

## INTEGRACIÓN DE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA: VISIBILIZANDO LO INVISIBLE

**Carolina Fernández-Castrillo**

Universidad Carlos III de Madrid (TECMERIN)  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia  
<http://orcid.org/0000-0001-6108-6440>  
[carolfer@hum.uc3m.es](mailto:carolfer@hum.uc3m.es)

**Carlos Lara López-Arza**

Universidad Carlos III de Madrid  
<http://orcid.org/0000-0001-6140-3776>  
[100348754@alumnos.uc3m.es](mailto:100348754@alumnos.uc3m.es)

## THE INTEGRATION OF SYMBOLIC VIOLENCE INTO FEMINIST FILM THEORY: MAKING THE INVISIBLE VISIBLE

**Cómo citar este artículo/Citation:** Fernández-Castrillo, Carolina; Lara López-Arza, Carlos (2022). Integración de la violencia simbólica en la teoría fílmica feminista: visibilizando lo invisible. *Arbor*, 198(805): a666. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805014>

Recibido: 25 de enero de 2021. Aceptado: 6 de mayo de 2021. Publicado: 28 octubre 2022.

**RESUMEN:** Este artículo se inscribe en el marco teórico de la teoría fílmica feminista y analiza la forma en que el cine, como aparato ideológico, articula mensajes de violencia que contribuyen a la dominación masculina. En primer lugar, se introducen los distintos objetivos y corrientes metodológicas que han configurado la teoría fílmica feminista desde su nacimiento en la década de 1970. En segundo lugar, se realiza una breve aproximación a las características de la violencia simbólica, según la definición del sociólogo francés Pierre Bourdieu, para identificar sus nexos con la teoría fílmica feminista. Así, se explora la presencia de la violencia simbólica en los textos audiovisuales como herramienta ideológica para sostener los mandatos de género y su posible aplicación como categoría de análisis. Por último, se justifica la necesidad de incorporar una educación audiovisual feminista en los programas didácticos. A modo de conclusión, se exponen una serie de características del rol femenino en la estructura social dominante y también se incluyen algunas indicaciones para combatir la violencia simbólica.

**PALABRAS CLAVE:** Estudios de género, retórica audiovisual, semiótica, teoría fílmica feminista, violencia simbólica.

**Copyright:** © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

**ABSTRACT:** This paper lies within the theoretical framework of Feminist Film Theory. It studies the way in which cinema, as an ideological apparatus, articulates messages of violence that sustain male domination. We will first introduce the different objectives and methodological approaches that constitute Feminist Film Theory as of its birth in the 1970's. A brief approach to the characteristics of symbolic violence (as defined by Pierre Bourdieu) will follow, identifying the connections of this violence to Feminist Film Theory. The presence of symbolic violence in audiovisual texts is thus explored as an ideological tool to uphold gender mandates and its potential application as an analytical category. We also suggest the need to incorporate a feminist audiovisual education into didactic programs. As a conclusion, we delve into the feminine role within the dominant social structure and offer some tools to fight symbolic violence.

**KEYWORDS:** Audio-visual rhetoric, Feminist Film Theory, gender studies, semiotics, symbolic violence.

## 1. LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA: MÁS ALLÁ DE LOS ESTEREOTIPOS

La teoría fílmica feminista surgió a mediados de la década de 1970 como resultado del legado de los estudios de género de intelectuales y activistas como Shulamith Firestone (1970) o Kate Millett (1970). Entre las primeras monografías de referencia cabe mencionar *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) de la británica Laura Mulvey en la que se detecta ese contemporáneo interés, desde el ámbito cinematográfico y audiovisual, por los estudios culturales y de género. Aún más controvertida es *From reverence to rape* (1974) donde Molly Haskell realizó una feroz crítica al falocentrismo cinematográfico a través de una revisión de la representación estereotipada de las mujeres en la historia audiovisual desde los estereotipos de la virgen, la puta y la vampiresa a partir de cuatro categorías básicas: el sacrificio, la aflicción, la elección y la competición. En línea con este planteamiento, Robert Stam (2001) subrayó la relevancia de dicho *modus operandi* al difundir una visión de las mujeres como seres infantilizados, demonizados o como meros objetos sexuales. Asimismo, Haskell sostenía que en el cine femenino o *woman's film*, un género que definió como «porno emocional suave para amas de casa frustradas» (Haskell, 1987: 155)<sup>1</sup>, existían tres tipos de papeles femeninos: la mujer extraordinaria, la mujer ordinaria y la mujer ordinaria que se convierte en extraordinaria.

La aportación de Haskell resulta especialmente relevante en lo relativo al análisis de personajes y argumentos, junto a la localización y crítica de estereotipos y representaciones negativas. Sin embargo, desde la presente investigación se pretende apuntar hacia la necesidad de indagar en las claves de la construcción de dicha simbología, yendo más allá de la mera idea de que exista una identidad femenina natural deformada por la cultura patriarcal. El objetivo es poner el foco en la objetualización de las mujeres, un asunto dado en muchas ocasiones como natural que resumió bien Laura Mulvey (1988) a propósito de su análisis de *Marnie* (1964)<sup>2</sup>. Según esta teórica, *Marnie* interpreta para la mirada del protagonista masculino, Mark Rutland, disfrazándose de imagen hecha para ser mirada. El hecho de que el personaje femenino funcione como objeto que pareciese existir para ser dominado por la mirada del varón conlleva implicaciones que superan la categorización de los roles de Haskell; para que satisfaga el designio de ser dominado es necesaria la activación de unas reglas semánticas perpetuadas en el tiempo de la representación y en el tiempo histórico. Así, la perspectiva de Mulvey supera la identificación del espectador o espectadora con los papeles femeninos para investigar una aproximación menos subjetiva y más primaria (Metz, 2001), su identificación con el propio dispositivo: ¿cómo construye el aparato fílmico la relación Mark-Marnie o cómo actúan en el género de *woman's film* las mujeres ordinarias, no frente a las espectadoras-amas de casa, sino ante el propio dispositivo?

