



CINE Y VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

UN ENFOQUE CALEIDOSCÓPICO

JOSÉ ALBERTO ANDRÉS LACASTA (Coord.)

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

JOSÉ ALBERTO ANDRÉS LACASTA

(COORD.)

Cine y violencia contra las mujeres

Un enfoque caleidoscópico

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

CINE y violencia contra las mujeres : un enfoque caleidoscópico / José Alberto Andrés Lacasta (coord.). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019

236 p. ; 22 cm. — (Estudios)

ISBN 978-84-1340-005-1

Mujeres–Malos tratos–En el cine

ANDRÉS LACASTA, José Alberto

364.28–055.2:791.43

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© José Alberto Andrés Lacasta

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2019

Imagen de cubierta: Leonor Villaluenga

Esta publicación se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Referencia «Laboratorio de Sociología Jurídica» de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón con la participación del Fondo Social Europeo.

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
[puz/unizar.es](http://puz.unizar.es) <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 2037-2019

INTRODUCCIÓN

CINE Y VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

José Alberto Andrés Lacasta
Universidad de Zaragoza

Desde sus inicios, el cine ha ocupado un espacio como un medio de comunicación altamente poderoso para crear y redefinir nuestro imaginario¹ y, por tanto, más allá de mostrar ficciones, nos encontramos ante un agente fundamental que actúa y ha actuado para generar realidades² construyendo subjetividades, otorgando sentido y legitimando conductas. El cine, así como buena parte de las variables del audiovisual, aparecen como herederos del modelo de representación y del referente creativo en las artes plásticas, y uno de los elementos asumidos y amplificadores de tales artes está relacionado con el rol y estereotipado de la mujer como personaje (Gould, 2013: 268); y a esto se añade su peor derivada que es la, inexplicablemente justificada, violencia machista como elemento narratológico motor en numerosas obras y producciones. Hablar de «mostrar»³ lo asociamos a la condescendencia y a la justificación de la causalidad dramática que nace del amor romántico, la pasión o los celos, cuyo resultado recurrente en infinidad de planteamientos de trama en guion es la objetualización femenina, y una de las consecuencias más punibles, que es la violencia contra las mujeres.

1 Asunción Bernárdez *et al.* (2008).

2 Sonia Herrera (2016: 64-65).

3 *Ib.*

res. Nos encontramos con que el acoso, el feminicidio, la trata, el proxenetismo, la tortura sexual, la violencia psicológica, el maltrato físico o la violencia sexual aparecen justificados con un modismo dramático y formal muy recurrente, basado, por un lado, en culpar a la víctima, y, por otro, en reforzar y recargar los roles de los personajes de mujeres que sufren esta violencia. Sin duda es una desgracia llegar a considerar que la violencia contra las mujeres es una parte inherente a la propia historia del cine, pero más difícil resulta observar que una parte de estas formas de encarar el relato audiovisual, a pesar de todo, siguen perviviendo en el cine y en el audiovisual de la actualidad.

Lo antedicho, a pesar de formar parte del cuerpo de los recursos narrativos tradicionales, y de una parte nada desdeñable de la esencia del cine realizado desde su nacimiento, no es hasta los años setenta (Guarinós, 2013: 104) que tomaron cuerpo posiciones críticas y activistas con el surgimiento del movimiento feminista social anglosajón, la irrupción del cine denominado independiente y la paulatina ocupación de espacios en los cuerpos técnicos, creativos y de dirección de las mujeres. Es entonces cuando empiezan a aparecer los primeros análisis fílmicos que tratan sobre el estereotipo, los roles y la presencia de la mujer en el cine, poniendo en clara evidencia lo que a partir de ese momento pasó a denominarse como «cine patriarcal». Fue también a comienzos de esos años setenta cuando aparecieron casi simultáneamente los primeros festivales de cine sobre la mujer en Berlín y Londres, así como la revista *Mujeres y Cine*, a la que siguieron las revistas *Frauen und Film*, *Screen* y *Camera Obscura*, que promovieron (Guarinós, 2013: 105) «una crítica en busca de la deconstrucción de las formas y estructuras de la mirada, la propia imagen fílmica y de la noción del cine como aparato ideológico del Estado».⁴ Desde allí surgieron varios los puntos de vista y escuelas de teoría fílmica feminista que comenzaron a hilvanar tanto el análisis y sus distintas perspectivas como la teoría e historiografía sobre la presencia de la mujer en el cine, así como la pre-

