivo, así como ocurre con el texto *En los anales* de la historia estaba la esfínter*, del grupo O.R.G.I.A.

En estos treinta años de irrupciones es preciso continuar el viaje entrelazando hilos que configuren alianzas, sobre todo con parentescos raros, como urdió Modesta García, jefa del Departamento de Publicaciones, con esta propuesta de colección.

Seguimos con Donna Haraway y su insustituible adhesión a la literatura de invención, su apropiación de las ciencias biológicas y su incansable invitación a aliarnos con lo impensable o lo extraño, como lo subrayan Alejandra Tapia y Salma Vásquez, Hortensia Moreno y Lu Ciccía.

La rabia presente en las protestas del activismo feminista contemporáneo ha demostrado ser una fuerza fundante que ayuda a transitar la parálisis del dolor y a entenderlo, en cambio, como una necesidad política. El alimento que ofrecemos incluye a jóvenes que han integrado lúdicamente una licencia creativa que muestra una manera distinta de construir y articular el conocimiento sobre el mundo herido que debe ser sanado, reinventado, restaurado y danzado para que otro sea posible, como lo proponen nuestras jóvenes viajeras Yadira Cruz, Fernanda González, Karen Sánchez y Jimena Pérez en *Pedagogías restaurativas*.

El derecho a descansar, a revolcarse en el recreo y a transformar nuestra rabia en la energía que inaugure viajes inesperados es el alimento que queremos compartir, después de estas décadas de gozos y rabias, de logros y dolorosas interrupciones, pero alimentadas de descubrimientos profundamente transformadores que nos han animado a continuar en este viaje.

¡Lleve su Itacate!

Marisa Belausteguigoitia Rius

DIRECTORA

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS DE GÉNERO

UNAM



She has no past, no future.
She exists only to be cheated on.

«THE ACTRESS», *SATURDAY NIGHT LIVE*

MIRADAS POP GENERIZADAS



La creación de personajes femeninos ha estado casi siempre a cargo de ideas, estereotipos, cosificaciones y fantasías de un sistema androcéntrico. Es decir, transmite las ideologías que subyacen en las estructuras sociales y que construyen a las mujeres de maneras muy específicas, al reflejar en ellas las necesidades y el inconsciente patriarcal (Kaplan 2001). Un concepto que sirve para entender las formas en que se representan las feminidades y las masculinidades en los medios es el de la *male gaze*, o mirada masculina. Este término fue acuñado por Laura Mulvey³ en la década de 1970:

³ Laura Mulvey centra su análisis de la *male gaze* en el cine y utiliza conceptos del psicoanálisis como herramientas para com-

La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquella. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan *mirabilidad*. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico [...] [E]lla retiene la mirada e interpreta y da sentido al deseo masculino (2007: 86).

Esta es la mirada que pesa sobre la mujer en las representaciones cinematográficas; la convierten en el objeto de los deseos de la mirada masculina que se proyecta sobre ella para controlarla, transformándola en un objeto sexual, cosificado y despojado de su humanidad. La mirada masculina es una lente que pretende que el público vea la imagen de la mujer como el hombre la concibe. Los personajes femeninos son creados a partir de las fantasías, las ideas, las concepciones, las iras y los deseos de la masculinidad; y sirven para el propósito de lo masculino tanto fuera como dentro de la película, ya que la *male gaze* funciona en tres niveles. El primero se encuentra en los creadores de los personajes femeninos, quienes construyen de acuerdo con el sistema androcéntrico que normalizan

prender de dónde proviene la necesidad masculina de control y dominación sobre el cuerpo y la narrativa femeninas.

y del que se benefician. Que las mujeres sean escritas y moldeadas desde la masculinidad patriarcal implica, forzosamente, su dominación y el control sobre sus cuerpos e historias. Así, el hombre proyecta sobre la mujer sus fantasías, su visión masculinizada del mundo y sus inseguridades; violenta su cuerpo y sus acciones con la idea de una mujer ideal que solo habita en su imaginario. La mujer del cine, a través de la *male gaze*, es creada a imagen y semejanza de la fetichización masculina que impone su control sobre todo lo que no es *él*.

