

¿TIENE LA IMAGEN GÉNERO? UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DESDE LOS GENDER STUDIES Y LA ESTÉTICA AUDIOVISUAL

Francisco A. Zurian

Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura
Audiovisual (GECA)”, Universidad Complutense de Madrid

azurian@ucm.es

Antonio A. Caballero

Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura
Audiovisual (GECA)”, Universidad Complutense de Madrid

caballerogalvez@gmail.com

Resumen⁸

Dentro de la comunicación audiovisual imperan en muchos trabajos las metodologías cuantitativas y cada vez se hacen más escasas las aportaciones en congresos y revistas de trabajos de marcado carácter estético y teórico. Nos encontramos en un momento de búsqueda de una metodología de análisis que nos permita investigar en el ámbito audiovisual en combinación con la perspectiva teórica (y sus implicaciones) de los estudios de género (Gender Studies). Las representaciones audiovisuales contemporáneas analizadas desde la perspectiva de género (sin obviar tampoco la problemática de los nuevos medios de producción, distribución y exhibición) requieren de un cambio metodológico a la hora de afrontar su investigación y análisis.

Palabras clave: cine, género, estética, teoría, cultura audiovisual.

1. Prenotandos

Pretendemos avanzar en las cuestiones metodológicas a la hora de realizar un análisis de textos audiovisuales que aborde las cuestiones relativas al estudio del género (*Gender*) y de la sexualidad o, dicho de otra manera, estudiar los instrumentos y técnicas necesarios a la hora de investigar los instrumentos y mecanismos de género que intervienen en la cultura audiovisual contemporánea. La aplicación de los estudios de género al audiovisual son ya conocidos y tienen una ya larga tradición académica (cfr. Stam, 2001: 201-210; Colaizzi, 2007: 9-20 y Zurian, 2011b: 7-10), al menos en el mundo anglosajón y, cada vez más, también, en el ámbito académico español. No obstante sigue manteniendo (especialmente en España) un cierto halo de novedad, y por lo tanto, de una cierta “flexibilidad”, es decir, no hay un modo preestablecido de operar ni una metodología concreta desarrollada. A partir de ello estableceremos,

⁸ La investigación subyacente a este artículo se ha beneficiado de fondos del proyecto I+D+I del Plan Nacional de Investigación FEM2009-07194 del Ministerio de Ciencia en Innovación del Gobierno de España.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

pues, una propuesta metodológica aunque abierta a las aportaciones y sugerencias que puedan llegar desde otras y otros colegas y desde aportaciones que se pudieran producir, para enriquecer esta aportación, desde otros ámbitos teóricos y conceptuales puesto que, con nuestra investigación queremos mostrar la pluri y transdisciplinariedad que supone el análisis de una obra audiovisual que siempre, “en sus formas escritas, sólo puede trasponer, trascodificar lo que procede de lo visual (descripción de los objetos filmados, colores, movimientos, luz, etc.), de lo cinematográfico (montaje de imágenes), de lo sonoro (músicas, ruidos, gramajes, acentos, tonalidades de las voces) y de lo audiovisual (relaciones de imágenes y sonidos).” (Goliot-Lété, 2008: 6-7)

Somos plenamente conscientes de situarnos en la perspectiva estética y teórica del cine y de los medios audiovisuales (se puede ampliar la perspectiva en Monterde, 1999: 43ss). Una perspectiva donde difícilmente se hacen bien hueco encuestas, *focus groups*, tablas y estadísticas que, parece, gozan en la actualidad de una gran reputación científica, tal vez en descrédito de las perspectivas teóricas y estéticas (se dice que menos *propias* del ámbito de las ciencias sociales donde el legislador parece haber colocado a nuestra área de conocimiento).

“En ese contexto, resulta coherente el miedo a la teoría. Podríamos decir que tras este miedo, a menudo revestido de una nada oculta agresividad, se agazapa una mirada que no está dispuesta a poner al desnudo los mecanismos que la constituyen; en una palabra, una mirada que elude mostrar su juego y los entresijos de su argumentación.

