

**SOBRE UNA TENDENCIA DEL DESEO FEMENINO EN EL CINE *MAINSTREAM*.  
LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL DÍPTICO AUDIOVISUAL  
DE *GRAVITY* (2013) Y *EL VIENTO* (1928)**

*On a Tendency of Female Desire in Mainstream Cinema.  
The Re-construction of Identity in the Audiovisual Diptych of  
Gravity (2013) and The Wind (1928)*

Dra. Laura ANTÓN SÁNCHEZ  
Profesora Contratada Doctora de la Universidad Rey Juan Carlos, España  
E-mail: [laura.anton@urjc.es](mailto:laura.anton@urjc.es)  
 <https://orcid.org/0000-0003-4707-8844>

Fecha de recepción del artículo: 13/03/2020  
Fecha de aceptación definitiva: 21/10/2020

**RESUMEN**

En la ficción audiovisual contemporánea, las tramas de acción protagonizadas por la mujer investigadora desarrollan una de las constelaciones femeninas más complejas y desafiantes del universo Hollywood, cuyo estudio puede ayudarnos a comprender cómo se ha forjado este modelo de identidad y cuáles son sus posibles transformaciones en la historia del imaginario audiovisual. El presente análisis propone explorar este universo estético con *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013). Su propuesta textual es representativa de una tendencia que se ha instalado en el cine *mainstream*, el espectacular trayecto de la heroína desarrollado más allá de las fronteras conocidas constituye una reflexión metaficcional sobre la construcción cultural de la feminidad. Con una estructura de significación organizada en torno a la estrategia paródica de la revelación de la mujer como protagonista en el género de la ciencia ficción se desmoronan, en un contexto socio histórico de producción en crisis, los referentes de la subjetividad femenina. Con el fin de comprender qué lugar ocupa esta propuesta estética en la constelación simbólica de la mujer investigadora, así como de valorar en una dimensión histórica el trayecto de identidad aquí desarrollado, se ha optado por un método de análisis comparado con *El viento* (Victor Sjöström, 1928).

**Palabras clave:** *Gravity* (2013); *El viento* (1928); mujer investigadora; realismo; metaficción

**ABSTRACT**

In contemporary audiovisual fiction, the action plots starring the female researcher develop one of the most complex and challenging female constellations in the Hollywood universe, the study of which can help us understand how the cultural idea of (becoming) a woman is forged, and what are the possible transformations experienced by this identity model in the history of the audiovisual imaginary. This textual analysis aims to

explore this aesthetic universe with Alfonso Cuarón's *Gravity* (2013), a case of representative analysis of a trend that has been installed in mainstream cinema. The spectacular trajectory of the heroine developed beyond known borders, against the backdrop of the immensity of space, also constitutes a metafictional reflection on the cultural construction of identity, which in a socio-historical context of crisis questions the referents of female subjectivity. In order to understand what place this aesthetic proposal occupies in this symbolic constellation of the female researcher, as well as to assess in a historical dimension the identity journey developed by Dr. Stone, a comparative (textual) analysis method has been chosen, generating an intertextual dialogue between *Gravity* and Victor Sjöström's *The Wind* (1928).

**Keywords:** *Gravity* (2013); *The Wind* (1928); realism; female researcher; metafiction.

## 1. La constelación de la mujer investigadora<sup>1</sup>

En un trabajo anterior apostamos por la idea que sostiene que el estudio de un arquetipo femenino invita a superar los límites impuestos por el canon del género (Antón, 2020). Una alternativa relevante en el análisis de la construcción cultural de la feminidad no solo porque la hibridación genérica sea uno de los rasgos estéticos más destacados que nos ha dejado la cultura de la postmodernidad, sino también porque una cualidad del discurso femenino, que justifica la pertinencia de la etiqueta «Women's Film», es su tendencia contracultural a exceder los límites impuestos por la herramienta industrial y teórica del género fílmico (Doane, 1987, p. 128). Es por ello que la expresión «constelación simbólica» es una herramienta conceptual más adecuada para comprender cómo se produce la figura textual del sujeto femenino de la acción y, por ende, el de la espectadora, en la narrativa de una de las imágenes de la feminidad más desafiantes del universo de Hollywood. Su transgresora curiosidad, que no solo está ligada a la detective, una de sus imágenes más populares, es activada por una singular mirada fuera de campo. A través de esta mirada pasional, de inquietud y de vía de acceso al conocimiento, se moviliza la energía del deseo que atraviesa el relato, y se expone la quiebra identitaria del sujeto femenino, la marca del inicio de un viaje arriesgado y de reflexión hacia una «nueva mujer».

Ahora quisiéramos explorar la expresión de este trayecto identitario, cuya estructura de significación se asienta en un proceso de iniciación mítico en el que se embarca el deseo de la protagonista de «llegar a ser» heroína, en *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), un texto representativo de una de las tendencias estéticas más significativas del cine *mainstream* contemporáneo. Su propuesta textual se articula en torno a una reflexión metafictional a propósito de la definición cultural de la feminidad. Además de este rasgo estético, una serie de aspectos contextuales han atraído nuestra atención sobre cómo se revisa aquí el asunto de la identidad femenina. Producida en la cresta de la profunda agitación social generada por la que ya ha pasado a ser la penúltima gran recesión económica conocida en Occidente, su propuesta combina, en una narrativa tradicionalmente considerada como masculina, que toma como escenario el de la ciencia ficción, la espectacular propuesta afín al género con un relato de supervivencia, de quiebra y superación en torno a la cuestión «llegar a ser mujer».

1. Este estudio se inscribe en el Grupo de investigación consolidado *Cultura visual y prácticas artísticas contemporáneas: lenguajes, tecnologías y medios* de la Universidad Rey Juan Carlos.

Aunque de manera indirecta, la promoción del estreno de *Ad Astra* (James Gray, 2019), film centrado en una revisión de la masculinidad, ha aportado actualidad a este análisis textual. Las críticas e incluso el reconocido como autor del film, el director, han localizado su referente audiovisual en *Gravity* (Mullor, 2019). Asimismo, el actor Brad Pitt, en un encuentro con los astronautas de la Estación Espacial Internacional Nick Hague, preguntó: «¿Quién lo hizo mejor, Clooney o yo?». Pitt se refería a *Gravity*, pero resulta curioso que no mencione a la actriz protagonista, Sandra Bullock, y también que los medios que se hicieron eco de este suceso presenten a George Clooney como «el protagonista» de un film del que en realidad no es él «quien conduce la acción». La cuestión del actor, formulada con un tono de broma, además de constatar la hegemonía de la lectura masculina del imaginario audiovisual, permite que la comparación se establezca en términos de modelos de masculinidad. Entre risas, el astronauta respondió que el mejor, por supuesto, era el protagonista de *Ad Astra*. Así, ya sea de manera consciente o inconsciente, se intenta borrar una de las estructuras de significación más destacadas de la propuesta de *Gravity*, organizada en torno a la estrategia paródica de la revelación de la mujer como protagonista. Precisamente, este relato aborda la extrema dificultad que supone para una mujer hacerse con el mando de la nave espacial que la llevará de regreso a casa. El espacio *diegético* ofrece una titánica resistencia a que la mujer se convierta en sujeto de la acción en el escenario de la ciencia ficción, que puede entenderse como metáfora de la resistencia de la narración. La fantasía así desplegada, entendida como una puesta en escena del deseo femenino (Cowie, 1997), no hace sino incidir en los obstáculos imaginarios que debe sortear el personaje para llegar a realizar esta acción. Es decir, el discurso de *Gravity* desplaza la acción a un espacio imaginario y apuesta por que la raíz de los obstáculos a superar por su heroína de acción es, sobre todo, psicológica. Este discurso introspectivo, que no acaba de convencer a una parte del feminismo (McCausland y Salgado, 2019, p. 305), expone sin embargo la posibilidad, inscrita en el arquetipo de la mujer investigadora, de que la mujer pueda superar su habitual posición discursiva de víctima para llegar a ser un sujeto libre que decide su propio destino.