Lo anterior nos conduce al segundo nivel, ya que muchos personajes femeninos existen por y para el arco narrativo de los personajes masculinos. Es decir, las mujeres son creadas para la mirada del protagonista y su presencia no irrumpe en la historia que ya ha sido trazada para el héroe. Cuando mucho, los personajes femeninos son usados para motivar las acciones del protagonista, pero ellas, en sí, no tienen historias propias. No tienen un pasado o un futuro desligado de los personajes masculinos, no se pertenecen a sí mismas, y sus acciones siempre giran en torno al deseo y la necesidad masculinas. Muchas veces se hace uso de la violencia hacia los personajes femeninos como una herramienta narrativa que motiva las acciones de los personajes masculinos, y estas violencias casi nunca representan la historia en sí, no hay una discusión o un análisis en torno a estas. Así, las mujeres que se escriben para el cine existen para ser sexualizadas y violentadas,

y su recompensa al final es el amor nacido desde la masculinidad, siempre y cuando sigan vivas.

Como ejemplo de lo anterior, en el cine —y en realidad en casi cualquier medio de la cultura pop— existen ciertos tropos convencionales sobre los personajes femeninos. Por ahora nos concentraremos en dos, el primero es el *principio de Pitufina*,⁴ un término que estableció por primera vez Katha Pollitt para *The New York Times* en la década de 1990. Este tropo ocurre en un universo cerrado donde solo hay un personaje femenino, rodeado de hombres, que conciben a la mujer como una subespecie anómala. Un ejemplo de esto se encuentra en la primera película de *Transformers* (2007). Aquí, el personaje que interpreta la actriz Megan Fox, Mikaela Banes, es una anomalía entre la hipermasculinidad que permea la película.⁵ Se trata de un personaje hipersexualizado y de mero acompañamiento, pues su objetivo es ser el sueño erótico de los espectadores masculinos y el apoyo emocional —e interés amoroso y sexual— del protagonista, pero sin tener mayor relevancia en la trama. El uso de la cámara que hace el director de la película, Michael Bay,

⁴ El nombre está basado en el personaje de Pitufina, de la serie infantil *Los pitufos*. Aquí, de forma literal, ella es la única mujer en toda la villa de los pitufos.

⁵ Su personaje más notorio es la especie alienígena que pasa de ser un automóvil a un ser gigante con todos los atributos masculinos, a pesar de no ser de este planeta.

se centra constantemente en el cuerpo de la actriz. Las tomas son en ángulos que ajustan a la perfección su figura femenina, complementada con el vestuario ideal para el goce de la mirada masculina. En un punto de la película, en que ocurre la construcción más obvia desde la *male gaze*, Mikaela se sube al coche del protagonista, el cual termina con supuestas averías y ella se ofrece a revisar el motor para ver qué ocurre. Mientras ella narra que su padre le enseñó sobre mecánica y que a los hombres no les gusta que una chica sepa de autos, la cámara se enfoca solamente en su vientre plano y las curvas de su cuerpo, por lo que al final, ni el protagonista ni el público la escuchan. Pero además de eso, la construcción del personaje de Mikaela tiene intereses y conocimientos masculinos por antonomasia, pero que los porta una mujer hermosa que sobresale de la norma femenina.

