

Dos vistazos a la mirada: la mirada masculina y la mirada femenina

Promising Young Woman | Emerald Fennell | 2020

María Teresa Galarza*

Universidad de Cuenca, Ecuador

Recibido 28/04/2024; aprobado 05/10/2024

Resumen

Este estudio se concentra en las escenas iniciales de la película *Promising Young Woman*, dirigido por Emerald Fennell, acercándose a ellas a partir del film, y de su guion, adaptado también por Fenell para la pantalla.¹ Nuestro planteamiento es analizar cómo en las imágenes iniciales de la película y en la presentación de su personaje protagónico se evidencian dos tipos de miradas intencionadas, una a la que, siguiendo el camino trazado por Laura Mulvey, llamaremos *mirada masculina*, y otra a la que, de la mano de Iris Brey y Joey Soloway, denominaremos *mirada femenina*. El binarismo de estas denominaciones, irá cobrando sentido a lo largo del análisis. En la película, ambas miradas parecen ir en direcciones diametralmente opuestas. La *mirada masculina* opera como estrategia de presentación y construcción del personaje protagónico de “Cassie”, en tanto que la *mirada femenina* se establece como una estrategia narrativa del film, que marca el punto de vista desde el que se cuenta.

Palabras Clave: mirada masculina | mirada femenina | representación | objeto de deseo | cosificación | subjetivación

Two Glances at the Gaze: The Male Gaze and the Female Gaze

Abstract

This study focuses on the opening scenes of the film *Promising Young Woman*, directed by Emerald Fennell, approaching them through the film itself and its screenplay, also adapted for the screen by Fenell. Our approach is to analyse how in the initial images of the film and in the presentation of its protagonist, two types of intentional gazes are evident: one that, following Laura Mulvey, we will call *the male gaze*, and another that, building upon the ideas of Iris Brey and Joey Soloway, we will call *the female gaze*. Hopefully, the binarism of these terms will make sense throughout the analysis. In the film, both gazes seem to go in diametrically opposite directions; the *male gaze* operates as a strategy for presenting and designing the main character “Cassie,” while the *female gaze* is established as a narrative strategy of the film, marking the viewpoint from which it is told.

Keywords: male gaze | female gaze | representation | desire | objectification | subjectification

Dos vistazos a la mirada: la *mirada masculina* y la *mirada femenina* en la película *Promising Young Woman*

Este estudio se basa la película *Promising Young Woman* (2020), escrita para la pantalla y dirigida por Emerald Fennell, y producida por FilmNation Entertainment, en asociación con Focus Features y LuckyChap Entertainment. La película es una adaptación de la notable novela homónima de Caroline O'Donoghue (2019). El film recibió múltiples reconocimientos en el ámbito cinematográfico, incluido un premio Oscar a Mejor Guion Adaptado.

Este estudio indaga las escenas iniciales del guion de la película *Promising Young Woman* para, a partir de una perspectiva teórica, analizar en ellas cómo se configuran las *miradas masculina y femenina*. El artículo busca establecer cómo la *mirada masculina* se utiliza en la película como estrategia de presentación y construcción del personaje protagónico, mientras que la *mirada femenina* se despliega como una suerte de estrategia narrativa subversiva dentro del film.

En virtud de este acercamiento, se propone una reflexión en torno a ciertas estrategias de representación de atribuibles a las *miradas masculina y femenina* y e-vi-dentes en *Promising Young Woman*.

* teresa.galarza@ucuenca.edu.ec

La mirada masculina a primera vista: Segunda escena del guion y presentación del personaje protagónico

Podría decirse que la historia de *Promising Young Woman* comienza en una situación reconocible: una noche, en un bar lleno de oficinistas trasnochados. El guion, en la primera escena, describe este espacio como “una pista de baile súper deprimente un jueves por la noche. Shots 2 por 1 y suelo pegajoso” (Fenell, 2020, pág. 1).