En los avatares de la industria cultural española del último cuarto de siglo [XX], ese rechazo de la teoría ha sido explícito, aunque por lo general haya rehuido del debate y la discusión, sustituidos, las más de las veces, por el impropio y la descalificación.” (Talens, 1996: 10)

En otro lugar ya hemos tratado este asunto (cfr. Zurian, 2011a: 8-12) pero queremos subrayar aquí que sin esas perspectivas, seguramente, no existiría el área de conocimiento. Sin los grandes jalones de la estética y de las teorías cinematográficas, difícilmente se podría haber construido el conocimiento sobre el cine. “La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo ‘bello’ y, consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985:15). A este respecto, consideramos como parte central de la reflexión estética del cine, en forma sintética, tanto los elementos relativos a lo intrafílmico (dispositivo, espacio, imagen, sonido, montaje, narración, lenguaje, producción, etc.) como a los problemas relacionados con la recepción (espectatoriedad, interpretación, contexto, cultura, etc.).

2. Apertura metodológica

En este trabajo, tal y como hemos avanzamos, partimos de una perspectiva de género. Al establecer este territorio teórico sobre el que configurar una metodología de

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

investigación válida para su estudio, estamos incluyendo todos los conceptos procedentes del ámbito de los “Estudios de Género”, por lo tanto, del feminismo y de los estudios sobre mujeres, estudios sobre masculinidades, estudios LGBTI y de la teoría *Queer*. Unos estudios cuya principal aportación ha sido la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental.

Para Della Porta y Keating (2008: 25-26), “aunque aparentemente la cuestión metodológica parezca algo independiente de las discusiones epistemológicas y ontológicas, dado que existen múltiples formas de adquirir conocimiento, en la práctica tienden a estar ligadas, ya que las perspectivas más positivistas en las ciencias sociales tienden a utilizar métodos más rígidos (búsqueda de datos sin ambigüedades, evidencias concretas, reglas y regularidades, etc.), mientras enfoques más interpretativos suelen utilizar métodos más flexibles (permitiendo cierta ambigüedad y contingencia y reconociendo la interacción entre el investigador y el objeto de estudio)”. Pero no siempre es así, dado que en el terreno metodológico hay una tendencia de creciente pluralismo y de utilización conjunta de métodos cuantitativos y cualitativos.

En un momento en el que los paradigmas y las teorías “tradicionales” de la imagen nos interpelan ante la complejidad de la imagen audiovisual contemporánea, nos decantamos hacia nuevas articulaciones teóricas, más flexibles y relacionales, por lo tanto, hacia un terreno más dinámico, que pasa por abrirse a nuevas disciplinas y diferentes áreas de estudios. Una apertura de carácter epistemológico, que contribuya a cuestionar las bases del proceso de investigación sobre la imagen.

Entre los principales elementos de cuestionamiento sobre las visiones ortodoxas de conocimiento están el paso hacia visiones que destacan de forma cada vez más tajante la importancia de las subjetividades individuales y colectivas, el “giro visual” en las ciencias sociales y la incorporación de ciertas herramientas del debate postmoderno, postestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento. Pero la emergencia de “epistemologías alternativas” a los discursos *mainstream* ha impactado de manera desigual entre los estudiosos, por un lado de la cultura audiovisual y por otro de los estudios de género, precisamente por su diferente visión e inserción en la vida social, lo que viene forzando, de forma más sistemática, la necesidad de repensar la cuestión metodológica en dichos ámbitos conceptuales.

Optamos por desarrollar un nuevo campo de estudios que focalice sus investigaciones en la influencia de lo visual dentro de los procesos de conocimiento y de representación. Unos estudios que se enfrenten a una infinidad de nuevos objetos, y no ya tan centrados en las intenciones teóricas y conceptuales del emisor –creador / productor- sino cuyo foco de interés se encuentre en los procesos de adquisición de conocimiento y formación de identidad por parte del receptor – espectador/investigador- (cfr., a modo de ejemplo, Cano, 2008: 134ss).