El segundo síndrome que suelen sufrir los personajes femeninos al estar bajo la mirada masculina es el de *la mujer en la nevera*, que ocurre cuando alguna mujer debe morir o ser lesionada para motivar al protagonista masculino a superarse y triunfar. Este término fue concebido, también en la década de 1990, por Gail Simone y hace referencia a la historia del cómic número 54 de *Linterna verde*, de 1994, en el que el personaje Kyle Rayner, el superhéroe de la trama, al regresar a su departamento descubre que su novia, Alexandra DeWitt, fue asesinada por el villano Major Force, y su cuerpo, literalmente, fue

colocado en un refrigerador. Este tropo es uno de los más utilizados en el cine actualmente, en el que el único propósito de la existencia de los personajes femeninos es el de inspirar a que el protagonista pueda acceder a la hipermasculinidad, y muchas veces a la hiperviolencia, para poder desarrollar sus historias y cumplir con el arco del héroe. Las mujeres son violentadas o asesinadas al inicio de la película; incluso, muchas veces ni siquiera es necesario que exista el personaje realmente, puede ser solo el nombre en boca del protagonista, ya que mueren antes del inicio de la historia. Este recurso narrativo que el cine masculino ha utilizado, prácticamente desde sus inicios, sirve para suprimir las historias de los personajes femeninos y su relevancia en espacios históricamente reservados a los hombres.

Con respecto al último nivel de la mirada masculina, este está asociado con el espectador, quien es el receptor final del inconsciente patriarcal que ha sido meticulosamente creado y curado para satisfacer sus deseos y fantasías. El hombre crea a la mujer ideal y la empareja con un ideal masculino —despojándola de todo, pero dejando en pantalla el cuerpo hermoso que, sin importar el contexto, se mantendrá deseable y sexual para la mirada que recae sobre ella—; y, finalmente, se la entrega al espectador que, en la oscuridad de una sala de cine (Mulvey 2007), se deleitará con la mujer puesta estratégicamente en escena para no estorbar la acción del héroe, quien es

reflejo del espectador y, por ende, dueño del cuerpo y la historia femenina que se le presenta. La audiencia, en su propio inconsciente patriarcal, replicará lo visto en pantalla en su mundo real. Y es que la *male gaze* ha contribuido a perpetuar mandatos de género, tanto femeninos como masculinos, en nuestras realidades, ya que los lanza al mundo en forma de historia, acción, efectos especiales y momentos épicos. El cine ha plasmado, desde sus inicios, las ideologías imperantes y, en este caso particular, concibe y conserva⁶ estereotipos de género, olvidando que las mujeres son capaces de protagonizar y accionar en el mundo mientras las rezaga al plano de lo visual. Para la *male gaze*, ellas son sexo y fantasía masculina, nada más.

Así, las figuras femeninas han sido creadas de acuerdo con la manera en como Annette Kuhn describe la construcción de la mujer ideal, que es la que se busca representar en los medios como «joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda, atractiva» (1991: 19-20). El mandato de género dicta que las mujeres deben ofrecer una imagen que, aunque sea inalcanzable en la cotidianidad, provoque deseo y complazca la mirada

⁶ La cultura pop, en general, funciona en dos niveles. Por una parte, crea cosas nuevas que al ser consumidas en masa se van asentando en el imaginario colectivo, pero, por otra parte, ayuda a perpetuar estereotipos e ideas que ya estaban en ese imaginario. Es como una máquina que crea y recicla al mismo tiempo.

masculina que se posa en ella. Esta imagen asentada en el deseo cosifica a las mujeres; para el público masculino las convierte en un objeto que puede usarse y desecharse, y para el público femenino se vuelve el *statu quo* y la naturalización de un ideal producido por medios capitalistas y androcentristas. En respuesta a este problema, las mujeres feministas de la segunda ola crearon nuevas formas artísticas, con personajes femeninos que representaran la complejidad de las mujeres dentro de medios como el cine y la literatura:

La creación cultural de las mujeres se caracteriza por los dos momentos constitutivos del feminismo: el de la igualdad y el de la diferencia. El de la igualdad implica los procesos y movimientos que abrieron y siguen abriendo campos específicos a la creación femenina, las condiciones y espacios para las creadoras, mientras que el de la diferencia implica la autorreflexión que esa intervención cultural realiza sobre sí misma, espacio para el «yo» femineil que se interroga (Millán 1999: 33).

