

**ENTRAMADOS TEÓRICOS:
ENTRE LA *FEMALE GAZE* Y
LA MIRADA FEMENINA¹**

Gabriela García Hubard²

**THEORETICAL ENTANGLEMENTS:
BETWEEN THE *FEMALE GAZE* AND
THE FEMININE LOOK**

¹ Este texto fue escrito en el marco del proyecto de investigación "Análisis interdisciplinario de las representaciones y expresiones del placer sexual de los cuerpos feminizados". PAPIIT IN400825, Universidad Nacional Autónoma de México.

² Universidad Nacional Autónoma de México, México. Correo electrónico: gabriela-garcia@filos.unam.mx

DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v7i64.8357>

REVISTA DE ESTUDIOS DE GÉNERO, LA VENTANA NÚM. 64, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 83-119 ISSN 1405-9436/E-ISSN 2448-7724

Resumen

Trazando un vínculo complejo y conciliador entre la *female gaze*, la mirada femenina y la escritura femenina, este texto busca mostrar que estamos frente a un entramado teórico sumamente eficaz, que nos puede ayudar a cuestionar las representaciones cinematográficas hegemónicas patriarcales. Partimos del aclamado artículo de Laura Mulvey sobre la *male gaze*, el cual nos sirve para contextualizar los debates en torno a la crítica cinematográfica feminista desde los años 70. En un segundo momento retomamos a otras críticas y cineastas que abordan el tema de la *female gaze* para compararlas con la propuesta de Iris Brey sobre *le regard féminin*. En esta trayectoria mostraremos la forma en que la crítica cinematográfica se ha desplazado de la identificación psicoanalítica de la espectadora con los personajes a un *re-sentir* con ellas y ellos, a través de una experiencia corporal situada propia de la fenomenología. El artículo concluye revisando los matices que se tejen en torno a lo "femenino", y reconociendo que en la propuesta de Brey el término *female gaze* evoca sobre todo una lucha política que no evita la realidad de las mujeres, mientras que la noción de mirada femenina, en constante diálogo con la escritura femenina de Hélène Cixous, implica una propuesta teórica que busca ir más allá del debate entre pensamientos esencialistas y antiesencialistas.

Palabras clave: *female gaze*, mirada femenina, escritura femenina, *male gaze*, Iris Brey, Hélène Cixous, Laura Mulvey

Abstract

By weaving together a complex and conciliatory connection among the female gaze, the feminine look, and feminine writing, this article argues that we are facing a particularly productive theoretical configuration, one that enables us to challenge patriarchal and hegemonic cinematic representations. Our point of departure is Laura Mulvey's seminal essay on the *male gaze*, which provides a framework for understanding the debates that have shaped feminist film criticism since the 1970s. In the second part, the discussion turns to other critics and filmmakers who engage with the notion of the *female gaze*, in order to contrast their views with Iris Brey's conception of *le regard féminin*.

Throughout this exploration, the article traces a shift within film theory, from a psychoanalytic model that emphasizes the spectator's identification with the characters, toward a mode of feeling with them through a situated embodied experience grounded in phenomenology. The conclusion reflects on the subtle distinctions woven around the idea of the "feminine," recognizing that in Brey's framework the *female gaze* primarily invokes a political struggle rooted in women's lived realities. In contrast, the *feminine look*, constantly in dialogue with Hélène Cixous's *écriture féminine*, articulates a theoretical proposal that seeks to transcend the divide between essentialist and anti-essentialist thought.

Keywords: female gaze, feminine look, feminine writing, male gaze, Iris Brey, Hélène Cixous, Laura Mulvey

RECEPCIÓN: 08 DE NOVIEMBRE DE 2025/ACEPTACIÓN: 17 DE ABRIL DE 2026

Hoy más que nunca, ante la expansión del *streaming* y la sobreoferta de productos audiovisuales facilitada por la tecnología, se vuelve indispensable cuestionar las formas en que consumimos series y películas. A través de un gesto muy foucaultiano, Colaizzi (2021) se refiere a los “lenguajes-de-poder (y del poder)” (p. 12) no solo cuando habla de la comunicación verbal, sino también de la audiovisual y, en general, de “los medios de comunicación de masas como formas nuevas de producción, determinación y homogeneización del imaginario social” (p. 12). Es por esto que, al igual que Janet Wolff, nos gustaría empezar recordando que la cultura es fundamental para la conformación del género y de las identidades en general: “Art, literature, and film do not simply represent given gender identities, or reproduce already existing ideologies of femininity. Rather they participate in the very construction of those identities” (Wolff, 1990).

En este contexto, la crítica de cine Iris Brey evoca el placer que sentimos al ver series y películas, y también recuerda el impacto que las imágenes tienen en nuestra forma de ser y de estar en el mundo: en las maneras como deseamos, en lo que libera nuestros placeres y en los modos que tenemos de relacionarnos. Esas imágenes no son inocentes, pues lo que consumimos consciente e inconscientemente incide en nuestras psiques, en nuestros

cuerpos, crea emociones y deja huellas (Brey, 2020). Al analizar nuestra forma de mirar, digerir y disfrutar las imágenes que nos rodean, tendríamos que preguntar ¿quién selecciona esas imágenes?, ¿cómo son creadas?, ¿quién moldea entonces nuestras vidas?

Después de *Sex and the Series* (2018), Brey publicó en el 2020 su segundo libro titulado *Le regard féminin, une révolution à l'écran*³ (*La mirada femenina, una revolución en la pantalla*), en el que expone su teoría sobre la *female*

³ Este libro no ha sido publicado en español. Las traducciones del francés al español son más.

gaze. Aunque se habla mucho y cada vez con mayor frecuencia de esta noción, resulta difícil encontrar una definición concreta que no caiga en esencialismos. Lo relevante de la iniciativa de Brey es que toma cierta distancia de algunas teóricas importantes como

Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Giulia Colaizzi,⁴ aunque coinciden en algunos aspectos fundamentales, principalmente en el hecho de que el o la espectadora no es una simple receptora pasiva y, como lo acabamos de mencionar, en que el lenguaje audiovisual

⁴ Los textos teóricos de estas autoras siguen siendo un referente indiscutible para la teoría crítica cinematográfica feminista. Ver sobre todo *Alicia ya no* (1984) de Teresa de Lauretis.

no es neutro, sino que produce y regula sujetos, cuerpos y deseos.

En el contexto de la crítica cinematográfica feminista, los tres puntos clave de la propuesta de Brey son: la *female gaze*

no es el inverso (u opuesto) de la *male gaze*; *le regard féminin*⁵ lo podemos encontrar en películas y en series dirigidas por mujeres, pero también por hombres, personas no binarias y trans; la mirada femenina se distancia del psicoanálisis

⁵ Más adelante entenderemos la importancia de mantener los dos términos: *female gaze* y *regard féminin*. Éste último será traducido como mirada femenina, mientras que el primero lo dejaremos sin traducir, como hace Brey en su texto.