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

La urgencia de herramientas de análisis que se centren en las repercusiones de lo audiovisual en los procesos de representación es crucial. Del mismo modo que se implementaron las herramientas y métodos de análisis necesarios para el estudio de los denominados “actos de habla” –en su vertiente oral y escrita-, es igualmente necesario crear unos instrumentos útiles y rigurosos para el análisis de los “actos de ver/escuchar” (siguiendo a Brea, 2010: 116).

En el artículo de Keith Moxey “Los estudios visuales y el giro icónico” (2009) se dan algunas de las claves para entender cuales son los campos metodológicos que está atravesando actualmente la cultura audiovisual en su búsqueda de un método de análisis propio que nos permita conocerla desde cualquiera de las perspectivas que nos ofrece. Para Moxey, mientras las teorías o ciencias reconocidas académicamente como la antropología visual o teoría fílmica se apoyan en teorías tradicionales basadas en la objetividad y la imparcialidad, así como en las influencias culturales e históricas en la recepción de las imágenes; los estudios visuales relativizan sus análisis mediante la posición subjetiva del receptor de las imágenes y se centran la función social y política del objeto de estudio. Nicholas Mirzoeff (2003) en su “Introducción a la cultura visual”, concibe como objeto de análisis de los estudios visuales, el mensaje intrínseco de las imágenes más que del propio medio, centrandolo en las funciones culturales y los mecanismos políticos de las imágenes en su presentación pública, mientras que W. J. T. Mitchell (2003) en su artículo “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual” hace un llamamiento a los analistas para que presten especial atención a los mecanismos de funcionamiento de la percepción de la imagen en el espectador. Mitchell está interesado tanto en la función ontológica como la proyección política de la imagen. Tal y como él mismo comenta, “el valor de las imágenes consiste en poner de manifiesto que los interrogantes que se formulan en torno a las imágenes no deben ser del tipo de ¿qué significa? o ¿qué hacen?, sino, más bien, de ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y ¿qué quieren?” (2003: 35).

Desde nuestro punto de vista no consideramos que el análisis de la imagen deba ser un análisis más cultural o icónico como apuntaba Moxley, sino que pensamos que tiene que tener en cuenta el contexto cultural y la circunstancia histórica de su producción (Minguet, 1989: 71-73, siguiendo a Renato Barilli, hablaba de un método “culturoológico” que quiere subrayar las mutuas interdependencias entre las distintas obras culturales). Siguiendo las líneas marcadas por Mirzoeff, centradas en el potencial ideológico de las imágenes y en su capacidad para informar, descolocar y perturbarlos; así como en la función ontológica y proyección política, señalada por Mitchell, analizaremos, a través de la “Hermenéutica de las Imágenes”, nuestro objeto de estudio.

3. Hermenéutica de las imágenes y análisis visual

La hermenéutica de las imágenes, nos permite interpretar de manera interdisciplinar las imágenes a través del análisis audiovisual, a partir de la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur. La hermenéutica nos permite recuperar el pensamiento de las imágenes y el estudio de la significación icónica en su relación con la subjetividad y con

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

el mundo histórico que le da vida y sentido. Como señala Lizarazo Arias: “los ámbitos hermenéuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego” (2004: 23). Paul Ricoeur define la hermenéutica como “la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos” (2002: 71). Esta definición, se aproxima a la idea de hermenéutica como “filosofía de la comprensión” planteada por Hans-Georg Gadamer, entendiendo, pues, la hermenéutica desde una “dimensión lingüística e histórica de la comprensión humana”. (Grondin, 2008:165-166).