Márgara Millán sugiere que el cine hecho por mujeres debe proponer una diferencia: que no sea solo un cine feminista, sino *femenino*, que pueda compartir intenciones con un cine hecho por varones en el sentido de mostrar el lugar de lo femenino en el orden simbólico dominante. Y si bien la *female gaze* no necesita forzosamente provenir

de una mujer, sí es necesaria la intervención femenina, ya sea en la producción, el guion, la fotografía, la banda sonora, etcétera. Esta mirada busca un camino consciente de los tres niveles, explicados anteriormente, para poder conseguir que las mujeres salgan del sitio oprimido, cosificante y sexualizado en el que se les tiene en los medios y que puedan ser representadas como en realidad son: muestra personas y personajes⁷ tridimensionales, con historias que desarrollen los matices de su identidad y, más que nada, que se presenten con la capacidad de crearla (que de ninguna manera es estable o unidimensional). La mirada femenina se aleja de valores e ideas patriarcales como el capitalismo, el individualismo, el amor romántico y el antropocentrismo, y es por esta razón por la que también pueden existir historias de varones contadas a través de la mirada femenina.

La *female gaze* busca presentar personajes creados desde la conciencia de una mirada que busca romper con el androcentrismo que influencia al cine. Es por ello que la emoción es un eje central, porque ve a la persona que hay detrás del personaje y busca empatizar en lugar de objetivar. Da una narrativa propia a las mujeres, les otorga

⁷ Y, para ser más específicas, nos referimos a todo tipo de personaje que no sea un hombre blanco heterosexual cis género, aunque de momento nos concentraremos solo en el análisis de los personajes femeninos.

pasado y futuro, y virtudes y defectos que solo les corresponden o afectan a ellas. Podemos pensar, por ejemplo, en la serie *Fleabag* (2016-2019), creada, escrita y protagonizada por Phoebe Waller-Bridge, la cual comienza con la protagonista —en los créditos se le nombra como Fleabag— lidiando con la muerte accidental de su mejor amiga, Boo, al tiempo en que continúa sanando las heridas que dejó el fallecimiento de su madre y las consecuencias que eso tuvo en su familia. Además de lo anterior, está en medio de una lucha financiera para conservar su fuente de ingresos: un café que abrió con Boo. Y por si esto no fuera suficiente, su novio acaba de decidir que terminará la relación. Todo esto se desarrolla en el primer capítulo, lo que nos sirve como introducción para saber que la historia que nos van a contar no se centra en un problema específico de la protagonista, sino que nos presentan la complejidad de una red de circunstancias que afecta cada decisión que ella toma. El detalle más interesante de la serie es que Fleabag es capaz de romper la cuarta pared para poder comunicarse directamente con la audiencia. Esto permite que la protagonista se adueñe de su narrativa y la cuente como ella desea; y la audiencia es capaz de acceder directamente a sus pensamientos y emociones, mientras es ella la que mantiene el control de su propia historia.

Ese poder de mantener la historia de un personaje en sus propias manos es precisamente lo que logra que la mujer deje su estatus de objeto para volverse el sujeto de la

narrativa. Y es importante aclarar que este concepto significa que «es posible convertir al protagonista masculino en el objeto de la mirada, así como se puede reconstruir el género» (Kratje 2019: 261), esto no quiere decir que los personajes masculinos sean objetivizados, sino que ya no son los únicos protagonistas. La mirada femenina permite que el mundo se expanda y que se incluyan las historias de todas aquellas personas relegadas por el patriarcado blanco e intenta mostrar la complejidad de cada individuo sin importar su sexo, género, raza, clase u orientación sexual. Es así como logra crear personajes completos y complejos.