(que había sido dominante en la crítica cinematográfica desde los años 70) y de la semiótica, para acercarse a la filosofía del cuerpo, principalmente a la fenomenología feminista.

La *male gaze* Antes de abordar las diferencias y complicidades entre los términos de *female gaze* y mirada femenina, es necesario recordar algunos antecedentes para contextualizar estas nociones. En su aclamado artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” escrito en 1973 y publicado en 1975 en la revista *Screen*, Laura Mulvey hizo una poderosa radiografía de lo que era (y sigue siendo) la *male gaze* y, aunque en su escrito no habla directamente de la *female gaze*, su texto se convirtió en el punto de referencia de todas las propuestas posteriores sobre la mirada cinematográfica con perspectiva de género, pues contiene las ideas principales que serán desarrolladas, reactualizadas, debatidas y matizadas más adelante. Su ensayo no solo es crucial por esto, sino por haber conjugado en aquél entonces la teoría cinematográfica con el feminismo y el psicoanálisis, para evidenciar “cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine”⁶ (Mulvey, 2007, p. 81).

⁶ “Uno de los primeros objetivos de la crítica feminista fue identificar, analizar y denunciar las distintas formas en que se representaban a las mujeres [...] porque consideraban que eran una *distorsión* de la experiencia femenina” (Golubov, 2020, p. 31).

⁷ El falocentrismo refiere a una perspectiva simbólica y cultu-

Mulvey mostró que la *male gaze* se ha construido a través del voyerismo y la fetichización del cuerpo femenino, tanto a nivel narrativo como en la técnica y el manejo de las cámaras. Después de evocar el papel que juega la mujer en el orden simbólico, recordó la frustración que genera el falocentrismo⁷, en el cual

la mujer solo parece tener dos opciones: representar la amenaza de castración (al mostrar su cuerpo) o la plenitud maternal. Si bien lo que buscaba era “concebir un nuevo lenguaje del deseo” e insistió en que no se trataba de rechazar moralmente la *male*

gaze, su texto, con mucha fuerza y gran coherencia, denunció que el séptimo arte reflejaba “una y otra vez las obsesiones psíquicas de la sociedad” masculina: el hombre mira, la mujer es mirada. “Sin paralelo, el cine convencional codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante” (Mulvey, 2007, p. 83).

Uno de los placeres más poderosos del cine es la escopofilia (el placer de ver), por lo que Mulvey recordó que Freud, en *Tres ensayos de teoría sexual*, sugiere que la escopofilia forma parte del instinto sexual, lo cual implica tomar a la otra persona como un objeto. La magia del cine y la distancia que genera con el espectador, hace posible que uno cumpla así su fantasía de voyeur. Aquí la escopofilia estaría trabajando en favor del deseo del placer visual, pero Mulvey añade que la escopofilia tiene además un aspecto narcisista, puesto que el cine también busca un reconocimiento (antropomorfismo), un embelesamiento con lo parecido, que puede explicarse a través de la construcción del ego:

ral que sitúa lo masculino, y en particular el falo como signo de poder, como eje central de significado, organización y jerarquía en los discursos y las representaciones.

└ Jacques Lacan ha descrito cómo es crucial para la constitución del ego el momento en que un niño reconoce su propia imagen en el espejo. Diversos aspectos de este

análisis son relevantes aquí. La fase del espejo ocurre en un momento en que las ambiciones físicas del niño sobrepasan su capacidad motora, con el resultado de que el reconocimiento de sí mismo es gozoso en tanto imagina a su imagen del espejo más completa, más perfecta de lo que experimenta en su propio cuerpo. El reconocimiento entonces se superpone al desconocimiento: la imagen reconocida es concebida como el cuerpo reflejado del yo, pero su desconocimiento como superior proyecta a este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, reintroyectado como un ego ideal, prepara el camino para la identificación con los otros en el futuro. (Mulvey, 2007, p. 84)

Lo que a Mulvey le interesa del psicoanálisis lacaniano es que la articulación de la subjetividad (del yo) se constituye a partir de una imagen. Frente a una película tenemos, por un lado, la estimulación sexual que se obtiene al cosificar a la otra persona a través de la mirada; y por el otro, la identificación con la imagen que miramos:

una supone una separación de la identidad erótica entre el sujeto y el objeto en la pantalla (escopofilia activa), la otra exige la identificación del ego con el objeto en la pantalla por medio de la fascinación del espectador con éste y el reconocimiento de su semejanza (Mulvey, 2007, p. 85).

Puesto que no hay un equilibrio sexual, la crítica también destacó que “el placer de ver se ha dividido en activo-masculino y pasivo-femenino” (Mulvey, 2007, p. 85), y en el cine convencional la mujer va a ser expuesta como objeto sexual, cumpliendo las fantasías eróticas de la mirada masculina en ambos lados de la pantalla, es decir, la mujer funciona como objeto erótico tanto para los personajes, como para los espectadores. Sin embargo, cuando los hombres se ven confrontados a la ansiedad de castración (provocada por la evidente ausencia de pene en las mujeres exhibidas), hay dos respuestas posibles: la desmitificación y el castigo de ellas, o la fetichización, sobrevaloración e incluso culto de las mismas (Mulvey, 2007, p. 88). Esto explica la polarización en los dos arquetipos principales creados y/o reforzados por Hollywood y las empresas culturales en general: la mala y la buena, la pecadora y la santa, la puta y la virgen⁸.

Todos estos rasgos forman parte de la *male gaze* junto con las siguientes características: la división (llamada por Mulvey heterosexual) activo/pasivo controla tanto la mirada como la narrativa; el movimiento de la cámara depende de la acción del protagonista; los cuerpos femeninos se fragmentan al ser filmados (pechos, nalgas, muslos, boca) y el erotismo de sus cuerpos se contempla en cámara lenta; la mujer es el objeto y el hombre el sujeto, por lo que, cuando el espectador se identifica con el personaje principal, también puede “poseer a la mujer”. De hecho, Mulvey señala en su análisis tres miradas: la del cineasta (o camarógrafo), la del personaje princi-

⁸ Janet Wolff llama “dualidad misógina” a esta idea presente también en la literatura de la modernidad, entre la mujer idealizada pero vacía, o real y sensual pero detestada, que genera ambivalencia entre la admiración y el desagrado.

pal masculino y la de la audiencia, pero para ella el cine convencional subordina las dos primeras a la mirada masculina del personaje. Por último, el personaje masculino domina el escenario, “articula la mirada y crea la acción” (Mulvey, 2007, p. 87), por lo que el espectador se identifica con el personaje principal masculino.