4 Caben destacar los trabajos de investigación y análisis fílmico (citados por Guarín y Colaizzi, 1995: 21) de Pam Cook, Claire Johnston, Ann Kaplan y Laura Mulvey. Esta última afirmaba: «el cine clásico debe su poder al placer visual que expone a la mujer como espectáculo simple y objeto de deseo, ofrecido como un fetiche al héroe y personaje principal que ejerce su dominio y control sobre la mujer en el cine como forma simbólica del poder masculino sobre la sociedad».

sencia y valor de los distintos tipos de violencia ejercida contra ellas. Desde ese momento han sido numerosos los avances, investigaciones y modelos de análisis fílmico y audiovisual que podríamos concretar, en resumen, como una revulsión progresivamente emergente de voz contraria. A esto cabe añadir, por un lado, la creciente reivindicación, aunque muy insuficiente en sus resultados, en la ocupación de espacio empresarial, creativo y profesional por parte de la mujer en todos los ámbitos relacionados con la producción audiovisual, con la consiguiente revisión activa del papel de la mujer en el relato fílmico y la representación del sexo. Y por otro, debemos añadir la posición reactiva de algunos(as) cineastas y artistas dispuestos a abordar el rol de la mujer en la narración desterrando los arquetipos, e incluso convirtiendo la violencia ejercida contra las mujeres en un elemento a tratar desde ópticas evidentemente contrarias a la manera que se había mostrado; y a la vez implementado un discurso crítico y constructivo muy comprometido y activista en sus propias producciones.⁵

Con este libro colectivo pretendemos abordar el análisis de la violencia contra las mujeres en general y la violencia de género en particular en el cine y el audiovisual desde un punto de vista plural, caleidoscópico y fundamentalmente divulgativo. El proceso de toma de conciencia social sobre la existencia del problema, el análisis de los contextos en los que se produce y su visibilización, así como las consiguientes medidas y posturas formales e ideológicas adoptadas para intentar su erradicación y su prevención (jurídicas, sociales, reivindicativas, asistenciales, sanitarias...), han marcado el devenir de este hecho. Y esto también ha determinado la toma de conciencia sobre él, con el consiguiente tratamiento que ha tenido en los medios de comunicación en general, y en el cine y el audiovisual en particular.

En España, la visibilización y conciencia efectiva, así como las actuaciones particulares sobre el problema, han tenido un devenir muy particular que durante muchos años permaneció bastante alejado de la línea general de tratamiento que sobre el tema se estaba desarrollando en otros países de Europa.⁶ La conmoción y alarma social que causó en nuestro país el

5 *Vid.* capítulo 9, Nocem Collado, «Mujer, pobreza y violencia de género. Memorias de una mujer directora de documentales».

6 En el capítulo 2, de Ana Asión, «El papel de la mujer como reflejo de la sociedad española del franquismo y la Transición: su huella a través del cine» se da buena cuenta

asesinato de Ana Orantes en diciembre de 1997⁷ actuó como un detonante de especial relevancia al aprobarse a los pocos meses de su fallecimiento el Plan de Acción Contra la Violencia Doméstica, en cuyo marco se modificó el Código Penal y la Ley de Enjuiciamiento Criminal para incluir el delito de «violencia psíquica ejercida con carácter habitual», y una «nueva medida cautelar que permita el distanciamiento físico entre el agresor y la víctima» (Ley 14/1999). Posteriormente, el 22 de diciembre de 2004, se aprobó la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género,⁸ lo cual supuso un hito muy importante en el camino recorrido para la acción contra esta lacra.⁹ Esta ley, a pesar del gran avance supuesto, partía con dos elementos que han suscitado numerosas críticas y controversias; por un lado, la redefinición que hace del concepto de violencia de género (antes tipificado como violencia doméstica), donde se circunscribe exclusivamente a «la ejercida por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas

del particular tratamiento que desde el cine se estaba llevando a cabo sobre la mujer y la violencia ejercida contra ellas. Esto contrasta con el capítulo 6, de Teresa Picontó, «*Ladybird, ladybird*: una segunda mirada sobre la violencia de género», sobre la película de Ken Loach estrenada en 1994 y el singular y avanzado punto de vista que este cineasta, y todos(as) los que formaban parte de la escuela formal a la que pertenecía, estaban desarrollando desde hace varios años.

