

## Feminismo y teoría cinematográfica

Maricruz Castro Ricalde

*En este artículo se ofrece un panorama de las relaciones que se han establecido entre la teoría cinematográfica y los estudios de género en los últimos treinta años, enfatizando hacia dónde apuntan los enfoques de las investigaciones que al respecto se publicaron en la década de los noventa. La relevancia de los textos sobre las representaciones femeninas, la relación entre la semiótica y el psicoanálisis, las teorías de la posmodernidad y el poscolonialismo, así como los temas centrados en la raza, la homo, hetero y bisexualidad, el poder, la alteridad y la marginalidad forman parte del cada vez más amplio espectro explorado por la teoría cinematográfica feminista. El arranque de este siglo que comienza trae consigo una energía y una innovación comparables a la efervescencia vivida por teóricos y creadores en los años setenta. Una de sus causas es la apertura de las miradas de los estudios culturales y los realizados en conjunto con otras áreas como la literatura y el arte, en general.*

*This article offers a panorama of the relationships that have been established between cinematographic theory and genre studies of the last thirty years; emphasizing where the approaches of the investigations are headed that have been published on the subject in the nineties. The relevance of the texts concerning feminine representations, the relationship between semiotics and psychoanalysis, postmodern and postcolonial theories, as well as subjects centered around race, homo, hetero and bisexuality, power, alterity and marginality form part of the ever-growing spectrum explored by feminist cinematographic theory. The beginning of this century that is just beginning brings with it an energy and an innovation comparable with the effervescence experienced by the theorists and creators of the seventies. One of its causes is the opening of views of cultural studies and those carried out together with other areas such as literature and art in general.*

Si realizáramos una lectura retrospectiva de los textos fundamentales para la teoría cinematográfica feminista, nos daríamos cuenta de que ellos en sí mismos son un campo de batalla en donde se

han enfrentado, avanzado, retrocedido y pactado ideas vinculadas con las principales líneas teóricas del feminismo, los estudios culturales, métodos críticos y teorías en general relacionadas con las ciencias sociales y del lenguaje. Lo que ha acontecido en este terreno no dista demasiado de las discusiones entabladas sobre la teoría y/o el compromiso político, su impacto real en la sociedad, la práctica fílmica y su inteligibilidad para los espectadores y/o ciudadanos comunes, entre otras arenas de influencia.

En los escritos de los años setenta, la tendencia de hablar en nombre de todas las mujeres, de concebirlas como un colectivo homogéneo, de imágenes únicas producidas por el cine, de miradas espectatoriales semejantes se ha desvanecido. En su lugar, en los discursos críticos de las dos últimas décadas se percibe una marcada orientación por fracturar esas visiones unitarias y, en cambio, se opta por la fragmentación, en donde el poder y los estudios sobre el mismo han especializado los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, el género de la diferencia sexual, pero también desde las formas del discurso cinematográfico. Otra característica común es el acercamiento al psicoanálisis, principalmente a la vertiente lacaniana, y al análisis de los signos, sea desde una perspectiva semiótica, sea a través del análisis del discurso. Textos más recientes se interrogan sobre el posestructuralismo y el poscolonialismo. Desde un enfoque temático, la mirada, la representación, el cuerpo, el deseo y el binomio sujeto/objeto están presentes. En todos los casos, el estudio del aspecto visual se torna imprescindible.

A la mujer, entonces, se le estudia desde una conceptualización imposible de desligar de la construcción cultural y política; visión que se traduce en una exploración sobre el discurso: el que se emite, el plasmado en el mensaje audiovisual y el que se recibe. Es decir, implica cuestionar la universalidad de los discursos que circulan en el texto cinematográfico, a su alrededor y como productos del mismo. Leerlos como parte de esa construcción cultural que ha mitificado a la mujer de una manera determinada es ya un acto de desmontaje ideológico y un fértil punto de partida para nuevas o revisitadas propuestas. En este sentido, Mercedes Coll

se detiene en el caso de la historiografía cinematográfica y los esfuerzos realizados para dar a conocer el papel de las mujeres en los distintos ámbitos de la producción fílmica. El solo hecho de documentarlo, “problematiza cualquier tipo de periodización o clasificación que las haya excluido de los modelos y criterios utilizados” (160). Los significados generados pierden su aparente neutralidad, su supuesta naturalidad, y hacen aparecer lo que no era visible hasta ese momento.

A través de las siguientes líneas, deseamos ofrecer un panorama de las relaciones que se han establecido entre la teoría cinematográfica y el feminismo en los últimos treinta años, enfatizando hacia dónde apuntan los enfoques de los estudios que al respecto se publicaron en la década de los noventa.

#### IMÁGENES DE MUJER

A partir de los años setenta, se detecta una creciente especialización en los estudios que abordan a la mujer y su relación con el cine, en sus múltiples facetas e intereses, de acuerdo con las diversas etapas por las que ha transitado el movimiento feminista. En prácticamente todas, sin embargo, se advierte un compromiso político que insta al lector a cuestionar las estructuras de género establecidas desde un poder social. Surgen los grupos interdisciplinarios de mujeres, en donde teóricas trabajan conjuntamente con artistas o activistas feministas, se crean festivales de cine de mujeres como el New York International Festival of Women’s Film o secciones como en los de Edimburgo o Toronto y se fundan revistas como la influyente *Women and Film*, en 1972. En México, los esfuerzos se dirigieron, en un primer momento, a la formación de colectivos de apoyo a las luchas populares de los años setenta: obreros, mujeres e indígenas eran el tema teórico-práctico de grupos como el “Taller de Cine de Octubre en el CUEC (coordinado por Trinidad Langarica y Armando Lazo y la Cooperativa de Cine Marginal “[los cuales] se propusieron estar fuera de la academia”. (Millán 112). En 1978, surge el Colectivo Cine-Mujer compuesto básicamente por mujeres estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: “hacer cine para este grupo era a la vez

una práctica y un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina” (Millán 114). Vemos, entonces que en México hubo un mayor desarrollo de un cine feminista y de grupos de apoyo a las minorías que de acciones visibles para la sociedad en general como la organización de muestras de cine con un enfoque de género, revistas dedicadas al tema, surgimiento de centros académicos y actividad bibliográfica, ya que esto haría su aparición casi dos décadas después.