Para responder a estas preguntas nos remitiremos a la aplicación de la semiótica, el psicoanálisis y el análisis textual para trascender e indagar en «la malla de códigos cinematográficos (el movimiento de la cámara, el sonido en *off*) y extracinematográficos (binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino), tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto» (Stam, 2001). A diferencia de lo sostenido por Claire Johnston (1980), la metodología de Mulvey, que impulsó la teoría fílmica feminista, no significaba renunciar a los avances de Haskell sino asumirlos en un intento por descubrir sus estructuras. Esta «malla de códigos cinematográficos» a los que se refería Stam para describir los procesos de persuasión audiovisuales no son otros que los instrumentos retóricos del propio dispositivo. Es decir, la violencia simbólica del discurso cinematográfico se construye mediante los elementos de la puesta en escena y, por tanto, no se encuentra únicamente en el argumento. Al realizar esta afirmación no estamos sino describiendo el propio funcionamiento del cine: al tratarse de un aparato simbólico es, en sí mismo, un medio para vehicular la violencia simbólica. Por ello, la teoría fílmica feminista no puede prescindir de una metodología de análisis que, en la línea iniciada por Mulvey, «haga visible lo invisible descubriendo los mecanismos que naturalizan las imágenes y los significados que portan» (Castro, 2002: 26). El análisis textual parece entonces adecuado para traer lo inconsciente a la consciencia, descubrir y describir la manera en que nos afectan los textos audiovisuales; o, en otras palabras, para cumplir la máxima de que

1 Traducción al castellano realizada por quienes firman este artículo.

2 *Marnie* (*Marnie, la ladrona* en España) es una película estadounidense dirigida por Alfred Hitchcock basada en la novela *Marnie* (1961) del escritor inglés Winston Mawdsley Graham. Se estrenó el 22 de junio de 1964 en Estados Unidos.

«analizar, deconstruir y reconstruir es el proceso teórico llevado a cabo por la teoría y crítica fílmica feminista» (Siles, 2000: 2)<sup>3</sup>.

Desde el presente artículo, se plantea una metodología de tipo mixto para la localización de la violencia simbólica en los textos audiovisuales, partiendo del análisis estructural para establecer un mapa general de las secuencias y estudiar después los componentes expresivos (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y montaje). En línea con Jacques Aumont y Michel Marie (2002), la identificación de unidades significantes permitirá relacionar esas connotaciones con los códigos generales. Teniendo en cuenta que este trabajo se inscribe en el marco de la teoría fílmica feminista, el esquema semántico nos previene de la posibilidad de dejar pasar cuestiones importantes desde el punto de vista sociológico o simbólico. Por último, en cuanto al código, se trata de un concepto tremendamente operativo pues permite «seriar las cuestiones y estudiar por separado (...) el montaje, la iluminación, el color, el tipo de plano, las estructuras puramente narrativas, etc.» (Metz, 1974: 46). La labor del analista consistiría, entonces, en anclar el significado del texto para que puedan dilucidarse los efectos de sentido producidos.

## 2. LA LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

Al emplear el término violencia simbólica, debe entenderse lo simbólico como sustrato que garantiza la perpetuación de un poder arraigado en el tiempo (Chaher, 2012: 1704). Por tanto, el concepto de *habitus* como resultado de la interrelación entre las dimensiones políticas, culturales y económicas en las que se enmarca la propia dominación ocupa un papel esencial. En el caso de los estudios de género, la violencia simbólica supone asumir que la subordinación de las mujeres, justificada en base a supuestos roles naturales, es un proceso complejo que involucra distintos ámbitos y que no se puede «erradicar con un simple reacomodo de algunos roles en lo sexual o social» (Facio y Fries, 2005: 260), sino que, tal y como señala Pierre Bourdieu, requiere la evaluación de múltiples factores, en su mayoría simbólicos:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural (Bourdieu, 2000: 51).

En sus investigaciones, la socióloga Myra Marx Ferree detectó que los *hombres de verdad* manifestaban que el trabajo en el hogar era *indigno* para ellos, por lo que sus esposas encubrían la ayuda que ellos les prestaban con el fin de no hacerles sentir rebajados (Marx Ferree, 1984). Las complejas dinámicas de las relaciones de género, con relación a la división doméstica del trabajo y de los espacios sociales, aparecen en gran medida simplificadas en su representación audiovisual. Tomemos como ejemplo el personaje de Carmela Soprano (*The Sopranos*, 1999-2007)<sup>4</sup>, anclada al espacio de lo privado, dedicada a la familia y circunscrita al ámbito de los cuidados. Encarna una forma de violencia simbólica que, como espectadores y espectadoras, interiorizamos a través del dispositivo fílmico, que la muestra de forma igualmente invisible. Al justificar esta división de roles y obligarnos –por su propio funcionamiento– a identificarnos con ella, gracias a los recursos de la puesta en escena, el texto invisibiliza esta violencia simbólica.

La violencia simbólica, por tanto, engendra una paradoja: las mujeres no pueden acceder a la dominación pues, de hacerlo, quedarían disminuidas socialmente. Se produce una especie de acuerdo tácito entre hombres y mujeres en virtud del cual las mujeres no pueden aceptar un estatus superior, pues eso quebrantaría –con su consiguiente condena a la ignominia– las normas sociales que exigen la posición dominante del varón en la pareja. Estas reglas se reflejan en esquemas de percepción que son los que se aplican las mujeres a sí mismas pues, al ser un esquema compartido universalmente, saben la imagen que se hacen de ellas las demás personas,

3 En línea con Francesco Casetti (2005), conviene puntualizar que los estudios de género en el contexto audiovisual incorporan conocimientos de la teoría *queer*, nuevas masculinidades y estudios LGBTI, entre otros ámbitos de interés.

4 *The Sopranos* (*Los Soprano*, en español) es una serie estadounidense creada y producida por David Chase y HBO, emitida entre 1999 y 2007. Consta de seis temporadas y 46 episodios.

que actúan como un espejo. Así, para no verse rebajadas socialmente, desean a hombres cuya dignidad y posición de superioridad sea fácilmente verificable. La garantía primera para conseguir esto es mediante códigos físicos rápidamente identificables: la elección de hombres que las superen en edad y en altura. De esta forma la violencia simbólica hace que las personas dominadas se reconozcan a sí mismas como tales. Dicho de otro modo, acontece «cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto» (Bourdieu, 2000: 26).

Catherine MacKinnon encontraba en la simulación del orgasmo una prueba de cómo la visión androcéntrica se impone sobre el modelo de acción femenino. En tanto que el placer de los hombres está ligado a conseguir el placer femenino (ratificación de su virilidad a través del sexo, pensado como un acto de sumisión), las mujeres complacen –y confirman– su dignidad generando una ilusión para hacerles creer capaces de conseguir su disfrute (MacKinnon, 2014). Del mismo modo, el cine también actúa como simulacro a través del cual los hombres pueden confirmar y justificar su dominación mediante un doble juego de identificación con los roles puestos en escena y, gracias a una naturalización previa, de repetición de estos<sup>5</sup>. No obstante, lo que nos interesa aquí no es tanto la posible capacidad del cine de enseñar conductas violentas, sino su contribución silenciosa a validarlas.