Con el fin de valorar el trayecto desarrollado por la dra. Stone -Sandra Bullock- en su dimensión histórica, es decir, en su condición de «*dramatis personae*», se ha optado por un método de análisis comparado. Así, hemos seguido las marcas textuales del que puede llegar a ser un productivo diálogo intertextual, el conformado por el díptico audiovisual *Gravity* y *El viento* (Victor Sjöström, 1928), que en otro lugar definimos como un extraño *western* crepuscular (Antón, 2020). Si se tiene en cuenta el criterio de la adscripción genérica, las aventuras en el lejano oeste y en el espacio exterior de la joven Letty -Lillian Gish- y la dra. Stone se presentan tan alejadas como los años que separan a la producción de ambos films. Sin embargo, esta primera valoración se transforma por completo si los contemplamos como integrantes de una misma constelación sobre la feminidad, la de la mujer investigadora, que brilla con luz propia en la temporalidad de la crisis, removiendo el asunto de la identidad. Próxima al Crack del 29, la producción de *El viento* coincide con una crisis industrial y estética de Hollywood, y *Gravity* se estrenó también en la cumbre de una crisis económica y social, siendo además una producción modélica de la búsqueda del cine digital para relanzar el espectáculo cinematográfico con la proyección en 3D. Además, es oportuno reivindicar aquí las peculiares circunstancias contextuales del presente en el que se produce esta lectura cultural. Es conocido el valor detentado por el contexto de producción cuando se realiza una lectura cultural de un film, eso que Santos

Zunzunegui denominó «el fetichismo del contexto» (2007, p. 22), identificándose con uno de los «tres tristes tópicos» en la práctica del análisis fílmico (los otros dos son «el fetichismo del dato empírico» y «el retorno del biografismo»). Según el estudioso de la imagen, esta perspectiva resta énfasis al texto y por ello propone «otra posibilidad: la que consiste en viajar al revés, del texto al contexto» (Zunzunegui, 2007, p. 24). En este sentido, quisiéramos añadir que en ese proceso cultural, histórico y colectivo que es la construcción del sentido no solo cobra importancia el lugar común constituido en torno al análisis de un objeto artístico, el contexto de producción, sino también ese otro marco contextual no menos importante, aquel en el que se produce dicha lectura. Este otro contexto determina que el acto de lectura de un film no sea único, sino que pueda reforzarse o, incluso, llegar a desbaratarse la interpretación institucional, pues «[m]eaning once again transcends form» (Cowie, 1997, p. 18)<sup>2</sup>. De una parte, la analogía aportada por el contexto de producción en el díptico *Gravity-El viento* refuerza la conexión entre ambas propuestas y nos ayuda, asimismo, a localizar sorprendentes similitudes estéticas entre los tortuosos relatos de supervivencia de sus heroínas épicas; y, por otra, la denominada era del Mee Too alumbró en el texto un itinerario de lectura pautado por la problemática de «llegar a ser mujer» en el siglo XX y XXI, convenientemente desplazada (del panorama real) en ambos universos diegéticos a escenarios narrativos. Otros, por explorar, lo que supone una movilidad de la idea de frontera y, con ella, de la idea de identidad. Es curioso, que estas aventuras se inscriban, respectivamente, en esa narrativa mítica sobre el origen de los Estados Unidos, que es el wéstern y en la temporalidad futura de la ciencia ficción, en un escenario altamente tecnológico. Desde esta perspectiva de lectura, y siguiendo como definición del análisis del film la aportada por Elizabeth Cowie (1997), «[a]nalysis then involves not a decoding, as if one were translating the film 'back' from another code, but the discovery of the various codes in play in the film and the structure of meaning produced by their combination in that specific film» (p. 27)<sup>3</sup>, el análisis textual de *Gravity* permite localizar una estructura paródica sobre la función detentada por «la mujer», entendida aquí como un significante textual, en el universo imaginario de la ciencia ficción.

### 1.1. Una narrativa autoconsciente sobre la feminidad

Se ha convertido ya en otro lugar común definir la representación de la mujer en el cine de Hollywood como una imagen estereotipada, poco receptiva al cambio y, en definitiva, muy alejada de la mujer real. Sin embargo, en la narrativa autoconsciente del discurso audiovisual contemporáneo puede leerse una reflexión sobre la representación cultural de la feminidad. El significante «mujer» se reescribe a través de la utilización de la figura retórica de la parodia, una estrategia crítica del discurso cultural de la postmodernidad (Hutcheon, 1991). En este contexto, la narrativa de la mujer investigadora constituye un caso destacado en el cine *mainstream* de este rasgo

2. «El significado, una vez más, trasciende la forma». Las traducciones han sido realizadas por la autora.

3. «Entonces el análisis implica no una descodificación, como si se estuviera traduciendo la película 'detrás' de otro código, sino el descubrimiento de los diversos códigos en juego en la película y la estructura de significación producida por su combinación en esa película específica».

autoconsciente en torno a la cuestión cultural de la identidad femenina (Antón, 2014; 2016).

No obstante, este rasgo reflexivo sobre la mujer no es nuevo. En su estudio sobre la heroína gótica en el cine de Hollywood de los años cuarenta, Mary Ann Doane (1987, pp. 123-154) explica cómo este cine de mujer, donde puede localizarse uno de los precedentes más relevantes de la mujer investigadora contemporánea (Antón, 2014), realiza un metacomentario sobre la problemática de la subjetividad femenina que el discurso localiza en el acceso al lenguaje. Según la estudiosa estadounidense, estas películas muestran una incapacidad para sostener una representación coherente de la subjetividad femenina en una estructura discursiva falocéntrica. Es decir, la mujer ocupa el lugar del sujeto de la acción, pero su mirada está vinculada a la violencia, es una mirada llena de ansiedad y horror: «The woman's exercise of an active investigating gaze can only be simultaneous with her own victimization» (Doane, p. 136)<sup>4</sup>. Apoyándose en los estudios de Sigmund Freud, Doane percibe la estructura de la paranoia en la narrativa del cine gótico de la mujer. La estudiosa señala, que a diferencia de la estructura habitual relacionada con la mirada, basada en la escopofilia masculina (Mulvey, 1975), la mirada de la heroína gótica se caracteriza, como en la paranoia donde el discurso del deseo se convierte en un discurso del delirio, por la ausencia de objeto dando paso a la paradoja fundamental en la que se asentará su trayecto: la mujer es el sujeto de la mirada pero encuentra el vacío como objeto, identificado por Doane con la categoría estética de lo abyecto enunciada por Kristeva (1988), el lugar donde el significado culturalmente asociado con la mujer se derrumba. Doane concluye que el cine gótico de mujer representaría la dificultad que supone la trayectoria psíquica «ser mujer». A través de la mirada, la mujer se dirige al encuentro con una fase anterior al lenguaje, previa a la constitución de la identidad que, según el psicoanálisis, se identifica con el lugar de la madre.

Esta crisis de la subjetividad que marca el trayecto gótico de la heroína, y que supone el cuestionamiento del lenguaje, se concentra, según Doane, en su travesía por uno de los principales motivos visuales del género, la gran casa gótica: «The ontological problem—that is, the problem of feminine identity—is thus transformed into a spatial problem. The ‘properly feminine’ space of the home is haunted by an insistent exteriority» (Doane, 1987, p. 137)<sup>5</sup>. El espacio familiar, asociado con el ángel del hogar, genera un efecto de extrañamiento, indicado también, en su conocido estudio literario, por Sandra Gilbert y Susan Gubar: «[e]n efecto, refleja su creciente sospecha de que el denominado ‘lugar de la mujer’ del siglo XIX es irracional y extraño» (1998, p. 97). Según Doane, los elementos de esta geografía doméstica expresan el trayecto de la subjetividad de la heroína: las puertas, a menudo se asocian con una prohibición; la escalera pasa de ser un escenario de la escopofilia masculina a convertirse en un medio de conocimiento; y la ventana, motivo visual característico del melodrama asociado con la espera femenina, y límite entre el espacio doméstico asociado a la mujer y el universo productivo del hombre, se transforma en el universo gótico en un umbral inquietante y terrorífico.