Según Gadamer, “el intérprete ya no es un simple investigador que se añade, sino que él mismo es oyente o lector, encontrándose por lo tanto incluido como un eslabón participativo con sentido. La respuesta con sentido que ofrece una construcción de sentido es reconocida ahora como respuesta a una pregunta, y esta pregunta misma, a su vez, como una respuesta” (1998: 151). La hermenéutica planteada por Gadamer nos incita a preguntar y mantener una conversación abierta con el texto. Además, consideramos que no sólo es importante la interpretación del investigador/espectador a la hora de dar el sentido a la obra, sino que además, tal y como indica Haraway (1995), su identidad importa, ya que cada interpretación es diferente de acuerdo con la posición subjetiva de la persona en cuestión. De hecho, la subjetividad está siempre en evolución y todo conocimiento, aunque esté situado/consolidado, nunca está fijado. Así, la tarea de la hermenéutica es doble: “por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto” (Ricoeur, 2002:34). Para la reconstrucción de la “dinámica interna” del texto, hay que confrontar la dialéctica de la comprensión y la explicación. Ricoeur entiende por comprensión “la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto” y por explicación “la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña” (Ricoeur, 2002: 35). La segunda función planteada por Ricoeur recupera la parte ontológica de la hermenéutica y pone especial énfasis en la participación del sujeto con el objeto presente.

Para trasladar esta filosofía de la interpretación y de la comprensión del texto a la dialéctica de la imagen, Diego Lizarazo Arias (2006), siguiendo a Ricoeur, entiende que en la hermenéutica de la imagen, el texto comprende dos campos diferentes; por una parte, el territorio donde se sitúan los sistemas semióticos y gramáticas audiovisuales, y por otra, el campo en el que el texto icónico describe algo particular del mundo. “La virtud de esta concepción hermenéutica del texto es que no sucumbe a ninguno de los dos frentes y es capaz de conservar su simultaneidad: ni se reduce a la experiencia singular, y puramente intuitiva de lo que el intérprete evoca ante el texto, ni se neutraliza en las configuraciones sistemáticas que articulan el texto desde la altura de los códigos” (2004: 67). De este modo, aplicar una lectura que bebe de los estudios de género encuentra la apertura suficiente para poder desarrollarse puesto que las

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

imágenes, al igual que el lenguaje, no son neutrales sino que están atravesadas por los diferentes condicionamientos sociales y culturales, y es mediante las imágenes que se ejerce la dominación simbólica, es decir, la definición y la imposición de los estereotipos. De hecho, las imágenes no sólo cuentan con “un valor documental sino también heurístico, de producción de conocimiento, para indagar precisamente esa clase de significados, si se construye un contexto interpretativo adecuado” (Abril, 2007: 20). La visualidad y las operaciones visuales están culturalmente construidas. Siguiendo la propuesta de Jürgen Habermas (1987), entendemos que el análisis audiovisual se basa en una teoría de la comunicación construida alrededor de la problemática del sentido. Como indica Brea (2010: 116), “una ‘presencia del sentido’ – al igual que en el habla, como mostrara Jacques Derrida (1989), la percepción de esa presencia del sentido se debía fundamentalmente a la simultaneidad sincronizada-, y bidireccionalidad de los actos de emisión y recepción, sin los cuáles la impresión de estar entendiéndose a la vez que escuchándose sería siempre, e inevitablemente, menor”

“El concepto de entendimiento (*Verständigung*) remite a un acuerdo racionalmente motivado alcanzado entre los participantes, que se mide por pretensiones de validez susceptibles de crítica. Las pretensiones de validez (verdad preposicional, rectitud normativa y veracidad expresiva) caracterizan diversas categorías de un saber que se encarna en manifestaciones o emisiones simbólicas.” (Habermas, 1987b: 110)

Habermas va a llamar “mundo de la vida” a los tres aspectos que la componen: la cultura, la sociedad y la personalidad, cada uno de los cuales hace referencia a pautas interpretativas o suposiciones sobre cómo la cultura ejerce una influencia sobre la acción. Por eso la perspectiva que proponemos no busca un obvio y pretencioso ¿qué significan las imágenes que nos llegan?; sino, más bien, conocer cómo y a través de qué medios, nosotros, como investigadores, les adjudicamos tales interpretaciones o sentidos a las imágenes analizadas. El análisis audiovisual se centra en el sentido de su significación cultural, así como las relaciones de poder en las que están presentes, en el sentido en que “estas relaciones de poder que producen, son articuladas por ellas, y también por ellas desafiadas” (Rose, 2001: 19).