Como hemos visto, la violencia simbólica es «la capacidad de imponer significados como legítimos a través de signos» (Cardona, Ferrer y Cifre, 2019: 709), esto es, mediante el uso estratégico de símbolos, emociones, ideas, imágenes, códigos o conceptos; en definitiva, mediante el uso de todos los elementos del lenguaje involucrados en la comunicación y el conocimiento. De su aplicación ideológica a los textos audiovisuales resulta una subordinación encantada y erotizada donde la libido femenina se organiza en torno al deseo de ser sometida a la dominación masculina. Es una violencia invisible ejercida sobre los cuerpos sin necesidad de aplicarles imposiciones físicas.

Este tipo de violencia tiene lugar, acudiendo a Slavoj Žižek, en un nivel cero donde la violencia no es percibida, mientras que la violencia subjetiva sería aquella «directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante» (Žižek, 2009: 4). Se trata, por ejemplo, de la violencia de género, la cual está considerablemente estudiada y rastreada en el cine desde la agresión física contra las mujeres. En contraposición con esta violencia subjetiva encontramos la que Žižek denominaba «violencia objetiva» y dentro de la cual está la violencia simbólica. Es evidente que «las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva (...) Se ve como una perturbación del estado de cosas 'normal' y pacífico» (Žižek, 2009: 10). El problema radica en que esta violencia simbólica, al producirse dentro de la normalidad, se presenta en situaciones que no percibimos como violentas ya que esta violencia no se ha ejercido de forma explícita como ocurre con la subjetiva. El estudio de los textos audiovisuales pone en relieve que la violencia subjetiva de los hombres contra las mujeres tiene su origen en una violencia objetiva. Por tanto, más allá de las leyes que castigan los abusos explícitos, es difícil combatir las consecuencias si no se tiene consciencia de sus causas. Como demostró Juan David Mateu, que ha analizado la presencia de este tipo de violencia en la serie *The wire* (2002-2008)<sup>6</sup>, «lo que se quiere poner de manifiesto aquí es la carga real de fuerza y sufrimiento que incorpora ya ese supuesto grado cero en que consiste la violencia objetiva» (Mateu, 2013: 25).

El cine, como medio puramente simbólico, es en sí mismo un instrumento para vehicular la violencia simbólica. Le es inherente a su esencia y comunica mensajes a través de operaciones retóricas (Aguilar, 1998: 16). Por tanto, descubrir –traer a la consciencia– los mecanismos que los discursos cinematográficos ponen en funcionamiento para perpetrar esta violencia simbólica en sus textos, equivale a percibir, por comparación y contraste, cómo esa violencia simbólica existe en la realidad como base de la dominación. Y para extraer estos mecanismos de la puesta en escena y la narrativa, que nosotros llamamos retórica del cine, es preciso mantener una actitud constante de alerta ante un medio que es

5 Para profundizar sobre la violencia en los medios de comunicación se sugiere la revisión de las investigaciones realizadas desde la psicología social por Albert Bandura (1982), Amelie Mummendey (1992), Concepción Fernández Villanueva (1990), Edward Donnerstein (1998), L. Rowell Huesmann (1998), José Sanmartín y Santiago Grisolia (1998) y Juan José Igartua y María Luisa Humanes (2004).

6 *The wire* (titulada *Bajo escucha* en España y *Los vigilantes* en México) es una serie estadounidense creada por David Simon y Ed Burns, emitida entre 2002 y 2008. Consta de cinco temporadas y 60 episodios.

(...) propenso a dar esa apariencia de ‘naturalidad’, a causa de sus específicas cualidades significantes, en especial por el hecho de que la imagen fílmica, al basarse en el potencial de registro de la fotografía unido a la proyección de una imagen aparentemente móvil, presenta toda la apariencia de ser ‘un mensaje sin código’, una duplicación no mediatizada del ‘mundo real’ (Kuhn, 1991: 99).

Del mismo modo, si el cine tiene la capacidad de brindar una imagen positiva o justificada de la violencia que implica la dominación masculina, debemos entender que puede realizar la operación contraria: configurar estrategias retóricas que pongan de manifiesto lo inaceptable de esta violencia amortiguada e insensible; o presentarla como algo real y carente de atractivo alguno. Y, para ello, es necesario tener un control sobre los elementos que operan en nuestro inconsciente: tipo de encuadre, duración de los planos, movimientos de cámara, relaciones de sonido, montaje, etc. Es decir, un control sobre aquellas cuestiones que la línea de investigación impulsada por Mulvey en los años setenta ya puso en el centro de la teoría fílmica feminista.

### 3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD: VIOLENCIA SIMBÓLICA CONTRA LAS MUJERES

El cine, como el resto de los medios simbólicos, es una poderosa tecnología de género (De Lauretis, 1992) a través de la cual la ideología dominante impone una serie de expectativas y condicionantes acerca de lo que debe ser la feminidad. En primer lugar, recordemos la sentencia ya clásica de Simone de Beauvoir acerca del significado cultural de *ser mujer*:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (De Beauvoir, 1970: 87).

De Beauvoir, de tradición filosófica existencialista, consideraba que las esencias son posteriores a las existencias, es decir, uno vive y después es. Y, tanto en *Memorias de una joven formal* (1967) como principalmente en *El segundo sexo* (1949), apuntaba al aparato educativo como institución formativa de esta falsa esencia: «cuando empleo las palabras ‘mujer’ o ‘femenino’ (...) es preciso sobreentender ‘en el estado actual de la educación y las costumbres’» (De Beauvoir, 1970: 87). Al poner el foco en el papel de la educación, Simone de Beauvoir ayuda a que establezcamos una relación entre el feminismo y la posterior teoría de la ideología de Louis Althusser. Asumiendo que la ideología funciona no solo a nivel económico, sino también en interacción con las subjetividades individuales, «la teoría de Althusser puede operar en sí misma como una tecnología del género» (De Lauretis, 1989: 13).