Una de las etapas se centró en la representación de la mujer en el cine clásico hollywoodense, en los estereotipos creados por la cultura patriarcal y, de esta forma, hacer visible lo invisible descubriendo los mecanismos que naturalizan las imágenes y los significados que portan. Molly Haskell señala cómo los roles tradicionales del cine de Hollywood (la madre, la vecina, la virgen, la amiga fiel, la esposa, la vampiresa) poco tienen que ver con las identidades reales de la mujer y sus experiencias. Su punto de arranque es la convicción del cine como un instrumento de propaganda del sueño americano, en el que la inferioridad femenina modela los comportamientos sociales. En su libro, *From Reverence to Rape* apunta cómo, en el fondo, todas desean ser víctimas del poder masculino traducido en su fuerza física. La violación vendría a ser una aspiración femenina, según el análisis de las escenas de este tipo que prevalecen en las películas de los años sesenta y setenta, las cuales distan mucho de esa postura reverencial adoptada ante los estereotipos de los años treinta. El endurecimiento discursivo del cine se consideraría como una consecuencia de los espacios públicos ganados por la mujer y los estudios feministas, justamente en ese periodo.

Otra tendencia ligó metodologías cuantitativas con análisis cualitativos, a fin de demostrar de qué manera los estereotipos acerca de los roles sexuales correspondían a un rango muy limitado, desalentaban las aspiraciones femeninas a modificarlos y reforzaban los prejuicios masculinos. Se atribuía, así, un gran poder a las representaciones cinematográficas sobre el contexto social. Era evidente, entonces, la necesidad de una mayor presencia de las mujeres en puestos directivos y creativos de la industria fílmica, pues

ellas tendrían la posibilidad de introducir una visión distinta sobre el colectivo femenino, debilitar tales estereotipos y afirmar la necesidad del cambio a través de las películas.

Haskell problematiza estas ideas, sin dejar de admitir que los filmes portan las fantasías masculinas, tienden a subrayar la debilidad de las mujeres e idealizan a sus figuras femeninas al verlas como madres abnegadas, lo cual tematiza el sacrificio y el espacio que verdaderamente le atañe: el privado. Este tipo de textos cinematográficos “are politically conservative and masochistic”.<sup>1</sup> (Thornham 11) Sin embargo, Haskell plantea que las obras cinematográficas son textos complejos y dentro de ellos, incluso los dirigidos por varones, puede haber voces subversivas que problematizan de igual manera la recepción de los espectadores. Una de ellas es el poderío escénico de las estrellas de Hollywood (Katherine Hepburn, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Bette Davis, etc.), quienes a pesar de las historias y los roles desempeñados, ejercen una fascinación en el espectador y su imagen prevalece por encima de la pobreza ideológica de las tramas. Es interesante comprobar cómo esta aseveración es pertinente para el fenómeno cinematográfico en México, en donde la presencia de las divas como María Félix o Dolores del Río estaba asentada en el imaginario del público, a pesar de los papeles de rendición y sumisión, de mujeres violadas, ultrajadas y dominadas, tan característicos en sus filmografías.

Claire Johnston, apenas un año antes (su texto es de 1973 y el de Haskell de 1974), había puntualizado que aun cuando es evidente la represión de la sexualidad femenina en las películas de Hollywood, no desaparece del todo. Por el contrario, esta ausencia puede convertirse en un recurso para desnaturalizar las imágenes femeninas, al estilo de Dorothy Arzner, quien en su última película *Dance, Girl, Dance* (1940), caracteriza a sus protagonistas como una “vamp” y una chica inocente: “Working from this crude stereotyping, Arzner succeeds in generating within the text of

---

<sup>1</sup> “son políticamente conservadores y masoquistas”. (La traducción es nuestra al igual que todas las de este texto).

the film, an internal criticism of it"<sup>2</sup> (29). La noción de la mujer como un espectáculo, como un objeto destinado a ser visto por el varón, se lleva a un extremo paródico, evidente en los dos polos míticos encarnados por los personajes femeninos: sexualidad vs. inocencia.

Giulia Colaizzi (16) se detiene críticamente en el legado de Haskell y observa que en la tipología trazada y de tanta influencia en investigaciones posteriores, falta subrayar que ésta es parte de una construcción cultural. Tal omisión la lleva a abrazar de manera adaptada la teoría del espejo,<sup>3</sup> al considerar las imágenes cinematográficas como un reflejo de las distintas clases de mujeres, susceptibles de encontrar en la vida real. Haskell no percibe la naturalización que ella misma perpetúa, al fusionar los conceptos representación/referente/realidad.

#### SEMIÓTICA Y PSICOANÁLISIS

En forma casi simultánea a los estudios de la representación, se identifica la urgencia de construir una teoría cinematográfica feminista. Haskell lo había advertido desde sus primeras publicaciones, pero sus métodos de trabajo, más cercanos a la sociología, no propiciaron el desarrollo conceptual demandado por ella misma. Los estudios de, por ejemplo, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis desvían su interés en los resultados de la imagen cinematográfica y, en cambio, se preocupan en los modos en los que se integran esas imágenes, en el marco de la teoría psicoanalítica.

Los modelos dominantes en el cine descansan en el eje del deseo masculino. El influyente texto de Laura Mulvey, *Visual*

2 "Trabajando desde este crudo estereotipo, Arzner tiene éxito en generar dentro del texto fílmico una crítica interna del mismo".

3 Adaptando conceptos de Louis Althusser y Jacques Lacan, Luce Irigaray advierte que el sujeto no es total ni homogéneo, lo cual cuestiona el antiguo binomio mujer: naturaleza/varón: cultura, con sus consecuentes derivaciones (distribución del espacio y roles, por ejemplo). Se destruye así la idea, tan difundida por el patriarcado por coherente y tranquilizadora para sus presupuestos, de la mujer que actúa como un espejo que le devuelve al varón una imagen estable y única de sí mismo. Ella, por lo tanto, no existe como sujeto, sino como un mero reflejo de las nociones masculinas.

*Pleasure and Narrative Cinema*, enriquece este planteamiento, cuestionando la función que cumplen esas representaciones en las espectadoras y de qué manera ellas consumen los filmes diseñados por la ideología patriarcal. Mulvey llega a la conclusión de que la polaridad hombre/actividad y mujer/pasividad se debe a cómo son aprehendidas las estructuras del placer del cine clásico y la forma en que se llega a la identificación con los personajes y las historias cinematográficas. Se apoya en la tesis de que el cine ofrece dos tipos de placeres, uno ligado a la escopofilia y otro al narcisismo. El primero considera al objeto que se ve, la mujer en este caso, como fuente de excitación. En él, realidad y ficción cinematográfica no convergen. La mujer, entonces, es encuadrada en el marco de lo inalcanzable. El segundo, provoca la identificación.