Pero ¿qué sucede cuando la espectadora es una mujer? En 1981, Mulvey abordó este tema en “Afterthoughts On ‘Visual Pleasure And Narrative Cinema’” y ofreció dos posibles respuestas: en la primera la mujer puede no sentir ninguna conexión con el placer filmado y narrado a través de la *male gaze*, por lo que la fascinación se rompe; en la segunda, puede ser que consciente o inconscientemente la mujer se identifique con el héroe y disfrute el control y la libertad que tiene en la pantalla. Es a esta espectadora a quien Mulvey examina recurriendo de nuevo al psicoanálisis, en concreto a la teoría sobre la feminidad de Freud, en donde la convención pasivo-femenino, activo-masculino es crucial: dado que la libido es, según Freud, de naturaleza masculina⁹, el “co-

⁹ En “Tres ensayos de teoría sexual”, publicados en 1905, Freud anota: “si supiéramos dar un contenido más preciso a los conceptos de ‘masculino’ y ‘femenino’, podría defenderse también el aserto de que la libido es regularmente, y con arreglo a la ley, de naturaleza masculina, ya se presente en el hombre o en la mujer, y prescindiendo de que su objeto sea el hombre o la mujer” (Freud, 1983, p. 200).

recto” rol de la “mujer femenina” ha sido el de reprimir esa libido. Hollywood permite entonces a las mujeres espectadoras redescubrir ese aspecto perdido de su identidad sexual (Mulvey, 1981, pp. 12-13) al identificarse con el placer masculino: “The masculine identification, in its phallic aspect, reactivates for her a fantasy of ‘action’ that correct femininity demands should be repressed. The fantasy ‘action’ finds expression [...] through a metaphor of

masculinity” (Mulvey, 1981, p. 15). El hecho de que las espectadoras se identifiquen con el personaje masculino es posible gracias a lo que Mulvey llama “trans-sex identification”, la cual deviene casi un hábito en las mujeres, al grado que puede convertirse en una segunda naturaleza. Para la crítica de cine se trata de un travestismo inquietante, y esto muestra lo problemático que resulta para la industria patriarcal la representación de lo femenino. Regresaremos más adelante a esta idea controvertida de la identificación, pues marcará una diferencia importante con la propuesta de Brey. Ahora bien, es evidente que el cine comercial nos ha enseñado a todos a mirar a través de la *male gaze*, y casi 50 años después del texto de 1975 la intención de Mulvey sigue vigente:

Los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo. Son estos códigos cinemáticos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben ser desmantelados antes de que el cine convencional y el placer que provee puedan ser desafiados. (Mulvey, 2007, p. 92)

En la actualidad la relevancia de su propuesta queda plasmada en el documental *Brainwashed: Sex-Camera-Power* que realizó Nina Menkes en el 2022. Retomando las ideas de Mulvey la cineasta

analiza el lenguaje visual de películas clásicas, de culto, muchas de ellas premiadas, para demostrar que la forma como se filma a los hombres y a las mujeres es radicalmente distinta. Aunque hayamos leído el texto de Mulvey, estemos familiarizadas con las teorías cinematográficas feministas y seamos conscientes de la co-sificación y sexualización de las mujeres, el impacto de ver una y otra vez tantas escenas canónicas bajo esta mirada, examinando los detalles técnicos, sigue siendo relevante.

Como bien sabemos, con el paso de los años la sexualización de los cuerpos femeninos ha ido aumentando, como lo demuestra Susan J. Douglas (2010) en *The Rise of Enlightened Sexism: How Pop Culture Took Us from Girl Power to Girls Gone Wild* cuando explica que la sexualización constante en la pantalla se justifica con la idea de que ahora las mujeres gozamos de libertad sexual. Por eso Menkes constata que la estructura básica del mirar sigue siendo la misma; la *male gaze* está tan normalizada que no mucha gente la identifica y menos aún la cuestiona fuera de ciertos círculos feministas, académicos y críticos.

Algunos aspectos de la *male gaze* que Menkes (2022) puntua-

¹⁰ Ver, por ejemplo, el libro de Mona Chollet, *Brujas* (2019).

liza los hemos encontrado en diferentes críticas feministas¹⁰: las mujeres no pueden envejecer, los hombres sí; se normaliza un cierto tipo de belleza y un estándar de cuerpos perfectos; las mujeres no tienen voz; los cuerpos femeninos casi siempre aparecen con poca ropa y los masculinos vestidos, etc. Pero la cineasta muestra otros aspectos técnicos para evidenciar también que la cámara lenta se usa para se-

xualizar a las mujeres, mientras que en los hombres sirve para mostrar acción y fuerza; que la iluminación 3D está reservada para los hombres, mientras que la de las mujeres se limita a la 2D; que la audiencia, el director y el personaje principal se asumen todos hombres, cis¹¹ y heterosexuales, lo que facilita que la mirada de los tres se alinee para ver al objeto que es la mujer; que el punto de vista de la cámara hollywoodense desde siempre ha contribuido a normalizar la cultura de la violación, pues al rodear de glamur los abusos sexuales se ignoran los derechos de las mujeres y su seguridad.

Finalmente, lo que rige la *male gaze*, además de los deseos masculinos, es una dinámica de poder que aún hoy prevalece, por lo que Menkes insiste en lo mucho que esta mirada afecta nuestras vidas como mujeres: “Si la cámara es una depredadora, la cultura también es una depredadora”, comenta Iyabo Kawayana en el documental.

Los análisis que se han realizado hasta el momento sobre la *male gaze* sirven para denunciar el orden patriarcal en el que seguimos atrapadas y su importancia es incuestionable. Sin embargo, aunque el documental de Menkes (2022) tiene el acierto de entrevistar a diferentes cineastas, camarógrafas, actrices, escritoras, profesoras y teóricas que van articulando una crítica plural, en donde podemos ver una diversidad importante de opiniones, se mantiene en el dualismo hombre/mujer y no considera las diversidades de género, raza y orientación sexual en la pantalla. Después de todo, esto se podría justificar ya que tanto

¹¹ Hablando de identidad de género, "cis" se refiere a las personas cuya identidad de género coincide con el sexo asignado al nacer, mientras que "trans" alude a quienes no se identifican, total o parcialmente, con dicho sexo asignado.

Mulvey como Menkes se concentran principalmente en analizar y revelar la hegemonía de la *male gaze* y no dedican tiempo suficiente para desarrollar la *female gaze* u otro tipo de mirada.

Quizás el momento más llamativo del documental es cuando Menkes (2022) entrevista a Mulvey, quien manifiesta su decepción frente al poco progreso que se ha logrado en la forma de filmar. Mulvey había pensado en los años 70 que, para principios del siglo XXI, el 50% de las películas serían realizadas por mujeres y que la forma de filmar se habría transformado: “One key principle of feminism was that the female body was a sight of struggle, but it shifted to realizing that the image of the female body was also a sight of sight of struggle. The image does not refer to women, this image is being appropriated and produced by male consciousness”. Esta doble lucha, nos parece, es una de las claves para entender mejor la importancia de poder teorizar sobre la *female gaze* y no olvidar la pregunta que planteamos al inicio: ¿quién y cómo moldea entonces nuestras vidas?