Al describir el funcionamiento de la escuela dentro de la ideología dominante, Althusser diseccionaba cómo las niñas y los niños aprenden las habilidades necesarias para encajar en los futuros puestos de la cadena productiva, una suerte de normas morales y cívicas impuestas por la clase dominante. De esta forma se obtienen lo que Karl Marx denominó «profesionales de la ideología», ya que cumplen rigurosamente con la tarea que se le asigna en cada caso: explotados o explotadores. En este sentido, la Escuela, la Iglesia, la Familia o el Ejército sirven a modo de aparatos ideológicos del Estado para asegurar la perpetuación de la dominación.

La reproducción de la fuerza de trabajo no solo exige una reproducción de su calificación sino, al mismo tiempo, la reproducción de su sumisión a las reglas del orden establecido, es decir, una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los obreros y una reproducción de la capacidad de buen manejo de la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión (Althusser, 2008: 14-15).

Lo sorprendente es que Althusser, sin proponérselo, se convirtió en cómplice de la ideología de género. Si en la sentencia con la que explicaba la presencia de esa realidad llamada ideología —«la reproducción de la calificación de la fuerza de trabajo se asegura en y bajo las formas de sometimiento ideológico» (Althusser, 2008: 15)— sustituimos “ideología” por “género” y “fuerza de trabajo” por “sexualidad”, el resultado es revelador y las ideas de Simone de Beauvoir se expanden y multiplican su sentido: la reproducción de la calificación de la sexualidad se asegura en y bajo las formas de sometimiento de género. En consecuencia, Michèle Barrett afirmaba que no solo es la ideología la que construye el género, sino que se produce una retroalimentación puesto que «la ideología de género ha jugado un papel importante en la construcción histórica de la división capitalista del trabajo y en la reproducción de la fuerza de trabajo» (Barrett, 1985: 74).

Por tanto, lo femenino es algo aprendido y perpetuado, entre otras formas, mediante la división del trabajo y la conversión en capital simbólico de las relaciones sociales (con el mercado matrimonial en la base de estos intercambios). Esto confirma la teoría de Gottfried Leibnitz, quien consideraba inseparables los *habitus* de las *habitudes*, es decir, las costumbres de las estructuras que las hacen duraderas; o, por ejemplo, los roles de género de los textos audiovisuales que los hacen parecer deseables. Sin embargo, estas aportaciones siguen sin responder a la pregunta que nos ocupa: ¿Qué significa *ser mujer*?

Teresa de Lauretis lo ejemplificaba con una situación cotidiana: una mujer que se enfrenta a un cuestionario y se le pide que marque el casillero de F o M. Al rellenar la F, la mujer queda representada para sí como mujer y de Lauretis se pregunta: «¿No es eso lo mismo que decir que la F al lado del casillero que marcamos al llenar el formulario se nos ha adherido como un vestido de seda mojado? ¿O que mientras creíamos que marcábamos la F en el formulario, en realidad la F nos marcaba a nosotras?» (1998: 18). A este respecto, y en el marco de la teoría fílmica feminista, nosotros proponemos trabajar sobre la base de que el cine correspondería con la F, ya que al poner en marcha mecanismos inconscientes de identificación, su funcionamiento es idéntico al relatado por de Lauretis: delante de la pantalla, sin saberlo, estamos marcando una casilla.

Recordemos de nuevo a Althusser y el proceso mediante el cual el obrero aceptaba la representación de sí mismo como tal (en tanto se le ha enseñado para que así lo haga), como si esa fuese su esencia: lo imaginario se convertía en real. Es decir, la representación que las mujeres se hacen a sí mismas como mujeres tiene efectos en sus cuerpos y en sus mentes.

No obstante, el ejemplo de Teresa de Lauretis no explica cómo se produce esa ilusión de que la esencia precede a la existencia. Es en este punto donde, al fin, nos topamos con la cuestión que se ha erigido como justificación natural: la sexualidad. Con el propósito de derribar los mitos asumidos sobre este asunto, Michel Foucault defendía en su *Historia de la sexualidad: Volumen I* (1977) que la sexualidad es una estrategia construida por la clase dominante y que sirve a sus intereses. Proponía entonces el concepto de «tecnología del sexo» para designar al conjunto de prácticas y discursos que, desde el siglo XVIII, han utilizado las clases dominantes para reproducir su hegemonía. Al aplicar estas técnicas, merced de las instituciones y aparatos socializadores, a «la sexualización de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión» (De Lauretis, 1989: 19), la tecnología «hizo del sexo no sólo un asunto secular, sino también un asunto del estado; para ser más exactos, el sexo se convirtió en una materia que requería del cuerpo social en su totalidad y virtualmente de todos sus individuos, que se pusieran a sí mismos bajo vigilancia» (Foucault, 1977: 116).

Esta «tecnología del sexo» ha estado presente en la cultura desde las sociedades más arcaicas y es la que ha infundido en el saber común histórico la idea de la diferenciación de los genitales como fundamento biológico del *ser hombre* y *ser mujer*. Ya en 1917 Sigmund Freud, investigando sobre los pueblos primitivos, descubrió que el tabú de la virginidad era una consecuencia del temor al sangrado posterior a la ruptura del himen y la diferencia anatómica –la ausencia de falo– (Freud, 1994). En este sentido, Virginia Woolf ya había revelado que los rituales arcaicos estaban en la base de la segregación sexual (genética) sufrida por las mujeres hasta nuestros días:

El macho ejecuta unos ritos mágicos y disfruta de los dudosos placeres del poder y del dominio, mientras que nosotras, 'sus' mujeres, permanecemos encerradas en la vivienda familiar sin que se nos permita participar en ninguno de los numerosos hechos sociales que componen su sociedad (Woolf, 1993: 230-231).

En las sociedades occidentales actuales estos ritos adquieren presencia, o son sustituidos, de muy diversas maneras. Una de ellas es el hecho cinematográfico como experiencia ritualizada que, como señalaba Christian Metz (2001), constituye en sí misma un hecho simbólico en tanto actúa como un significante puramente edípico que opera sobre instancias más allá de la consciencia.