7 El 4 de diciembre de 1997, Ana Orantes asistió a un programa televisivo en Canal Sur, *De tarde en tarde*, donde dio testimonio de los abusos, violencia y pederastia que habían sufrido ella y sus hijos de su ya exmarido durante cuarenta años. Trece días después, el citado exmarido la asesinó brutalmente en su casa. Este hecho causó una enorme conmoción social y desencadenó la puesta en marcha de una serie de medidas posteriores de gran relevancia en el ordenamiento jurídico, en la reivindicación de derechos y medidas, y en la acción social contra la violencia machista.

8 Previamente, entre 2002 y 2003 se aprobaron varias leyes que afectaban al tratamiento de la «violencia doméstica», entre las más importantes cabe mencionar la Ley 27/2003 de 31 de julio, que regula la *Orden de protección de las víctimas de violencia doméstica*, y la *Ley Orgánica 11/2003 de medidas concretas en materia de seguridad ciudadana, violencia doméstica e integración social de los extranjeros*.

9 En 2003, Icíar Bollain estrenó la película *Te doy mis ojos* (vid. capítulo 4, de Manuel Calvo, «*Te doy mis ojos*. Quince años después»), que se convirtió en un film con un impacto muy relevante en la opinión pública y la acción política en el contexto en el que se estaba gestando la nueva Ley contra la Violencia de Género. *Te doy mis ojos* cerró una serie de filmes que personalmente he denominado como la «Tetralogía del cine social» compuesta por *El Bola* (Acheró Mañas, 2000), *Los lunes, al sol* (Fernando León, 2002) y *Solas* (Benito Zambrano, 1999), que supusieron hitos muy destacados sobre la acción y conciencia social del momento.

por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia»; frente al previsto por la Organización de Naciones Unidas¹⁰ (violencia contra las mujeres) mucho más abierto en su espectro de situaciones abarcadas. El otro punto de discordia venía dado por la no adaptación posterior de esta norma a lo previsto en el Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica, también conocido como Convenio de Estambul¹¹ (presentado en 2011 y en vigor en Europa desde 1 de agosto de 2014). Entre otras cosas, lo que no se ha traspuesto formalmente a la Ley Orgánica 1/2004 es lo referente a matrimonios forzados, mutilación genital femenina, la trata, el aborto y esterilización forzosa, el acoso sexual y la violencia sexual, así como la asistencia, complicidad o tentativa de estas acciones.¹² Esto hace que debamos aclarar que la convención conceptual para este libro ha sido que la referencia a la violencia de género esté ceñida a la definición prevista por la Ley

10 La Ley Orgánica 1/2004 de Protección Integral contra la Violencia de Género dice en su artículo 1: «1. La presente Ley tiene por objeto actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre estas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia. 2. Por esta Ley se establecen medidas de protección integral cuya finalidad es prevenir, sancionar y erradicar esta violencia y prestar asistencia a las mujeres, a sus hijos menores y a los menores sujetos a su tutela o guarda y custodia, víctimas de esta violencia. 3. La violencia de género a que se refiere la presente Ley comprende todo acto de violencia física y psicológica, incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad» (última actualización, publicada el 23/07/2015, en vigor desde el 12/08/2015). La Declaración sobre la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer AG ONU, 1993, la define como «Todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual, psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la vida privada».

11 Según la definición del Convenio de Estambul, por «violencia contra la mujer se deberá entender una violación de los derechos humanos y una forma de discriminación contra las mujeres, y se designarán todos los actos de violencia basados en el género que implican o pueden implicar para las mujeres daños o sufrimientos de naturaleza física, sexual, psicológica o económica, incluidas las amenazas de realizar dichos actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, en la vida pública o privada».

12 Las organizaciones LGTB, desde hace muchos años, piden medidas equiparables a las que tienen acceso las mujeres víctimas de la violencia de género y que aparecían tipificadas como «violencia doméstica». En febrero de 2018, el Consejo General del Poder Judicial, gracias a un pacto de Estado, desliga la violencia de género del ámbito de la pareja heterosexual. *Vid.* capítulo 13, Yolanda Aguas, «*Electroshock*. El dolor permanente».

Orgánica 1/2004 y que cuando se hable de violencia contra las mujeres nos refiramos a lo previsto genéricamente por la definición de la ONU, y particularmente a los supuestos descritos por el citado Convenio de Estambul.