Estamos de acuerdo con Mirzoeff (2003) cuando reclama una ontología propia de la imagen y lo visual frente al texto, considerando que la semiótica como herramienta para el análisis de la cultura audiovisual es insuficiente y limitada al reducir a la condición de “texto” y aplicar estructuras y esquemas lingüísticos a todos los objetos de estudio de los que se encarga (lo mismo que ya apuntaba Mitry 1990: 5-6). W. J. T. Mitchell también deja claro que no podemos analizar a las imágenes del mismo modo que el lenguaje, ya que hay diferencias básicas entre cuestiones como: “el yo (que habla) y el otro (que es visto); entre las palabras (escuchadas, citadas, inscritas) y los objetos o acciones (vistos, figurados, descritos); entre los canales sensoriales, las tradiciones de representación y los modos de experiencia” (2003: 13).

Por lo tanto, el ámbito metodológico al que aspiramos, se apoya en las consideraciones de Mirzoeff y Mitchell, considerando igualmente válida y aplicable a

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

nuestro objeto de estudio, la “Semiótica Visual” propuesta por Gonzalo Abril (2007: 26) para comprender la configuración y estructura de los textos y mantener la atención respecto a las relaciones de poder involucradas en ellos, lo que podríamos denominar, usando la expresión de Fredric Jameson (1989) su “inconsciente político”, dado el poder que la imagen tiene en la constitución de identidad (incluida, claro está, la identidad de género).

4. Desarrollo metodológico

Esta propuesta supone una constatación del método de análisis anunciado anteriormente: una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan (o pretenden posibilitar) la mejor *episteme*, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una *doxa* personal e individual. Como indican Marzal y Gómez, (2007: 39) todo análisis debe contener: deconstrucción-descripción-decoupage-enumeración-ordenación-articulación-reconstrucción-interpretación.

Tal y como nos indica Abril, hay que tener en cuenta el contexto histórico, social y cultural de la producción, distribución y recepción en la visualización de las imágenes, lo cual implica:

1. **Interpretarlas contextualmente.** Interpretarlas en el marco en las que son objetivadas, intercambiadas y transmitidas. En la línea de lo que John B. Thompson ha denominado “Análisis Cultural”: “los fenómenos culturales pueden ser entendidos como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas” (1998: 185).
2. **Interpretarlas de forma reflexiva.** Reflexionar sobre los efectos que las prácticas visuales producen alrededor de ellas.
3. **Interpretarlas de forma discursiva.** Una interpretación dada desde un sujeto-emisor a un sujeto-receptor, siendo conscientes de la visión subjetiva que ella conlleva, tal y como reconoce de nuevo Thompson: “La constitución de los objetos como formas simbólicas presupone que sean producidos, construidos o empleados por un sujeto para dirigirlos a un sujeto o sujetos” (1998: 27)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

De ahí que podamos decir:

1. Revisión crítica
 - 1.1. Datos de la obra (ficha artística y técnica, *story line*, sinopsis, producción, etc.)
 - 1.2. Revisión de los estudios y críticas anteriores realizados sobre la obra
 - 1.3. Condiciones de producción y distribución
 - 1.4. Contexto social, económico, político, cultural
 - 1.5. Principios ordenadores (género audiovisual, poética autorial, movimiento audiovisual, guión, etc.)
 - 1.6. Recepción de la obra (tanto en su momento como a lo largo del tiempo, distribución, taquilla, espectadores)

2. Hermenéutica de las imágenes
 - 2.1. Estudio de las imágenes
 - 2.1.1. Elementos profílmicos: puesta en escena, luz, sonido, caracterizaciones de los personajes, vestuario, etc.
 - 2.1.2. Elementos fílmicos: tipología de planos, movimientos y angulaciones de cámara, encuadre, composición
 - 2.1.3. Montaje y postproducción (incluida banda sonora y sonorización, títulos de créditos, montaje y tipos, diferencias con guión literario, etc.
 - 2.2. Sistemas semióticos, gramaticales y narrativos
 - 2.3. Dialéctica de la comprensión y de la explicación