Los efectos de estos rituales mágicos de conversión simbólica se hacen reales en tanto derivan en un «prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social que se conjugan para invertir la relación entre las causas y los efectos y hacer una construcción social naturalizada (los 'géneros' en cuanto que hábitos sexuales) como el fundamento natural de la división arbitraria» (Bourdieu, 2000: 15). Por tanto, la proposición «no se nace mujer: se llega a serlo» (de Beauvoir, 1970: 87) no hace solo referencia a las subjetividades



individuales, sino a un proceso iniciado en los albores de las civilizaciones que ha conseguido eternizar el mito de lo femenino hasta convertirlo en una esencia. Se produce así lo que podríamos llamar la paradoja del invariante: los factores que han permanecido inmutables en la historia de los cambios del ser femenina son causados por instituciones que, en el curso de la historia, han suprimido estas invariantes históricas. De modo que tenemos la ilusión de evolución porque los elementos que se perpetúan son ocultados, no reconocidos o asumidos como esencias biológicas. Invariantes codificadas en el lenguaje y manifestadas a distintos niveles: en tópicos cotidianos como que las mujeres son más charlatanas; en la literatura con personajes como Giles, el marido de Martha en *Las brujas de Salem*, quien confiesa sentirse incómodo al ver a su mujer leyendo (Miller, 1955: 48); pero también —y esto es más grave— en una tradición psicológica que se ha apropiado de esta diferenciación sexual dada como natural para explicaciones mentales del tipo *los hombres son más violentos y las mujeres más miedosas*. El mismo Freud se refería a la supuesta psicología de las mujeres en los siguientes términos: «Es menester admitir que las mujeres tienen escaso sentido de la justicia, y esto se relaciona, sin duda, con el predominio de la envidia en su vida anímica» (Freud, 1933: 183).

Estos factores explican una evolución de la diferenciación sexual muy lógica que afecta a la división sexual del trabajo. En el estudio que hace Bourdieu de las tribus de la Cabilia encontraba que la tradición europea «asocia el valor físico y moral con la virilidad» y, del mismo modo que la tradición bereber, «establece explícitamente un vínculo entre el volumen de la nariz, símbolo del pundonor, y el supuesto tamaño del falo» (Bourdieu, 2000: 24). Entonces, consideraba que la virilidad —el honor—, indisociable a los hombres en tanto poseen falo, se convierte en garante de una división social que se apoya en evidencias aparentemente naturales y asumidas tanto en la objetividad como en la subjetividad cognitiva. Por asociaciones, se configura una construcción social de los órganos sexuales que sostienen esta desigualdad. Las mujeres, concebidas en la visión androcéntrica ritual como negación del hombre (castradas), solo se pueden definir por contraste con el varón. Y si los órganos sexuales masculinos están inscritos a unas supuestas propiedades naturales positivas (alto, duro, vigoroso), el sexo femenino estará por obligación ligado a sus contrarios disminuidos (bajo, blando, sin vigor). Lo masculino es la medida: dos caras de una misma moneda, variaciones de una misma fisiología que explican la prolongada ausencia —hasta el Renacimiento— de un sustantivo que designara los genitales femeninos. Por oposiciones, el reconocimiento del *ser mujer* se ha registrado en una experiencia negativa de su propio sexo. De esta forma, la definición de los genitales no es la validación de las propiedades naturales asignadas tradicionalmente a uno u otro género, sino el producto de una construcción que por una lógica causal circular acentúa y resignifica estas diferencias. Por tanto, cuando Mulvey elaboraba su teoría sobre los filmes de Josef von Sternberg y sus esfuerzos por mitigar el «miedo a la castración» mediante el ocultamiento de la figura de Marlene Dietrich, la cuestión puede simplificarse en cierto modo: lo que realmente intentaba von Sternberg es esconder el miedo que podrían sentir los espectadores masculinos de los años treinta a perder sus privilegios, a estar en ese otro lugar, el de Marlene Dietrich, el de las mujeres. Al disfrazarla hasta el punto de dejar en suspenso su sexo, von Sternberg colocaba un escudo entre los hombres y la amenaza<sup>7</sup>.

Esta polaridad masculino/femenino está en el núcleo de la experiencia de *ser mujer*, entendiendo experiencia en el sentido que le daba Teresa de Lauretis en el último capítulo de *Alicia ya no*: «Si una cierta experiencia de la sexualidad produce un ser social al que podemos llamar sujeto femenino (...) ese complejo de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones (...) es lo que debe analizar, comprender, articular la teoría feminista» (de Lauretis, 1992: 289). Aquí es donde radican las críticas de Lucy Bland a Foucault:

Para el “sentido común”, la sexualidad masculina y la femenina se erigen como distintas: la sexualidad masculina es entendida como activa, espontánea, genital, fácilmente elevada por “objetos” y fantasías, mientras que la femenina es pensada en términos de su relación con la sexualidad masculina, básicamente como expresión y respuesta al varón (Bland, 1981: 57).

En efecto, una crítica a la metafísica de género no puede negar al género (que es a donde conduce la teoría de Foucault de «tecnología del sexo») puesto que, al hacerlo, se negarían también «las relaciones sociales de género que constituyen y legitiman la opresión sexual de las mujeres» (De Lauretis, 1989: 22). Y con esta vocación

<sup>7</sup> Ver, por ejemplo, *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932), del director norteamericano de origen austríaco Josef von Sternberg.

restitutiva, profundamente política, Judith Butler intentó avanzar en el problema –influida por Michele Foucault, Sigmund Freud y Adrienne Rich– con su concepto de «performatividad»: «no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente» (Butler, 2007: 17). Por ello, el género es performativo en tanto produce efectos: incumplir la normativa del género asignado a tus órganos sexuales conlleva un castigo (por ejemplo, el *bullying*).

En definitiva, como escribía Catherine MacKinnon, una se hace mujer «no tanto a partir de la madurez física y la inculcación del papel adecuado como a partir de la experiencia de la sexualidad» (MacKinnon, 1982: 531). Es decir, ser consciente de la propia sexualidad para entrar en lo que Paul B. Preciado ha denominado «el mercado heterosexual» (Preciado, 2008), una especie de disponibilidad sexual en términos masculinos; o por el contrario, para salirse de los límites de este *constructo* sociohistórico (bien conocida es la anécdota de Butler en la que cuenta cómo, por su aspecto físico –principalmente el pelo corto– se la quiso insultar llamándola lesbiana<sup>8</sup>). En ambos casos, el género es una experiencia performativa que, por un lado, se construye mediante la repetición de actos hablados y gestos corporales, así como mediante los efectos producidos sobre los cuerpos y las mentes.