El personaje principal de esta historia, Cassandra (Cassie) Thomas, aparece a poco de iniciar la película, en la segunda escena del guion, que tiene lugar en el piso alto del bar. Allí, junto a la barra, beben y conversan tres hombres, en sus treintas, vestidos con trajes de oficina: Paul, descrito en el guion como el “Alpha-Bro” del grupo; Jim, sobre el que no se ofrece ninguna descripción; y Jez “un tímido y dulce chico que claramente se muere por irse”. (Fenell, 2020, pág. 1)

El breve diálogo que se desarrolla entre los tres es una poderosa herramienta de caracterización de personajes que permite entrever el universo de creencias que los constituyen. Paul y Jim se quejan de la imposibilidad de seguir llevando clientes potenciales a clubes de striptease, para cerrar tratos laborales. Jez, el “buen chico”² del grupo, sugiere que tener reuniones de trabajo en lugares que impiden la entrada de mujeres puede ser una práctica excluyente para la única colega ausente, aunque mencionada en la charla. Paul y Jim ratifican su desacuerdo con estos cambios y manifiestan cierto desdén por la colega ausente (Fenell, 2020, págs. 1-3). De pronto, “algo llama la atención de PAUL” (Fenell, 2020, pág. 3) y, en consecuencia:

los chicos siguen su mirada. Al otro lado del club, tendida sobre un húmedo sofá de cuero, está CASSANDRA, 20s tardíos. Muy ebria, el cabello pegado a la cara, el rímel corrido bajo ojos vidriosos y la falda a rayas de su traje de trabajo, subiéndose. (Fenell, 2020, pág. 3)³

Promising Young Woman | Emerald Fennell | 2020

En *Promising Young Woman*, el primer encuentro entre el personaje protagónico, Cassie, y la audiencia del film, se da a través de los ojos de Paul, Jim y Jez. Dicho de otro modo, la presentación del personaje de Cassie en la película es filtrada por la *mirada masculina*. Una mirada que rápidamente se muestra (o, en el caso de Jez, se encubre) deseante, respecto del cuerpo sobre el que se posa.

Las primeras líneas de Paul, tras ver a Cassie, dan cuenta de las implicaciones de lo visto, la oportunidad “aprovechable” que el cuerpo de la mujer representa, y las previsibles consecuencias que tal encuentro podría tener para ella: “Mira eso. Por Dios. consiguete algo de dignidad, cariño. Sabes. Las chicas así se ponen en peligro. Si no tiene cuidado, alguien se va a aprovechar y entonces ella será la que lllore por la mañana” (Fenell, 2020, pág. 3). En esta escena, a través de la *mirada masculina* puesta en palabras por Paul y Jim, el cuerpo de Cassie se deshumaniza y se torna un objeto de deseo para los observantes.

Frente a la afirmación de “Paul: ella lo está pidiendo,” por estar allí, en esas condiciones, sola, sin sus amigas, que “la dejaron tirada para que cualquiera la recoja,” viene la respuesta de “Jim: suena como un reto, Paul” (Fenell, 2020, pág. 4).

Así, la presentación del personaje protagónico de *Promising Young Woman*, filtrada a través de la mirada deseante de hombres desconocidos, es una clara referencia a ciertas estrategias de representación audiovisual que procuran la mostración del cuerpo de la mujer como “objeto de exhibición” dispuesto, “diseñado,” dirá Laura Mulvey, para generar placer al observador masculino:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. (Mulvey, Placer visual, 1988, pág. 370).

Estas formas de mostrar cuerpos de mujeres dispuestos, organizados, para placer a una *mirada masculina* deseante, no son exclusivas del cine, los medios o el audiovisual (Bordo, 2003). Ellas se inscriben en una amplia tradición representativa, común a otras prácticas artísticas, y que distingue claramente entre “la figura del artista y la figura de la mujer” (Rosler, 2006). Podría decirse que, históricamente, en ciertas tendencias, momentos y movimientos de las artes representativas ha operado una suerte de distribución social de la representación, que obedece a diferencias sexo-genéricas. Respecto del cine, Mulvey dirá que “una división heterosexual del trabajo activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa” (Mulvey, Placer visual, 1988, pág. 371).

Las reflexiones iniciales de Mulvey sobre el tema son decididamente binaristas. Por un lado, está la mujer, que es *mostrada* enfatizando su *para-ser-miradabilidad*, e incitar el voyeurismo masculino. Por otro, es la misma mirada masculina la que *diseña* la representación, exhibiendo a la mujer en dos niveles: “como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla” (Mulvey, *Placer visual*, 1988, pág. 371). Del texto de Mulvey se puede deducir que esto ha ocurrido de modo prioritario en filmes de autoría predominantemente masculina.