4. «El ejercicio de la mujer de una mirada investigadora activa solo puede ser simultáneo con su propia victimización».

5. «El problema ontológico, es decir, el problema de la identidad femenina se transforma así en un problema espacial. El espacio ‘propiamente femenino’ de la casa está dominado por una exterioridad insistente».

En la secuencia de apertura de *El viento* se produce el encuentro de Letty con el viento-monstruo cuando la joven mira a través de la ventana del vagón del tren. Su mirada fuera de campo se confronta con la fuerza implacable del viento que desdibuja el horizonte (del relato) y ciega al personaje, mermando el poder de la mujer asociado a su mirada-deseo. Esta figura liminar junto a la figura de montaje de plano/contraplano, que define la perspectiva del plano como subjetiva, inscriben el viento en el imaginario femenino. Así, su mirada de inquietud se alterna con la violenta acción del viento, hasta llegar a la secuencia clímax, donde se revela la fantasía de la heroína, justo antes de que desaparezca el villano-fantasma. El cartel promocional hace referencia a este tiempo dramático con el dibujo de una imagen que no llega a materializarse en el film: en el interior del hogar, aterrada, Letty observa por la ventana al fantasma gótico (imagen 1). En *Gravity*, este refugio se diversifica. En el exterior de la nave, la doctora Stone cuenta con un importante espacio protector, esa segunda piel que le proporciona su traje profesional de astronauta. A través de la escafandra, se relaciona con un espacio oscuro y solitario, como expone uno de los planos que sirvió de imagen promocional de la película (imagen 2), precisamente en el tramo donde se produce un cambio significativo en la focalización del relato pues se muestra, por primera vez, su perspectiva subjetiva. El reflejo especular visible en el cristal del casco conecta esta mirada con la cuestión identitaria. Ya en el interior de las naves, se desprende del traje de astronauta para descubrir el cuerpo femenino y regresar al útero materno (imagen 3). La mirada por la escotilla-ventana se transforma aquí en un tiempo reflexivo en el trayecto de esta heroína de acción, un plano con espejo que expone su crisis de identidad, y más adelante adquiere un estatus dramático singular, en un tramo donde se concentra la tensión dramática, pues se revela, aquí también, la fantasía femenina: desde su perspectiva vemos cómo el hombre accede a través de la escotilla para reanimar a la heroína.

Imagen 1.

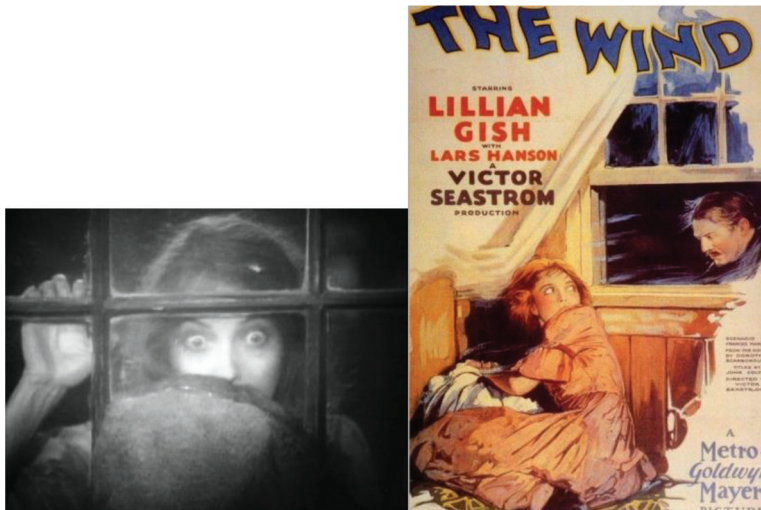


Imagen 2.



Imagen 3.



Las estructuras de significación de *Gravity* y *El viento* se relacionan con el esquema de significación mediante el cual Doane sintetiza el trayecto de la mujer paranoica (1987). Letty y la dra. Stone se enfrenta con su mirada a ese vacío terrorífico resultante de la acción implacable del viento que desfigura el paisaje del lejano oeste o de los restos de satélite que violentan la calma del espacio. En estas aventuras femeninas, situadas más allá de la frontera, la mirada femenina puede entenderse como una marca de la crisis de la feminidad. Esta etapa del proceso de iniciación de la mujer se sitúa en un nivel imaginario de la diégesis, el de la fantasía, previo al acceso a lo simbólico, el ámbito real en la ficción. Es decir, en estos discursos se apunta que las heroínas deben transitar por este nivel imaginario antes de obtener una mirada empoderada, el rasgo definitorio de la «nueva mujer». La cuestión que así se plantea es qué ocurre en este nivel imaginario, es decir, a qué está asociada esa fantasía a superar por las heroínas. Nuestra hipótesis de lectura es que en ambos casos este imaginario pone en escena «la resistencia femenina» (Modleski, 2002) para llegar a ser heroína en los universos del western y de la ciencia ficción. Así, en *El viento*, la mujer debe superar la fantasía en relación con el Otro masculino que hace posible que el terror se transforme finalmente en amor al Otro; y, en *Gravity*, esta resistencia está asociada a ser una mujer autónoma que pasa por ir desprendiéndose, de manera violenta y dolorosa de imágenes míticas de la mujer para llegar a ser una mujer-heroína autónoma de mirada empoderada. La superación del trauma de la hija muerta se combina aquí

con una significativa despedida de su compañero de viaje que le ayudará a alcanzar la nueva identidad.

## 1.2. *La quimera del realismo*

Los estudios sobre la imagen de la mujer en el cine de ciencia ficción han señalado una asimetría sexista que da continuidad al panorama pesimista configurado por Laura Mulvey (1975), en su influyente análisis sobre cómo se gestiona el placer de ver cine en el sistema de representación clásico de Hollywood, en el que no cabe el placer de la espectadora:

«Desde la novela de *Frankenstein* de Mary Shelley<sup>6</sup> el retrato que las obras de ciencia ficción han hecho de la mujer ha sido tradicionalmente discriminatorio. Los personajes femeninos han estado condenados a la subordinación de los masculinos reflejando en la mayoría de los casos la asignación de roles vigentes en sus contextos de producción y negando simultáneamente la posibilidad de plasmar identidades reales, adscritas o no a los parámetros sexuales preponderantes». (Escudero, 2010, p. 37)

Llama la atención que la argumentación utilizada para justificar ese retrato tradicionalmente discriminatorio de la mujer en el cine de ciencia ficción se centre en la concepción del cine como medio-reflejo de la realidad, y no en el estudio de cuáles son las estructuras del discurso audiovisual que intervienen en ese tratamiento. Desde esta perspectiva, la crítica realizada hacia esos films considerados malos objetos se sitúa en la ausencia de una identidad «real» de la mujer. Este referente paradigmático hacia el que apuntan buena parte de las conclusiones de los estudios sociológicos sobre la representación de la mujer en el audiovisual ha sido entendido por los estudios inscritos en el ámbito de estudio de la estética audiovisual como problemático, pues lo que así se silencia es la naturaleza discursiva de la imagen audiovisual, contribuyendo a que se realice, en la práctica de las sociedades altamente hiper tecnológicas del presente, la fantasía colectiva ligada desde tiempo inmemorial al arte ilusionista de la representación. ¿A qué se refiere esta identidad ausente en los textos audiovisuales denominada 'mujer real'?