En lo concerniente a la representación fílmica, los castigos están presentes tanto dentro como fuera de la ficción. El cine, además, ha tenido a lo largo de su historia la capacidad de convertir estos momentos en estelares. ¿Qué es la bofetada más famosa de la ficción, esa que Glenn Ford propinó a Rita Hayword en *Gilda* (1946)<sup>9</sup>, sino una violenta pero efectiva forma de acomodar en sus roles tanto al personaje como a la espectadora que ve la escena desde su butaca? Por otro lado, cabría preguntarse el motivo por el que cineastas tan brillantes como Chantal Akerman no han tenido la oportunidad de trabajar en Hollywood. La industria cinematográfica, sostén de un sistema de valores determinado, también castiga a quien decide elaborar ficciones que atentan contra la ideología dominante.

#### 4. LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA EN LA EDUCACIÓN AUDIOVISUAL

En España más de mil mujeres han sido asesinadas por motivos tipificados en el código penal como violencia de género desde 2003, año en que se realizó el primer informe gubernamental, hasta 2021 (Ministerio de Igualdad, 2021). Este dato es un ejemplo de que, pese a los avances en materia de igualdad y hacia un marco jurídico feminista, la igualdad plena no termina de llegar en parte porque hay otra violencia –la simbólica– inasible, que «es la argamasa para la sustentación jerárquica del sistema» (Segato, 2003: 114). La violencia simbólica contiene potencialmente la violencia física, en tanto se constituye como paso previo, y está presente en el imaginario colectivo y en los entornos más normales de la vida social, conformando lo que podemos llamar un patriarcado simbólico.

Acabar con el patriarcado, tanto en su forma explícita como simbólica, es uno de los objetivos prioritarios de la ONU desde hace décadas, como ejemplifica la Declaración de la IV Conferencia Mundial sobre las Mujeres que tuvo lugar en Pekín en septiembre de 1995:

La violencia contra la mujer es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres, que han conducido a la dominación de la mujer por el hombre, la discriminación contra la mujer y a la interposición de obstáculos contra su pleno desarrollo. La violencia contra la mujer a lo largo de su ciclo vital dimana esencialmente de pautas culturales, en particular de los efectos perjudiciales de algunas prácticas tradicionales o consuetudinarias y de todos los actos de extremismo relacionados con la raza, el sexo, el idioma o la religión que perpetúan la condición inferior que se asigna a la mujer en la familia, el lugar de trabajo, la comunidad y la sociedad (Naciones Unidas, 1995: 52).

Como ya se ha señalado, el objetivo de esta investigación es demostrar la necesidad y la urgencia de tener en cuenta el concepto de violencia simbólica (o cualquiera de sus variantes según los distintos autores: la «violencia cultural» en Johan Galtung, la «violencia objetiva» en Slavoj Žižek, la «violencia moral» en Rita Segato, etc.) en los estudios fílmicos feministas y, a partir de él, dirigir los análisis hacia formas más efectivas de combatirla: hacerla visible en los textos audiovisuales, desvelar sus estructuras subyacentes. Para lograr la misión del cine feminista

8 Butler contó esta anécdota en una entrevista para Big Think: <https://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender/>

9 *Gilda* es una película estadounidense dirigida por Charles Vidor. Se estrenó en 1946 en Estados Unidos.



de «construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente» (de Lauretis, 1992: 111), la teoría fílmica feminista debe encargarse de revelar mecanismos de construcción de la visión y las condiciones de visibilidad hegemónicas.

Por otro lado, aunque no se puede desestimar el valor reivindicativo y teórico de la famosa sentencia de Mulvey en la que proponía «la destrucción del placer como arma radical» (1988: 5) y, en consecuencia, un cine realizado con técnicas experimentales destinadas a acabar con la manipulación de la recepción (Pérez, 2012), lo cierto es que negar el atractivo de las imágenes y narraciones mayoritarias, o apostar todo a su rechazo, no ha sido una estrategia exitosa. Por ello, este artículo pretende sumar argumentos a los ya numerosos que inciden en la necesidad de agendar la educación audiovisual dentro de los programas escolares para la puesta en marcha de lo que Aquilina Fueyro y Susana de Andrés (2017) llaman «Educación Mediática».

Siguiendo a Nuria Varela, «los contenidos de las noticias, programas de ficción o de entretenimiento, reproducen aquello que la sociedad espera de mujeres y varones, formas de comportamiento deseadas y valoradas y a la vez condena las rechazadas» (Instituto Chihuahuense de las Mujeres, 2013: 15). Por tanto, las rupturas simbólicas del cine feminista son importantes para combatir esta violencia simbólica, ya que el acceso a otros modelos discursivos fuerza a desvelar, por comparación, la ideología presente en los modelos cinematográficos hegemónicos. Pero con eso no basta: también es necesaria la praxis individual de un posicionamiento crítico y alerta ante las imágenes. No olvidemos que estos mensajes se nos presentan delante, en la pantalla, y que los miramos sin verlos. Y para ello, un sistema educativo que busque la igualdad de género debe integrar la teoría fílmica feminista para proporcionar a los ciudadanos las herramientas que les permitan decodificar las imágenes. Si el placer es difícilmente anulable, al menos así se forzaría a que el sujeto-espectador, mujer u hombre, experimente la inevitable contradicción entre lo que siente y lo que piensa. O, en otras palabras, entre el placer que le sugieren esas imágenes y la inaceptable ideología que de ellas se desprende.

En lo concerniente a las mujeres como espectadoras, un conocimiento general del funcionamiento persuasivo de los elementos retóricos del cine ayudará, además, a que «construyan una actitud crítica a la hora de identificar esos mensajes mediáticos altamente tóxicos y generen estrategias para poder afrontar activamente su autodefensa contra esa y otras formas de violencia» (Fueyro y de Andrés, 2017: 82). Se trata de que las mujeres puedan adquirir conciencia de que su labor como portadoras de la mirada masculina es necesaria para la dominación que ellas mismas sufren. Esta primera toma de conciencia es condición *sine qua non* para que puedan desarrollar una mirada propia sobre sí mismas que rompa con los cánones de evaluación que justifican los procesos disciplinarios que los esquemas de percepción dominantes imponen. En consecuencia, la idea que impera en la violencia simbólica de «domesticar para hacer de las mujeres objetos pasivos se va desmontando a medida que se identifica la dominación» (Aguado-Peláez, 2019: 111).