Para Mulvey, estas formas de representación basadas en la construcción de corporalidades femeninas ⁴ expuestas a un observador deseante, dentro y fuera de la pantalla, guardan estrecha relación con la *Escopofilia*; que Mulvey explica, sobre una base psicoanalítica, ⁵ como el asumir a “los demás como objetos, sometiéndolos a una mirada controladora y curiosa” (Mulvey, *Placer visual*, 1988, pág. x). En esta misma línea, años más tarde, Mulvey explora la noción de “la mujer como significante de la sexualidad” (Mulvey, *Afterthoughts*, 1999).

Para efectos de este estudio, que ofrece dos vistazos a las formas de mirar codificadas en escenas iniciales de la película *Promising Young Woman*, es útil el binarismo de “activo/masculino y pasivo/femenino” propuesto en las reflexiones de Mulvey sobre el placer visual en el cine. Sin embargo, cabe anotar que la propia autora, en textos posteriores, da cuenta de varias críticas a su trabajo. Entre ellas: la falta de inclusión en éste a una audiencia femenina del cine; la posible paradoja de utilizar a Freud para articular una teoría feminista respecto de la cinematografía (Mulvey, *Afterthoughts*, 1999, pág. 124); el hecho de que su corpus de películas fuera prioritariamente Hollywoodense y que su reflexión no tomara en cuenta ni la diversidad racial ni la sexo-génica, que se yerguen más allá del binarismo masculino/femenino (Mulvey, *Afterimages*, 2019), binarismo que por cierto, es propuesto en su texto inicial, como hombre/mujer.

Aun así, la dicotomía que Mulvey identifica en cierta tradición representativa cinematográfica es un excelente prisma a través del cual es posible descomponer *las miradas* que articulan la película *Promising Young Woman* y, en particular, esa mirada presente en nuestro primer vistazo al personaje de Cassie, sola, indefensa y sujeta a la vista y deseo de tres desconocidos. Esta mirada construida en clave de “activo/masculino y pasivo/femenino” su-

giere una relación asimétrica entre observador y observada, donde aquél ejerce su poder sobre el cuerpo ésta, despojándole de su condición de sujeto, para tornarle objeto del control, curiosidad o deseo ajenos. En *Promising Young Woman*, esta cosificación (*objectification*) del cuerpo de Cassie, ante la mirada deseante de los tres oficinistas, puede ser interpretada como una manifestación de esas “relaciones intersubjetivas opresivas y que tienden al mismo tiempo a reproducir y reafirmar esas mismas relaciones” asimétricas (Bartky, 1990).

Para Bartky, la cosificación sexual es una forma de opresión y, en tanto que tal, un ejercicio de poder que constituye un modo de fragmentación del sujeto (Bartky, 1990, pág. 23) e ilustra, a un tiempo, la noción sartreana de “la mirada,” la concepción marxista de “la alienación” y la reflexión foucaultiana sobre las “prácticas disciplinarias” (Bartky, 1990, pág. 6).

Bartky, en un esfuerzo por ofrecer una definición de cosificación sexual, argumenta que “una persona es cosificada sexualmente cuando sus partes sexuales o sus funciones sexuales se separan del resto de su personalidad y se reducen a la condición de meros instrumentos o se considera que son capaces de representarla” (Bartky, 1990, pág. 26).

Así, el cuerpo de Cassie, inevitablemente pasivo debido a la escena de representación planteada al inicio de la película, es sometido al “poder activo de la mirada erótica,” (Mulvey, *Placer visual*, 1988, pág. x) de Paul y sus colegas.

La mirada, entendida desde una perspectiva foucaultiana, puede estar estrechamente ligada al ejercicio del poder máximo, total y unidireccional de quien observa sin ser observado. El ejemplo más claro de este tipo de mirada está en el panóptico (Foucault, *Vigilar y castigar*, 2002).

Para Foucault la mirada “ha tenido gran importancia entre las técnicas de poder desarrolladas en la era moderna” (Foucault, *The Eye of Power*, 1980, pág. 155). Podría decirse que la mirada, con un rol fundamental en la vigilancia, es una forma de disciplinamiento que punge por la conformación normativa de lo individual, o tal vez, de lo corporal. “Solo una mirada. Una mirada de inspección, una mirada que cada individuo bajo su peso terminará por interiorizar” (Foucault, *The Eye of Power*, 1980, pág. 155). Diane Ponterotto, leyendo a Foucault, sostiene que esa mirada disciplinar, trasladada a la representación mediática (incluida la cinematográfica) del cuerpo de la mujer, sigue actuando como dispositivo disciplinar que procura la conformación del sujeto feme-

nino a una cierta normatividad representativa articulada desde una postura casi siempre binarista (Ponterotto, 2016, pág. 132).