Una de las ideas más revolucionarias de las reivindicadas por los estudios cinematográficos realizados desde una perspectiva de género, pues cuestiona el paradigma dominante en el estudio de la comunicación, está asociada con el proceso de lectura del texto audiovisual. A partir de los años setenta, en el contexto del postestructuralismo, comienza a afianzarse una concepción que desmorona la imagen constituida en torno a la lectura, a saber: que la significación de ese texto especial denominado artístico no puede limitarse a una sola lectura. La novedad de esta proposición implica que pueda llegar a desbaratarse la interpretación dominante del mismo con el objetivo de reconstruir desde el presente, donde se sitúa la lectura del film, un espacio textual del significante mujer y, por extensión, de la espectadora. Este estudio se inscribe en esta tarea de reconstrucción del lugar cultural de la espectadora iniciada por una parte destacada de las estudiosas del cine (Johnston, 2000; Kuhn, 1991; Kaplan, 1983; De

6. En nota al pie: «Tomando *Frankenstein* como ejemplo de obra pionera en el género». Gilbert y Gubar (1998) realizaron una lectura feminista de esta novela seminal de la ciencia ficción.



Lauretis, 1995, Doane, 1987; Modleski, 2002). A diferencia de la estética deconstruccionista del discurso narrativo de Hollywood (Mulvey, 1975), la opción de una estética de la infiltración (Butler, 2002) es entendida como una estrategia historiográfica con la que reescribir el espacio textual de la espectadora, que ha sido invisibilizada por unas prácticas discursivas, de producción y también de lectura, institucionales. A partir de entonces, buena parte de los estudios feministas del cine se centraron en la tarea cultural de reactivar una lectura femenina apoyándose en el funcionamiento contradictorio de la ideología para así hacer visible lo invisible:

«Se afirma que tales películas presentan quiebras internas a causa del funcionamiento contradictorio de la ideología. Esta tensión interna facilita la desnaturalización de la ideología porque deja expuesta a la película a interpretaciones ‘de oposición’, o interpretaciones que van contra la letra del cine clásico (Johnston, 1975a). Según esta perspectiva, una de las tareas de la teoría feminista del cine es buscar esas películas y, mediante la producción de nuevas interpretaciones, readecuarlas al feminismo. En este sentido, podemos comprobar que parte de los objetivos del feminismo consiste en reescribir la historia del cine, y al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista». (Kuhn, 1991, p. 103)

Siguiendo el pensamiento de Claire Johnston, el trabajo de Kuhn se desmarca de los dos enfoques dominantes en la aproximación teórica al cine desde una perspectiva feminista pues coinciden en la deriva hacia la quimera del realismo, olvidando que una película es una representación de la realidad. Así, al proceso de reactivación cultural de la figura femenina en un tipo de texto, las “películas que presentan estas quiebras internas a causa del funcionamiento contradictorio de la ideología” (Kuhn dixit), se distancia del paradigma de Mulvey en el análisis de la mujer, según el cual esta no tiene lugar en el espacio textual producido por el cine clásico de Hollywood, y también de la opción reduccionista a la que, como las conclusiones de Mulvey, conduce la aproximación sociológica<sup>7</sup>, eclipsada por la premisa de que la pantalla cinematográfica funciona como espejo de la realidad social.

En ‘Women’s Cinema as Counter-Cinema’ (2000), el artículo con el que Johnston inaugura, en 1973, esta línea de investigación reconstructora en el estudio de la mujer expone la que todavía a día de hoy se presenta como una sorprendente e interesante hipótesis. Para explicar cómo se produce la representación de la mujer, la estudiosa del cine se apoya en la idea de mito actualizado por los medios de comunicación, expuesta en 1971 por Roland Barthes en *Mitologías* (2000). Según Johnston, el significante ‘mujer’ se ha ofrecido a un proceso de significación mítica en la historia del cine gracias a la definición naturalista de la imagen. Esta favorece un doble proceso de significación. Sobre el significado denotativo de la misma, basado en la mimética capacidad reproductora del cine, se superpone un significado connotado que queda naturalizado presentándose, por tanto, como un mito. Johnston concluye que esta imagen mítica de la mujer dominante en el cine de Hollywood se relaciona con la subjetividad masculina. Este proceso de significación ideológico explica que Johnston defienda la utilización de una iconografía fuerte, como es la del cine de Hollywood, frente a una caracterización más realista, la práctica del realismo social que se extiende en el cine

7. Sobre esta conexión véase Parrondo y González-Hortigüela, 2016.

Europeo (Johnston, 2000, p. 25). De acuerdo con esta estudiosa del cine, la iconografía fuerte permite que el sistema de significación del cine pueda ofrecer algún tipo de resistencia al trabajo inconsciente del mito, pues así resulta más fácil percibir la imagen mítica de la mujer para poder deconstruirla. En 'Is the gaze male?' (1983, pp. 23-35), Ann Kaplan expone esta misma idea: «Women in film thus do not function as signifiers for a signified (a real woman), as sociological critics have assumed, but signifier and signified have been elided into a sign that represents something in the male unconscious» (p. 30)<sup>8</sup>. Asimismo, Cowie ha definido como errónea la aproximación sociológica al estudio de la mujer en el audiovisual (1997, p. 18).

En este sentido, y como ha señalado Linda Hutcheon en 'The Politics of Post-modern Parody' (1991), la figura de la parodia sería una de las estrategias feministas para sacar a la luz la imagen de la mujer y cuestionarla. Esta otra imagen de la mujer resultante de la parodia no estaría sujeta a una problemática caracterización realista del significante «mujer», sino que el objetivo de este recurso narrativo y/o estético es des-naturalizar el discurso audiovisual, es decir, dejar al descubierto, precisamente, los mecanismos discursivos de la estética realista del cine.

Otro debate feminista actual sobre el relato audiovisual gira, no solo ya en torno a si la mujer representada sea o no sujeto de la mirada-deseo desplegados en el relato, sino sobre la singularidad del viaje desarrollado por la heroína en referencia al héroe masculino. En este sentido, el estudio histórico sobre la mujer en el cine de ciencia ficción realizado por Elisa McCausland y Diego Salgado (2019) apuesta por la singularidad del viaje femenino en el trayecto histórico de una representación feminista: «El viaje de la heroína implica subvertir su propia esencia arquetípica, atravesar cualquier reflejo susceptible de hacer de ella *commodity*, alterar la esencia de lo que llamamos realidad hasta que le sea irreconocible y ella no pueda reconocerse a sí misma» (2019, p. 301).

La apuesta por este viaje femenino coloca el asunto de la mirada-deseo y a través de ella la identidad en el centro del análisis del relato audiovisual. Precisamente es este rasgo desafiante con relación al discurso institucional el que puede localizarse en el trayecto de la mujer investigadora, durante el cual se opone a algunas imágenes míticas de la mujer que han conformado el imaginario de la masculinidad (Antón, 2014). El discurso del film reflexiona sobre la cuestión 'ser mujer' desnaturalizando así la construcción cultural de la feminidad en los relatos audiovisuales. De manera que *Gravity* parece dialogar, en el contexto de las narrativas autoconscientes que construyen los universos de ficción contemporáneos, con aquella lamentable conclusión sobre qué significa ser mujer, y ser espectadora, en el universo de la ciencia ficción proponiendo un discurso sobre la re-construcción cultural de la feminidad. Esta reflexión sobre la feminidad no es nueva, sino que parece formar parte de la aventura espacial de la heroína. Así, en *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), uno de los hitos destacados en la historia feminista del género, puede encontrarse una resistencia narrativa similar a que el sujeto del deseo sea una mujer. La referencia habitual sobre la producción del film, que resalta el hecho de que el papel de la teniente Ripley fuera en origen un papel pensado para un hombre, revela esta resistencia que, por cierto, también está presente en *Gravity* pues, como explica la Dra. Stone a

8. «Las mujeres en el cine, por lo tanto, no funcionan como significantes para un significado (una mujer real), como han asumido los críticos sociológicos, pero significante y significado han sido eludidos en un signo que representa algo en el inconsciente masculino».