Sin embargo, como vamos a ver en los sucesivos capítulos, la violencia de género y contra las mujeres, a pesar de los importantes espacios conquistados, sigue siendo una realidad opaca. Para comprender el fenómeno de la violencia de género, se debe observar que es una manifestación de discriminación inducida por una estructura social desigual y opresiva con multitud de matices (aunque podamos hablar de un fenómeno único); donde se deben incluir los factores sociocomunitarios que acompañan estas actitudes delictivas, así como las propias acciones y omisiones provenientes del Estado, sus autoridades y sus operadores (Bodelón, 2014: 131-137). Por tanto, aparece como una prioridad fundamental profundizar en el conocimiento de la realidad social de la violencia contra las mujeres desde la complejidad que permiten las herramientas teóricas y epistemológicas de las ciencias sociales;¹³ y entre estos instrumentos cabe incluir el particular tratamiento que aporta el análisis crítico del conjunto del arco de las artes en general, y del cine y el audiovisual en particular, con la correspondiente inducción de conductas que conlleva.

Lo antedicho es el objeto fundamental que justifica el ya citado carácter divulgativo de esta publicación y los múltiples puntos de vista desde los que los autores(as) abordan el tema. Estos van desde planteamientos de análisis fílmico, con un óptica más académica donde se parte de la referencia de un género cinematográfico o películas libremente escogidas por cada autor(a) para abundar en aspectos muy específicos y concretos sobre el tema, hasta capítulos abordados desde la reflexión subjetiva, el trabajo periodístico o la experiencia personal del propio autor(a). Esto último nos presenta en varios momentos una apertura de nuevos círculos concéntricos y espacios para la reflexión colateral sobre la premisa principal de cine y violencia contra las mujeres y que derivan en nuevos ámbitos para el análisis y reflexión del problema, los cuales, lejos de presentar una dispar amalgama de correlaciones, resultan sumamente interesantes y enriquecedores para el objetivo divulgador de esta obra. De manera que, para acometer la

13 Manuel Calvo, capítulo 4, «*Te doy mis ojos*, quince...».

gran panoplia de ámbitos que el problema requiere, este libro se ha estructurado sobre tres partes, que son las siguientes:

En la primera parte trataremos la circunscripción conceptual en la que se diseccionarán la claves principales del análisis filmico y audiovisual desde el punto de vista del personaje femenino basado en los estereotipos, los arquetipos y el relato.¹⁴ Vamos a diseccionar la mujer personaje como víctima en el relato, poniendo en evidencia la desgracia de la presunta eficacia de la representación de la violencia, pero, a la postre, dejando al descubierto la violencia de la representación, aunque en no pocas ocasiones aparezca la mujer más como superviviente que como víctima. Los estereotipos sobre la violencia de género y sobre las propias mujeres son una forma de discriminación y violencia,¹⁵ y en el cine podemos afirmar que el hecho de su persistencia actual, en no pocas producciones, aparece como un acicate de primer orden para su perpetuación. Abundando en esta idea y como ya se ha adelantado, el elenco de recursos de construcción de relato acodado en el menosprecio de la mujer de una parte importante de la historia del cine ha sido, desgraciadamente, copioso. Sin embargo, podemos seguir constatando que el audiovisual contemporáneo en general y el cine en particular han heredado este «*pack* causal» y su «consecuencia» de conductas machistas y violentas de una manera muy reiterada. Observamos que la representación de la mujer en el cine, y también como personaje, se sigue aprovechando indisimuladamente de la violencia machista como un recurso dramático altamente eficiente, resultando absolutamente significativo y paradigmático el tratamiento de la violación, la prostitución o el feminicidio («lobos y manadas»).¹⁶ Esta óptica hace que en esta obra se haya

14 Vid. capítulo 1, J. Alberto Andrés Lacasta, «Roles, arquetipos, relato. Hacia una política cinematográfica ginofóbica».

15 Cabe destacar la acertada y clara consideración de Virginia Guarinós (2013: 111) al referirse desde este punto de vista no solo a la mujer como personaje, sino también, casi indisolublemente, como ambiente, redundando así en la «cosificación» objetual, la menor relevancia, y la desfocalización característica de la cinematografía patriarcal. Colaizzi (1995: 10) va más allá a propósito de este asunto y habla de «un cine que identifica la mirada y la economía escópica con el poder masculino. Hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización».