Reforzando la idea de una *mirada disciplinar*, Julia Bullock, conjuga las reflexiones de Foucault con las de Mulvey, en un estudio sobre narrativas literarias, ⁶ para hacer referencia a las prácticas de “vigilancia visual” y los “mecanismos disciplinarios escópicos” (Bullock, 2010, pág. 54) plenamente operativos sobre el cuerpo de las mujeres.

Además, podría pensarse qué mirada se yergue más allá del ojo vigilante. Al respecto, Ponterotto sostiene que “a través de la mirada masculina, el cuerpo femenino se convierte en territorio, un recurso valioso” (Ponterotto, 2016, pág. 147); territorio, dirá Rita Segato, que es susceptible de ser conquistado, no solo a través de la representación (Segato, 2013, pág. 24). Para Paul y Jim, de *Promising Young Woman*, el cuerpo de Cassie es “territorio, un recurso valioso”. Recordemos que según Paul a Cassie “la dejaron tirada para que cualquiera la recoja,” y a Jim eso le “suenas como un reto” (Fennell, 2020, pág. 4).



Promising Young Woman | Emerald Fennell | 2020

Así, Cassie, sola “tendida sobre un húmedo sofá de cuero,” “muy ebria, el cabello pegado a la cara, el rímel corrido bajo ojos vidriosos y la falda a rayas de su traje de trabajo, subiéndose” (Fennell, 2020, pág. 3) se presenta al inicio de la película como un objeto de deseo dispuesto a la mirada disciplinar (Foucault, *The Eye of Power*, 1980, pág. 155), “controladora y curiosa,” (Mulvey, *Placer visual*, 1988, pág. x) de Paul y sus colegas. Esa primera *mirada masculina* y plural a un personaje femenino, solo, embriagado más allá de la capacidad de comprensión/consentimiento, en este punto de la representación cinematográfica evoca a depredadores rondando una presa. La mirada se posa sobre el cuerpo cuasi indefenso

de Cassie, vuelto objeto del deseo y objetivo de los avances no consentidos de hombres que, la película develará, más de una vez la han acechado.

La mirada femenina a primera vista: Primera escena del guion y punto de vista de la historia

También podría decirse que la historia de *Promising Young Woman* comienza en la *mirada*. Una mirada intencionada y deseante que a través de la gramática audiovisual torna aquello que observa en objeto de deseo.

Sin embargo, casi inmediatamente, la mirada que configura la escena de apertura de la película devela el artificio, desde una postura que subvierte intencionalmente la convención representativa del cuerpo cosificado, tratada en el apartado anterior.

La primera escena del guion traduce esa mirada subversiva a texto, así:

Una pista de baile súper deprimente un jueves por la noche. Shots 2 por 1 y suelo pegajoso. El tipo de lugar de último recurso donde la gente termina luego del trabajo tras haberse pegado accidentalmente diez bebidas de “solo unita”.

Un DJ aburrido toca el remix de DROELOE de “Boys” de Charlie XCX, mientras baila una escueta y algo trágica muchedumbre.

Nos detenemos en los hombres que bailan, en particular, en sus cuerpos, en el sudor que corre por sus espaldas mientras arremeten y empujan. El *Slow-Motion*, el paneo lascivo, el tipo de mirada erótica normalmente reservada para bellezas aceitadas de videos musicales. Salvo que estamos viendo tipos normales en pantalones ajustados, sin ninguna habilidad para bailar. (Fennell, 2020, pág. 2) ⁷

Las referencias al “paneo lascivo” y la “mirada erótica” apuntan a la *mirada masculina* tratada en la sección previa de este estudio; esa mirada deseante, reproducida cinematográficamente a través de los ojos de los personajes Paul, Jim y Jez, al encontrarse por primera vez con Cassie, el personaje protagónico de la película, una joven mujer prometedora, vista en toda su vulnerabilidad y *dispuesta* ante la mirada de tres hombres.