La *female gaze*] Lo que sí sucedió entre 1975 y 2022 fue que otra generación de teóricas cuestionaron el paradigma binario (hombre/mujer), y la relación con el psicoanálisis, porque no se consideraban las diversidades de raza, género y orientación sexual¹². Jill Soloway (2016), quien creó series como *I Love Dick* y *Transparent*, en su *masterclass* “The Female Gaze” (2016) dice ser la primera persona

¹² Ver, por ejemplo, Jane Gaines, “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory” (1988); bell hooks, *Black Looks* (1992) y Giulia Colaizzi (Ed.), *Cine, interculturalidad y políticas de género* (2021).

en retomar el término para arriesgar una primera definición, y esbozar algunos puntos que retomará más adelante Brey: la *female gaze* no es el opuesto de la *male gaze*, es una plataforma política; es una manera de mirar-sentir ("*feeling seeing*") por lo que utiliza el cuerpo como una herramienta (fusionando cuerpo y mente); el personaje femenino, al no ser un objeto, puede regresar la mirada; y delata la supremacía de la *male gaze*.

Por su parte, el artículo de Zoe Dirse (2013), "Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) Behind the Camera" nos recuerda la falta de diversidad (aunque no profundiza en ello), y aborda el tema también desde la producción, por lo que su texto está ilustrado con su propio trabajo como directora de fotografía. El ejemplo más relevante que ofrece es sobre la filmación de *Erotica: A Journey into Female Sexuality* (1997) dirigido por Milla Gayus, en el que se muestran las perspectivas de diferentes mujeres involucradas en temas de erotismo y pornografía, como es el caso de Catherine Robbe-Grillet:

At times she would be the perfect heterosexual wife of author Alain Robbe-Grillet, and then she would become Jean de Berg, France's most famous veiled dominatrix, whose identity was only recently revealed. She challenges preconceived notions of sexuality and gender identity through acts of performativity by her dual selves. This poses some interesting questions, which consequently

challenged my camera gaze, the narrator's gaze, and, ultimately, the spectators' gaze. (Dirse, 2013, p. 27)

Resulta muy sugestivo el hecho de que un personaje fuera de la norma pueda desafiar y hacer evidente las distintas miradas, pero Dirse no ahonda en la idea de que existen otras formas de mirar. La autora también considera el tema de la orientación sexual cuando recuerda la filmación de otro documental sobre relaciones lésbicas: “What happens when the bearer of the look is female and the object is female?” (Dirse, 2013, p. 18). El cambio de mirada, de una masculina a una femenina, hace que el objeto no sea el que desea el hombre, sino el objeto deseado por las mujeres. Este comentario parece revelador porque muestra que la *female gaze* puede ser entendida como el reverso de la *male gaze*, es decir la mujer puede ocupar el papel activo para cosificar a la otra persona (sin importar que sea hombre, mujer, persona no bina-

¹³ Las personas no binarias no se identifican exclusivamente como hombre o mujer, por lo que su identidad de género se ubica fuera de esta clasificación binaria.

ria¹³ o trans). Esta concepción de la *female gaze*, que otorga agencia a los personajes femeninos y las hace mujeres deseantes, por sentido común es lo que la gente refiere cuando se habla sobre

el tema. El ejemplo más claro que considera la *female gaze* como el inverso de la *male gaze*, podría ser cualquier escenas en donde se muestra la fragmentación del cuerpo masculino (pectorales, espalda, nalgas), filmado en cámara lenta, sexualizando y cosificando al personaje, pero para Brey esto seguiría siendo parte de la

male gaze, pues sigue reproduciendo esa forma de mirar que todos hemos introyectado: “la representación de un cuerpo como objeto del deseo, sea un cuerpo masculino o femenino, sigue siendo una forma de *male gaze*” (Brey, 2018, p. 12).

El artículo de Dirse parece ambiguo: por un lado, asume que la feminidad no es una característica intrínseca de las mujeres y evoca (superficialmente) la obra de Judith Butler, pero por el otro, el sexo/género resulta relevante para ella, pues este tiene una fuerte influencia en cómo se filma. Es por esto que su postura parece mantenerse en la sexualidad cuando insiste en que la *female gaze* sucede cuando dirigen¹⁴, escriben y filman mujeres.

I believe it is crucial for women to take control of their art (and, in my case, of the cinematic images that show the world who we are) in order to subvert patriarchal assumptions concerning gender. If, in fact, the female gaze is almost absent from dominant culture, then the challenge is to change the patriarchal way of looking by imposing the female gaze on our cultural life. (Dirse, 2013, p. 25)

¹⁴ Otro claro ejemplo que relaciona la *female gaze* con directoras mujeres lo encontramos en el libro de Alicia Malone, *The Female Gaze. Essential Movies Made By Women* (2022), en donde escribe sobre 52 películas realizadas por mujeres.

Por eso como realizadora también le interesa el porcentaje de mujeres que trabajan en la industria detrás de las cámaras, pues si la gran mayoría de camarógrafos siguen siendo hombres, será difícil

escapar de la *male gaze*. Ahora bien, puesto que la dirección de fotografía es crucial para poder hablar de *female gaze*, pero no existe una esencia de la feminidad o de lo que "es ser mujer", podemos reconocer un ir y venir en su postura. Es frente a esta disyuntiva que resulta fundamental matizar las diferencias y los puntos de encuentro entre la *female gaze* y la mirada femenina, que nos remiten a las interminables disputas filosóficas entre feministas esencialistas y feministas antiesencialistas o queer.

En este texto no podemos hacer justicia a las riquezas y complejidades al interior de los distintos feminismos que van mucho más allá del debate esencialista/anti-esencialista, pero haremos algunas anotaciones. Françoise Collin (2006) al recordar la categoría de lo femenino nos habla de dos formas de recurrir a lo femenino: la primera implica que todo ser humano puede ser femenino, es decir "un femenino que atraviesa las fronteras de los grupos sexuales" (Collin, 2006, p. 28). Esta postura escapa a la "metafísica de los sexos", y es anti-esencialista, pero su problema consiste en que evita la realidad de las mujeres. Si tanto hombres como mujeres pueden ser femeninos, no hay una esencia de la feminidad. La segunda forma implica decir que las mujeres son femeninas, este femenino está ligado al grupo sexuado de las mujeres, lo que significa la restauración del dualismo (hombre/mujer) y del esencialismo de los sexos. El problema de la primera radica en que:

└─ insiste en la porosidad o la indecidibilidad de la frontera entre los sexos y tiende a hacer de la diferencia de los

sexos una diferencia indiferente, elude no sólo la figura de la dominación, es decir, la figura política que la atraviesa, sino también toda dimensión trágica de la relación sexual. La segunda, al instalar a las mujeres en su esencia [...] elimina toda dimensión dialéctica y trágica de la relación de las mujeres entre ellas, reunidas en un “nosotras” magnificado. (Collin, 2006, p. 28)

Esta última categoría de mujer (el “nosotras magnificado”) representa una serie de valores o disposiciones establecidos, por eso para Butler “adquiere un carácter normativo y, por lo tanto, excluyente” (Butler, 2009, p. 366) lo cual hace que muchas mujeres no se identifiquen con esta categoría de mujer, provocando que se redefinan o se busquen otras alternativas. A grandes rasgos podemos decir entonces que la visión anti-esencialista de lo femenino parece entonces eliminar las diferencias entre hombres y mujeres, mientras que la esencialista –“el eterno femenino” (Barret, 1990, p. 313)– parece eliminar las diferencias entre las mujeres¹⁵.