16 Vid. capítulo 3, María L. Ruido, «Lobos y manadas. El rastro persistente de la cultura de la violación».

prescindido de disciplinas que podríamos llamar colaterales al citado análisis filmico, aunque desde una óptica más integral tenemos que considerar que su aporte resulta de enorme relevancia para la comprensión y disección del fenómeno que estudiamos. Nos referimos, por un lado, al ya citado análisis de la mujer como directora, autora, actriz o profesional de la producción y su desigual presencia y peso específico en esta industria. Y por otro lado, al papel de la mujer como espectadora, tan presente en la teoría fílmica feminista y sus constantes estudios y análisis sobre la identificación primaria y secundaria de la mujer; en este sentido adquiere una importancia fundamental la relevancia del pacto ficcional que determina no solo el análisis crítico, sino también la mayor o menor inducción en la transformación de los discursos fílmicos. El análisis sobre los estereotipos y los arquetipos se completa con un capítulo sobre el papel de la mujer en el cine como reflejo de la sociedad española del franquismo y la Transición,¹⁷ donde se analiza la particular evolución del modelo patriarcal, así como el prototipo y objetualización de esta en un buen número de películas españolas.

La segunda parte la componen una serie de capítulos acometidos desde el análisis de la realidad social y jurídica donde ocurre la violencia machista y desde los que se diseccionan formal e informalmente determinado tipo de situaciones y referentes fílmicos cuyos capítulos agruparemos bajo el concepto de *gynocine*. El término, brillantemente acuñado y redefinido por Bárbara Zecchi,¹⁸ nos va a permitir centrarnos, por un lado, en el análisis cinematográfico, ya sea de películas, ya sea de productos audiovisuales en los que aparece la violencia contra las mujeres, aunque esto no sea el elemento sobre el que gira la trama de esta. Y por otro lado también sobre aquellos filmes donde la violencia contra las mujeres es el objeto argumental principal o determinante para el desarrollo del relato, convirtiéndose estas películas, a pesar de la desdicha que retratan, en documentos cinematográficos altamente contestatarios e iluminadores sobre este problema. De la misma manera, gracias a este punto de vista nos vamos a acercar críticamente al contexto sociopolítico y de implicación de las artes, así como a los géneros, subgéneros y estrategias dramáticas recurrentes y endémicas para ubicar el papel del cine dentro de la creación de lo que podríamos

17 Ana Asión, capítulo 2, «El papel de la mujer...».

18 Bárbara Zecchi *et al.* (2013).

llamar una «normalización» formal de la violencia contra las mujeres en el audiovisual. Por tanto y según el encuadre teórico de Bárbara Zecchi, el concepto de gynecine es flexible e inclusivo (aúna dentro de su rango conceptual, entre otros elementos, el «cine feminista», el «cine femenino» y el «cine de mujeres») y lo caracterizan las siguientes premisas:

- Evita las limitaciones implícitas del concepto «feminista» desplazándolas del texto a su interpretación; según la autora, el gynecine no tiene que ser necesariamente feminista, aunque su interpretación sí lo debe ser. No todas las películas dirigidas por mujeres son feministas, aunque su cine sí se puede encuadrar dentro del gynecine pues pertenecen a un sistema social marcado por las relaciones de género.
- Prescinde de la vinculación directa con lo estrictamente biológico; sus productos no son única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres.
- Incluye y reconoce a otras autoras además de las directoras o directores, entendiendo por ello a todas las mujeres que forman parte de los equipos creativos y de producción.

En ese sentido, dentro del abanico de enfoques tratados, hemos considerado el introducir la violencia contra las mujeres como elemento de dominación y la derivada que acarrea de riesgo, peligro y vulnerabilidad. Esto lo vamos a analizar no solo en el ámbito conyugal, sino también a través de las huellas familiares de la violencia de género, la permanencia en el tiempo en esta situación y su transcendencia en la maternidad y la crianza,¹⁹ la violencia en el mundo del trabajo,²⁰ el papel de la comunidad social que pone en evidencia o enmascara («comunidad peligrosa»)²¹ y la actuación del poder ejecutivo y judicial como elemento erradicador y preventivo, o como todo lo contrario.²²

19 Vid. capítulo 5, Jorge Gracia, «Memoria y dolor: huellas familiares de la violencia de género. A propósito de *Voces distantes*, Terence Davies 1988».