Hay que recordar que esa clara configuración de la *mirada masculina* aparece en la segunda escena del guion de la película. Por su parte, la escena de apertura, materia de esta sección del estudio da cuenta de una mirada distinta. La escena cierra con “salvo que estamos viendo tipos normales en pantalones ajustados, sin ninguna habilidad para bailar” y al hacerlo pone en crisis

la mirada deseante que sugiriera la guionista justo antes de ese cierre, al centrar nuestra atención en los bailantes y “sus cuerpos, en el sudor que corre por sus espaldas mientras arremeten y empujan. El *Slow-Motion*, el paño lascivo, el tipo de mirada erótica normalmente reservada para bellezas aceitadas de videos musicales” (Fenell, 2020, pág. 2). Retomando a Mulvey, podría decirse que el cierre de la escena, ese “salvo que estamos viendo tipos normales...” cuestiona la «para-ser-miradabilidad» [*to-be-looked-at-ness*] (Mulvey, Placer visual, 1988, pág. 370) de los cuerpos masculinos sobre los que se posa.

Así, esta mirada propuesta por la película y el guion en su escena de apertura pone en evidencia la convención representativa que cosifica el cuerpo, usualmente femenino. Podría pensarse que, al hacerlo, en *Promising Young Woman* se reclama como lugar de enunciación y articulación del discurso cinematográfico, o, si se quiere, como punto de vista de la película, una cierta mirada que subvierte la convención representativa de la *mirada masculina*.⁸

Definir esta *mirada subversiva*, para la que este estudio adopta la terminología de *mirada femenina*, no es tarea fácil. La denominación empieza a aparecer en los 70' como reacción al texto seminal de Mulvey sobre el placer visual y la *mirada masculina* en el cine. De modo que la *mirada femenina*, como indica Iris Brey, “no es una novedad post-MeToo” (Brey, 2020, pág. 8) aunque las referencias a ella se hayan multiplicado en medios de comunicación y redes sociales a partir de la notoriedad que alcanzó dicho movimiento.

Según Brey, la definición generalizada de *mirada femenina* ofrecida por libros de teoría y crítica de cine, ha sido la de “película de mujeres” (Brey, 2020, pág. 7) o película dirigida por una mujer (Brey, 2020, pág. 26). Si bien el film materia de este análisis fue escrito para la pantalla y dirigido por una mujer, Emerald Fennell, es necesaria una comprensión más amplia de la noción de *mirada femenina*, para indagar los modos en los que ésta cobra forma en *Promising Young Woman*.

Las reflexiones en torno a la *mirada femenina* se articulan desde diversos espacios, incluidas las esferas del cine y la televisión (D'Acci, 1994), siendo notables los aportes de Gloria Steinem desde los años 70', que cobran forma a través de su labor periodística en la revista *Ms.*,⁹ su amplio trabajo literario y su activismo político. Por otra parte, Mary Anne Doane, al reflexionar en torno a la “mirada de la mujer,”¹⁰ donde analiza el rol de *las espectadoras*, propone “si se admite que la mujer es con frecuencia objeto de la mirada voyeurista o fetichista en

el cine, ¿qué le impide invertir la relación y apropiarse de la mirada para su propio placer?” (Doane, 1982, pág. 77). Doane sugiere que la mujer, objeto de la mirada, se apropie de ésta, reclamando esa capacidad de agencia que revela su condición de sujeto.

Esta propuesta, por un lado, procura la *inversión* de relaciones de poder que subalternizan a las mujeres representadas desde la *mirada masculina*; relaciones largamente cimentadas a través del deseo configurado por la representación cinematográfica; y por otro lado, la propuesta de Doane marca el rol preponderante de la mujer encarando la práctica creativa de *hacer cine*, en ese proceso de configuración de una nueva mirada.

En el caso de *Promising Young Woman* las prácticas creativas de escribir el guion para pantalla y dirigir la historia están a cargo de una mujer. Sin embargo, este ejercicio de apropiación parece ir más allá de un “invertir” la relación de poder y reclamar *la mirada* para su propio placer. Al mostrar los “cuerpos deseantes” y revelarlos como “tipos normales en pantalones ajustados, sin ninguna habilidad para bailar” (Fenell, 2020, pág. 2), esta *mirada femenina* renuncia tácitamente a convertir los cuerpos masculinos en objetos del deseo propio o de la audiencia del film; este *gesto*¹¹ inicial en *Promising Young Woman* marca un punto de vista que renuncia a una mirada que place.

En ese sentido, *Promising Young Woman* no “invierte” las relaciones de poder atravesadas por la cámara y filtradas por el deseo, sino que “subvierte” y trastoca las relaciones de poder construidas a través de la representación cinematográfica, poniendo en crisis al deseo como elemento configurador de la imagen representada. Si bien esta *mirada subversiva y femenina* se apropia de la cámara, la imagen de apertura de *Promising Young Woman* deja claro que el deseo no es necesariamente su objetivo. Tratar de develarlo requiere una mejor comprensión de la *mirada femenina* atravesada por la práctica de la realización cinematográfica.