¹⁵ Para un análisis más profundo de este tema ver “De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora” de Gabriela García Hubbard.

La *female gaze* generalmente apunta a la necesidad de hablar por, para y desde las mujeres contrarrestando la evidente marginalización del sistema patriarcal.

La mirada femenina y la *female gaze*] Tomar el término *female gaze* en su sentido literal implicaría entonces que existe una diferencia binaria y por ende una definición clara y esencial de lo que es ser mujer. La mirada femenina por su parte remite a la noción de escritura femenina que a finales del siglo xx fue desarrollada por autoras como Hélène Cixous, Julia Kristeva y Monique Wittig, con sus claras diferencias. En este caso nos centraremos en la forma como Cixous la aborda en su mítico texto *La risa de la medusa*, en donde "lo femenino" no es necesariamente una característica propia de las mujeres. Y aunque el texto de Cixous hace un claro llamado a las mujeres a escribir, no podemos olvidar que su obra, muy influenciada por la deconstrucción y en constante diálogo con Derrida, es predominantemente antiesencialista: "No hay más 'destino' que 'naturaleza' o esencia" (Cixous, 1995, p. 45), escribe desde el principio del texto: "Hay que evitar rendirse complaciente o ciegamente a la interpretación ideológica esencialista" (Cixous, 1995, p. 38).

Esta primera distinción entre *female gaze* y mirada femenina pareciera que todavía responde al discurso que contempla la sexualidad como algo biológico (hombre/mujer) y al género como algo cultural y social (masculino/femenino), pero como lo ha demostrado en toda su obra Judith Butler, la sexualidad no puede ser pensada fuera de lo cultural o, dicho de otra forma, la distinción natural/cultural es cultural. Y es en esta coyuntura, generada por la teoría queer, en donde la *female gaze* empie-

za a ser pensada desde otro horizonte, en el cual se inscriben, nos parece, las propuestas tanto de Soloway como de Brey.

La resignificación del término se anuncia desde las primeras líneas de su libro: “No se trata de una mirada creada por artistas mujeres, es una mirada que adopta el punto de vista de un personaje femenino para ceñirse con su experiencia” (Brey, 2018, p. 9); y también aclara que la *female gaze* no es el concepto espejo de la *male gaze*, “de la misma forma en que lo femenino no es el espejo de lo masculino” (Brey, 2018, p. 11). La *female gaze* ayuda a que los personajes femeninos no sigan siendo simples objetos, escapando del modelo patriarcal dominante. Esto se consigue desafiando las convenciones, creando otra forma de capturar las imágenes, por ejemplo, con la voz en off o la cámara subjetiva que muestran el punto de vista de un personaje femenino, con visiones o sueños que nos acercan a su inconsciente; las películas de Jane Campion, Sally Potter y Céline Sciamma son un claro ejemplo.

Dado que la cosificación de las mujeres para excitar al espectador es una de las definiciones de la *male gaze*, Brey explica que el acercamiento de la cámara también puede servir para compartir los deseos de una heroína, y no solo para cosificarla y fragmentar su cuerpo. Es así como la *female gaze* muestra otra manera de desear y no depende de las relaciones de poder asimétricas, sino de relaciones igualitarias y recíprocas, proyectando una experiencia compartida. Aunque explícitamente Mulvey no habla de la *female gaze*, Brey reconoce que sí ofrece las llaves para iniciar las reflexiones cuando propone una mirada liberada que invita al intercam-

bio de miradas entre personajes, pero también entre espectador y proyección. Mientras la *male gaze* es producida de forma inconsciente y patriarcal, la *female gaze* requiere una mirada consciente que produce imágenes politizadas, y para la autora no se trata simplemente de una manera de representar, como ya lo había señalado también Colaizzi, sino de una forma de pensar (Brey, 2018, p. 20).

Le regard féminin, une révolution à l'écran ofrece 6 puntos esenciales que caracterizan la *female gaze*: en la narrativa el personaje

¹⁶No debemos confundir los llamados *women's cinema*, *woman's film*, "retratos de mujeres" o "melodrama maternal" con la *female gaze*, pues casi siempre mantienen formas tradicionales, aunque representen vidas de mujeres: "No basta que una película muestre y sublime a una heroína para que sea *female gaze*" (Brey, 2018, p. 79).

principal se identifica como mujer¹⁶; la historia se cuenta desde su punto de vista; y su historia cuestiona el orden patriarcal. Desde el punto de vista formal implica que, gracias a la forma de filmar, el o la espectadora sienta la experiencia femenina (aquí está el carácter fenomenológico de su propuesta); si se erotizan los cuerpos debe ser de forma consciente

y no inconscientemente como lo hace, según Mulvey, la *male gaze*; y por último el placer de mirar no lo genera la cosificación de un personaje a través del voyerismo, es decir, no proviene de la escopofilia (Brey, 2018, p. 77). Hay que insistir en que no se trata de condenar la *male gaze*, pues es evidente que seguimos disfrutando de muchas películas filmadas bajo esta mirada: "Interrogar la *male gaze* de una película, implica reflexionar sobre la forma en que un o una cineasta pone en escena el cuerpo femenino y el imaginario relacionado con las mujeres" (Brey, 2018, p. 32). El término ayuda a cuestionar la estética de una película y no busca censurarla.

La autora también interroga la forma como se han representado las violaciones a través de 100 años del cine, y enfatiza en que la solución no está en no mostrarlas, sino en la forma cómo se transmite la experiencia de la violación. Brey denuncia a través de su análisis que la *male gaze* erotiza las violaciones, y culpabiliza a la víctima minimizando la responsabilidad del violador (Brey, 2018, p. 101). Con un tono optimista piensa que a través de la *female gaze* se puede empezar a combatir la cultura de la violación, ya que mientras la *male gaze* hace de la violación un espectáculo, la *female gaze* crea una experiencia. Por eso también es crucial preguntarse ¿cómo se filman las escenas sexuales?, ¿desde qué punto de vista?, ¿hay una experiencia del placer femenino?, ¿se representan los orgasmos más allá de los clichés?

La *female gaze* es también una “estética del deseo” pues ayuda a valorizar el cuerpo y el deseo femenino, las imágenes nos invitan a desear de formas diferentes y solicitan nuestros sentidos, los cuerpos nos hacen sentir; no se trata de identificarse con el personaje sino de *re-sentir*¹⁷ con él. No somos pasivas como espectadoras, y esto es clave para su definición: la mirada femenina “nos hace sentir la experiencia de un cuerpo femenino de la pantalla” (Brey, 2018, p. 9) y como espectadoras también tenemos un papel activo, por eso recurre a la experiencia fenomenológica. La mirada femenina es el esfuerzo de las y los cineastas que reinventan nuevas formas de filmar para acercarse a las experiencias femeninas.