Y para esto, la *female gaze* se concentra en tres cosas específicas como forma de resistencia y lucha por el proceso de sujetización de los personajes en general, y de la mujer en particular. De acuerdo con Joey Soloway (TIFF Talks 2016), la mirada femenina se resume en tres aspectos. El primero es el regreso de la mirada al sentimiento. Se trata del uso que la persona que dirige una película le da a la cámara para que esta pueda acceder al personaje protagonista. Es una forma de reapropiación del cuerpo dentro y fuera de la lente, ya que es un proceso que también demanda la conciencia corporal no solo de quienes actúan en la película, sino también de quienes crean y, sobre todo, que afecta al público, pues busca que este sea capaz de mirar y reconocer el sentimiento representado en pantalla. Es una herramienta creada con la cámara para entender, de forma más profunda, al personaje, tanto por

su físico como por su psique. El cuerpo y la mente del personaje invaden la pantalla y se muestran ante el público desde la perspectiva de quien se encuentra en escena.

El segundo aspecto corresponde al sentimiento de ser observada. Aquí la cámara se usa para mostrar lo que se siente ser vista, esto es la mirada de la mirada o, como lo llamaremos aquí, la metamirada. Mediante este recurso, tanto protagonista como público son capaces de entender lo que significa ser el objeto de la mirada, lo que permite mayor conciencia en el desarrollo y la complejidad de los personajes. Así, se pone a ambos en un lugar de vulnerabilidad, ya que hay una resignificación de lo que implica ser el objeto de una mirada, pues ya no se trata del ojo que cosifica, sino de aquel que pretende entender y conocer. Tomar esa conciencia es retomar el control y mantenerlo, es contar una historia sin que le pertenezca a un tercero. Para el personaje implica adueñarse del guion, la escena y lo que se expone frente al público, mientras que para la audiencia se trata de comprensión y análisis.

El tercero es la respuesta más clara y frontal de la mirada femenina ante la opresión que ha vivido por la mirada masculina. Todas las personas y personajes que se involucran en la creación y consumo de la película son capaces de nombrarse sujetos de sus propias historias y dejar de ser, finalmente, objetos de las historias de los hombres. Regresar la mirada significa ser capaces de observar

también, no solo de ser observadas, e indica un posicionamiento frente a la normalización de los mandatos de género y el lugar desde donde las personas accionan frente al mundo. Al final, estos tres aspectos permiten observar a los personajes femeninos desde un ángulo distinto que de ninguna manera busca unificar las historias y experiencias de las mujeres. Por el contrario, es una forma de hacer llegar al público la conciencia de lo que implica la diversidad de la especie humana, fuera del orden simbólico patriarcal.

Por último, nos parece importante entender cómo es que la *male gaze* ha permeado la manera en que concebimos los conceptos de feminidad y masculinidad en la actualidad, por lo que es importante retomar la idea del papel que desempeñan las representaciones sociales en la configuración del género. Específicamente, nos interesan las nociones de objetivación y anclaje de Serge Moscovici y Denise Jodelet, retomados por Jefferson Jaramillo (2012). Así, el término objetivación

está asociado con una operación estructurante, donde lo abstracto se vuelve concreto, y donde la idea se convierte en imagen. Este proceso es significativo en una sociedad como la occidental donde hay un exceso de nociones e ideas que, para poder ser interpretadas, requieren formas de concreción. En términos muy generales, ese proceso de

objetivación implica un proceso de asignación de significado, de construcción de tramas de significado (Jaramillo 2012: 127).

La objetivación de la representación social del género es este aspecto abstracto de la femineidad y la masculinidad, es el espacio de lo simbólico, de la idea que dará pie a la práctica social del orden de género, que incluye una serie de modelos sobre lo que debería ser masculino y femenino. Por otra parte, el proceso que sigue al de objetivación es «el de anclaje que implica insertar la imagen en un sistema epistémico que permite su clasificación y nominación» (Jaramillo 127). Lo abstracto se vuelve parte de lo que Jaramillo llamará el sentido común; es decir, el conocimiento que ya no se cuestiona, sino que está insertado como una verdad absoluta cuya idea contraria resultaría en un sinsentido. El proceso del anclaje pasa del aspecto abstracto a lo real, de lo simbólico a la representación que se dará a través, sobre todo, de imágenes. Las prácticas sociales de diferenciación del género, los rituales que se llevan a cabo en torno a lo femenino y lo masculino se derivan de la objetivación del género y de su debido anclaje.

La *male gaze* se encuentra enraizada en el sistema patriarcal que permea casi todas las sociedades que construyen el mundo. Y no se trata de un concepto que sea aplicable solamente a las películas producidas por Hollywood

o en Occidente.⁸ En tanto que las sociedades actuales se encuentren desarrolladas desde la perspectiva patriarcal, la *male gaze* será una constante en muchos de los medios de entretenimiento que presentan la idea de una mujer, desde una perspectiva fantasiosa y distorsionada, como un mero ideal que pocas raíces tiene en la realidad de las millones de mujeres que no se ven representadas en el cine.⁹ Sin embargo, las representaciones sociales pueden tener varias funciones, dependiendo del enfoque que se le dé. Pueden legitimar (o perpetuar) y subvertir. Además, pueden servir como referentes de inclusión y exclusión. Así, la *female gaze* busca subvertir esa mirada masculina que domina y controla. Morna Laing argumenta que las maneras en que las mujeres observan y consumen conte-

⁸ Basta mirar series coreanas como *Boys Over Flowers* (2009), en la que vemos la violencia física y psicológica que sufre la protagonista a manos de su interés romántico, lo cual es presentado como un ideal del amor. Otro ejemplo es el cine de Bollywood, que también posee personajes hipermasculinizados, mientras que las mujeres son relegadas a un complemento que no tiene otro nivel que el romántico. La coproducción entre India e Inglaterra, *Slumdog Millionaire* (2008), donde Latika —interés amoroso del protagonista— es un claro ejemplo de un personaje femenino que solo sirve para motivar la historia del héroe.

⁹ Resaltamos aquí que la *male gaze* afecta no solo a las mujeres blancas heterosexuales cis, sino a mujeres racializadas y hombres racializados, y a toda persona que se encuentre en la disidencia sexual.

nido son diversas, con base tanto en aspectos identitarios como en los «recursos discursivos» o el «capital (sub)cultural» (2021: 13) que han adquirido y, por lo tanto, la mirada femenina no es una sola, sino que es multifacética porque muestra y representa en pantalla la complejidad de las personas, de sus identidades, sus acciones, sus relaciones, creencias, etcétera.

Así, con el tiempo y la inclusión de nuevas historias contadas desde otra perspectiva, se ha creado un público que ha sido capaz de comprender que la *female gaze* no es sinónimo de debilidad por pensarse como una herramienta de lo femenino, sino todo lo contrario: es un punto de vista más completo, es una forma de arte sociopolítica que busca justicia (TIFF Talks 2016) y sirve como forma de protesta, denuncia y resistencia. Frente a un mundo que sigue dominado por la mirada masculina, la mirada femenina resulta indispensable para la creación de personajes femeninos que recuperen el espacio que a las mujeres les ha sido arrebatado no solo en la ficción, sino también —y sobre todo— en la realidad. ❖

REFERENCIAS



- Begoña, Urzaiz. 2014. «Cultura pop vs. feminismo» (en línea). *El País*, 1 de junio. Disponible en <<https://smoda.elpais.com/moda/cultura-pop-vs-feminismo/>>.
- Humm, Maggie. 1997. *Feminism and Film*, Indiana, Edinburgh University Press.
- Jaramillo Marín, Jefferson. 2012. «Representaciones sociales, prácticas sociales y órdenes de discurso. Una aproximación conceptual a partir del Análisis Crítico del Discurso», *Entramado*, núm. 2, vol. 8, pp. 124-136.
- Kaplan, E. Ann. 2001. *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York, Routledge.
- _____. 2000. «Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas», *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 5, pp. 39-65.
- Kratje, Julia. 2019. «Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey», *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 20, pp. 252-262.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.