Desde la esfera de la praxis, se han multiplicado las propuestas, presentaciones y reflexiones en torno a la *mirada femenina* en el cine. Entre ellas, una notable, tanto por el contexto como por el contenido de la reflexión, tuvo lugar en el año 2016, en el marco del Festival Internacional de Cine de Toronto. En ese espacio, Joey Soloway,¹² en una clase magistral titulada “Mirada femenina” propuso no entender a la *mirada femenina* como lo opuesto a la masculina; pues la *mirada femenina* no plantea la representación de los hombres como objeto del placer de las mujeres, y por tanto no reprodu-

ce los mecanismos de representación de la mirada masculina (Soloway, 2016). Para Soloway, en primera instancia, “la Mirada femenina es una forma de ‘sentir, ver’” (Soloway, 2016) y explica que:

Podría pensarse como una cámara subjetiva que intenta meterse dentro del protagonista, especialmente cuando el protagonista no es un hombre cisgénero. Utiliza el encuadre para compartir y evocar una sensación de estar sintiendo, en lugar de ver, a los personajes. (Soloway, 2016)

En un segundo momento, Soloway sostiene que la *mirada femenina* usa la cámara para asumir la tarea “a veces imposible, de mostrarnos cómo se siente ser EL OBJETO de la mirada” (Soloway, 2016). Traer estas ideas de vuelta a la película, permite entrever, en las dos primeras escenas de *Promising Young Woman*, un esfuerzo consciente por hacer sentir a la audiencia, qué significa para esos cuerpos (los de los hombres que bailan, ridiculizados; el de Cassie, vulnerable, acechada por miradas depredadoras) el ser el objeto de una mirada unidireccional, que ejerce sobre ellos el poder de mirar sin ser vista.

Por su parte, si bien la distinción entre *mirada masculina* y *mirada femenina* podría resultar atemporalmente binarista, Brey plantea la necesidad de entender en la *mirada femenina* esa suerte de multiplicidad subversiva que la acompaña. Para Brey, esa *mirada femenina* que toma distancia de la idea de las mujeres como objetos de deseo para reconocerlas como sujetos de experiencias (Brey, 2020, págs. 9, 26, 60) podría permitir abandonar:

la oposición masculino-femenino en favor de una multiplicidad de posibilidades, una *différance*. Si pensamos en la mirada femenina a la manera de Derrida, cuando desvió la palabra diferencia en *différance*, nos permitiría sacudir el significado de femenino, diseccionar este término y comprender su complejidad, para considerarlo como un elemento del margen que desestabiliza el orden y escapa de un discurso falocéntrico. (Brey, 2020, pág. 9)¹³

Si bien Mulvey articuló sus ideas acerca de la *mirada masculina* sobre una matriz psicoanalítica (Mulvey, Placer visual, 1988, pág. 365), Brey plantea las suyas acerca de la *mirada femenina* desde una perspectiva feminista y fenomenológica (Brey, 2020, pág. 30). Así, leyendo a Brey se vuelve posible el *pensar sobre y hacer cine desde una mirada femenina* que procura reconocer a la mujer como sujeto narrativo, ofreciendo una representación más auténtica y subjetiva de la experiencia femenina. La *mirada femenina*, entendida de este modo, no implica inmediatamente la idea de “película dirigida

por una mujer,” sino que alude inicialmente a la subjetivación de la experiencia de las mujeres, y de sujetos y colectivos de identidades diversas, en la narrativa cinematográfica. Brey plantea que “hay una mirada femenina, o *female gaze*, una mirada que nos hace sentir la experiencia de un cuerpo” (Brey, 2020, pág. 6). Para Brey, ésta “no es una mirada creada por artistas mujeres, es una mirada que adopta el punto de vista de un personaje femenino,” (Brey, 2020, pág. 6) o, leyendo sus reflexiones en torno a la *différance*, de un personaje diverso, término que da cabida a “una multiplicidad de posibilidades.”

Siguiendo con Brey, esta *mirada femenina* afinca el punto de vista de una historia en un personaje femenino “para abrazar su experiencia. Para sacarla a la luz, los realizadores tuvieron que torcer el cuerpo de la cámara, inventar y reinventar una forma cinematográfica para acercarse lo más posible a la experiencia de las mujeres (Brey, 2020, pág. 6).¹⁴

Entendida así, podría decirse que la *mirada femenina* implica una apropiación del lenguaje cinematográfico que da paso a un ejercicio de reinención de sus mecanismos para encontrar formas que permitan retratar la experiencia de las mujeres y otros sujetos tradicionalmente subalternizados por las convenciones representativas. Por ello se requiere de una intencionalidad subversiva detrás de la cámara guiando el proceso creativo.