La respuesta directa de los productos fílmicos realizados por mujeres fue el rechazo de dichos estereotipos. Así, a la mujer-mito, inasible, fija, eterna y abstracta, se le oponen personajes femeninos desmitificados, situados históricamente, en su cotidianeidad. Un ejemplo multicitado es el filme de Chantal Akerman, quien, en *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles* (1976), pone en práctica las teorías feministas desarrolladas hasta ese momento. En tiempo casi real, evitando en lo posible los mecanismos de la elipsis cinematográfica, Akerman acentúa la rutina doméstica ejercida por su personaje, quien se dedica a la prostitución como fuente de ingresos, después de que su marido ha muerto. Al no suprimir ningún aspecto de las tareas del hogar (preparar el desayuno, lavar los platos, limpiar la mesa) y presentarlas en largos planos, la realizadora permite la aparición ante los ojos del receptor de los quehaceres ejercidos por las mujeres, casi siempre omitidos en los relatos cinematográficos. La no supresión de los detalles domésticos junto con los recursos cinematográficos elegidos ofrecen un ritmo tedioso, monótono, asfixiante al público, quien es alejado no sólo del glamour de la figura femenina del cine clásico de Hollywood, sino también es situado en el centro del universo femenino. Poco más de una década después, la mexicana María Novaro en su primer largometraje, *Lola* (1988), no recurre a la filmación temporalmente no elíptica, pero sí muestra a lo largo de

su obra la doble jornada desempeñada por su joven protagonista. Prácticamente madre soltera, debe ejercer el precario oficio de comerciante ambulante y, al mismo tiempo, preocuparse por la comida, el aseo, la vivienda, la recreación, la salud y la educación de su pequeña hija. De lo que se trata, entonces, no es destruir el “placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (de Lauretis 1992).

Los estudios de género aplicados a la teoría cinematográfica son campos que se han desarrollado firmemente. Esta situación también ha ampliado la mirada de los filmes feministas y les ha propuesto campos de acción diversos a los temas iniciales (compromiso político, problemas cotidianos, combate a los mecanismos patriarcales). Sin perderlos de vista, es evidente una preocupación por fenómenos sociales más vastos, como lo son los problemas de forma y representación. En la introducción del texto del cual es editora, Claire Johnston advierte que la teoría cinematográfica puede ser de gran utilidad si contribuye a la comprensión de los mecanismos de codificación de cada filme, a fin de que este entendimiento permita retroalimentar el proceso de producción de nuevas películas.

Si en la primera etapa prevalece la idea de que el cine actúa como un espejo de la sociedad, Johnston va más allá y lo propone como un signo ideológico: “What British semiotic critics brought to the film analysis in the 1970’s was the understanding that gender constructions are always fraught. Since ideological tensions are negotiated mainly through gender, women’s representations are inevitably contradictory”.<sup>4</sup> (Humm 13) La primacía está puesta en el texto fílmico, no como una imagen verdadera o distorsionada de lo femenino y lo masculino, sino como códigos visuales organizados para generar un significado específico. Éste quizás no se encuentra

---

4 “Lo que la crítica semiótica británica aportó al análisis fílmico en los setenta fue la comprensión de que la construcción de género estaba siempre oculta. A partir de que las tensiones ideológicas son negociadas sobre todo a través del género, las representaciones femeninas son inevitablemente contradictorias”.



de manera previa en la intención del guionista o el realizador, sino en la estructura textual, la cual transmite una ideología, una manera de ver la realidad: “What collective methods do provide is the real possibility of examining how cinema works and how we can best interrogate and demystify the workings of ideology”.<sup>5</sup> (Johnston 31)

Una estrategia para debilitar las fuertes estructurales patriarcales que subyacen en el cine debe ser, sostiene Johnston, considerarlo como una herramienta política, pero también como parte de la industria del entretenimiento. Ambos polos podrían parecer opuestos y sin nada en común, pero el cine debe considerarse como un proceso de ida y vuelta, en donde uno enriquezca al otro. Por otra parte, la actuación del feminismo se centraría en dos niveles: en el interior de la industria cinematográfica dominada por la mirada masculina y fuera de ella. Ésta es la esencia de lo que ella denomina “counter-cinema” (contra-cine) (28).

Ruby Rich no duda sobre la riqueza que se ha generado en la convergencia de los estudios feministas y el cine, principalmente en una doble vertiente: mujeres que del feminismo han transitado hacia el cine, y realizadoras que a través de su trabajo han sido conducidas al feminismo. Sin embargo, la situación de las mujeres que trabajan en la realización de películas y la crítica cinematográfica aún es precaria. Basta ver la falta de una terminología precisa que dé cuenta del punto de convergencia entre el cine y los movimientos feministas para percatarnos de ello. El mismo hecho de la oscilación con que esta labor se designa (“imágenes de la mujer en el cine”, “cine feminista”, “cine hecho por mujeres”, “cine de mujeres”, etc.) apunta hacia la necesidad de ahondar sobre la importancia de lo que se nombra y de lo que permanece innombrado. Lo anterior saca a relucir la tensión existente en la revisión feminista sobre el lenguaje del patriarcado, en donde uno de los peligros es el tránsito de un extremo a otro, el de las oposiciones que convierten la pasividad femenina en una beligerancia sin sentido.

---

5 “Lo que los métodos colectivos ofrecen es la posibilidad real de examinar cómo funciona el cine y cómo podemos interrogar y desmistificar mejor los trabajos de la ideología”.

Se requiere, de acuerdo con Rich, una crítica feminista que saque a la luz esa tensión, esa dualidad del discurso de las mujeres, quienes se mueven de un terreno silencioso y oculto a uno proveniente de la tradición cultural, aceptado y abierto: del discurso mudo al dominante.

#### OTRAS MIRADAS

Si bien los estudios de los años setenta enfatizaron el placer del voyeur masculino y la mujer fetichizada, en la agenda de principios de la década de los noventa aparecen con insistencia textos que giran en torno de los estudios sobre el posmodernismo y el poscolonialismo. Ahondar en la representación lesbiana y sus espectadoras, así como en la diferencia racial, son otras de las fructíferas líneas en las que se han profundizado en los últimos años.

Linda Williams recuerda la postura de Elaine Showalter, en cuanto a la experiencia masculina y femenina como dos círculos que se traslapan, pero en donde hay un excedente, una parte no contenida por la cultura dominante, la del varón. Es un área que está fuera de los límites y es prácticamente desconocida, una “zona salvaje” (107), para quienes sólo han interiorizado la experiencia de las mujeres mediante los mitos y los estereotipos. En el interior coincidente de ambos círculos, los roles están asignados: el hombre como sujeto, la mujer como otro. Pero, ¿cómo definir las diferencias entre ambas fronteras sin caer en los modelos ahistóricos de la naturaleza física, lingüística o biológica? Showalter, sustenta Williams (114), propone añadir un cuarto modelo a los tres anteriores: el cultural. El riesgo, advierte aquélla, es regresar a los modelos del esencialismo que predicán “una esencia exclusivamente femenina que existe, en cierto modo, fuera de la cultura dominante y es, en gran medida, biológica”. (Kaplan 18) Lo importante, de todas formas, no es cómo salir de esas fronteras, cómo superar las constricciones del lenguaje patriarcal, sino el proceso en sí, la manera como el arte en general y el cine, específicamente, salvan las dificultades generadas por esta situación.