3. Análisis Audiovisual
 - 3.1. Análisis de entendimiento y sentido
 - 3.2. Análisis de significación cultural
 - 3.3. Análisis de explicitación de las claves de género y sexualidad
 - 3.3.1. Desarrollo de los estudios de género y sus diferentes subestudios
 - 3.3.2. Aplicaciones al análisis

Así pues, pensamos el universo audiovisual como una síntesis de tres dimensiones: la visual, la mirada y la sonora. Los tres niveles se corresponden con tres elementos de poder: lo visual es lo que concede visibilidad, por lo tanto, determina lo visible/invisible del espacio público así como lo sonoro hace lo propio con lo sonoro/lo que se silencia y la mirada (Laura Mulvey, 1985) que está dominada por la subjetivación y donde podemos incluir su poder escópico (ya que el deseo de la mirada está atravesado por la pulsión y la pasión, escopofilia). Y la mirada nos lleva a la identificación. Para Metz “al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora” (1979: 50). Tenemos la capacidad de identificarnos con el ojo de la cámara que ha visto antes que nosotros y nos consideramos el centro

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

de la representación. Para Aumont, esta identificación es el “lugar privilegiado, siempre único y central, adquirido además sin ningún esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad, y constituye el sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo” (1995: 264)

“La mirada no sólo acontece a su objeto, sino que constituye ella misma el punto congelado de la inmovilidad en el campo de lo visible: ¿No es acaso la cabeza de Medusa el mejor ejemplo de la mirada que quedó congelada cuando se acercó demasiado a la Cosa y “vio demasiado”?” (Žižek, 2006: 247)

5. Conclusiones

Tratamos con nuestra propuesta metodológica ofrecer una herramienta de trabajo para el estudio de la interrelación entre los objetos de la cultura audiovisual y la preocupación por las cuestiones relativas a la identidad y el género y la sexualidad. Se trata, desde luego, de una metodología con vocación teórica y, por ello, el mismo hecho de realizar esta metodología conlleva que se está haciendo teoría. La perspectiva estética no supone, ni puede suponer ni presuponer, ningún tipo de menoscabo epistemológico para los trabajos que se realizan bajo ella. Puede que se consideren perspectivas “demasiado filosóficas” o, incluso, “sociológicas” pero no por ello menos académicas. Es más, bajo la metodología que proponemos, aunamos los análisis más típicamente audiovisuales de nuestra área de conocimiento, en términos de teoría(s) del cine y/o de los medios audiovisuales, con los específicamente derivados de los estudios de género. Se trata de una metodología que venimos desarrollando hace mucho tiempo y que se ha aplicado en los diferentes Workshops Internacionales que hemos desarrollado (cuatro hasta la fecha) desde el Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)” de la Universidad Complutense de Madrid, así como en trabajos (como Zurian, 2011c) y tesis doctorales desarrolladas con esta metodología (actualmente defendidas 2 y otras 3 en proceso). Esperamos que una de las posibles consecuencias de esta propuesta sea una invitación a la estética y la teoría o, al menos, que se cambie esa especie de cliché, que se citaba anteriormente en palabras de Jenaro Talens, de tener miedo a la teoría o, incluso, una cierta descalificación. Otra consecuencia es que los análisis que se realicen en una perspectiva de género no pasen como de tapadillo sobre el texto audiovisual mismo, sino que enraizados en él puedan alumbrar la problemática de dicha perspectiva. Es cierto que, algunas veces, bien se adolece en los análisis con perspectiva de género de un legítimo análisis audiovisual como que otras veces se entiende que lo único posible es realizar un trabajo cuantitativo que responda a cuestiones como: ¿cuántos minutos está presente el personaje femenino? ¿Cuántos está en la cocina o en la esfera privada, cuántos en la pública?, etc. Sin atreverse a dar un salto hacia argumentos más significativos. Proponemos un máximo respeto por el texto audiovisual, por el acercamiento a él y por su análisis pero no podemos olvidar que puede contener, y de facto contiene, muchas implicaciones en la representación y en la construcción de identidades. El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, como de cultura, raza, clase... Porque todas estas cuestiones se entrelazan, son transversales, entretejen nuestra propia identidad. Pero que eso no nos impida *ver* la obra, que no nos impida la experiencia estética.