En esta misma línea, Soloway propone tres acciones características del proceso creativo articulado desde la *mirada femenina*: la reapropiación del cuerpo, el uso de la cámara para mostrar cómo se siente ser visto y:

Esta tercera cosa tiene que ver con la forma en que LA MIRADA FEMENINA SE ATREVE a devolver la mirada. No es la mirada mirada. Es la mirada a los que miran. Se trata de cómo se siente estar aquí en el mundo DESPUÉS DE HABER SIDO VISTAS toda nuestra vida. (Soloway, 2016)

Soloway resume este tercer punto sugiriendo que la *mirada femenina* articula un discurso que afirma “los vemos mirándonos” (Soloway, 2016). Esta afirmación cobra forma en el *gesto*¹⁵ inicial de la película *Promising Young Woman*, donde Fennell, en su doble rol de guionista y directora, reproduce, inicialmente, los mecanismos de cosificación de los cuerpos dispuestos frente al lente de la cámara, para luego poner en evidencia el artificio y renunciar (o tal vez, denunciar) esa la mirada que place. Ese *gesto* inicial en la película, que da cuenta de una voluntad de devolver la mirada, augura el punto de vista que articula *Promising Young Woman*, desde

un ejercicio de acercar a la audiencia del film a esa experiencia subjetiva y sensible de un personaje femenino visto hasta la saciedad, que ahora es capaz de mirar de vuelta.

A modo de conclusiones

Este estudio analiza dos miradas, la *mirada masculina* y la *mirada femenina*, que constituyen distintas convenciones representativas identificables en las dos primeras escenas del guion de la película *Promising Young Woman*.

En la segunda escena del guion de *Promising Young Woman*, la protagonista, Cassie, es presentada ante la audiencia a través de la mirada deseante de tres personajes masculinos. Este particular modo de presentación del personaje femenino, a través de la *mirada masculina*, permite indagar cómo tal mirada (convención representativa que el cine hereda de otras prácticas artísticas) cosifica el cuerpo de la mujer y lo torna objeto del deseo del hombre. Para comprender la *mirada masculina*, se parte

de la teoría de Laura Mulvey sobre la representación de las mujeres en el cine como objetos diseñados, dispuestos para el placer visual masculino.

Además, se establece que la *mirada masculina*, entendida como una convención representativa, tiene una construcción teórica mayor y más sostenida que la *mirada femenina*, lo que hace de esta última una categoría aún difícil de definir.

Para indagar la *mirada femenina*, el estudio retoma la película, concentrándose en la primera escena del guion. Esta mirada, lejos de invertir las relaciones de poder operativas en la representación cinematográfica, y establecidas entre quien observa y a quien se observa, las subvierte y rompe con esta tradición visual, rechazando frontalmente la disposición de los cuerpos masculinos frente a una mirada deseante. Esta *mirada femenina*, que se indaga a partir de Iris Brey y Joey Soloway, lejos de cosificar cuerpos, se posiciona como un acto de subjetivación que permite al espectador adentrarse en la experiencia de un personaje sujeto, con capacidad de agencia que, sin embargo, siempre ha sido mirado y finalmente mira de vuelta.

Referencias Bibliográficas

- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge.
- Bordo, S. (2003, December 19). The empire of images in our world of bodies. *The Chronicle of Higher Education*, B6–B9.
- Brey, I. (2020). *Le Regard Féminin: Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier.
- Bullock, J. C. (2010). The masculine gaze as disciplinary mechanism. In J. C. Bullock, *The other women's lib. Gender and body in Japanese women's fiction* (pp. 53–76). University of Hawai'i Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wqcz0.7>
- Butler, J. (2017). When gesture becomes event. In A. A. Street (Ed.), *Inter views in performance philosophy* (pp. 171–191). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-349-95192-5_15
- D'Acci, J. (1994). *Defining women: Television and the case of Cagney and Lacey*. University of North Carolina Press.
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 74–88.
- Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and philosophy* (T. C. Campbell, Trans.). University of Minnesota Press.
- Fenell, E. (2020). *Promising young woman – Screenplay*. Focus Features Guilds. https://focusfeaturesguilds2020.com/promising-young-woman/screenplay/Promising_Young_Woman.pdf
- Foucault, M. (1980). The eye of power. In M. Foucault & C. Gordon (Ed.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977* (L. M. Colin Gordon, Trans., pp. 146–165). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3–20. <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trans.). Siglo XXI Editores.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Episteme*, 365–377.
- Mulvey, L. (1999). Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In S. Thornham (Ed.), *Feminist film theory: A reader* (pp. 122–130). Edinburgh University Press.
- Mulvey, L. (2019). Appendix: Ten frequently asked questions on “Visual pleasure and narrative cinema.” In L. Mulvey, *Afterimages: On cinema, women and changing times* (pp. 238–255). Reaktion Books.
- Ponterotto, D. (2016). Resisting the male gaze: Feminist responses to the “normatization” of the female body in Western culture. *Journal of International Women's Studies*, 17(1), 133–151. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol17/iss1/10>

Rosler, M. (2006). The figure of the artist, the figure of the woman. In *Decoys and disruptions: Selected writings, 1975-2001* (pp. 89-112). MIT Press.

Segato, L. R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Tinta Limón.

Soloway, J. (2016, Septiembre 11). *The female gaze*. Toronto International Film Festival. <https://www.youtube.com/watch?v=pnB-vppooD9I>

Spivak, G. C. (1994). Can the subaltern speak? In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader* (pp. 66-111). Harvester Wheatsheaf.

Filmografía

Fennell, E. (Director). (2020). *Promising Young Woman* [Film]. Focus Features, FilmNation Entertainment, & LuckyChap Entertainment.

¹ La versión del guion utilizada para el análisis fue consultada en https://focusfeaturesguilds2020.com/promising-young-woman/screenplay/Promising_Young_Woman.pdf (noviembre 2023-Marzo 2024). Focus Features, junto con FilmNation Entertainment y LuckyChap Entertainment, son las empresas productoras detrás de la realización de la película *Promising Young Woman*. El año 2020 corresponde al establecido por el Writers Guild of America West como año de registro de la obra.

² A lo largo de *Promising Young Woman*, diversos personajes masculinos se autodenominan o son percibidos como “buenos chicos,” porque no se ven ni muestran como agresores, a pesar de que sus acciones sean violentas contra ciertos personajes femeninos. Así, en el *mundo de esta historia*, cuando la protagonista Cassie califica irónicamente de “buen chico” o “good guy” a un personaje masculino, lo hace para señalar las acciones encubiertas de éste, que, aunque no se reconoce a sí mismo como perpetrador, reproduce comportamientos sexistas, abusivos y/o ejerce violencia sexual contra las mujeres en el film. Instrumentalizando el apelativo de “good guys”, Cassie también desmantela esa fachada de pasividad o complicidad de aquellos (incluidas autoridades e instituciones educativas) que permiten o perpetúan la violencia contra las mujeres por mantener su imagen y estatus.

³ Original en inglés, traducción propia.

⁴ Entendiendo por tal, como perteneciente a la mujer o mujeres.

⁵ Es de notar que estudios como el de Eva Parrondo Coppel y Tecla González-Hortigüela, Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. *Historiografía y feminismo* (2015) sugieren que este texto de Mulvey es preeminentemente sociológico, en lugar de prioritariamente psicoanalítico, como la autora afirma. Esto, sin embargo, no desvirtúa la pertinencia de sus argumentos para las reflexiones propuestas en este texto.

⁶ *The Masculine Gaze as Disciplinary Mechanism*, de Bullock, se centra en analizar cómo tres obras de literatura contemporánea de ficción configuran a la mujer japonesa, desde una mirada masculina y disciplinar.

⁷ Original en inglés, traducción propia.

⁸ Y por tanto, en este estudio la consideraremos subversiva.

⁹ Revista estadounidense de corte feminista cofundada en 1971 por las activistas Gloria Steinem, Dorothy Pittman Hughes, entre otras.

¹⁰ Woman's Gaze, dice Doane, en lugar del Female Gaze que traducimos como “mirada femenina”.

¹¹ Entendiendo por “gesto,” a tono con Judith Butler, “un cruce entre el lenguaje y el performance” o acto (Butler, 2017).

¹² Entonces, Jilly Soloway.

¹³ Original en francés, traducción propia.

¹⁴ Original en francés, traducción propia.

¹⁵ Ver nota 11.