¹⁷ Brey utiliza la palabra *ressentir* en francés que se traduce al español como sentir o experimentar, pero en francés evoca además la idea de repetición, de volver a sentir con... Por eso en algunos momentos escribimos “re-sentir”.

A través de la fenomenología su apuesta teórica retoma la corporalidad. Siguiendo el trabajo de Vivian Sobchack, quien en *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* propone que "ver" cine es una actividad corporal situada, y sugiere que hay un intercambio recíproco entre la persona que mira y la película, para Brey el dialogo es continuo y uno "se sumerge en la materialidad de la película [...] El performance tiene lugar tanto en la pantalla como en la sala [...] La percepción es una actividad encarnada, el ojo no está separado del resto del cuerpo" (Brey, 2018, p. 46), y por ende, todo el cuerpo se implica en lo que vemos. La experiencia de la mirada femenina se vive entonces a través del cuerpo, tanto del cuerpo de quien mira como del cuerpo del personaje femenino: "We can intentionally live through and physically experience the film's incarnate vision as if we were perceiving information from our own body" (Sobchack, 1992, p. 56).

Recordemos que, para la fenomenología, a través del concepto cuerpo-sujeto, todo lo que vivimos está fundamentado a través de nuestro cuerpo, y lo que busca es unir cuerpo y pensamiento, percibir y pensar, desafiando los presupuestos filosóficos predominantes desde Platón: "The body has been systematically repressed and marginalized in Western culture, with specific practices, ideologies, and discourses controlling and defining the female

¹⁸ No solo recurre a Butler y Sobchack sino que reconoce su deuda con varias autoras: Camille Froidevaux-Metterie, Laura U Marks, Mary Ann Doane, Iuliia Glushneva.

body" (Wolff, 1990). Volviendo a Judith Butler¹⁸, Brey busca entonces una reapropiación feminista de la fenomenología de Merleau-Ponty, pues "la

fenomenología feminista percibe el cuerpo que mira como un sujeto que no está fijo sino que es fluido” (Brey, 2018, pp. 48-49).

El hecho de que la crítica cinematográfica feminista del siglo pasado analice las relaciones e identificaciones entre personajes y espectadores femeninos y masculinos principalmente a través del psicoanálisis, hace que se olviden del cuerpo, por lo que Brey prefiere apelar a la haptonomía: “el placer de los y las espectadoras no se sitúa más en la percepción de un cuerpo-objeto sino en la impresión que tenemos de poder tocar esos cuerpos” (Brey, 2018, p. 19). Cuando concebimos al personaje femenino como un sujeto y no como un objeto nos permite sentir su experiencia: “no la miramos hacer, hacemos con ella” (Brey, 2018, p. 40), la acompañamos. La fenomenología ayuda así a reflexionar lo que sucede en la película, la forma en que el personaje femenino vive la experiencia y, como espectadoras o espectadores, podemos sentir (*re-sentir*) junto con el personaje esa experiencia, pero no a través de la identificación propuesta por el psicoanálisis: “Las imágenes no convocan a la identificación sino a la participación” (Brey, 2018, p. 185) concluye la autora.

Para poner un ejemplo evoquemos la icónica escena de *Paisaje en la niebla* (1988) de Theo Angelopoulos, en la que la pequeña Voula es conducida por un camionero a la parte trasera del tráiler para violarla. En realidad, no vemos ni escuchamos nada, la cámara se queda fija frente a la lona que cubre la parte trasera del camión y un par de coches aparecen brevemente cerca del mismo, junto a la carretera. Un minuto y medio más tarde

(que en realidad se vive como una eternidad) la niña se arrastra hacia la salida del tráiler, se sienta con las piernas colgando en la orilla, la mirada hacia el suelo. Cuando la cámara se acerca vemos una línea de sangre chorrear entre sus piernas. Aunque como espectadoras no vemos la violación, es una escena terrible, todo nuestro cuerpo nos pide correr la lona, hacer algo, gritarles a los conductores que se detuvieron un momento. Re-sentimos el dolor y el desconcierto de la joven, dolor que además la acompañará el resto de su travesía. Esta escena y su desarrollo posterior, es un ejemplo clarísimo de lo que Brey propone.

Pese a algunas similitudes y ecos entre el documental de Menkes y el libro de Brey, hay una diferencia importante: mientras que para Menkes en el siglo XXI estamos iniciando una fase de descubrimiento, para Brey la *female gaze* siempre ha existido, desde los inicios del cine, aunque se haya popularizado recientemente. La película *Madame a des envies* (1906) de Alice Guy es el primer ejemplo que tenemos de *female gaze*, por lo que su propuesta también invita a reivindicar (como lo han hecho otras críticas y feministas) las películas con *female gaze* que han sido relegadas, para seguir escribiendo otra historia del cine, para introducir en las aulas los nombres de cineastas que pocas veces (o nunca) se mencionan (incluso en las escuelas de cine) y generar así un diálogo entre películas del pasado y del presente: Alice Guy, Chantal Akerman, Dorothy Arzner, Barbara Hammer, Agnès Varda, Barbara Loden, Germaine Dulac, Maya Deren, Barbara Hammer, Sally Potter, Jane Campion, Céline

Sciamma, Jill Soloway, Phoebe Waller-Bridge (por mencionar solo algunas, pues la lista es mucho mayor). La *female gaze* de Brey no solo busca cuestionar las estructuras patriarcales dentro del cine, sino también preguntar quién y bajo qué criterios se seleccionan las obras de arte, se enaltecen ciertas películas y se desechan otras, lo cual nos lleva de regreso a nuestra pregunta inicial: ¿quién moldea entonces nuestros deseos y nuestras vidas?

El análisis de películas y series a través del prisma de la *female gaze* puede ser una manera de aliar feminismo y estética, de relacionar los estudios de género con la crítica del cine [...] Hay que desacralizar el culto del autor y alegrarse de que el feminismo ilumine nuestra forma de mirar las películas. (Brey, 2018, p. 100)

De la escritura femenina a la mirada femenina

Desde la primera página de *Le regard féminin, une révolution à l'écran* nos damos

cuenta que Brey va a alternar en su texto las nociones de *female gaze* (en inglés) y *regard féminin* (mirada femenina en francés), dejándonos ciertas pistas en el camino para entender su decisión de no decantarse por una de ellas. Aunque en realidad en su texto ambos términos están íntimamente relacionados, trataremos de separarlos un momento para ver qué aporta cada uno y de

qué forma. Cuando escribe que la *female gaze* muestra una mirada que transmite la experiencia femenina “cuya subjetividad se basa en una construcción histórica y social” (Brey, 2018, p. 49), nos damos cuenta que su definición de "female" ya fue deconstruida (pues apela de paso a la *différance* derridiana para así desestabilizar el sentido de la palabra "mujer") y no se ubica dentro del pensamiento binario esencialista; el hecho de que las subjetividades femeninas sean construcciones históricas y sociales, hace que no podamos concebir el término "mujer" como concepto universal, eterno y fijo, y que lo femenino no "pertenezca" a las mujeres.