Kowalski, se llama Ryan porque su padre quería un niño. Además, en la narrativa del inicio de *Alien* los suspensivos movimientos de cámara autónomos, que en el cine de terror prefiguran una presencia invisible y misteriosa, la del monstruo, se identifican, también aquí para incentivar el suspense, con la presencia de la mujer quien, tras el primer ataque, ha tomado el mando de la nave Nostromo. Así, además de visualizar la fantasía colectiva característica de un imaginario masculino donde la mujer empoderada es vista por el hombre como un amenazante monstruo femenino que, según el conocido análisis realizado por Barbara Creed, 'Horror and the Archaic Mother: *Alien*' (1993), se identifica con una madre castradora, la película explora la relación cultural entre la mujer y el monstruo.

## 2. El díptico audiovisual *Gravity-El viento*

La estrategia habitual para valorar el arco de transformación de un personaje, que consiste en comparar el inicio con el final de su recorrido, permite trazar un paralelismo en los relatos de las peripecias de la joven Letty y de la inexperta Dra. Stone. El inicio de la forja de la heroína se adapta a la primera etapa del que sin duda es el paradigma heroico en la construcción cultural de la masculinidad en Occidente, el influyente monomito del héroe (Campbell, 2001), también recogido en la réplica femenina aportada por Maureen Murdock (2010). En ambos films, la mujer se aleja de su hogar familiar para internarse en un escenario inhóspito, más allá de la frontera cultural, el lejano Oeste y el universo hipertecnologizado de un futuro que ya se ha hecho presente. En ese lugar Otro, el drama femenino se asocia con una fuerza incontrolable de la naturaleza que golpea a la heroína y sobre el que, a la manera romántica, se proyecta el deseo femenino, removiendo su identidad hasta el punto de rozar la locura. El origen de esta aventura se caracteriza, al igual que en el arquetipo heroico de la Antigüedad, como una transgresión. En el caso de las heroínas contemporáneas, este rasgo está determinado por una diferencia sexual que dramatiza el espacio. El nuevo espacio resulta extraño para la mujer, no solo porque se encuentre lejos del hogar sino también porque es un dominio masculino.

Las extrañas condiciones de estos nuevos territorios por construir atentan contra su integridad física y psicológica. El drama que hace avanzar la acción se concentra en los tiempos en los que el cuerpo femenino es zarandeado de manera implacable por el viento y por la violenta irrupción de los restos de satélites «Cielos despejados con posibilidad de restos de satélites», ironiza la dra. Stone-. En *Gravity*, durante este tortuoso recorrido por el espacio, la composición de los encuadres incide en un mismo motivo visual. La imagen del renacimiento se repite una y otra vez de manera excesiva, en relación con el modelo de la forja del héroe (Campbell, 2001) como ocurre, por poner un ejemplo, en ese otro discurso espectacular y autoconsciente sobre la mirada que es *Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999) cuando Neo experimenta la ritual muerte simbólica, justo antes de salir del universo imaginario de Matrix y de iniciar su proceso de iniciación con Morfeo. En *Gravity*, esta imagen excesiva señala la extrema dificultad que este modelo supone para la heroína, que se desprende, una y otra vez, de los cables-cordones umbilicales que le sujetan a diversos artefactos espaciales, metáfora de todo aquello que impide que llegue a ser una 'nueva mujer'. La ingravidez y, finalmente, su contacto con el mar subrayan esta idea. Asimismo, en la estructura de significación del film destaca el motivo visual del

reflejo especular, a través del que se configura la figura retórica del doble, que asocia el trayecto de la heroína con la identidad. En este sentido, es significativa la aparición de un espejo en la escena donde Kowalski y la especialista de la misión se dirigen a la estación espacial gracias al cable-guía que les une. Coincidiendo con el doloroso relato de la dra. Stone sobre la muerte de su hija, el comandante Kowalski saca un espejo donde se refleja la mujer astronauta, un sobreencuadre que abisma la representación y señala la crisis de identidad desde la perspectiva masculina (imagen 4). Este motivo visual reaparece en los reflejos de los cascos, las escotillas de las naves y de otros aspectos formales menos evidentes como son las formas circulares conformadas por los hipnóticos movimientos de cámara que, al inicio del relato, marcan relaciones especulares-identitarias entre la mujer y el hombre experimentado, que asume el rol arquetípico de maestro de la iniciada.

Imagen 4.



El análisis comparado de *Gravity* y *El viento* que se expone a continuación se ha sintetizado en una serie de similitudes discursivas, de aspectos relevantes de sus estructuras narrativas: la revelación del personaje femenino como protagonista que supera así la resistencia ofrecida por la narración; la reconstrucción de la identidad femenina entendida como un regreso a los orígenes del sujeto y la amenaza que atenta contra la integridad del cuerpo femenino en ese espacio Otro donde se expresa la fantasía femenina; y, finalmente, la configuración de un nuevo horizonte cultural para la «nueva mujer».

### 2.1. La revelación de la mujer como protagonista

En primer lugar, destaca la manera de presentar al personaje femenino. La mujer se define por una carencia o fragilidad que se evidencia en un entorno masculino y que dificulta su protagonismo, una convención narrativa de la mujer investigadora (Antón, 2019). La función estructural del personaje como sujeto del deseo se produce no de manera inmediata sino como una revelación, como si la figura de la mujer tuviera que vencer una suerte de resistencia de la narración, es decir, de las estructuras de significación manejadas por el relato (audiovisual). Este hecho textual marca el inicio de una reflexión metaficcional sobre el rol asignado a la mujer en los relatos del western y la ciencia ficción respectivamente.

En ambos casos, se traza una diferencia sexual binaria y se define como asimétrica en relación con quién detenta la perspectiva narrativa de los planos, la mirada, que se identifica con el poder en una narración audiovisual (Mulvey, 1975). En *El viento*, la mujer viajera es presentada como objeto escópico de la mirada masculina (imagen 5). Su primera imagen, de espaldas, en un vagón de hombres, se encadena con el origen de la perspectiva del plano, un hombre caracterizado visualmente como un fantasma que domina el espacio. Esta imagen mítica se convertirá en objeto de parodia durante el transcurso de este western gótico. El drama femenino se configura en torno a esta imagen-fantasma masculina sobre la mujer, sustituida finalmente por una nueva mujer, de mirada empoderada, que ya no tiene miedo del viento (imagen 6-7). Muchos años después, la propuesta de *Gravity* explora, a través de la emocionante aventura espacial de su protagonista, otras imágenes míticas como la damisela en apuros y la mujer madre. Allí, más allá de toda frontera cultural conocida, un escenario del origen, donde, como anotan los rótulos introductorios, las coordenadas espaciales y temporales habituales pierden sentido, se localiza el proceso de iniciación hacia otra feminidad<sup>9</sup>.

Imagen 5.



Imagen 6.



9. En ambos casos, los rótulos del narrador omnisciente sitúan la acción en un escenario adverso.

Imagen 7.