El resultado lógico de esta operación de conocimiento será entonces una producción cultural contra-hegemónica articulada por estas nuevas miradas sobre las relaciones de género. De hecho, en la última década ya estamos comprobando las posibilidades de cambio que surgen por mor de la emergencia de creadoras y creadores que cuestionan los modelos narrativos tradicionales:

La acción de las calles se traslada al terreno de lo simbólico del campo mediático y las tramas comienzan a abandonar la normatividad dominante hasta el momento. Es decir, la pequeña pantalla se abre a personajes femeninos y otros colectivos alternos –lgtbi, racializados– y, con ellos, a la inclusión de diferentes voces, experiencias y temáticas otrora olvidadas (Aguado-Peláez, 2019: 113).

Como cualquier otra forma de lenguaje, el relativo al audiovisual contribuye a nuestra constitución como personas. Esto significa, en palabras de Butler, que «la propia ‘existencia’ del sujeto está implicada en un lenguaje que precede y excede al sujeto, un lenguaje cuya historicidad incluye un pasado y un futuro que exceden al sujeto que habla» (2004: 54). En este sentido, es evidente que cualquier texto audiovisual funciona como acto de habla y, por tanto, su lenguaje puede ser/ejercer violencia. Como tal, puede subordinar al sujeto a quien se dirige mediante la articulación del lenguaje de odio. Entender cómo funciona y articula sentido la retórica cinematográfica es lo que permite resignificar el lenguaje «hablando de maneras que aún no han sido legitimadas y, por lo tanto, produciendo nuevas y futuras formas de legitimación» (Butler, 2004: 73).

## 5. LA IMPOTENCIA APRENDIDA Y ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA CINEMATOGRAFICA

Una de las características más significativas para comprender el funcionamiento de la violencia que se ejerce mediante el lenguaje es que «el poder simbólico no puede ejercerse sin la contribución de los que lo soportan porque lo construyen como tal» (Bourdieu, 2000: 56). De ningún modo esta proposición supone culpar a las mujeres de su propia dominación. Al tratarse de mecanismos simbólicos, las mujeres no pueden siquiera decidir adoptar comportamientos de opresión y, por la misma lógica, es imposible que disfruten de ser dominadas ya que no es una circunstancia de la que sean siempre conscientes. Las estructuras accionadas son de tipo psicológico y funcionan de la misma manera que las descritas por Abiodun Goke-Pariola (1993) al observar que, en la Nigeria independiente, los indígenas se oponen a que se les enseñe su propia lengua en favor del inglés colonial, llegando a imitar su acento nasal. O la contradicción a que dieron lugar las proyecciones de *Tarzán* (1932)<sup>10</sup> en Etiopía donde los niños nativos, cada vez que un africano aparecía amenazante detrás de Tarzán, gritaban con todas sus fuerzas «intentando avisarle que venían ellos» (Shohat y Stam, 2002: 318), es decir, de delatarse a sí mismos, a los que estaban frente a la pantalla.

Esta colonización omnipresente en la consciencia de las mujeres se refleja igualmente en otros órdenes de la vida como la división del trabajo. Nos referimos a pensamientos instaurados en el lenguaje común del tipo «hagan lo que hagan, las teclistas son unas mecanógrafas (...) hagan lo que hagan, los correctores son profesionales literarios» (Maruani y Nicole, 1989: 34-77). Como resultado del sostenimiento en la historia de esta división arcaica y arbitraria, las mujeres han acabado desarrollando una impotencia aprendida: la clase dominante ya no tiene que rechazarlas porque son ellas quienes, voluntariamente y desanimadas, no se acercan a los trabajos nobles reservados para lo masculino.

Cuanto más me trataban como mujer, en más mujer me convertía. Me adaptaba de grado o a la fuerza. Si me supusieran incapaz de retroceder unos escalones o de abrir unas botellas, sentiría, extrañamente, que me estaba volviendo incompetente (...) Los profesores dicen normalmente que somos más frágiles... y se acaba por creerlo (...) Pasamos el tiempo repitiendo que las carreras científicas son más fáciles para los chicos. De modo que es inevitable... (Morris, 1974: 165-166).

Finalmente, esta violencia simbólica tiene consecuencias en los cuerpos, relegando la experiencia de *ser mujer*, a ser percibida como tal. Y, al aplicarse a la percepción la misma lógica que rige el resto de experiencias, la visión femenina subjetiva del propio cuerpo se forma a partir de esquemas objetivos diseñados por otros agentes. La estructura social impone a la imagen de cuerpo una normativización. Actualmente esta situación converge en dos posibilidades. Las mujeres pueden lograr entrar en la normatividad, lo que la lleva a la mercantilización publicitaria no ya de sus cuerpos, sexualizados, sino «de la idea de conexión sexual entre el consumidor y su objeto de deseo» (Iglesias, 2013: 108). Pero también puede ocurrir lo contrario: la alienación de los cuerpos. Esto puede dar lugar al malestar con el propio cuerpo y la incomodidad ante las reacciones de las demás personas que puede traducirse, finalmente, en vergüenza ante la mirada de una misma. En ambos casos, al existir como objetos para ser mirados permanentemente –y por ello el cine es una «tecnología del sexo» tan poderosa–, se crea una dependencia simbólica de las percepciones ajenas que no puede desligarse de una constante inseguridad.

Las mujeres-espectadoras, al percibir a esas otras mujeres en la pantalla que vehiculan la ideología dominante, aplican los mismos códigos de percepción que aplican para sí mismas. El cine es un arma más para normalizar esos esquemas de percepción erróneamente considerados como naturales. Ser capaces de ver estas cuestiones puede ser el primer paso para alterar el orden establecido y que las mujeres puedan entender por qué, muchas veces, actúan contra sus propios intereses.

Gracias al microanálisis audiovisual y los estudios aplicados –herramientas propias de la teoría fílmica feminista– se pueden dar respuesta a las preguntas «¿qué se cuenta?», «¿quién lo cuenta y a quién se cuenta?» o «¿cómo y para qué se cuenta?» (Fueyro y de Andrés, 2017: 87). Se revelan así como la principal estrategia de resistencia audiovisual contra «la esencia del cine como industria y como máquina de mantenimiento de un sistema de valores» (Núñez y Troyano, 2011: 38). Y, para que estas realidades simbólicas se perciban como violentas, la teoría fílmica feminista debe trabajar con conceptos provenientes de la sociología como el de violencia simbólica. Será entonces cuando esta violencia, al dejar de permanecer oculta, adquiera el estatus de realidad política y tenga su correlato en la acción social.

10 *Tarzán* es una película estadounidense dirigida por Woodbridge Strong Van Dyke y protagonizada por Johnny Weissmuller. Se estrenó con gran éxito el 25 de marzo de 1932 en Estados Unidos.