“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentimientos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.”

(...)

“En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.” (Sontag, 1996: 39)

6. Bibliografía

ABRIL, Gonzalo (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis.

AUMONT, Jacques (2011). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alan, MARIE, Michel & VERNET, Marc (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BREA, José Luis (2010). *Las tres eras de la Imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis (2008). Reflexiones sobre la construcción de la doble condición del espectador de cine a la luz de una teoría estética del cine. En MIGUEL BORRÁS, Mercedes; BERMEJO BERROS, Jesús; CANGA SOSA, Manuel (Coords.) (2008). *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, pp. 131-138.

COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión significante. Teoría de género y cultura audiovisual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

DELLA PORTA, Donatella & KEATING, Michael (Eds.) (2008). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

GADAMER, Hans-Georg (1998). *El Giro Hermenéutico*. Madrid: Cátedra.

GOLIOT-LÉTÉ, Vanoye (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

- GRONDIN, Jean (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Madrid: Herder.
- HABERMAS, Jürgen (1987). *La Acción Comunicativa*. Madrid: Taurus.
- HARAWAY, Donna J. (1995). *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnológica y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia: Episteme.
- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- LIZARAZO ARIAS, Diego (2004). *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. México D.F.: Siglo XXI.
- MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En: MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (Eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, pp. 31-56.
- MINGUET I BATLLORI, Joan (1989). Una propuesta interdisciplinar: el mètode culturoològic. En: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; LORENZO BENAVENTE, Juan Bonifacio (Eds.). *Metodologías de la historia del cine*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 67-73.
- MITRY, Jean (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (2003). "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, nº1, diciembre, pp. 17-40.
- MONTERDE, José Enrique (1999). El cine desde la estética. En FANÉS, Fèlix (*et alt*). *Cinema, art i pensament*. Girona: Universitat de Girona y Ajuntament de Girona, pp. 43-52.
- MOXEY, Keith (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. En *Estudios Visuales*, nº 6, enero, pp. 7-27.
- MULVEY, Laura (1985). *Placer Visual y Cine Narrativo*. Valencia: Ediciones Episteme, Eutopías, documentos de trabajo nº 1, traducción de Santos Zunzunegui; se puede encontrar una edición más actual en WALLIS, Brian (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 365-378.
- RICOEUR, Paul (2002). *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

ROSE, Gillian (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.

SONTAG, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Santillana.

STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

TALENS, Jenaro (1996). Ver no es suficiente. En: ZUNZUNEGUI, Santos. *La Mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós, pp. 9-12.

THOMPSON, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

ŽIŽEK, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.

ZURIAN, Francisco A.

- (2011a). *Pensar el cine*. Madrid: Ocho y medio libros de cine.
- (Coord.) (2011b). *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual. Monográfico Revista de Historia del Cine Secuencias, 2º semestre, nº 34, IV época*.
- (Ed.) (2011c): *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio libros de cine.

**DOES THE IMAGE HAVE GENDER? A METHODOLOGICAL PROPOSAL
FROM THE GENDER STUDIES AND AUDIOVISUAL AESTHETICS**

Francisco A. Zurian

Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)”, Universidad Complutense de Madrid

azurian@ucm.es

Antonio A. Caballero

Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)”, Universidad Complutense de Madrid

caballerogalvez@gmail.com

Abstract

In many Works in Audiovisual Communication (Film Studies or similar) the most popular is a quantitative methodology. Aesthetics and Theory of Film are old fashion. In our paper we propose a return to Aesthetics, a return to Theory; a multidisciplinary approach that allows combining both studies: Film and Gender. Propose a methodological requirement for competent analysis systems from the perspective both filmic and gender and sexuality.

Keywords: Film, gender, aesthetics, theory, audiovisual culture

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas