

Feminismo(s) y teorías del cine: de la desconstrucción a la politización de las diferencias

*Márgara Millán**

ESTE ENSAYO INDAGA sobre las teorías feministas en torno al cine y la recepción cinematográfica, es decir, sobre cómo se ha pensado desde el feminismo el lugar que el aparato cinematográfico ha construido para la mujer en el celuloide y para las mujeres espectadoras. Resumiré la discusión que se desarrolla durante las últimas dos décadas, e iré marcando los lazos que esta discusión tiene con desplazamientos teóricos que ocurren, en lo general, en el horizonte de los llamados estudios de género, tratando de hacer visible la interacción entre los estudios feministas y la teoría social.

La teoría feminista se va articulando en amplios campos del conocimiento. Podemos afirmar hoy que ninguna práctica del saber contemporáneo escapa a su(b)versión desde el feminismo. En las configuraciones disciplinarias de la academia esto ha transitado de los estudios de mujeres y/o feministas a los estudios de género, convergiendo estas denominaciones en la intención de analizar cómo se construyen los vínculos entre el género y la sociedad, y como inciden las distintas formas de creación femenil en esta relación.

* Socióloga, profesora de la FCPyS, UNAM e investigadora en el Centro de Estudios Latinoamericanos de esa misma Facultad. Forma parte del grupo de estudios Coreografía de Género y Sociocultura, en el Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

Las mujeres interrogan el significado de las imágenes

La producción teórico-analítica se manifestó, en tanto geografía cultural, en "dos voces del feminismo": la anglosajona y la americana. Ambas corrientes se agrupaban en torno a dos importantes publicaciones especializadas: la revista inglesa Camera obscura y la norteamericana Jump Cut.

Dentro del despliegue teórico-práctico del feminismo¹ se desarrolla, en la década de los setenta, una plataforma crítica dedicada al análisis de las imágenes audiovisuales, al cine, dentro de un horizonte que podríamos denominar el del análisis cultural, entendido como el campo de las representaciones y del orden simbólico.

La *política cultural feminista* entendida como la producción de significaciones culturales que intervienen en la desconstrucción de la cultura dominante, se desplegó en el campo de la representación cinematográfica indagando sus dimensiones psíquicas y semióticas, tanto como lectura-interpretación de las obras como en la creación cinematográfica. Esta producción teórico-analítica se manifestó en tanto geografía cultural en "dos voces del feminismo", al decir de Ruby Rich:² la anglosajona y la americana. Ambas corrientes se agrupaban en torno a dos importantes publicaciones especializadas: la revista inglesa *Camera obscura* y la norteamericana *Jump Cut*. En principio, podemos alinear a la corriente anglosajona como dentro de lo que en aquel contexto se denominó "teoricista", más interesada por un cine subjetivo y experimental, que busca la desestructuración de los modelos de representación tradicionales, mientras que la tendencia norteamericana podría incorporarse a la denominación de "empirista" o "pragmática", interesada en promover un cine político documental y sociológico, donde las mujeres tomaran la palabra, hablaran de su experiencia y reconstruyeran su propia historia. En el centro de sus diferencias estaba la polémica sobre el carácter ideológico *per se* de la forma. Ambas corrientes presuponían también una manera de considerar al espectador femenino.

El *corpus* sobre el cual las estudiosas feministas elaboran sus análisis consiste, por un lado, en el llamado "cine clásico", es decir, el cine norteamericano de los años cuarenta, que es-

¹ Cuando hablo de feminismo me refiero en realidad a un conjunto diverso de teorías y prácticas que sería más correcto denominar "feminismos".

² "In the name of feminist film criticism", en *Jump Cut*, n. 19, 1978.

estructura lo que será denominado el *Modelo de Representación Institucional*, sobre el cual volveremos más adelante, con directores como Cukor, Hitchcock, Von Steinberg, la producción de algunas directoras que han marcado con un estilo la producción cinematográfica femenina, entre otras, Marguerite Duras, Marguerite Von Trotta, Yvonne Rainer, Chantall Akerman, Agnes Varda, y otras producciones del cine hollywoodense que se caracterizaron, en su momento, por alterar o refuncionalizar los roles de género.

La propuesta del anticine

Laura Mulvey forma parte del London Women Filmmakers Collective. Junto con Peter Wollen filma *The riddle of the Sphinx*, 1976 y *Amy!*, 1980. Con estas producciones pone en acto su teoría del anticine como opción para el feminismo, desarrollada en dos importantes ensayos, paralelamente a la propuesta de otras dos teóricas, Claire Johnston y Pam Cook.³

Esta corriente teórica produjo varios experimentos cinematográficos, como *Thriller*, 1979, de Sally Potter, y *Sigmund's Freud Dora*, 1979, de Tyndall, McCall, Pajaczkowska y Weinstock. La propuesta que se sostiene tanto en los ensayos como en la imagen, es la de un cine deconstructivo, un "anticine", antinarrativo y antirealista, que destruyese las formas de significar de la representación patriarcal (Laura Mulvey, 1975). Para esta corriente, los modos habituales de representación constituyen formas de subjetividad propias a una cultura patriarcal, por lo cuál, la intervención cultural del feminismo debía desafiar y trastocar esta constitución, creando estrategias

La propuesta que se sostiene tanto en los ensayos como en la imagen, es la de un cine deconstructivo, un "anticine", antinarrativo y antirealista, que destruyese las formas de significar de la representación patriarcal.

³ Se trata de los trabajos "Visual pleasure and narrative cinema" de Laura Mulvey publicados en *Screen*, n. 16, agosto de 1975, "The place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh" de Claire Johnston y Pam Cook, *Vineyard Press*, 1974, y la presentación de Claire Johnston como editora a "Notes on Women's Cinema", SEFT, 1974, así como Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by *Duel in the Sun*", en *Framework*, ns. 15, 16 y 17, 1981.

El cine, en tanto sistema de representación avanzado, es un terreno privilegiado para indagar cómo el inconsciente (patriarcal) estructura formas de ver y formas de placer (patriarcal) al mirar.

cinematográficas que rompieran con los modos de representación dominantes.

Su horizonte crítico se centró en develar los mecanismos y dispositivos de la mirada patriarcal. El psicoanálisis era considerado, en este intento, como "arma política". Buscando más allá de la aparente coherencia de la película se encuentran los síntomas de la ideología, y el cine, en tanto sistema de representación avanzado, es un terreno privilegiado para indagar cómo el inconsciente (patriarcal) estructura formas de ver y formas de placer (patriarcal) al mirar.

La agenda de investigación de esta corriente se ocupó de los siguientes temas: la imagen y posición de la mujer en el cine y su construcción dentro de la estructura narrativa; su representación como objeto del deseo masculino; las implicaciones de éste en la sexualidad y el deseo femeninos; el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la espectadora; las formas pertinentes a una creación cinematográfica feminista.

Para esta corriente, la mirada predominante en el mundo contemporáneo es falocéntrica.⁴ El cine evidencia esto, pero además, el cine contribuye de manera importante a construir la subjetividad moderna. Como lo asienta Christiane Metz en su fascinante ensayo,⁵ el cinematógrafo, forma artística del capitalismo tardío (Aranowitz), de pone en acción un dispositivo psíquico originario, análogo a la fase primigenia del espejo en la constitución del sujeto.⁶ El cine conecta directamente con la psique.

⁴ Evidentemente la influencia de la escuela inglesa de los Cultural Studies en torno a las formas como ideología, y los trabajos de John Berger sobre la mirada y Bill Nichols sobre las imágenes están presentes en estas propuestas de teoría cinematográfica.

⁵ Christian Metz, 1979, *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*. Gustavo Gili, Barcelona.

⁶ Fase dominada, para Lacan, por el Imaginario y correspondiente a lo que Freud denomina escopofilia, que esquemáticamente se refiere al placer de mirar al otro como objeto. Estos mecanismos psíquicos están presentes en el espectador, quien sigue dependiendo de un juego identificatorio permanente. Sin este juego identificatorio, para el psicoanálisis, no habría vida social alguna.

Analizando estos mecanismos desde una perspectiva que focaliza al sujeto femenino, Mulvey indaga sobre la imagen de la mujer en la narrativa cinematográfica, develando como la narrativa la construye como el objeto del deseo de una triple mirada: la de la cámara, la de los personajes dentro de la narración, y la del espectador, considerado siempre como masculino. La mirada masculina domina la historia, no sólo porque el varón es el protagonista, sino porque es su fantasía y deseo los que conducen la mirada del espectador(a). En el escrito *Visual pleasure and narrative cinema*, Mulvey considera que esta estructura excluye totalmente a la espectadora; reconsidera en un segundo trabajo,⁷ y plantea que a la espectadora la coloca en la posibilidad de elegir entre dos opciones: identificarse de manera masoquista con el objeto (pasivo) del deseo masculino, o, de manera transexual, identificarse con la mirada (activa) del varón.

Pero, argumenta Mulvey, la mujer en tanto imagen y *locus* del deseo masculino encierra una paradoja: al tiempo que es el objeto del deseo, es una amenaza para el varón, representa el peligro o la amenaza de castración, siguiendo a Freud. Entonces, en esta estructura patriarcal de la representación de la mujer dentro de la narrativa cinematográfica, es necesario resolver este peligro, exorcizar la amenaza. Para resolver la paradoja y controlar el peligro, el cine clásico encuentra dos caminos: el *voyeurismo*, que coloca a la mujer como misterio a investigar, y que se vincula con el sadismo que devalúa o culpabiliza la imagen de la mujer como solución a la amenaza que representa, recuperando el poder y control al castigarla o perdonarla; y el *fetichismo*, que exorciza el peligro exaltando la belleza femenina en tanto fetiche, volviéndola satisfactoria en sí misma, ícono total, culto a la diva. La primera solución está necesitada de una historia lineal, la segunda depende totalmente de la mirada.

De esta manera, Mulvey deja al descubierto los mecanismos del operativo patriarcal en el cine: la mirada voyerista y

Mulvey deja al descubierto los mecanismos del operativo patriarcal en el cine: la mirada voyerista y la fetichista, la mujer como cuerpo y metonimia y la necesidad del cine realista y narrativo.

⁷ Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by *Duel in the Sun*", en *Framework*, ns. 15, 16 y 17, 1981.

La propuesta del anticine es una beligerante intervención feminista en la cinematografía, que propone desde la teoría una manera de hacer cine que le exige a las y los espectadores un distanciamiento crítico, que desarrolle un placer intelectual por lo que se mira.

la fetichista, la mujer como cuerpo y metonimia y la necesidad del cine realista y narrativo. En oposición a ello, el anticine debe trabajar en contra de la construcción de la imagen de la mujer como *locus* del deseo masculino, así como de la espectadora como invitada invisible, obligada a elegir entre el pasivo-femenino y el activo-masculino. Para ello, este cine debe ser anti-realista y destructivo como estrategia y estilo. El cine que trata de mujeres o es autoexpresivo de ellas no es suficiente para ser considerado como destructor y crítico, es decir, como feminista. Es necesaria una ruptura tanto en la diégesis como en la mimesis y por tanto en la identificación.

La noción de cine realista se ajusta a lo que otras autoras empiezan a designar como *Modelo de Representación Institucional*.⁸ Lo interesante de este concepto es que articula varias dimensiones del "hecho cinematográfico": su formar parte del *aparato cultural* del capitalismo avanzado, es decir, el hecho de que el cine en tanto medio, está atravesado por las relaciones mercantiles que afectan y conforman la industria cultural, siendo en sí mismo una empresa económica y lugar de reproducción ideológica de la cultura; el hecho de ser parte también de las formas artísticas del capitalismo avanzado, y en este sentido, el ser portador de *estilo* y singularidad, lugar de la expresión; por último, y de esta manera tensionada, el ser parte fundamental en la *construcción de las subjetividades modernas*, gran "educador sentimental" como dice Monsiváis en relación al cine nacional de la época de oro; gran aparato semiótico, como lo entiende Teresa de Lauretis.

Desde esta perspectiva, la propuesta del anticine es una beligerante intervención feminista en la cinematografía, que propone desde la teoría, una manera de hacer cine que le exige a las y los espectadores un distanciamiento crítico, que desarrolle sobre todo un placer intelectual por lo que se mira. Y esto de manera obligada, por la posición que la obra cinema-

⁸ Varias autoras han trabajado con este concepto, queriendo significar el cine clásico, institucional, de Hollywood, donde se fijan ciertas convenciones narrativas que convierten a la mujer en *locus* del placer (Annette Kuhn, Ann Kaplan y Mary Ann Doane, entre otras).

tográfica asigna y provoca en la espectadora. La forma de la obra cinematográfica debe impedir los procesos identificatorios que produce el cine realista, debe exigir que el acto de recepción sea un acto crítico y autoreflexivo, y supone que se encuentra placer en ello.

Las desviaciones del canon

La propuesta del anticine es, sin duda, una elaboración teórica muy completa y sugerente; implicaba varias cosas para el conjunto del análisis cultural feminista: superar un esencialismo que suponía que toda creación cultural femenina era, de por sí, sustancialmente diferente a lo dominante; que bastaba con la autoexpresión de las mujeres para subvertir al orden simbólico dominante; también, al poner énfasis en la teoría, presionaba para que el feminismo en tanto movimiento político asumiera la necesidad de la teorización. Por último, al pensar a la cultura como un constructo, ponía el énfasis en develar los mecanismos ideológicos que sostenían a las imágenes, insorporando a la reflexión feminista el impulso crítico radical de la *desnaturalización* de los productos culturales.

Sin embargo, y a pesar de todos estos aciertos, que volvían la reflexión feminista mucho más compleja y densa, esta propuesta terminó reduciendo el campo problemático de la crítica feminista, al concebir a la cultura como un eterno binario, con significaciones fijas, ante cuya existencia sólo cabía el rechazo total. De esta forma, la crítica radical se instituyó en un canon, y la creación feminista en el modelo ideal de la creación cultural femenina.

Pronto aparecieron otras visiones que disentan de los presupuestos centrales de un "anticine". Voy a delinear a grandes rasgos los argumentos más importantes que sostuvieron las feministas que buscaron flexibilizar la propuesta del anticine, y mostrar como ellos tienen que ver con un desplazamiento más general dentro del feminismo, que buscaba dar respuesta a la crisis teórica abierta por la llamada muerte del sujeto. En esta discusión se delinea con claridad el inicio de la puesta en

duda de la omnipotencia de los discursos y la recuperación de las posibilidades activas del sujeto:

En oposición a una visión de las mujeres como víctimas sin poder, la sexualidad sólo puede considerarse dentro de las relaciones de poder, y que realmente el terreno a investigar es "cómo se relacionan varones y mujeres con su propia bisexualidad".

- El cuestionamiento de la comprensión de la diferencia sexual como rígidas polaridades. Janet Bergstrom, (1979),⁹ concluye, tras el análisis del cine de F.W. Murnau, que el sentido erótico del *film* transita del cuerpo femenino al masculino, siendo más bien una carga homoerótica inestable que logra un relajamiento en la y el espectadora-espectador de las demarcaciones de género y orientación sexual. La bisexualidad humana, aunque reprimida por la cultura heterosexual dominante, permite la movilidad y fluidez de identificaciones, abiertas a las posibles lecturas que haga el o la espectador(a), siempre contextualizada. Contraria a la visión de la cultura como mecanismo omnipotente, plantea la importancia de los mecanismos de resignificación y resimbolización del público, terreno no investigado por un feminismo centrado en la desconstrucción de lo patriarcal. En oposición a una visión de las mujeres como víctimas sin poder, plantea que la sexualidad sólo puede considerarse dentro de las relaciones de poder, y que realmente el terreno a investigar, es *cómo se relacionan varones y mujeres con su propia bisexualidad*. Esto altera sin duda el binomio masculino-femenino sobre el cuál se asienta la propuesta antirealista.
- La importancia de no establecer un canon. Jane Gaines (1984),¹⁰ argumenta que la propuesta de un "anticine" bloquea el camino de la investigación y de la experimentación. El interés del feminismo había sido absorbido por la diferencia sexual, cuando lo relevante es reconocer y nombrar *cómo las diferencias interactúan con lo dominante*. Las fantasías eróticas y los deseos sexuales de las mujeres es más bien

⁹ Janet Bergstrom, "Enunciation and sexual difference", en *Camera obscura*, 1979.

¹⁰ Jane Gaines "Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?", en *Jump Cut*, n. 29, febrero de 1984. "White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory" en *Cultural Critique*, n. 4, otoño de 1986.

un terreno a explorar, no pueden ser totalmente explicadas por el psicoanálisis. Cierta feminismo se comporta ante la sexualidad femenina como frente a un tabú, de alguna manera opuesto a cierta "moral feminista", cancelando de antemano las posibilidades de su investigación y experimentación.

- La recepción como una acción-activa. B. Ruby Rich (1978), ubica en la recepción femenil una dialéctica de absorción, resignificación y resistencia de lo que emana de la pantalla.
- La historicidad del modelo psicoanalítico: otras argumentaciones irán en el sentido de que los escenarios en torno al *corpus* teórico psicoanalítico han variado enormemente, la familia se ha desintegrado, las parejas se han transformado, las madres y los padres asumen solas y solos la crianza, la ley del padre es menos evidente en el marco de madres solteras donde es el deseo femenil el que funciona como movilizador (E. Ann Kaplan, 1983).¹¹
- La distancia entre los discursos y los "cuerpos reales". Teresa de Lauretis¹² interviene en la polémica proponiendo la distinción entre *La mujer* como constructo ficcional, en el que convergen varios discursos congruentes entre sí, como el científico, el literario, el jurídico, incluso el feminista, y *las mujeres*, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores. De esta manera analiza la distancia entre los discursos, las prácticas y los sujetos. El sujeto es construido por los discursos, pero al mismo tiempo tiene posibilidades de acción. Estas posibilidades de acción se tornan en políticas de auto-representación, y ello contribuye a resolver el dilema de producir las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente, invisible por aún no representado. Además, este sujeto (del feminismo), es un sujeto heterogéneo, marcado por la diversidad interna, y no monolítico. En este sentido, de Lauretis cuestiona la pertinencia de trabajar sobre la idea

Teresa de Lauretis interviene en la polémica proponiendo la distinción entre La mujer como constructo ficcional, y las mujeres, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores...

¹¹ E. Ann Kaplan, *Women and film. Both sides of the camera*, 1983, Routledge, N. Y., 1990.

¹² Ensayos de 1979 a 1983 recogidos en el libro *Alicia Ya no*, publicado en español por Editorial Cátedra, 1992.

de una estética cinematográfica feminista, y plantea que más bien hay que focalizar la relación con la audiencia. Cómo, o bajo que supuestos, se dirige una obra al público. *Jeanne Dielmann* (1975), película de Chantall Akerman, es un caso ejemplar para de Lauretis, ya que no se trata sólo de una película sobre la experiencia de una mujer, sino de una película *que se dirige al receptor en tanto mujer*, es decir, que organiza el espacio visual y simbólico de tal forma que le habla al receptor como si le hablara a una mujer, sin importar su sexo, definiendo todos los puntos de identificación (con el personaje, con la cámara, con la imagen) como de mujer.¹³

Las derivas teóricas hasta aquí reseñadas ocurren, al interior del feminismo, en relación a la centralidad que la diferencia sexual ha ocupado en algunas corrientes, sin tomar en cuenta la mediación de otras estructuras de poder, su comprensión como binaria y polar, la asunción del psicoanálisis como una teoría fija y con capacidades explicativas universales, la subordinación que cierto feminismo hace de las diferencias en nombre de La diferencia.

Las teorías de la creación audiovisual feminista contienen una idea de la recepción. Las críticas y matices que se argumentan en torno a la propuesta del anticine también se asientan en una distinta percepción de la recepción y de las capacidades del sujeto receptor. Esta concepción hace estallar la idea de que el acto de recepción depende totalmente de la obra, que ella crea al receptor. Más bien, se inicia el camino que va a focalizar al sujeto como un sujeto siempre construyéndose a partir de ciertas opciones, optando por maneras de resistir, resignificar o adherir. Este "agenciamiento" del sujeto no ocurre sin contexto ni de manera voluntarista. Se encuentra *sobre-determinado* por la historia global, local y personal, por la coyuntura y posibilidades de acción, y por lo que cada recurso significa dentro de una cadena más amplia de relaciones significantes, y por la cadena de agenciamientos que pueden ocurrir en un momento determinado.

¹³ Teresa de Lauretis (1987), *Technologies of Gender*, Indiana University Press.

Esta percepción, tanto del sujeto como de la creación cultural, torna posible la consideración de que estrategias diversas e incluso contradictorias sean usadas y sean válidas en la creación de imágenes feministas. Este punto es defendido por Alexandra Juhasz¹⁴ al analizar la producción videográfica contemporánea de mujeres norteamericanas. De manera irónica, esta investigadora plantea que la normatividad del canon elaborado durante los años setenta provocó en la producción feminista de imágenes lo que ella denomina un *silenciamiento del cuerpo*. El primer cine documental feminista presentaba el cuerpo desnudo de las mujeres desde una nueva perspectiva, la del conocimiento del propio cuerpo y el cuidado de la salud ginecológica. El impacto en el feminismo de lo que Juhasz llama la teoría SLAB, (siglas iniciales de Saussure, Lacan, Althusser y Barthes), lleva de la crisis del sujeto a su virtual desaparición (en este caso, del sujeto femenino) y sobre todo de su cuerpo. Des-encarnación que ocurre tanto por el énfasis en los discursos, como por el propio conflicto que el cuerpo femenino provoca. En tanto territorio sintomático del patriarcado, la visibilidad del cuerpo de la mujer ha sido un problema difícil en el feminismo. Lo ha dividido en posiciones políticas totalmente contrapuestas. En palabras de Carole Vance,¹⁵ la sexualidad ha representado para el feminismo tanto un placer como un peligro. En la crítica feminista algunas veces predomina el peligro, que hace conjurar al placer (siempre disipador) y dominar al temor (siempre institucionalizador).

En la creación de imágenes, como en otros discursos y prácticas politizadas, ciertas verdades contextuales fueron categorizadas como esenciales e intrínsecas. Juhasz reconstruye este proceso a partir de ciertas afirmaciones, necesariamente

La visibilidad del cuerpo de la mujer ha sido un problema difícil en el feminismo. Lo ha dividido en posiciones políticas totalmente contrapuestas... la sexualidad ha representado para el feminismo tanto un placer como un peligro.

¹⁴ Alexandra Juhasz, "Nuestros autocuerpos, nosotras mismas : la representación de las mujeres reales en el video feminista" en *Afterimage*, Vol. 21, n. 7, febrero de 1994, Nueva York, pp. 10-14. La traducción fue hecha por la Coreografía de Género y Sociocultura del PUEG, y será publicada en breve.

¹⁵ Carole S. Vance (comp.) 1984, *Placer y peligro*, Editorial Revolución, Madrid, 1989.

El énfasis en la eficacia del discurso patriarcal falogocéntrico tiene su contraparte en una idea de la espectadora pasiva, sin alternativas ni potencia para resistir.

esquemáticas, que muestran la lógica teórica que subyace a este proceso de reduccionismo:¹⁶ la idea de que la ley de la verosimilitud es la responsable de la represión de la imagen de la mujer; que el mismo acto de representación contiene la objetivación (cosificación) de las mujeres y la represión de la sexualidad femenina; y que en tanto la esencia de la feminidad es referida más frecuentemente al "cuerpo natural" como indicador de la diferencia sexual, ese "cuerpo natural" debe ser rechazado. Este proceso de dogmatización ocurre también en otras áreas del feminismo, como sucede con otros cuerpos teórico-políticos, por ejemplo, de la desconstrucción de los contenidos patriarcales del lenguaje al rechazo del lenguaje, de la crítica de la pornografía al rechazo de la sexualidad, del rechazo a la representación dominante del cuerpo femenino al rechazo de toda representación del cuerpo femenino.

El énfasis en la eficacia del discurso patriarcal falogocéntrico tiene su contraparte en una idea de la espectadora pasiva, sin alternativas ni potencia para resistir. Su única posibilidad es la desconstrucción al infinito porque no se puede afirmar en ninguna identidad, solo en la negatividad. Se entiende a la mujer como un efecto homogéneo de los discursos falogocéntricos, atrapada en el discurso. En cambio, al enfatizar la interacción de las diferencias con el discurso dominante, se da paso a una visión de las mujeres entendiendo su acción como algo que las puede potencializar dentro de la sociedad, desde su diferencia sexual-étnica-cultural, en un juego constante de relaciones de poder y de significación. Es por ello que Juhasz al analizar las imágenes de los videos feministas de los noventa se vuelca a los contextos y las condiciones extra-textuales que vuelven específicas a las espectadoras en sus diferencias y contradicciones.

Fueron los señalamientos críticos que las mujeres de las "minorías" han desarrollado acerca de las "temáticas universales" de las mujeres, los que posibilitaron tales desplazamientos al interior de la teoría feminista, dejando ver lo problemático de la representación, en todos los ámbitos.

¹⁶ Citando a Claire Johnston, Christine Gledhill y Mary Ann Doane.

Teresa de Lauretis (1987),¹⁷ Donna J. Haraway¹⁸ y Chandra T. Mohanty (1991)¹⁹ han cuestionado la capacidad de representación que ha tenido hasta ahora la teoría feminista. De Lauretis, desestabilizando una noción de la identidad subjetiva como unívoca y centrada en la diferencia sexual. El sujeto está “engendrado” (*engendered*) no sólo por la diferencia de sexo, sino de clase, de etnia, de religión, de preferencia sexual, de edad, y de otra serie de sobredeterminaciones que lo hacen un sujeto múltiple, ambiguo y contradictorio en sí mismo, más negado que afirmado en su unidad. Haraway en su importante aportación acerca de la objetividad como conocimiento situado, y las implicaciones de ello para la ciencia y el conocimiento, y Mohanty desde la crítica a los supuestos que operan en el discurso feminista occidental en su construcción del llamado “feminismo del tercer mundo”, donde éste aparece no sólo como una entidad unívoca y monolítica, sino que pone a funcionar un dispositivo de “modelo ideal” de mujer feminista frente al cuál la especificidad de las luchas y resistencias de las otras mujeres se invisibilizan.

Balance teórico

La discusión hasta aquí reseñada, si bien concierne a la producción cinematográfica, y a los intereses particulares de las teorías feministas, no pueden desvincularse de los problemas centrales de la teoría social contemporánea, en relación al mundo marginal o subalterno, y la capacidad de los discursos críticos para representarlos con justeza. Los sujetos paradójicos y heterogéneos del feminismo contemporáneo son los protagonistas, al tiempo que los creadores de las imágenes audio-

*Teresa de Lauretis,
Donna J. Haraway y
Chandra T. Mohanty
han cuestionado la
capacidad de represen-
tación que ha tenido
hasta ahora la teoría
feminista...
desestabilizando
una noción de la
identidad subjetiva
como unívoca
y centrada en
la diferencia
sexual.*

¹⁷ En *Technologies of gender*, 1987, Indiana University Press.

¹⁸ Donna J. Haraway, 1991, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, 1995.

¹⁹ “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”, en *Third World Women and the Politics of Feminism*, editado por Mohanty, Russo y Torres, Indiana University Press, 1991.

Es problemático para el feminismo compartir reclamos con mujeres que comercian con su propio cuerpo; sin embargo, la solución política a esta contradicción no puede ser la censura, la crítica y la segregación entre mujeres.

visuales contemporáneas. Análogamente, los movimientos sociales contemporáneos son protagonistas y creadores de nuevos contextos políticos, donde se resignifica la idea misma de la política. El reto de estos desplazamientos, que son teóricos a la vez que prácticos, es cómo representar las múltiples diferencias sin perder politicidad; es decir, como superar la celebración de las diferencias, para dejar ver, de nueva cuenta, el orden de poderes y jerarquías que las atraviezan.

Juhasz elige un ejemplo que muestra la complejidad de la política contemporánea, nuevamente restringiéndose al campo feminista: se trata de *Scarlet Harlot's Taking Back the Night*, 1990, un video que muestra un grupo de prostitutas que marchan junto con otras feministas exigiendo seguridad para las mujeres en la noche. El video reclama un espacio para las prostitutas como mujeres que sufren de la inseguridad y la misoginia en una sociedad sexista y violenta. Es problemático para el feminismo compartir reclamos con mujeres que comercian con su propio cuerpo; sin embargo, la *solución política* a esta contradicción no puede ser la censura, la crítica y la segregación entre mujeres. Las políticas del feminismo se van ampliando en la medida en que sus actoras, las mujeres, van siendo reconocidas como el "sustrato real" de esas políticas. ¿Política posmoderna? ¿Solidaridades e identificaciones provocadas por el contexto neoliberal?

Hibridación teórica, eclecticismo, heterodoxia, heteroglosia, conocimiento situado, objetividad parcial, han sido las propuestas del feminismo como maneras actuales de encontrar la propia voz y establecer redes de identificación y solidaridad. Espacio del y para el sujeto femenino, con mayor cinismo y menor inocencia, al optar por estrategias diversas y contradictorias en un campo configurado cada vez más por fuerzas contradictorias. Para Juhasz, los feminismos de hoy no deben renunciar a nada: tienen como estrategias tanto al realismo como su crítica, tanto políticas de identidad como de su desconstrucción. Tanto la autoexpresión, como acto paralelo o precedente a la desconstrucción, son indispensables. Pero en lugar del infinito ejercicio destructor de las imágenes del cuerpo, éste debe volver a ser especificado dentro de

la existencia: raza, clase, identidad y preferencia sexual, peso, edad, enfermedad y etcéteras que lo construyen y articulan. En ello se juega una *comprensión de la mirada* más amplia que la de la identidad sexual del feminismo antirealista, y menos inocente (en el sentido de capturada por el efecto de verosimilitud), de las primeras feministas documentalistas. También se juega una comprensión más práctica (en el sentido de construcción de lo social) de la fenomenología. Género(s) como representaciones, donde las mujeres son consideradas actoras-activas o performativas. Juhasz coincide con otras autoras (Monanty, Haraway, Scott) al calificar esta mirada (y esta actitud) de más politizada. Más adentro y afuera del feminismo, diría yo, con mayor rango de autorrepresentaciones, haciendo crecer la encarnación de sujetas diversas, lejanas y muchas veces contrapuestas, sin embargo, identificadas entre sí en puntos centrales de la edificación política contemporánea.

Bibliografía

- Bergstrom, Janet, "Enunciation and sexual difference" en *Camera obscura*, 1979.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of gender*, Indiana University Press.
- , Teresa, *Alicia Ya no*, Editorial Cátedra, 1992.
- Gaines, Jane, "Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?" en *Jump Cut*, n. 29, febrero de 1984.
- , "White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory" en *Cultural Critique*, n. 4, otoño de 1986.
- Haraway, Donna J. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, 1995.
- Johnston, Claire (ed.), *Notes on Women's Cinema*, SEFT, 1974.
- Johnston, Claire y Pam Cook, "The place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh", Vineyard Press, 1974
- Juhaz, Alexandra "Nuestros autocuerpos, nosotras mismas: la representación de las mujeres reales en el video feminista" en *Afterimage*, Vol. 21, n. 7, febrero de 1994, Nueva York.

En lugar del infinito ejercicio destructor de las imágenes del cuerpo, éste debe volver a ser especificado dentro de la existencia: raza, clase, identidad y preferencia sexual, peso, edad, enfermedad y etcéteras que lo construyen y articulan.

- Kaplan, E. Ann (1983), *Women and film. Both sides of the camera*. Routledge, N.Y.
- Mohanty, Chandra T. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", en *Third World Women and the Politics of Feminism*, editado por Mohanty, Russo y Torres, Indiana University Press, 1991.
- Mulvey, Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, n. 16, agosto de 1975.
- , "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by *Duel in the Sun*", en *Framework*, ns. 15, 16 y 17, 1981.
- Rich, Ruby B., "In the name of feminist film criticism", en *Jump Cut*, n. 19, 1978.
- Vance, Carole S. (comp.), 1984, *Placer y peligro*, Editorial Revolución, Madrid, 1989.