La película de Marleen Gorris, *A Question of Silence* (1984), es la arena en donde Williams detecta algunos procedimientos ci-

nematográficos a través de los cuales se explora lo que Ann E. Kaplan (8) ha denominado la utopía posmoderna. La intención es proponer espacios dentro de la cultura hegemónica, en los cuales puede suceder algo distinto de lo esperado, en donde los cánones son susceptibles de ser transformados: quizás aquéllos pertenecientes a esa “zona salvaje” a la que se refiere Showalter. En el caso del filme de Gorris, es uno de los pocos lugares localizados fuera del hogar: las tiendas de ropa para mujeres, en las cuales los personajes femeninos pueden expresar su inconformidad y solidarizarse con algunos puntos de vista compartidos, pero desconocidos por ellas mismas hasta ese momento. Así, estos espacios se convierten en puntos de encuentro de las experiencias femeninas, en las que han levantado la voz o han permanecido silenciosas. Debido a un filme como éste, se establece un “no clear language that states women’s truths. It offers a silence that questions all language, a laughter that subverts authority, a judgment that never gets pronounced”.<sup>6</sup> (Williams 113).

La línea de investigación desarrollada por Gwendolyn Audrey Foster, en su texto *Captive bodies. Postcolonial Subjectivity in cinema*, abre fructíferos caminos convergentes entre los estudios culturales, los de género y los cinematográficos. Analiza el fenómeno fílmico tanto desde su perspectiva textual como de su producción y su recepción, cobijándose sobre todo en la teoría sobre el poscolonialismo. Anteriormente había explorado este enfoque en el libro *Women Filmmakers of Africa and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, en el cual no sólo visibiliza el trabajo de las realizadoras oriundas de África y Asia, pero afincadas en otras latitudes, sino se centra en las prácticas coloniales que han persistido incluso a fines del siglo xx, manifestadas en el arte y especialmente en el cine.

Foster, en su texto de 1999, abunda sobre la esclavitud a la imagen fotográfica y cinematográfica, desde múltiples vertientes. Va

---

6 “lenguaje no claro que establezca verdades femeninas. Ofrece un silencio que cuestiona todo lenguaje, una risa que subvierte la autoridad, un juicio que nunca alcanza a ser pronunciado”.

más allá de los presupuestos de Mulvey sobre el placer visual y especular para detenerse en los cuerpos cautivos dentro de la imagen. Si bien la bibliografía sobre el cuerpo (femenino sobre todo) como objeto es abundante, lo es menos desde los paradigmas de Michel Foucault, cuya teoría le da pie para indagar esa reciprocidad que pareciera imponerse: uno captura las imágenes, pero al mismo tiempo uno es cautivado por ellas, mediante el espectáculo del celuloide. Estos problemas que surgen del emisor hacia el texto y de ésta hacia el receptor revelan el mismo trasfondo que algunas de las ideas sobre las teorías sobre el poscolonialismo manejan. Por ejemplo, Foster se refiere a Hollywood como una plantocracia, como un sistema de producción similar a la de las plantaciones coloniales.

La Plantocracia de Hollywood se remonta a la época del surgimiento de los grandes estudios, quienes vieron con agudeza que forjar estrellas los fortalecería. Las luminarias de Hollywood estaban tan cautivas a ellos como sus propios cuerpos. Sus imágenes forman parte de ese acervo cautivo por las megaempresas mediáticas, quienes deciden cuáles se reciclan, cuáles se emulan o cuáles están destinadas al olvido. Ayer como hoy, la cautividad de los actores y las actrices se expresa en su estereotipación, en su encasillamiento hacia ciertos roles, hacia una personalidad ficticia, demandada tanto por los medios de producción como por el público mismo. El caso de Marilyn Monroe es tan significativo como el de María Félix<sup>7</sup> en el pasado, de manera similar a la de intérpretes como Sylvester Stallone o Meg Ryan en el presente, cuyos roles son los del “duro” y la “romántica”, respectivamente.

El cine de hoy puede exhibir “all the properties of classical Colonialist practice in that it is a simulation, a copy without an original”.<sup>8</sup> (Foster

---

7 El epíteto La Doña, tomado de su película *Doña Bárbara*, basada en la novela del venezolano Rómulo Gallegos se le quedó a María Félix para siempre. De esta forma es perceptible cómo el personaje sustituyó a la persona en el imaginario popular. El papel de mujer bravía e indómita de las primeras secuencias es amansado, domesticado (como el de la yegua fina de sus roles), en las últimas. El estereotipo persistirá en el resto de su filmografía.

8 “todas las propiedades de la práctica colonialista clásica, en lo que tiene de simulación, una copia sin original”.

3). La realidad se falsifica, se sustituye, al mantener lo primitivo, lo exótico, lo sexual como lo Otro; se insiste así en la construcción de categorías binarias que oponen la heterosexualidad a la homosexualidad, la masculinidad a la feminidad, los cuerpos blancos a los negros. Con ello, se mantienen apresados tanto campos diversos de la experiencia, como el conocimiento en sí, al reducirlo a categorías, procesos narrativos, formas de ver e interpretar, tan cautivas como los cuerpos encadenados del colonialismo. Esto tal vez tenga uno de sus orígenes en los emisores de los productos fílmicos, mayoritariamente varones blancos, en una industria que minoritariamente pone a circular películas cuyo tema central sean las mujeres de color (*Cfr.* Hollinger 179).

#### TEORÍA CINEMATOGRAFICA Y DIFERENCIA RACIAL

En distintas ocasiones, Tania Modleski ha discutido el tema de la raza, explorando el caso de la representación de los negros en los géneros populares del cine y la televisión. Afirma que la diferencia racial, sobre todo en las películas populares de Hollywood, es presentada de manera ambivalente, al ser afirmada y negada en forma simultánea. Modleski aprovecha los presupuestos de Homi Bhabha sobre la presencia y la ausencia que prevalece en el juego de la cultura dominante, quien impone su estructura social, sus valores y su lengua a la nación colonizada (110). No obstante, tal imposición, en lugar de traducirse en la negación total de las diferencias, permite que éstas aparezcan como distinciones mínimas que pueden fácilmente reconvertirse a las formas que sí son auténticas y válidas: las del “capitalismo blanco”. Esta postura olvidaba que dentro de ese aparentemente monolítico bloque ideológico bullían comunidades de pensamiento que desde su interior lo debilitaban y cuestionaban. Tendríamos que hablar en plural, capitalismo blancos, con una multiplicidad de posturas e, incluso, ideologías segmentadas que podrían dialogar o discrepar unas con otras.

En su análisis de varias películas populares, en las que intervienen personajes femeninos negros,<sup>9</sup> Modleski observa que se les

---

<sup>9</sup> Frente a una terminología relativamente reciente, dictada por el “stablishment”,

sitúa en los extremos: “o bien demasiado literalmente como mujer (reducida a la biología y a sus funciones biológicas) o bien, de manera crucial, como si no lo fuera”. (129) Las madres y las sensuales “panteras negras” por un lado y las masculinizadas, incómodas en sus trajes femeninos, tomadas como travestis, sustituyendo a la figura masculina y desempeñando roles cómicos. Recordemos que durante décadas, el rol encarnado por las actrices negras era el de las nanas, el de las madres sustitutas, madres sin hijos; rol lo suficientemente institucionalizado en *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) y después ampliado con el famoso personaje publicitario de la “Aunt Jemima” quien no sólo sigue afirmando esa ausencia filial (ella es la tía, no la madre), sino posicionando a la mujer negra en su rol de cocinera, de servidora. Con excepción de Lena Horne, no es sino hasta recientemente cuando mulatas de facciones anglosajonas (Halle Berry, Vanessa Williams, Tyra Banks, Naomi Campbell) son propuestas como objetos del deseo masculino. Antes de estas nuevas *stars*, las negras eran victimizadas, en manos de sus propios compañeros de raza y no de los blancos (ante el horror que la mezcla racial pudiera inspirar al espectador y negando lo que de hecho ha existido durante siglos). Además de una mentalidad racista, detectamos que lo que hay detrás de estos rígidos roles es similar a lo que se esconde detrás de los estereotipos con los que es representada la mujer blanca, a lo largo de la historia del cine. Es el mismo mecanismo que objetualiza los cuerpos y la sexualidad y que resalta la diferencia, sólo como medida de enfrentamiento.

Si lo distinto es minimizado, a fin de que se asimile al discurso dominante, en el caso de las identidades raciales de las mujeres es maximizado hasta llegar a crear una actitud de abierta confrontación, no siempre percibida por los estudios de género. “[...] la crí-

---

en cuanto a emplear el término “afroamericano”, en lugar de designarlo abiertamente según el color de la piel al cual aludimos, hemos optado por lo segundo. No aludir a la negritud y a los negros de forma explícita sería otra manera de esconder la raza, eufemizarla, como si el término mismo indicara el “pecado”, “la falta”, y normalizaría el color blanco por encima de él.

tica feminista [...] ha olvidado con demasiada frecuencia ‘la estructuración jerárquica de las relaciones entre mujeres negras y mujeres blancas y adopta a menudo las preocupaciones de la mujer blanca de clase media como norma’ ”. (Modleski 131) Esta corriente condujo a la espectadora negra, explica bell hooks (115-131) a rechazar los productos cinematográficos y a ausentarse de las salas, o bien, a desarrollar un sentido crítico que las inducía a no esperar algún otro tipo de la feminidad negra a la que estaban acostumbradas. Sobre todo, si podían percibir que ni siquiera las actrices blancas lo eran suficientemente y el cabello tenía que ser teñido casi hasta la transparencia, hasta la ausencia absoluta de color, lo cual considera hooks como una práctica que buscaba mantener una distancia entre una raza y otra, dejar bien establecidas sus diferencias (119).

En las películas, se recurre a diversos procedimientos cinematográficos para resaltar la confrontación entre blancas y negras. Uno de ellos es la sexualización de los cuerpos femeninos de éstas frente a la dubitativa experiencia sexual de aquéllas; la composición del encuadre, en donde la división jerárquica se ilustra con la parte superior que suele corresponder a las de tez pálida, en tanto que la inferior la ocupan las de piel oscura; la insistencia del peligro entrañado por el entrecruzamiento de las razas; la vis cómica asentada en rasgos proyectados como negativos (el tamaño de sus cuerpos, su peinado, su forma de hablar, sus hábitos, etc.) Incluso, en obras en donde la equidad se erige como temática (por ejemplo, *Theirma and Louise* (Scott, 1991)), pocas veces la negritud es retratada de una manera distinta a la del cine mayoritario de Hollywood (*cfr.* Hollinger 180). Es sintomática la escasez de textos filmicos que aborden, por ejemplo, la amistad interracial y, cuando esto sucede, la mirada utópica se impone al situar a las protagonistas en un medio ambiente alejado de la sociedad urbana, como si en ésta fuera poco probable lograr un entendimiento pleno entre las subjetividades femeninas.

A las nuevas formas narrativas propuestas por el escaso cine filmado por afroamericanas, deben correspond

Escritos, *Revista del*

*Centro de Ciencias del Lenguaje*

Número 25, enero-junio de 2002, pp. 13-22

en “fresh critiques of difference more open to the strenghts of hybridity and inter-textuality”.<sup>10</sup> (Humm 114). Desde esta perspectiva, hay una insistencia porque la teoría profundice en la subjetividad de las mujeres negras y su contextualización histórica más que en estudiar a las audiencias femeninas en general, tal y como se planteaba anteriormente. También se percibe cierta ausencia de los estudios por parte de las mujeres blancas hacia esta teoría y sus manifestaciones, lo cual contrasta visiblemente con la gran actividad tanto de teóricas como de cineastas y literatas negras, quienes vienen trabajando de manera conjunta o dialógica, desde hace más de una década.

La teoría cinematográfica, propone bell hooks, no debe ser ni monolítica ni esencialista, sino actuar como un espejo de las mujeres negras y ayudar a las creadoras a contar sus historias en una forma radicalmente novedosa. Proponer a un personaje de ficción como el estereotipo de todo un colectivo sólo alienta el racismo, al situar en los extremos a la blanca y a la negra. Ideas como la cultura negra que habita en las urbes y es única e indiferenciada son tan nocivas como la tendencia a representar, en forma selectiva y por lo tanto distorsionada, experiencias muy semejantes entre sí y algunas veces alejadas de la realidad de las mujeres de esta raza, con lo cual las identidades se diluyen y se regresa a los bloques ideológicos, unitarios y homogéneos.

La línea del análisis de la mirada es recuperada por hooks, pero le imprime un enfoque diferente al formulado por Mulvey, quien advierte que el placer de la mirada estaba determinado por la división: masculino/activo y femenino/pasivo. En el caso de las muje-

---

10 “críticas innovadoras de la diferencia más abiertas a las fortalezas del hibridismo y la intertextualidad”.

11 Gaines (302) apunta hacia la misma dirección, cuando habla de algunos grupos que históricamente han tenido el permiso de mirar y otros que lo han hecho ilícitamente. Uno de ellos es al que se refiere hooks, otro es el homosexual.



res negras, argumenta hooks, no se activa la identificación con las imágenes representadas, ni con las de la víctima ni con las del victimario (121). Recuerda los hechos anclados en la historia, en donde los esclavos eran castigados por los blancos por el puro hecho de mirar, de mirarlos.<sup>11</sup> Situación no demasiado alejada de la insolencia atribuida a los miembros de esta raza cuando hablan sin bajar los ojos hacia el suelo. La mirada para hooks es, entonces, un potencial instrumento de poder que puede enfrentarse, retar, a la autoridad institucional. En este sentido, el poder se fractura al convertirse el acto de mirar en un instersticio desde donde se ejerce la libertad, el pensamiento crítico, la resistencia: “One learns to look in a certain way in order to resist”<sup>12</sup> (116).

Esta teórica recuerda algunos fragmentos de un texto anterior, “Do you remember Sapphire?”, en donde apunta cómo se podía ir al cine y reírse de las imágenes proyectadas incluso por las artistas de su raza, pero de ninguna manera se identificaban con ellas, pues “‘How could we long to be there when our image, visually constructed, was so ugly’ ”<sup>13</sup> (119). Las imágenes que le interesan son aquéllas que hablan de una búsqueda de la subjetividad, del intento de comprender la complejidad de la identidad racial. Las miradas, en el interior de las representaciones cinematográficas, deben ser capaces de convertir a sus personajes en espectadoras de los otros roles femeninos. Reclama miradas de reconocimiento que inviten a las espectadoras a leer el texto cinematográfico de manera distinta a la estimulada por los estereotipos. No se trata tan sólo de ofrecer una diversidad en la representación femenina, sino de abrir espacios de formación crítica que problematicen las temáticas de la identidad y la subjetividad de las mujeres negras.

En otro momento podríamos abordar, desde una perspectiva similar, la representación y la identidad indígena en el cine así como las escasísimas líneas teóricas formuladas a su alrededor. El lugar que ocupa en las sociedades latinoamericanas posee registros muy

---

12 “Una aprende a mirar de una manera determinada a fin de resistir”.

13 “Cómo podíamos estar ahí, cuando nuestra imagen, construida visualmente, era tan fea”.

distintos a los de la negritud en Estados Unidos, comenzando con una diferenciación lingüística marcada (el dialecto negro no deja de ser una derivación del inglés, en tanto que en las comunidades de Latinoamérica nos encontramos ante lenguas completamente diferentes entre sí) y una cultura que no circula con la profusión de aquélla, institucionalmente incluso: el jazz, el rap, el godspell están presentes de manera cotidiana en la vida estadounidense, en tanto que en México, concretamente, las manifestaciones artísticas indígenas suelen ser consideradas como expresiones propias del folklore.

#### *QUEER STUDIES: LA PERSPECTIVA LESBIANA*

Las primeras objeciones a la teoría cinematográfica sustentada en el binarismo de la masculinidad y la femineidad fueron las feministas lesbianas (*cf.* Gaines 293). Alegaban que los planteamientos de Mulvey, por ejemplo, pueden ser leídos como la cancelación del placer de la espectadora no heterosexual y los estudios culturales fundamentados en el psicoanálisis tampoco concebían el deseo fuera de esa dualidad. Unos y otros descansaban en esa división básica de la cultura occidental, la cual dejaba fuera del espacio de análisis a quienes no respondieran a unas categorías prefijadas. Aunque tanto la problemática lesbiana y racial figuran en la agenda de la teoría feminista en general, aún no se encuentra la solución en cuanto a algunos conceptos para evitar la confrontación de ideas formuladas en función de la mujer blanca, heterosexual, de clase media y occidental.

Las primeras críticas lesbianas demarcaron un espacio alejado al de los conceptos del patriarcado debido a su rigidez y a la consideración de que era un modelo determinista, transhistórico y discriminador. Preferían delimitar sus ámbitos de acción y situarse fuera de la corriente cultural de la época, la de los años setenta, lo cual visto a la distancia, pondera Jane Gaines. (302) Esto las sitúa dentro de enclaves de la subcultura, quizás como una forma de protección de los forjadores de significados de las principales corrientes de pensamiento de esa época, pero también condujo a cierto aislamiento, enclaustramiento, el cual han ido rompiendo con singular fuerza.

Uno de los aspectos en los que descansa el cine clásico de

Hollywood es el planteamiento de los géneros cinematográficos apegados a las convenciones, lo cual aplica hasta más o menos los años sesenta. Como sucede en la literatura, los espectadores cinematográficos sabían qué esperar de un melodrama, una película del Oeste, una de aventuras, otra de ciencia ficción). En esta década inicia la flexibilización genérica al imbricarse uno con otro y romperse la frontera más o menos rígida que existía. Aparejada a la reflexión sobre todo de las mujeres sobre las mujeres, diez años después la producción cinematográfica comienza a generar lo que la crítica ha denominado “nuevo cine de mujeres”. En él, las obras que se centran en la amistad entre mujeres han motivado varios análisis con el enfoque de género, a fin de identificar su naturaleza, sus características y sus efectos en las audiencias femeninas.

La industria del cine no estuvo al margen de todas las discusiones y las críticas originadas alrededor de la misma y sus productos por parte de quienes estudiaban el fenómeno, como lo demuestra la aparición masiva de películas orientadas principalmente a una audiencia femenina blanca y de clase media, sobre todo. La vertiente más visible fue la llamada contraparte de las películas de amigos, tan populares en los años sesenta y exploradas de antemano en los *westerns* de las décadas anteriores. La solidaridad ante el desierto y el enemigo, quien siempre es un Otro: el indio, el forajido, el rebelde (*The magnificent Seven*, Sturges, 1960) se trocó en el drama urbano (*Midnight Cowboy*, Schlesinger, 1969) o la pareja ladrona de bancos (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, Hill, 1969; *The Sting*, Hill, 1973) para luego transformarse en los compañeros de ronda de la policía (*48 Hours*, Hill, 1982; la serie *Lethal Weapon*, Donner, 1987, 1989, 1992). La semejanza de una

---

14 Llama la atención, por lo menos, dos características de los filmes enunciados. Por una parte, que a pesar de tener como figuras centrales a un elenco femenino, en donde se abordan sus relaciones como tema central o de gran importancia para la historia, en ningún caso una mujer realizó la película. Por otro lado, la cantidad de premios y nominaciones obtenidas por todas ellas, incluyendo la más célebre de Hollywood, el galardón de la Academia. Esto habla no de una corriente “underground”, sino de cómo el cine sobre mujeres se encuentra perfectamente identificado por la industria cinematográfica así como el segmento al cual se dirige.

dupla protagonista en ambos casos, sea masculina o femenina (*Julia*, Zinnemann, 1977; *Thelma and Louise*, Scott, 1991; *Pasión Fish*, Sayles, 1992 ; *Fried Green Tomatoes*, John Avnet, 1991; etc.),<sup>14</sup> se detiene en este punto, puesto que el tratamiento fílmico difiere enormemente de un caso a otro.