20 Vid. capítulo 7, Fernando Arlettaz, «Pan y rosas. Las mujeres migrantes vistas por los ojos de Ken Loach».

21 Vid. capítulo 8, David Vila, «*Big little lies*. Comunidad y sororidad en la violencia contra las mujeres».

22 Teresa Picontó, capítulo 6, «*Ladybird, ladybird*, una segunda mirada...».

En la tercera parte nos ocupamos sobre la representación específica de la mujer en el cine tanto desde punto de vista del formato como del género y subgénero cinematográfico. Respecto al género, cabe citar el papel relevante que parece estar tomando en el análisis del problema que nos ocupa el cine pornográfico,²³ el cual, desde el punto de vista de la óptica con la que aborda el papel de la mujer, y aunque parezca muy paradójico, no aparece tan alejado de otros ámbitos más recurrentes en el cine actual, como son la violación, el feminicidio y la trata o el papel de la mujer como *femme fatale*,²⁴ entre otros.

Respecto al formato cinematográfico, en casi todos capítulos de este libro nos vamos a encontrar con que los puntos de referencia principales de los autores(as) son películas o series de ficción, pero es justo citar que buena parte del cine y audiovisual más proactivo, variado y profundo nos lo encontramos en el ámbito del documental y del cortometraje. A esto debemos de añadir de una manera muy destacada el problema entre representación y dispositivos visuales, prácticas artísticas, género y violencia, que están determinando una parte importante del debate a propósito de la nueva cultural visual y la no ficción²⁵ (Villaplana, 2009: 464). Sobre esto debemos hacer una doble distinción: por un lado, la relacionada con las redes sociales y los contenidos audiovisuales generados para y desde este ámbito; y por otro lado, debemos apuntar el interesantísimo aporte positivo que supone la producción de videoarte, *videoperformances* y también las instalaciones video-artísticas donde el medio audiovisual aparece desligado del formato narrativo tradicional del cine y adquiere unas perspectivas analíticas, formales y performativas inéditas por poco abundantes, y muy importantes en la construcción de nuevos espacios distintos y alternativos para la reflexión; a esto se añade su modo de exhibición y de interactuar

23 Vid. capítulo 12, Susana Vellarino, «La pornografía y la violencia de género. Cartografías incompletas».

24 Vid. siguientes capítulos: capítulo 10, Sonia Herrera Sánchez, «De la muerte a las resilientes. El extrañamiento y la (des)personalización de las víctimas feminicidio en el cine de suspense»; capítulo 11, Rebeca Gracia Lara, «La reapropiación de las narrativas de violación y venganza por parte de las cineastas contemporáneas en *Fóllame, Le viol du routier, M. F. A.* y *Revenge*»; y capítulo 14, Vicky Calavia, «Las *femmes fatales* o las mujeres insumisas».

25 Excluimos expresamente de esta referencia todo lo relacionado con la representación en los distintos medios de comunicación y la publicidad.

con el público, lo cual permite abrir el campo del discurso fílmico y la implicación de los/las autores(as) de una manera muy destacada. Dicho esto, hemos querido cerrar esta tercera parte con un capítulo relacionado sobre lo ya anticipado respecto formato audiovisual generado desde el ámbito de las redes sociales. El relato cinematográfico de los Lumière y su producción está siendo transcendido, las boqueantes salas de cine están siendo inexorablemente superadas y relegadas, pues los jóvenes casi no las frecuentan ni las aprecian, lo cual pone en entredicho la viabilidad futura de esta manera de mostrar al público la ingente producción actual; pero frente a eso sí podemos afirmar que las artes visuales en particular y el audiovisual en general gozan de una expansión inaudita, de desarrollo y consecuencias casi impredecibles tanto en forma y contenido como en usabilidad y consumo. Sin embargo, ante este trasunto de realidad mixta del *offline* al *online*, dominada por una obsesión tan excéntrica como real que es la «producción de contenidos», observamos que una buena parte de las tradicionales taras androcéntricas no solo se arrastran, sino que se reavivan con una potencia y virulencia inusitada («Internet es hombre»)²⁶. El postmachismo que llega a negar la violencia de género ha encontrado en las redes sociales un nuevo espacio en la generación de contenido audiovisual, especialmente en Youtube. Esta red aparece en la punta de lanza de otras plataformas similares que se han convertido en un mecanismo de expansión que no deja de crecer exponencialmente y, desgraciadamente, en algunos casos ahondando en la hasta ahora imperecedera asimetría fundamental reflexionada por Pierre Bourdieu en su obra *La dominación masculina*.

El cine como herramienta de comprensión y transformación social aparece lleno de imperfecciones que en no pocos casos lo han empujado a agrandar estereotipos, pero, como hemos mantenido, también debe reivindicar su papel como un elemento enculturizante, y como un agente promotor de primer orden del conocimiento y de la reflexión empática sobre fenómenos como el de la violencia contra las mujeres; esta es la razón principal por la que existe este libro.

26 Vid. capítulo 15, Fernández, Lorena, Lara, Garazi y Rodríguez, Nacho «Comunidades (re)productoras de violencia. Prácticas de dominación masculina en el contexto de las redes sociales».

Es cierto que se han producido numerosos avances inducidos en buena parte por una creciente movilización social empeñada en la visibilización, la denuncia y la toma de conciencia activa sobre la violencia contra las mujeres.²⁷ Sin embargo, la cruda persistencia del problema y los numerosos casos de violencia que se siguen dando, así como el preocupante y oscuro recuestionamiento político y social sobre los pasos avanzados que observamos últimamente, son elementos altamente alarmantes. La puesta en evidencia a través del cine y el audiovisual de este fenómeno necesita ser afrontado con propuestas que sirvan para desenmascarar los resortes que lo ocultan y lo siguen justificando, ahondando en la continua retroalimentación que este necesita, y denunciando unos modismos que es preciso arrinconar, desestancar y poner en evidencia definitivamente.

Para cerrar esta introducción, vamos a hacer constar una serie de agradecimientos; y en primer lugar queremos resaltar que este libro surge de las sucesivas conclusiones salidas de las Jornadas de Violencia de Género que vienen celebrándose desde 2017, año tras año, en la Universidad de Zaragoza; de manera que queremos agradecer al Grupo de Investigación Laboratorio de Sociología Jurídica de la Universidad de Zaragoza y a todas las personas que forman parte de este el trabajo de promoción, implicación e impulso de esta publicación, y de manera muy especial a Manuel Calvo. Asimismo, queremos dar las gracias, por el apoyo prestado y altruista colaboración, a Carmen Pérez, Pedro Piñeiro, Leonor Villaluenga y a Pedro Vicente, así como al equipo editorial de la *Revista Pueblos*, especial y dedicadamente a su coordinadora, Andrea Gago. También queremos dar las gracias por el interés y empuje en el proyecto a la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), así como a los equipos técnicos que forman parte del Festival Internacional de Cine y Medioambiente Ecozine y de la Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres, de Zaragoza.

Finalmente, la dedicatoria más sentida va dirigida a todos los autores y autoras que desinteresadamente han participado con sus capítulos en este

27 En 2007 se aprueba la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres. Posteriormente aparece la Ley 4/2015 de 27 de abril reguladora del Estatuto de la Víctima; Ley Orgánica 8/2015 de 22 de julio y *Ley 26/2015 de 28 de julio de modificación del sistema de protección a la infancia y la adolescencia*.

libro; vuestra generosidad, vuestro conocimiento y vuestro compromiso con los problemas aquí tratados y con el cine son fuente inagotable para la reflexión, para la investigación y para la respuesta activa contra la desgraciada lacra de la violencia contra las mujeres, lo cual os convierte en referentes imprescindibles para seguir avanzado sobre este grave problema; gracias, mil gracias.

Bibliografía

- BERNÁRDEZ, Asunción, *et al.* (2008), *Violencia de género en el cine español*, Madrid, Complutense.
- BODELÓN, Encarna (2014), «Violencia institucional y violencia de género», *Anales de la Cátedra Francisco Suárez* (Madrid).
- BOURDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- COLAIZZI, Giulia (1995) *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme.
- GUARINÓS, Virginia (2008), «Mujer y cine», en Trinidad Nuñez y Felicidad Loscertales (coords.), *Los medios de comunicación con mirada de género*, pp. 103-120, Sevilla, Junta de Andalucía. Instituto Andaluz de la Mujer.
- HERRERA, Sonia (2016), «Hacia un cine performativo contra las violencias machistas», *Revista Pueblos 70* (Madrid), pp. 92-94. en línea: <revistapueblos.org>.
- VILLAPLANA, Virginia (2009), «Formas de violencia globalizadas: género representación y discurso», *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 463-482.
- ZECCHI, Bárbara, *et al.* (coords.) (2013), *Gynocine, Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, University of Massachussets/Prensas de la Universidad de Zaragoza.

ÍNDICE

Introducción. Cine y violencia contra las mujeres <i>José Alberto Andrés Lacasta</i>	9
---	---

PARTE I

ESTEREOTIPOS, ARQUETIPOS Y MANADAS

Roles, arquetipos y relato. Hacia una poética cinematográfica <i>ginofóbica</i> <i>José Alberto Andrés Lacasta</i>	25
El papel de la mujer como reflejo de la sociedad española del franquismo y la Transición: su huella a través del cine <i>Ana Asión Suñer</i>	37
Lobos y manadas. El rastro persistente de la cultura de la violación <i>María L. Ruido</i>	47

PARTE II

ÁMBITO, CONTEXTO Y GYNOCINE

<i>Te doy mis ojos</i> , quince años después <i>Manuel Calvo García</i>	65
Memoria y dolor: huellas familiares de la violencia de género A pro- pósito de <i>Voces distantes</i> (<i>Distant voices. Still lives</i> , 1988), de Terence Davies <i>Jorge Gracia</i>	81

<i>Ladybird, ladybird</i> : Una segunda mirada sobre la violencia de género Teresa Picontó Novales	101
<i>Pan y rosas</i> . Las mujeres migrantes vistas por los ojos de Ken Loach Fernando Arlettaz	117
<i>Big little lies</i> . Comunidad y sororidad en la violencia contra las mujeres David Vila	131
Mujer, pobreza y violencia de género. Memorias de una directora de documentales Nocem Collado	143

PARTE III REPRESENTACIÓN, GÉNERO CINEMATOGRAFICO Y FORMATO

De <i>la muerta a las resilientes</i> . El extrañamiento y la (des)personalización de las víctimas de feminicidio en el cine de suspense Sonia Herrera Sánchez	159
La reapropiación de las narrativas de violación y venganza por parte de las cineastas contemporáneas en <i>Fóllame</i> , <i>Le viol du routier</i> , <i>M.F. A.</i> y <i>Revenge</i> Rebeca Gracia Lara	171
La pornografía y la violencia de género. Cartografías incompletas Susana Vellarino Albuera	185
<i>Electroshock</i> . El dolor permanente Yolanda Aguas	197
Las <i>femmes fatales</i> o las mujeres insumisas Vicky Calavia	211
Comunidades (re)productoras de violencia. Prácticas de dominación masculina en el contexto de las redes sociales Lorena Fernández Prieto, Garazi Lara Icaza y Nacho Rodríguez ...	221
Notas bio-bibliográficas	235

ESTUDIOS

El hecho de que persista la violencia contra las mujeres en nuestra sociedad sigue siendo un problema alarmante y de extrema gravedad, a pesar de los enormes avances registrados en su erradicación. El cine como herramienta de comprensión y transformación social ha registrado históricamente un uso endémico en la representación de roles y estereotipos sobre la mujer cuya peor derivada es la injustificada violencia machista. Este medio debe reivindicar su papel como elemento enculturizante así como de agente promotor del conocimiento y de la reflexión empática hacia el problema. La violencia contra las mujeres necesita ser afrontada con propuestas que sirvan para desenmascarar los resortes que la ocultan y siguen justificando, poniendo en evidencia unos modismos narratológicos y formales que es preciso analizar para arrinconarlos definitivamente.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Laboratorio de
Sociología Jurídica

JOSÉ ALBERTO ANDRÉS LACASTA

Doctor en Sociología Jurídica e Instituciones Políticas por la Universidad de Zaragoza. Licenciado en Ciencias del Trabajo y máster en Guion Cinematográfico por la Universidad de La Laguna. Forma parte del Grupo de Investigación Laboratorio de Sociología Jurídica de la Universidad de Zaragoza y es profesor asociado del Departamento de Dirección y Organización de Empresas de esa universidad. Sus líneas de investigación principales giran en torno al análisis de las relaciones laborales, recursos humanos y *management*, derecho al trabajo y accidente laboral y el sujeto laboral-digital. Sobre cine ha publicado e investigado sobre memoria y vídeo-álbum familiar, vídeo-danza y *performance*, estereotipos y relato fílmico. Como realizador audiovisual se ha desarrollado desde el ámbito del vídeo-arte: *Tragar Tierra, Beber Hierba* (2015) o los trabajos realizados junto con el artista Nacho Rodríguez: *Un árbol es un árbol* (2013), *The Prelingers out of mind* (2017). Como productor, guionista y director cinematográfico ha participado en numerosos documentales, videoclips y cortometrajes, entre otros: *La Nakba permanente* (2009), *Una mujer sin sombra* (2011), *Tras Nazarín* (2014), *The Prelinger family: chapter XIX* (2018), *Epílogo para la muerte del Fauno* (2016), *La camiseta del 92* (2018), *Ofra & Khalil* (2019). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Pueblos*, pertenece a la Academia de Cine Aragón y es miembro numerario de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.