Las primeras secuencias del film, organizadas por la moderna estrategia estética que combina el ‘plano’ de larga duración con el montaje interno, pueden interpretarse como el inicio de una reflexión sobre el rol de la mujer en el relato de ciencia ficción. Allí, a seiscientos kilómetros sobre el planeta tierra, una inexperta especialista espacial se convertirá en sujeto de la acción eclipsando el protagonismo inicial del astronauta veterano de la misión, el comandante Matthew Kowalski -George Clooney- al que, de manera significativa, se presenta como narrador de sus relaciones sentimentales con una mujer objeto de deseo y que está acometiendo su última misión en el espacio exterior. *Gravity* arranca con dos espectaculares planos de larga duración. El primero abarca los primeros 13 minutos y 9 segundos del discurso hasta que aparece el primer corte por montaje externo, y el segundo se extiende hasta el minuto 18 y 56 segundos. Sin embargo, estos ‘planos-secuencia’ no se corresponden con la continuidad espacio-temporal del cine analógico. Salvo el cuerpo de los actores, grabados en el set de rodaje, las imágenes son resultado de una recreación digital. Esta tecnología otorga un estatuto paradójico a las tomas de larga duración pues aunque, al menos en apariencia, permita que se actualicen las peculiaridades estéticas percibidas por André Bazin en el denominado ‘plano-secuencia’ (2001) que, según el estudioso francés, habría motivado una de las revoluciones estéticas más importantes en la historia del cine, en realidad lo hace alejándose de las coordenadas del cine analógico entendido como huella de lo real donde Bazin sitúa la raíz del realismo estético del cine.

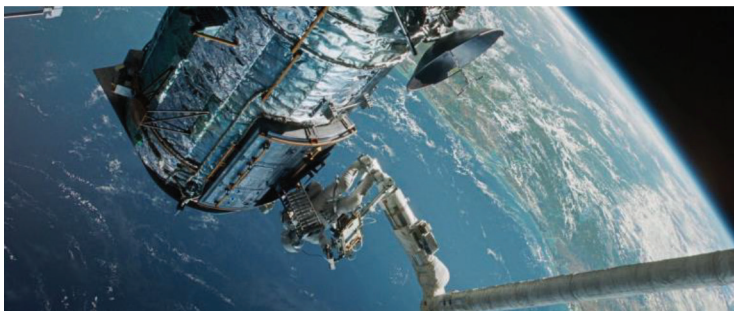
A pesar de ello, esta primera secuencia constituida por un plano imposible, si se toma como referente de la definición de la unidad mínima de significación la composición estética del encuadre (Mityr, 1989), expone los elementos principales en torno a los que se articula un discurso metaficcional sobre la representación. Tras una primera conversación *off* (con la piloto del Explorer), surge otra conversación superpuesta sobre un plano del perfil de la tierra contemplada desde el lejano espacio exterior (imagen 8): «Dra. Stone, aquí Houston, a los médicos les preocupan las lecturas de sus electrocardiogramas»; «Estoy bien, Houston»; «Bueno, los médicos no están de acuerdo, ¿tiene náuseas?»; «No más que de costumbre, Houston». Un poco más adelante, esta voz insistirá en la preocupación por la salud de la mujer: «Dra Stone, aquí Houston,

según los médicos su temperatura ha bajado... y su frecuencia cardiaca ha subido... ¿cómo se encuentra?». En su inicio, el discurso marca la diferencia entre lo masculino y lo femenino: mientras él, el comandante Mattew Kowalski, el primero que aparece en campo recorriendo con una mochila propulsora la inmensidad del espacio, resuelve con eficacia su tarea y narra historias sobre sus relaciones sentimentales con las mujeres, ella tiene problemas con sus constantes vitales y no puede acabar la tarea asignada como especialista de la misión. Asimismo, se enfatiza la idea del testigo cedido a la mujer por el hombre que está a punto de jubilarse... «Te echaremos de menos, Matt», dice la voz en *off*, desde Houston. La primera imagen de la Dra. Stone contrasta con la del comandante de la misión. La gravedad cero se subraya en este plano de presentación que cuestiona la estabilidad del espacio, la cabeza aparece abajo y los pies arriba, y a diferencia de sus compañeros de trabajo su movilidad es reducida, pues se encuentra sujeta al brazo mecánico de la nave (imagen 9). El suave e hipnótico movimiento de cámara autónomo que desde el inicio recorre el espacio, balanceando el encuadre, reencuadra a la mujer ubicando su figura en una inestable diagonal del cuadro, en plano medio, que a diferencia del otro especialista no puede terminar su tarea. Tras un movimiento de cámara circular, el comandante ayudará a la dra. Stone, compartiendo un plano medio. La ubicación de las figuras y el vestuario genera entonces un efecto de simetría, actualizado con nuevos movimientos circulares de cámara, que contribuyen a que las figuras, de manera sorprendente, intercambian su posición en el encuadre. Se constituye así la figura identitaria del doble, que se hace especialmente visible en el cine de ciencia ficción (Bassa y Freixas, 1997; Telotte, 2002).

Imagen 8.



Imagen 9.



La violenta irrupción de restos de satélites que actualizan una Guerra Fría en el espacio -el detonante ha sido la autodestrucción de un satélite ruso- introduce el drama femenino centrado en una crisis de identidad. Primero, el cuerpo de la mujer es dirigido por el brazo mecánico al que está sujeta, hasta que ésta logra desprenderse del mismo, como si se tratara de una suerte de cordón umbilical mecánico. Es entonces cuando la imagen de la crisis femenina sobre la que se ha centrado el relato deriva en un viaje sin rumbo por el espacio a través de incontables movimientos circulares. Sobre la inmensidad de una densa oscuridad se ve cómo la figura se aleja girando sin parar. Y es precisamente aquí, coincidiendo con la presentación de esta violenta quiebra de la identidad de la mujer investigadora, donde se produce el primer corte por montaje externo del film (13' 09") que da paso al segundo plano-secuencia. El primer encuadre establece una estructura circular con el luminoso plano inaugural del relato (imagen 10): ahora vemos cómo se aproxima, desde un gran plano general, la figura sin control superpuesta sobre un oscuro perfil de la tierra, ahora situado en el lateral izquierdo del encuadre. La inversión de sentido del movimiento de la figura con respecto al plano anterior configura una nueva relación especular con la que la diégesis se interna en el ámbito imaginario. Cuando la escala de plano se cierra, se produce un cambio. La figura ya no gira, sino que lo hace el entorno. Esta marca textual puede entenderse como un giro en el rumbo de la focalización del relato que se refuerza con la mirada a fuera de campo del personaje (imagen 11). La escala de plano se cierra de manera progresiva y una sombra se proyecta de manera intermitente en el rostro del personaje. Además de expresar visualmente la ansiedad del personaje, estos aspectos formales configuran el drama psicológico asociado a la mirada-deseo femenino. Coincidiendo con este tiempo fuerte de la temporalidad aparece un cambio en la focalización: la focalización externa se transforma en interna. El movimiento de cámara sigue la dirección de la mirada. Por montaje interno se produce una transición de una perspectiva omnisciente del plano a otra subjetiva, la marca textual que indica que el centro de la acción (deseo) desplegada en el relato es la mujer. Es una perspectiva oscura que gira pero que, paradójicamente, tranquiliza, pues por fin puede indicar su posición al comandante (imagen 12): «Kowalski, tengo una visión...». Surge, otra vez, la estructura circular, regresamos al plano detalle de sus ojos y la perspectiva omnisciente: su cuerpo se aleja girando a la deriva hasta que se escucha en *off* la voz de Kowalski: «Dra. Stone, ponga la linterna para que pueda verla». El segundo corte por montaje externo (18' 56") genera una analogía con el primero por el movimiento de las figuras, y como en aquel éstas se alejan y luego se aproximan. Regresa así la imagen inicial del cordón umbilical, que marca la primera parte de su trayecto por el espacio exterior hacia otra feminidad. Tras colocarse en la posición de damisela en apuros salvada por el hombre su cuerpo se une al del hombre mediante un cable.



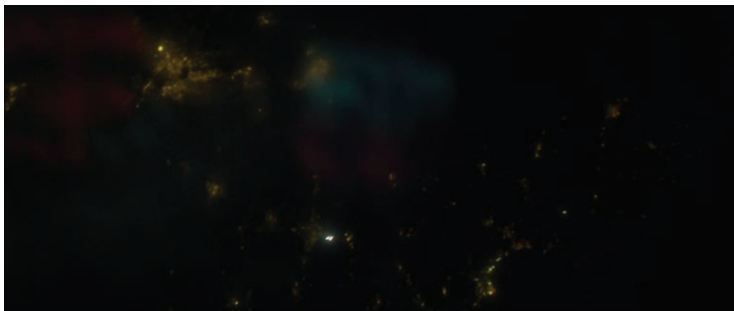
Imagen 10.