Aunque en el centro de las miradas se encuentren dos mujeres, la tendencia detectada es el reforzamiento de los valores masculinos y la afirmación de la estatura moral del varón, frente a la traición, la superficialidad y su dependencia si no material, sí afectiva. Karen Hollinger, en su libro sobre películas contemporáneas sobre la amistad femenina, apunta como “They end by suggesting that women should discount and distrust their relationships with other women and look to men as their true allies”.<sup>15</sup> (5) Si bien, la corriente más fuerte es la que sirve para reafirmar la dominación masculina, es necesario evaluar el cambio que genera en el público la aparición a cuadro de otro tipo de relaciones y estilos de vida, basados en el apoyo y la empatía. Un espacio de ambigüedad puede ser generado y gracias a él, ciertas obras cinematográficas complejizan el problema, tantas veces simplificado por el cine institucional.

Ausentes de la pantalla hasta antes de los años ochenta, las películas que abordan abiertamente el lesbianismo han dado pie a la teoría (y en ocasiones a la inversa) para reflexionar sobre algunos temas insuficientemente abordados por los estudios de género. Ello ha dado pie para proponer nuevas direcciones acerca del erotismo en las relaciones femeninas e interpelado duramente a las formas artísticas que las han ocultado, limitado o distorsionado, lo cual ha sido favorecido por la aparición de productos cinematográficos, a contracorriente casi siempre de las grandes productoras y a pesar de su limitada distribución. Sin embargo, en comparación

---

15 “Terminan por sugerir que las mujeres deben no tener en cuenta sus relaciones con otras mujeres, desconfiar de ellas y considerar a los hombres como sus verdaderos aliados”.

16 “El movimiento de una representación masculina concebida heterosexualmente dirigida a espectadores heterosexuales a un retrato explícitamente lesbiano hecho por directoras lesbianas para audiencias lesbianas se torna muy claro”.

con otros subgéneros, el cine de lesbianas ha registrado un enorme avance, como señala Hollinger: “the movement from a heterosexually conceived male representation aimed at heterosexual viewers to a lesbian-affirmative portrayal made by lesbian filmmakers for lesbian audiences becomes very clear”.<sup>16</sup> (176)

El cine independiente es quien se ha beneficiado sobremanera del trabajo cada vez más numeroso de las realizadoras lesbianas, en tanto que el cine convencional de Hollywood ha registrado avances menos evidentes. El primero ha insistido en preguntarse sobre las fronteras existentes entre la amistad femenina y el deseo homoerótico; enfatiza la identificación psicológica, la sororidad de las amigas en el primer caso y en el segundo se añade el reconocimiento o la aceptación del deseo hacia la otra mujer, así como una sensibilización hacia la necesidad de un cambio social efectivo.

#### ALGUNAS LÍNEAS DE REFLEXIÓN

Después del recorrido cronológico y temático que hemos realizado, nos gustaría cerrar este texto con algunos apuntes que retomen los aspectos más destacados de la teoría cinematográfica y su relación con el feminismo así como con la puntualización de algunas de las tendencias que se registran en la convergencia de ambos pensamientos. En primer término, deseamos destacar la deuda que gran parte de las obras escritas después de los años setenta expresan en cuanto al quehacer pionero de sus autoras y sus ideas. En segundo lugar, señalar cómo los conceptos del feminismo han trazado un viaje de ida y vuelta entre la teoría y la práctica, al nutrir aquélla de casos concretos, cuya forma bien puede ser una película sobre, con, de y/o para mujeres, hayan sido concebidas o no desde una perspectiva de género. Coincidimos con Annette Kuhn, cuando expresa: “podemos comprobar que parte de los objetivos del feminismo consisten en rescribir 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”. (103)

La década de los setenta es focalizada con cierta nostalgia por el ímpetu con el que se vivió, por haber explorado cauces descono-

cidos hasta el momento, por la viveza e, incluso, la virulencia de las confrontaciones manifestadas en grupos de discusión, revistas, encuentros fílmicos, departamentos académicos, partidos políticos, obras cinematográficas. Ese periodo es el considerado como el de los años de formación para la teoría cinematográfica feminista y cimentaron la presencia contestataria de las estudiosas y las creadoras de la época posterior. El legado teórico de Michel Foucault, en sus reflexiones sobre el poder y los mecanismos de control, será un punto de referencia al igual que los presupuestos de Stuart Hall. Su enfoque sobre los estudios culturales será una plataforma relevante para el giro que se registrará en la etapa siguiente entre la teoría cinematográfica y el feminismo, el cual será paulatinamente desplazado por una perspectiva más centrada en los estudios de género. Debemos tener en mente, sin embargo, las redes tejidas (no siempre exitosas) entre los estudios culturales, el feminismo y la resistencia al racismo. La misma década que vio nacer estos vínculos testimonió las rupturas o las luchas por los cotos de poder académicos y/o institucionales.<sup>17</sup> El resultado, casi treinta años después, ha sido una tendencia a la denominación genérica de estudios culturales a la teorización sobre “el poder: política, raza, clase, género, subyugación, dominación, exclusión, marginalidad, alteridad, etc.” (Hall 26), como asuntos discursivos. Desde este emplazamiento, la teoría cinematográfica, a partir de cualquiera de esos ámbitos, será uno de sus campos de análisis.

La marcada incursión de las directoras tanto a nivel independiente como dentro del circuito comercial es un hecho en la década de los ochenta. En México, a la tradición ya cimentada anteriormente de las realizadoras de cortometrajes y documentalistas, se

---

<sup>17</sup> El mismo Stuart Hall (9-27) ofrece más detalles sobre esta época y los vínculos establecidos. Habla de las prácticas de los estudios culturales, su papel institucional y ese doble rol desempeñado entre la marginalidad y la centralidad de sus practicantes.

<sup>18</sup> Algunas de ellas son: Marcela Fernández Violante, María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg, Isela Vega, María Elena Velasco “La India María”, Maryse Sistach, Sabina Berman, Isabelle Tardan, Guita Schyfter, Eva López-Sánchez, Mari Carmen de Lara, etc.

le suma una decena de directoras de largometrajes<sup>18</sup> quienes dan a conocer sus obras en ese lapso y los años siguientes. El desarrollo del video como otro medio eficaz de expresión audiovisual diversifica las perspectivas de análisis y favorece la presencia de las mujeres en este sector artístico e industrial. Paralelamente y de manera complementaria, aparecen esfuerzos en la distribución de los productos de este sector que tuvieron muy buenos momentos, como fue el caso de *Zafra AC*, encabezada por Ángeles Necochea, realizadora ella misma.

A diferencia de otros países, en donde la reflexión sobre el fenómeno de la imagen desde un enfoque feminista, lleva muchos años de ser apoyada económicamente, con recursos bibliográficos, su publicación y, consecuentemente, su difusión, en México los estudios se han rezagado, en relación con el número de mujeres que han aparecido en escena y la calidad de los productos generados. Aunque hay académicas (Julia Tuñón, Norma Iglesias, Margarita Millán, Graciela Martínez-Zalce, etc.), y un interés cada vez más creciente por el tema, no hay esfuerzos coordinados y sostenidos que redunden en una aparición en la agenda de las instituciones y las publicaciones especializadas sobre teoría cinematográfica, feminismo, cine hecho por mujeres, etcétera.

En los textos revisados, se percibe un interés cada vez más amplio y profundo por el cine de y sobre lesbianas y negras así como un paulatino alejamiento al término y las implicaciones del feminismo. Los estudios de género han ocupado su lugar, tanto en la nomenclatura como en el sentido de los trabajos realizados. Pareciera, debido a lo acontecido a fines de los noventa, que el arranque de este siglo que comienza trae consigo una energía y una innovación comparables a la de más de treinta años atrás. Algo de ello se debe a la apertura de las miradas de los estudios culturales, poscoloniales y conjuntos con otras áreas como la literatura y el arte, en general.

---

19 “Si el cine feminista tiene un legado hoy en día, se encuentra en el cine, documentales y videos de lesbianas, los cuales inventan nuevas estrategias estéticas que son semejantes a la alquimia de sacar algo de la nada”.

Ruby B. Rich asienta que: “If feminist cinema has a legacy today, then, it’s in lesbian feature films, documentaries, and videotapes that invent new aesthetic strategies that are akin to alchemy in fashioning something out of nothing”.<sup>19</sup> (1998: 379) La apuesta realizada en los primeros años hacia el psicoanálisis y las metodologías estructuralistas al igual que el punto de vista del cine meramente feminista, podrían considerarse como un capítulo cerrado, si prevalece en ellos la homogeneización, la autoreferencia y la falta de movilidad conceptual. Tal apuesta “has dramatically failed to redefine itself in terms of cinematic analysis and modes of thinking”,<sup>20</sup> según Rich (1998: 379), quien ve con más escepticismo la teoría cinematográfica centrada en el feminismo heterosexual que en el homosexual/lesbiano o en el de la diferencia racial, quienes han sabido crear una problemática en torno de las etnias, los discursos nacionales y modelos híbridos de análisis que enriquecen sus puntos de partida. Por su parte, Maggie Humm observa que es totalmente factible hablar de un nuevo umbral en la estética negra, gracias al enorme crecimiento de realizadores afroamericanos, portadores de una mirada incisiva sobre la cultura popular negra y las formas de manifestar su molestia ante las privaciones sociales y económicas que transhistóricamente han padecido. A ello ha contribuido también la dirección de los estudios críticos que abundan sobre las representaciones de la negritud, su diversidad y sus divergencias con la visión del hombre y la mujer blancos.

A temáticas tradicionales como las del cuerpo y la maternidad, la teoría cinematográfica contemporánea añade una estrechamente vinculada a las anteriores: la de la reproducción tecnológica y sus implicaciones para las mujeres, pues se plantea de manera simultánea un deseo y un repudio masculino hacia la posibilidad de que su cuerpo sea invadido por los espacios biológicamente femeninos. Otra línea estudiada abundantemente, la de la mirada como la vía de la pasividad, mediante la cual las imágenes representadas son impuestas, se bifurca al ser considerada como el espacio de la

---

20 “ha fallado dramáticamente de definirse a sí misma en términos del análisis cinematográfico y los modos de pensamiento”.



resistencia y la actividad del receptor, tal y como ha sido útil desde siglos atrás para los afroamericanos.

Ha predominado la tendencia de considerar las presencias, en términos de poder. Es decir, lo que aparece a cuadro es lo impuesto a la recepción del espectador y no ocupar espacio alguno en las representaciones mediáticas en general y, en concreto, en las cinematográficas, es una forma de debilitar, borrar, anular. Un giro innovador es, precisamente, la perspectiva contraria: estudiar esas ausencias. Que la presencia y la voz estén indicadas por la invisibilidad y el silencio es una vertiente que la práctica crítica y fílmica revierten, al restaurar lo omitido, al afirmar lo negado.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Colaizzi, Giulia. "Feminismo y teoría fílmica" en *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995. 9-35 (Col. Eutopías/Mayor).
- Coll, Mercedes. "Crítica cinematográfica y feminismo" en *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria/Akadnmeia, 2000. 159-170.
- Foster, Gwendolyn Audrey. *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in cinema*. New York: State University of New York Press, 1999.
- Gaines, Jane. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory" en *Feminist Film Theory. A reader*. New York: New York University Press, 1999. 293-306.
- Hall, Stuart. "Los estudios culturales y sus legados teóricos" en *Voces y Cultura. Revista de Comunicación*. No. 16. Barcelona: Ediciones Voces y Cultura, 2000. 9-27.
- Haskell, Molly. "The Woman's Film" en *Feminist Film Theory. A reader*. New York: New York University Press, 1999. 20-30.
- Hollinger, Karen. *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.
- hooks, bell. "The oppositional Gaze: Black Female Spectators" en *Black Looks: Race and Representations*. London: Turnaround, 1992. 115-131.
- Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh

- University Press, 1997.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1992.
- Johnston, Claire (ed.). *Notes on Woman's Cinema*. Londres: SEFT, 1973.
- Kaplan, E. Ann (ed.). *Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices*. 4a. ed. New York: Verso, 1993.
- . *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1998.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991 (Signo e imagen, 25).
- Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, 1992. (Feminismos, 9).
- Millán, Margara. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Modleski, Tania. "El cine y el continente oscuro. Raza y género en los filmes populares" en *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995. 109-134 (Col. Eutopías/Mayor).
- Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. [Trad. esp.: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988. (Col. Eutopías/Documentos de trabajo)].
- Rich, Ruby B. "In the Name of Feminist Film Criticism" en *Multiple voices in feminist film criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- . *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Thornham, Sue. *Feminist Film Theory. A reader*. New York: New York University Press, 1999.
- Williams, Linda. "A Jury of their Peers: Marlene's Gorris A Question of Silence" en Ann Kaplan (ed). *Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices*. 4ª. ed. New York: Verso, 1993. 107- 115.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

*feminismo, teoría cinematográfica, estudios de género*

Maricruz Castro Ricalde

Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Depto. de Comunicación y Humanidades

Eduardo Monroy 2000, CP 50110,

San Antonio Buenavista, Toluca, Méx.

tel. (722) 2 79 99 90 ext. 2238 mcastro@campus.tol.itesm.mx