## REFERENCIAS

- Aguado-Peláez, Delicia (2019). Violaciones en serie: dominaciones y resistencias tras las agresiones sexuales de ficción en la era del #MeToo. *Feminismo/s*, (33): 91-116.
- Aguilar, Pilar (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- Althusser, Louis (2008). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación 42.
- Bandura, Albert (1982). *Teoría del aprendizaje social*. Madrid: Espasa Calpe.
- Barrett, Michele (1985). Ideology and the Cultural Production of Gender. En: Judit Newton y Deborah Rosenfelt (eds.). *Feminist Criticism and Social Change*. Nueva York: Methuen, pp. 65-85.
- Bland, Lucy (1981). The Domain of the Sexual: A Response. *Screen Education*, 39: 56-67.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Butler, Judit (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Butler, Judit (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cardona, Ana Sofía; Ferrer, Victoria y Cifre, Eva (2019). El cine como agente socializador del amor romántico en las adolescentes: el caso de "A tres metros sobre el cielo". *Cuestiones De Género: De La Igualdad Y La Diferencia (Revista Del Seminario Interdisciplinar De Estudios De Las Mujeres De La Universidad De León)*, 114: 705-725. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i14.5820>
- Casetti, Francesco (2005). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Castro Ricalde, Maricruz (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos, Revista Del Centro De Ciencias Del Lenguaje*, 25: 23-48.
- Chaher, Sandra (2012). La deconstrucción de la violencia simbólica. En: Juan Carlos Suárez Villegas, Irene Liberia Vayá y Belén Zurbano Berenguer (eds.). *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género, Sevilla, 5,6 y 7 de marzo, 2012*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1701-1710.
- De Beauvoir, Simone ([1949] 1970). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- De Beauvoir, Simone (1967). *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Lauretis, Teresa (1989). En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra
- Donnerstein, Edward (1998). ¿Qué tipos de violencia hay en los medios de comunicación? El contenido de la televisión en los Estados Unidos. En: José Sanmartín, James Grisolia y Santiago Grisolia (eds.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel, pp. 43-66.
- Facio, Alda y Fries, Lorena (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*, 6: 259-294.
- Fernández Villanueva, Concepción (1990). El concepto de agresión en una sociedad sexista. En: Cristina Sánchez Muñoz y Virginia Maquieira D'Angelo (comp.). *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Pablo Iglesias, pp. 17-29.
- Firestone, Shulamith (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Freud, Sigmund (1932). *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Nueva York: W.W. Norton.
- Freud, Sigmund (1994). El tabú de la virginidad. En: James Stratchey y Anna Freud (ed.). *Obras Completas Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Fueyro, Aquilina y de Andrés, Susana (2017). Educación mediática: un enfoque feminista para deconstruir la violencia simbólica de los medios. *Revista Fuentes*, 2 (19): 81-93.
- Goke-Pariola, Abiodun (1993). *The Role of language in the struggle for power and legitimacy in Africa*. Lewiston: Edwin Mellem Press.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Huesmann, L. Rowell (1998). La conexión entre la violencia en el cine y la televisión y la violencia real. En: José Sanmartín, James Grisolia y Santiago Grisolia (eds.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel, pp. 87-132.
- Igartua, Juan José y Humanes, María Luisa (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Iglesias Turrión, Pablo (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla: cine y política*. Madrid: Akal.
- Instituto Chihuahuense de la Mujer (2013). *Investigación sobre la Violencia simbólica en mujeres y jóvenes en el Estado de Chihuahua*. Chihuahua.
- Johnston, Claire (1980). The Subject of Feminist Film Theory / Practice. *Screen*, 12 (2): 27-34.
- Kuhn, Anette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- MacKinnon, Catharine (1982). Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory. *Signs* 7, (3): 515-544.
- MacKinnon, Catharine (2014). *Feminismo inmodificado, discursos sobre la vida y el derecho*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Marx Ferree, Myra (1984). Sacrifice, Satisfaction and Social Change: Employment and the Family. En: Karen Brooklin Sacks y Dorothy Remy (eds.). *My Troubles are Going to Have Trouble with Me*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, pp. 61-79.
- Maruani, Margaret y Nicole, Chantai. (1989). *Au Labeur des dames: Métiers masculins, emplois féminins*. París: Syros.

- Mateu Alonso, David (2013). All in the game: La violencia como habitus en *The Wire*. *Sesión No Numerada Revista De Letras Y Ficción Audiovisual*, 3: 21-46.
- Metz, Christian (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Lenguajes. Revista De Lingüística Y Semiología*, 1 (2): 46.
- Metz, Christian (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós Comunicación 129 Cine.
- Miller, Arthur (1955). *Las brujas de Salem*. Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor
- Millet, Kate (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday.
- Ministerio de Igualdad (2021). Mujeres víctimas mortales por violencia de género en España a manos de sus parejas o exparejas. Datos provisionales. Disponible en: [https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/pdf/VMortales\\_04\\_01\\_2021.pdf](https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/pdf/VMortales_04_01_2021.pdf) [publicado el 4 enero 2021, citado el 16 enero 2021].
- Morris, Jan (1974). *Conundrum*. Nueva York: HBJ
- Mulvey, Laura (1988). Placer visual y cine narrativo. *Documentos de Trabajo Eutopías 2ª época*, 1: 1-22.
- Mummendey, Amelie (1992). Conducta agresiva. En: Miles Hewstone, Wolfgang Stroebe, Jean Paul Codol y Geoffrey M. Stephenson (coords.). *Introducción a la psicología social: una perspectiva europea*. Barcelona: Ariel, pp. 260-281.
- Naciones Unidas (1995). Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la mujer. Disponible en: <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf> [publicado el 15 septiembre 1995, citado el 17 enero 2021].
- Núñez Domínguez, Trinidad y Troyano Rodríguez, Yolanda (coords.) (2011). *Cine y violencia contra las mujeres*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.
- Pérez Ríu, Carmen (2012). El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los 70 en el Reino Unido. *Arbor*, 188 (758): 1117-1129.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa
- Sanmartín, José y Grisolia, Santiago (1998). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.
- Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Shohat, Ella y Stam, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Siles Ojeda, Begoña (2000). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. *Caleidoscopio. Revista del Audiovisual*, 1: 1-11.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós
- Woolf, Virginia (1993). Three Guineas. En: Virginia Woolf. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Londres-Nueva York: Penguin Books.
- Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.