Imagen 11.



Imagen 12.



A partir de aquí se modifica la dinámica textual precedente, los planos son más cortos y surgen nuevas marcas textuales que definen el imaginario del discurso como femenino: una perspectiva subjetiva por corte de la mujer sincronizando su reloj señala el final de otra toma de la larga duración (19' 15") y la travesía por el espacio hacia el Explorer se hace subjetiva (desde 19' 45") hasta que la mujer impacta con el cuerpo sin vida del otro especialista (20' 37"). Tras este aparecerá la imagen sobre la que se concentra el drama: el contraplano muestra la cabeza sin rostro de su compañero, que enfatiza la idea de la quiebra identitaria. Enseguida, se ilumina un objeto que flota en el espacio, sobre el fondo oscuro se perfila una imagen familiar, una fotografía de su compañero con su mujer y su hijo (imagen 13). Este sobreencuadre abisma la representación para exponer a la mirada una imagen mítica, la de una

mujer madre que forma parte de una estructura familiar. Poco después, cuando los dos únicos supervivientes se dirijan a la Estación Espacial, sobreponiéndose sobre el horizonte de un nuevo amanecer en la tierra, la mujer, dirigida por el hombre, recordará, en el contexto de una situación hipnótica generada por el constante balanceo del encuadre, el lento movimiento de cámara y el movimiento circular de la dra. en primer plano la muerte de su hija.

Imagen 13.



Todo ello invita a pensar que, aunque estos planos-secuencia iniciales no reúnan las condiciones del «realismo ontológico» admirado por Bazin en el cine analógico, su función reflexiva permite que trascienda el realismo psicológico o seudorealismo «que se satisface con la ilusión de las formas» (2001, p. 26), asociado con el componente espectacular de la imagen audiovisual, para alcanzar el que, según el estudioso francés, es el auténtico realismo, el realismo estético, «la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas» (2001, p. 25). El primer plano-secuencia del film expone una estructura narrativa cuestionada, otra vez, por una sorprendente explosión, la de un satélite ruso. Actualiza así el ejemplar plano-secuencia con el que arranca *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Allí la explosión coincide con el beso de la pareja protagonista mientras que en *Gravity* acabará por desbaratar la tarea encomendada a una inexperta especialista de la misión. El primer corte de montaje externo que aparece en el discurso del film puntúa la quiebra identitaria del personaje. Antes de que se produzca el primer impacto de los numerosos que puntuaron la tarea dramática de la heroína la narración marca una diferencia de género entre lo masculino y lo femenino: a diferencia de ellos, que cumplen con eficacia sus trabajos, la dra. Stone tiene problemas para acabar su misión y estas dificultades, como subrayan los médicos desde Houston, se manifiestan en sus constantes vitales. Los restos de numerosos satélites que se aproximan a toda velocidad por el espacio hasta impactar con la nave provocan la inestabilidad de las figuras sobre el espacio ingravido y desestabilizan el orden narrativo establecido, convulsionando la estructura de significación constituida durante el plano-secuencia. El segundo plano-secuencia se detiene en la soledad del personaje y en cómo esta situación de crisis afecta al cuerpo de la mujer, zarandeado por un movimiento ingobernable. Aquí se combinan varios significantes audiovisuales del drama psicológico: el énfasis marcado por la música, la mirada a fuera de campo y el progresivo cierre de la escala del plano, desde un psicológico primer plano a un primerísimo primer plano y un plano detalle de sus ojos. Precisamente aquí, coincidiendo con esta violenta

pérdida de control de la mujer sobre el cuerpo, es cuando surge, por primera vez, la mirada de la mujer a fuera de campo.

Según Creed, «[o]ne of the major concerns of the sci-fi horror film (*Alien*, *The Thing*, *Invasion of the Body Snatchers*, *Altered States*) is the reworking of the primal scene, the scene of birth, in relation to the representation of others forms of copulation and procreation» (1993, p. 17)<sup>10</sup>. En *Gravity*, la idea en torno a la que se configura la fantasía femenina es la maternidad, que aquí se aborda desde la perspectiva de un duelo, es decir, la maternidad se presenta como un rol del que se despidе la protagonista. A diferencia de *Alien*, *el octavo pasajero*, aquí la escena primaria no se proyecta sobre un Otro depredador, no se concibe como terrorífica, sino como un estado primigenio y benefactor al que regresar para aplacar el trauma de la pérdida. Como en el rito de iniciación que inspira la forma del trayecto del héroe (Propp, 1998), este viaje supone un regreso al origen, a través de una muerte simbólica y un nuevo nacimiento, durante el cual la mujer se reencuentra con esa situación que transcurre en un tiempo otro, anterior al lenguaje y a la constitución del sujeto (Doane, 1987). En *El viento*, Letty se reencuentra en el lejano Oeste con una madre oscura, Cora, la esposa de su primo, y la dra. Stone regresa al útero materno. Lo peculiar de esta última propuesta es que esta situación se convierte en un esquema, se repite una y otra vez incidiendo en la dificultad del nacimiento de la nueva mujer. Durante este proceso la mujer se despoja también de imágenes míticas que, según el discurso del film, impiden que alcance la autonomía. Esta parece ser la función de la separación de la pareja en el espacio, tras un segundo impacto de los restos del satélite. La estrella George Clooney cortará el cable (cordón) que les une y la mujer asumirá el protagonismo de la acción.

## 2.2. La amenaza sobre el cuerpo femenino y la expresión de la fantasía femenina

La mirada de la mujer a fuera de campo en *El viento*, poco después de haber sido presentada como un objeto escópico de la mirada masculina, y la dificultad de la tarea profesional asignada a una inexperta especialista. En *Gravity* son actos que parecen desencadenar una reacción violenta del espacio que atenta contra la integridad física y psicológica de la mujer. El cuerpo femenino, asociado a una imagen mítica, tal y como acontece en la secuencia de apertura de *El viento*, pasa a convertirse en *Gravity* en un cuerpo golpeado por fuerzas incontrolables que desestabilizan también el poder de su mirada. Murdock (2010) se ha referido a una dualidad estructural en la definición cultural que a lo largo de la historia se ha hecho del cuerpo femenino, como objeto de deseo y también de desprecio. Sin embargo, en los trayectos de Letty y la dra. Stone, la inestabilidad del cuerpo puede leerse como un cuestionamiento de esa imagen mítica. El cuerpo femenino no resulta herido, pues la mujer encuentra el refugio del hogar, y de la nave espacial y el traje de astronauta en el caso de la dra. Stone.

No obstante, ambas propuestas coinciden en señalar la fragilidad del refugio femenino concentrando el drama en la figura de la ventana. En la secuencia clímax de

10. «Una de las principales preocupaciones de la película de terror de ciencia ficción (*Alien*, *The Thing*, *Invasion of the Body Snatchers*, *Altered States*) es la reelaboración de la escena primaria, la escena del nacimiento, en relación con la representación de otras formas de cópula y procreación».