- Laign, Morna. 2021. «Introduction», en *Picturing the Woman-Child. Fashion, Feminism and the Female Gaze*, Londres, Bloomsbury, pp. 1-14.
- Millán, Márgara. 1999. *Derivas de un cine en femenino*. Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México y Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.
- Miller, Gina. 2017. «The Consequences of the “Male Gaze” and Sexual Objectification», *Rhetorical Theories and Professional Communication*. Disponible en <<https://ginacalnan.pbworks.com/f/themalegaze.pdf>>.
- Mulvey, Laura. 2007. «El placer visual y el cine narrativo», en Karen Cordero e Inda Sáenz (coords.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA y CURAR, pp. 81-94.
- TIFF Talks. 11 de septiembre de 2016. «Joey Soloway en La mirada femenina | CLASE MAESTRA | TIFF 2016», YouTube. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=p-nBvppooD9I>>.

JANAINA MACIEL MOLINAR



Estudió la licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa y la maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, en El Colegio de México. Impartió la conferencia «Cultura pop y violencia de género» en el Seminario Miradas Interdisciplinarias de la Violencia de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y participó en el conversatorio «Ag-gretsuko: mandatos de género y cultura laboral japonesa», organizado por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México (CIEG-UNAM). Cursó el XVII Diplomado Relaciones de Género del CIEG-UNAM. Desde 2019 su línea de investigación se ha enfocado en los estudios culturales con intersección en el género, más específicamente, en el análisis de la cultura pop (o de masas), atravesada por las representaciones de género, la gordofobia y la violencia de género.

CINDY CAROLINA MARTÍNEZ LAGOS



Es licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad de Londres, con especialidad en Diseño Web por EduMac. En 2016 entró al Programa Universitario de Estudios de Género, actualmente Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM, y se ha desempeñado como diseñadora web desde entonces. Cursó el XVIII Diploma Relaciones de Género del CIEG-UNAM, y ha centrado su trabajo en la investigación de temas que abordan la *female gaze* y la bisexualidad en la cultura de masas; y los estudios culturales del arquetipo de las brujas y cómo las mujeres lo han resignificado.



La primera edición electrónica de
Cultura pop.
Miradas en el género,
editado por el Centro de Investigaciones
y Estudios de Género de la UNAM,
Formato PDF, Ciudad de México, 7 de octubre de 2022.
En su composición se utilizaron las familias tipográficas
Cormorant Garamond diseñada por Christian Thalmann
de Catharsis Fonts y Goudy Initalen de Frederic W. Goudy.
La totalidad del contenido de la presente publicación
es responsabilidad de las autoras de la obra.



Supervisión editorial: *Modesta García Roa*
Cuidado de la edición: *Alejandra Tapia Silva,*
Janet Grynberg Jasqui y Sofía Reyes Romero
Formación: *María Alejandra Romero Ibáñez*
Corrección de estilo y de pruebas: *Janaina Maciel Molinar,*
Salma Vásquez Montiel, Rigell Ayala Rivera y Lilia Villanueva Barrios
Ventas y distribución: *Ubaldo Araujo Esquivel*
<ventaslibros@cieg.unam.mx>





Analizar los medios de entretenimiento con una perspectiva de género permite entrever de qué manera lo simbólico ha pasado a ser parte del imaginario colectivo y cómo las representaciones de las mujeres —sus cuerpos e historias— han sido construidas con el objetivo de perpetuar las estructuras de dominación masculina. En el análisis de dispositivos de la cultura pop, la *male gaze* y la *female gaze* son conceptos importantes que denominan dos formas opuestas de concebir a personajes femeninos y masculinos en estos medios.

Las autoras se enfocan en prácticas audiovisuales para exponer cómo difiere la representación de personajes en función de la mirada que las construye, y cuestionan aquellos tropos que relegan a las mujeres y sus historias a papeles secundarios, dependientes del arco narrativo del protagonista masculino. Así, invitan a reflexionar sobre las consecuencias que esto tiene, de manera inconsciente, en la percepción y creación de identidades «femeninas», y muestran la importancia de voltear nuestra mirada hacia nuevas formas de representación.

ISBN: 978-607-30-6683-9



9 786073 066839



COLECCIÓN ITACATE