El género de un cineasta no condiciona su manera de filmar los personajes femeninos. Para mí, resumir la expresión *female gaze* a la mirada de una directora mujer es una manera de esencializar las obras de las mujeres. Es también ignorar la riqueza de lo femenino, que no se resume evidentemente en el sexo biológico de una persona ni en su género. (Brey, 2018, pp. 37-38)

Entonces ¿por qué conservar el término *female gaze* y no quedarse solo con la mirada femenina? Resulta crucial seguir hablando de *female gaze*, nos parece, para no olvidar lo que significa la *male gaze* y, al mismo tiempo, hacer un guiño tanto al texto de Mulvey, como a la conferencia de Jill Soloway “The Female Gaze”:

Cuando utilizo la expresión “female gaze” [...] no limito mi enfoque a un concepto esencializador. Al contrario, espero que a medida que avancen los capítulos y los análisis, este concepto resulte rico, poético y desestabilizador, en lugar de reductor y maniqueo. Como ya defendía Mary Ann Doane en 1981, debemos intentar superar el callejón sin salida generado por la oposición entre esencialismo y antiesencialismo: “Este avance conllevará el necesario riesgo asumido por las teorías de intentar definir y construir una especificidad (no esencia) femenina [...] la tentativa de ‘apoyarse’ en el cuerpo para formular la relación diferente de la mujer con el discurso y el lenguaje explica que lo que nos ocupa es más bien la sintaxis constitutiva del cuerpo femenino como palabra. Las películas más recientes que abordan cuestiones feministas que son las más interesantes y productivas son precisamente aquellas que proponen un nuevo lenguaje, que expresan el cuerpo femenino de forma diferente, distinta a la sintaxis tradicional aunque sea de forma vacilante o confusa”. (Brey, 2018, p. 55)

Frente a la brecha laboral (y también orgásmica), la explotación, la violencia, los feminicidios, etc., Iris Brey reconoce la importancia de mantener el término *female* para denunciar los años de opresión y contrarrestar el imperio de la *male gaze*, incluso para hacerla más evidente, más consciente. Como no podemos escapar

a ella, hay una responsabilidad, como sugiere Wolff (1990), de desestabilizar “the images, ideologies, and systems of representation of patriarchal culture”. Al tratar de construir, de la mano de Doane, “una especificidad (no esencial) femenina,” Brey parece estar en sintonía con nociones como “el esencialismo operativo” o “la falsa ontología de las mujeres” que propone Spivak, o incluso la manera en que Kristeva aboga por utilizar la palabra “mujeres” como “herramienta política [...] sin integridad ontológica” (Butler, 2009, p. 366), con la finalidad de mantener la lucha de las mujeres sin volver a un pensamiento esencialista, pues lo que le interesa a Brey son las experiencias de los cuerpos femeninos que históricamente han sido discriminadas, borradas e ignoradas, y para eso hay que hacer evidente las diferencias entre las miradas.

El hecho de que Brey oscile entre las dos nociones nos hace pensar que el término *female gaze* es sobre todo una elección política, mientras que la mirada femenina es una elección teórica que la acerca a Cixous, y entre ambas intenta ir más allá de ese callejón sin salida que señaló Doane. Como lo acabamos de ver, la *female gaze* implica que el personaje principal de la película se identifique como mujer (esto es importante porque se puede tratar de una mujer trans), pero al mismo tiempo para la mirada femenina no importa el género de quien dirige la película, ni tampoco el de la persona que mira. Al conjugar el aspecto político de la *female gaze* con el aspecto teórico de la mirada femenina Brey cuestiona el concepto de Mujer (con mayúscula y en singular) construido por los discursos hegemónicos, pero al mismo tiempo reconoce la importancia

de representar a las mujeres (con minúscula y en plural) como sujetos históricos y diversos; sin caer en esencialismos no elude la figura de dominación patriarcal, ni evita la realidad de las mujeres.

El gesto de inspirarse en la escritura femenina le permite dos cosas: poner en un primer plano las experiencias de los cuerpos femeninos cis y trans, jóvenes y viejos, que se muestran muy poco; y sacudirse la idea de que la autoría de la *female gaze* tiene que ser creación de una mujer, tomando distancia del llamado *female voice*¹⁹: "Al igual que la mirada femenina, la escritura femenina puede venir, según Cixous, de la mano de un hombre, es una escritura que pretende desestabilizar las normas y las herencias patriarcales"²⁰ (Brey, 2018, p. 54).

En un gesto muy propio del posestructuralismo, Cixous no define nunca la escritura femenina como tal, pues si lo hubiera hecho tendría que haber fijado el sentido de lo femenino, en cambio prefiere hablar de abundancia poética, cambiante y en movimiento. Ninguna de las dos autoras (Cixous y Brey) buscan un término reduccionista, lo que pretenden es visibilizar y desestabilizar. En este sentido tanto "la mirada femenina" como "la escritura femenina" apelan a esas otras formas de mirar y de escribir que no corresponden con las hegemónicas y normalizadas por el patriarcado; se trata sobre todo de provocar miradas y escrituras diferentes que también puedan ser queer²¹, fluidas, trans o plásticas.

¹⁹ El concepto de *female voice* lo propuso Kaja Silverman en *The Acoustic Mirror* y tiene que ver con la voz de la autora. En el libro de Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists* (2006) aparece la *male gaze* y después la *female voice*, pero la *female gaze* no forma parte del libro.

²⁰ Los ejemplos que ofrece Cixous de escritura femenina, junto a Duras y Colette (así como los textos posteriores consagrados a Lispector) son de Genêt, Heinrich Von Kleist, E.T.A Hoffmann, Joyce, Kafka y Shakespeare; por su parte Brey, junto a la lista de realizadoras menciona, por ejemplo, algunas películas de Dreyer, John Cassavetes, Ridley Scott, Kleber Mendonça Filho y James Cameron.

²¹ Lo *queer* refiere a un enfoque crítico que cuestiona las categorías fijas de identidad en torno al género y la

sexualidad, poniendo en evidencia su carácter construido, abriendo espacio a formas más fluidas y no normativas.