*El viento*, el viento accede a través de la ventana y la puerta del hogar, y en *Gravity*, la escotilla de la nave participa en el drama femenino en uno de sus tramos más intensos. Una vez que la dra. Stone logra cortar las bridas del paracaídas que impiden el movimiento de la nave, otra actualización del cordón umbilical que destaca la dificultad del nacimiento de la nueva heroína, y sortear un nuevo ataque en el exterior de restos de satélites, accede a la nave para descubrir que no tiene combustible. En esta nueva actualización de otro viaje a la deriva, la fragilidad del espacio se muestra a través de la ventana por la que accede el gélido frío del exterior. Es entonces cuando se revela, como en *El viento*, apoderándose de la diégesis, el asunto de la fantasía. Es interesante confirmar que en ambos casos la opresión del espacio se traduce visualmente en primeros planos de las heroínas, enfatizando así su función psicológica. Así, la fragilidad del refugio femenino coincide con una progresiva pérdida de conciencia de las heroínas, la locura en el caso de Letty y el sueño mortal en el de la dra. Stone. Todo ello justifica la presencia dramática de la fantasía, una puesta en escena del deseo sobre el que se estructura el deseo espectral:

«Cowie [en 'Fantasía'] propone (y en esto estoy completamente de acuerdo con ella) que el cine, con sus convenciones genéricas y formales altamente desarrolladas -visuales, narrativas, artísticas, temáticas, etc.- es un importante aparato para la producción de escenarios populares o formas públicas de la fantasía y, por lo tanto, para la estructuración del deseo espectral a través de la representación». (De Lauretis, 1995, p. 43)

La cuestión que aquí se plantea es qué tipo de fantasía colectiva se está representando en este fragmento y, por extensión, en el resto del film. Tanto Cowie como De Lauretis recuerdan que, según Laplanche y Pontalis, la fantasía no es el objeto de deseo sino el escenario y cuáles son, según estos autores, las tres fantasías primarias: la escena primaria, que representa el origen del individuo, la seducción y la castración (Cowie, 1997; De Lauretis, 1995). En *Gravity*, la que sin duda es la imagen de la forja de la heroína épica, la figura del útero materno, permite identificar la fantasía de los orígenes del sujeto. La escena donde esta se revela se construye mediante una estructura circular-especular que incide, una vez más, en la definición identitaria del viaje de la heroína. En un plano corto, la dra. Stone duerme tras haber cerrado el oxígeno (imagen 14). Una luz ilumina su rostro y en *off* se escuchan unos golpes que la despiertan. Su mirada fuera de campo es seguida por una panorámica hacia la derecha y es entonces cuando vemos en una perspectiva imaginaria al comandante Kowalski que, con anterioridad, ya se ha definido como el maestro-iniciador que suele acompañar en su aventura a la mujer investigadora. El hombre golpea el cristal de la escotilla y accede al interior para reanimar a la mujer. El movimiento de cámara regresa al primer plano del personaje que cierra los ojos, mientras en *off* se escucha la voz del comandante, mira a fuera de campo y el movimiento de cámara desvela que ya no está su acompañante. Esta escena imaginaria nos da la clave para entender el film como el trayecto del duelo por la muerte de su hija del personaje femenino que regresa al origen para ofrecerse a un nuevo nacimiento.

Imagen 14.



### 2.3. *Un nuevo horizonte cultural para la mujer en la tierra*

Tras esta extenuante travesía por el espacio, la dra. Stone logrará vencer, ya en tierra firme, la fuerza de la gravedad. Todo ello es resultado de un último renacimiento. La última nave en la que viaja la mujer se sumerge en el agua y de ella surge, no sin antes desprenderse de la pesada carga del traje de astronauta, la segunda piel que impide que alcance, por fin, la superficie del agua. La figura de la mujer se perfila sobre un horizonte montañoso. Como en *El viento*, la mujer recupera la conexión mítica con la naturaleza a través de la mirada. Sobre este regenerador paisaje se configura de manera progresiva la mirada de esta «nueva mujer» en la tierra. Su ascenso desde la tierra no resulta fácil, la cámara mimetiza el sentido del cuerpo del personaje, cae al suelo cuando lo hace el personaje. Pero, una vez que esta consiga vencer la fuerza de la gravedad, la cámara se desencadena: un movimiento de cámara autónomo, en panorámica vertical ascendente, apoyado por una épica música extradiegética, recorre en sentido ascendente el cuerpo de la mujer, desde un plano detalle de los pies hasta un plano medio contrapicado (imagen 15). La perspectiva del gran imaginador realza la figura de la mujer, sancionado como heroica su aventura. Ésta mira a fuera de campo y comienza a caminar, en perspectiva semisubjetiva, dirigiéndose hacia un escarpado y ecofeminista horizonte (imagen 16).

Imagen 15.



Imagen 16.



Tanto en *Gravity* como en *El viento* la mirada empoderada de la mujer se dirige a un renovado horizonte cultural, metáfora de un nuevo trayecto vital por construir. En ambos casos, el discurso realza la extrema dificultad del viaje de la heroína para superar unos miedos imaginarios asociados a construcciones míticas de la mujer que impiden el amor hacia el Otro, en el caso de la heroína épica del western, o el desarrollo de una labor profesional de gran responsabilidad en el espacio exterior. La diferencia más evidente se sitúa al final del viaje. El motivo visual del horizonte, uno de los más destacados del género western y también de la ciencia ficción, presente en el perfil de la tierra que se configura desde el espacio exterior, se articula de manera distinta en ambas propuestas. En *Gravity*, además de presentarse como un destino que la heroína debe realizar en solitario, ya sin un hombre a su lado, apenas se hace visible. Mediante un corte neto de montaje, la imagen desaparece de forma abrupta para dar paso al título y los créditos finales del film, contribuyendo a que la visión de este horizonte se descubra para esta otra «nueva mujer» como un lugar de incertidumbre e intensa búsqueda.

### 3. Bibliografía

- Antón, L. (2014). El drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, nº 8, pp. 57-82. doi: 10.24310/Fotocinema.2014.v0i8.5946.
- Antón, L. (2016). La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960)". *Feminismos*. Revista del Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante, nº 27, pp. 53-78. doi: 10.14198/fem.2016.27.04.
- Antón, L. (2020). El nacimiento de una «nueva mujer» en el western. Llegar a ser heroína en *El viento* (Victor Sjöström, 1928). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, pp. 177-192.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bassa, J. y Freixas, R. (1997). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2001). Ontología de la imagen fotográfica, en *¿Qué es el cine?*, pp. 26-30. Barcelona: Anagrama.
- Butler, A. (2002). Introduction: from counter-cinema to minor cinema. En *Women's Cinema. The Contested Screen*, pp. 1-23. Londres: Wallflower.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cowie, E. (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Macmillan.

- Creed B. (1993). Horror and the Archaic Mother: Alien. En *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, pp. 16-30. London: Routledge.
- De Lauretis, T. (1995). El sujeto de la fantasía. En Colaizzi, G. (Ed.), *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Londres: MacMillan.
- Escudero Pérez, J. (2010). *Tecnoberoínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1991). Intertextuality. En H. F. Plett (ed.), *The Politics of Postmodern Parody*, pp. 225-236. Berlín: Walter de Gruyter.
- Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema, en E. A. Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, pp. 22-33. Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Londres: Taylor & Francis.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la pervasión*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- McCausland, E. y Salgado, D. (2019). *Una historia feminista de la ciencia ficción audiovisual*. Madrid: Errata Naturae.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine*. Barcelona: Siglo XXI.
- Modleski, T. (2002). *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*. París: L'Harmattan.
- Mullor, M. (2019). Brad Pitt bromea con un astronauta: "¿Quién lo hizo mejor, Clooney o yo?", *El País*. [https://elpais.com/elpais/2019/09/17/gente/1568716839\\_913991.html](https://elpais.com/elpais/2019/09/17/gente/1568716839_913991.html)
- Mulvey, L. (1975). 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen*, 16(3), pp. 6-18. doi: 10.1093/screen/16.3.6.
- Murdock, M. (2010). *Ser mujer. Un viaje heroico*. Madrid: Gaia.
- Parrondo, E. y González Hortigüela, T. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo, *Secuencias*, (42). doi: 10.15366/secuencias2016.42.003.
- Propp, V. (1998). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Telotte, J.P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University.
- Zunzunegui, S. (2007). Tres tristes tópicos. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F.J. (Eds.), *Metodologías del análisis del film*. Madrid: Edipo.