Una de las aportaciones más controvertidas de *La risa de la medusa* está en la poderosa relación entre la escritura femenina y el cuerpo femenino (que equivocadamente ha sido leída como esencialista). Cixous habla de voz, ritmo, aliento y oralidad: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que revienta muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos...” (Cixous, 1995, p. 58). La escritura femenina apela a lo sensible, reniega del *logos* (la razón patriarcal), se expone, no niega las pasiones ni las pulsiones, “no niega a la palabra su parte apasionada” (Cixous, 1995, p. 55). La escritura y la mirada femenina son una transgresión inquietante, desbordante, no las contiene la economía propia de la racionalidad falocéntrica, no reproduce el sistema androcéntrico, lo cuestiona; son ese lugar en donde “se sueña, donde se inventan los nuevos mundos” (Cixous, 1995, p. 26), ese lugar en donde el otro no puede ser reapropiado, y como dice Cixous, al ponerse “de manifiesto el inagotable imaginario femenino, se cambiarán las reglas del juego tradicional” (Cixous, 1995, p. 62). Lo que la escritura femenina de Cixous le ofrece a la mirada femenina de Brey es la estrecha relación entre escritura y cuerpo, lo cual abre el camino hacia la fenomenología feminista y queer.

Si bien es cierto que Brey reconoce su deuda con Cixous, también es verdad que podemos encontrar otros gestos de la escritura femenina que Brey no menciona y que quizás inconscientemente tienen una fuerte influencia en su trabajo. Nos limitaremos a mencionar dos que están relacionados entre sí: el primero es la

fuerte crítica que podemos encontrar en *La risa de la medusa* al psicoanálisis, y en particular a Freud. Curiosamente el año que Mulvey recurre al psicoanálisis para reforzar su teoría de la identificación entre espectador y personaje, es el mismo año en que Cixous arremete contra "el dogma de la castración" y la supuesta envidia del pene, pero también contra la idea freudiana de la libido como activa y masculina, pues para ella la libido femenina no es de naturaleza masculina, sino que es mucho más heterogénea, inclasificable y múltiple. El segundo es la imposibilidad de Cixous para identificarse con cualquier personaje de la historia: "Entonces, ¿quién ser? Por más que recorro los siglos y los relatos que están a mi alcance, no encuentro mujer en la que introducirme" (Cixous, 1995, p. 34). La escritora titubea al tratar de identificarse con Dido o con Juana de Arco, pero regresa a su héroe de infancia, Aquiles, con quien comparte la ambigüedad sexual. Sin embargo, esto no le es suficiente: "Yo quiero convertirme en una mujer que pueda amar. Y quiero conocer a mujeres que se amen, que vivan, que no estén humilladas, ocultas, aniquiladas" (Cixous, 1995, p. 34). Finalmente, Cixous rechaza (como lo hará más tarde Brey) las herramientas del psicoanálisis que, como el canto de las sirenas, estructuran el discurso sobre la identificación: "Tampoco se trata de apoderarse de sus instrumentos, de sus conceptos, de sus lugares, ni de ocupar su posición de dominio. El hecho de que sepamos que existe un riesgo de identificación no significa que sucumbamos" (Cixous, 1995, p. 59). Resulta muy interesante descubrir, en la actualidad, que la ambigüedad sexual que señala

Cixous es solo un guiño más, entre muchos otros en su texto, que nos permite decir que *La risa de la Medusa* es un texto queer *avant la lettre*, característica que comparte, de cierta forma, con la postura de Soloway y de Brey. Dicho de otra forma, el dialogo con Cixous y la huella de Soloway acercan la *female gaze* a la *queer gaze*.

En conclusión, la *female gaze* y/o la mirada femenina que propone Brey evidencia (una vez más) el predominio de la *male gaze* mientras la cuestiona; ayuda a dismantelar los códigos cinematográficos; pero sobre todo nos recuerda que existen otras formas de mirar. Al tomar distancia de la semiótica y del psicoanálisis, y proponer como marco teórico la fenomenología feminista, nos recuerda que somos cuerpo y que las experiencias que vivimos frente a las pantallas son encarnadas. Es decir, la *female gaze* no solo nos ayuda a cuestionar las representaciones cinematográficas hegemónicas patriarcales, si no que nos invita a re-sentir lo que vemos de otra forma, ya que la fenomenología feminista entiende que el cuerpo que observa no es un sujeto estático, sino dinámico y cambiante.

La mirada femenina es una forma de pensar, implica una lucha política y una propuesta teórica; sin recurrir a posturas esencialistas, no ignora la existencia de la dominación patriarcal ni soslaya la realidad concreta de las mujeres. La *female gaze* no es el opuesto de la *male gaze*, apuesta por otro tipo de relaciones en donde las personas no sean cosificadas; busca rescatar a cineastas olvidadas y, al mismo tiempo, invita a reinventar nuevas formas de filmar. No es casual que al final de su libro Brey mencione el *oppositional gaze* teorizado por la militante afro-americana bell hooks: al

igual que la mirada femenina, se trata de “una mirada de resistencia que cuestiona nuestra capacidad de actuar” (Brey, 2018, p. 238). Por eso la *female gaze*, es también una mirada de oposición.

Pese a toda esta riqueza, siempre corremos el riesgo de tener que esperar otros 50 años, como le pasó a Mulvey, para que esas miradas realmente representen un contrapeso frente a la mirada hegemónica, y para evitarlo, un primer paso implica llevar estas ideas más allá de la academia, más allá de los discursos especializados y de la producción misma para que lleguen a las calles, al mayor número de receptoras y receptores posible, en donde la consciencia de las formas de mirar pueda tener un mayor impacto.

Bibliografía

- BARRET, M. (1990). El concepto de diferencia (M. Lamas, Trad.). *Debate feminista*, 1(2), 311-325. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1931>.
- BREY, I. (2018). *Sex and the series*. Éditions de l'Olivier.
- BREY, I. (2020). *Le Regard féminin: Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier.
- BUTLER, J. (2009). Problemas de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico (M. Fe, Trad.). En M. Stoopan (Coord.), *Sujeto y relato: Antología de textos teóricos* (pp. 365-384). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

- CHAUDHURI, S. (2006). *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Trad.). Anthropos.
- COLAIZZI, G. (ED.) (2021). *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Cátedra.
- COLLIN, F. (2006). Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto (M. I. Santa Cruz, Trad.). En M. Segarra (Ed.), *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad* (pp. 21-42). Icaria.
- DIRSE, Z. (2013). Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera. *Journal of Research in Gender Studies*, 3(1), 15-29.
- DOUGLAS, S. J. (2010). *The rise of enlightened sexism: How pop culture took us from girl power to girls gone wild*. Henry Holt & Company.
- FREUD, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras completas, Volumen VII (1901-05)* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu Editores.
- GOLUBOV, N. (2020). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. CIEG, UNAM.
- MALONE, A. (2022). *The female gaze: Essential movies made by women*. Mango Publishing Group.
- MENKES, N. (2022). *Brainwashed: Sex-Camera-Power* [Documental].
- MULVEY, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). Universidad Iberoamericana; Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM; Conaculta-Fonca; Curare. <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/cftha/>

- MULVEY, L. (1981). Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (15/17), 12-15.
- SOBCHACK, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- SOLOWAY, J. (2016). *The Female Gaze* [Conferencia]. <https://web.archive.org/web/20161031110819/http://www.tiff.net/events/master-class-jill-soloway>
- WOLFF, J. (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge Polity Press.