

desde la mirada

Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista

Teresa de Lauretis

Cuando Silvia Bovenschen en el año 1976 planteó la pregunta “¿existe una estética femenina?” su única respuesta fue sí y no: “Ciertamente existe, si uno se refiere a una conciencia estética y a modos de percepción sensorial. Ciertamente no, si uno habla acerca de una variante desusada de la producción artística o acerca de una teoría del arte arduamente construida”.¹ Que esta contradicción resulte conocida para cualquiera que esté vagamente familiarizado con el desarrollo del pensamiento feminista a lo largo de los últimos quince años, se debe a que en ella resuena algo específico y constitutivo del propio movimiento feminista: una doble presión, un tironeo simultáneo en direcciones opuestas, una tensión hacia lo positivo de la política o hacia los movimientos de acción afirmativa de las mujeres como sujetos sociales por un lado, y hacia lo negativo inherente a la crítica radical de la cultura patriarcal y burguesa por el otro. Es también la contradicción a que nos enfrentamos las mujeres en el lenguaje, cuando intentamos hablar como sujetos de discursos que nos niegan o nos objetivan a través de sus representaciones. Como dice Bovenschen, “estamos en un aprieto tremendo. ¿Cómo hablamos?, ¿qué categorías usamos para pensar? ¿Incluso la lógica es una pequeña trampa viril? (...) ¿Están nuestros deseos y nociones acerca de la felicidad tan profundamente alejados de las tradiciones y modelos culturales” (p. 119).

Por lo tanto, no resultaría sorprendente que una contradicción similar estuviera en el centro del debate sobre el cine de mujeres, su políti-

¹ Silvia Bovenschen, “Is there a Feminine Aesthetic?”, *New German Critique*, núm. 10, invierno de 1977, trad. Beth Weckmueller; originalmente publicado en *Aesthetik and Kommunikation* núm. 25, septiembre de 1976.

ca y su lenguaje tal y como estaba articulada en la teoría cinematográfica anglo-americana del principio de los años setenta que se relacionaba con la política y el movimiento feministas, por un lado, y con las prácticas artísticas de vanguardia y el cine femenino por el otro. Allí también, los relatos de la cultura filmográfica feminista producidos a mediados y final de los años setenta tendían a enfatizar la dicotomía entre dos preocupaciones del movimiento femenino y dos tipos de trabajo cinematográfico que parecían estar enfrentados: uno requería documentación inmediata para los intereses del activismo político, el despertar de conciencias, la expresión de sus intereses o la búsqueda de “imágenes positivas” de la mujer; el otro, insistía en un trabajo riguroso y formal en el medio —o, mejor dicho, el aparato cinematográfico entendido como tecnología social— para analizar y liberar los códigos ideológicos incorporados en la representación.

Así, cuando Bovenschen lamenta la “oposición entre las demandas feministas y la producción artística” (p. 131), la lucha en la que las artistas se vieron atrapadas entre las demandas del movimiento, que exigían que el arte de las mujeres mostrara la actividad de las mujeres, documentara manifestaciones, etcétera, y la demanda formal de “la actividad artística y su trabajo concreto con material y medio”; de la misma forma, Laura Mulvey marca dos momentos sucesivos en la cultura filmográfica feminista. Primero, un periodo signado con el esfuerzo por cambiar el contenido de la representación cinematográfica (de presentar imágenes realistas de mujeres para registrarlas hablando de sus experiencias de la vida real), un periodo “caracterizado por una mezcla de toma de conciencia y de propaganda”.² Fue seguido por un segundo momento en el cual la preocupación por el lenguaje de la representación como tal se convirtió en el elemento predominante, y la “fascinación con el proceso cinematográfico” llevó a los directores y a los críticos al “uso de y al interés por los principios estéticos y por los términos de referencia provistos por la tradición de vanguardia”. (p. 7)

En este segundo periodo, el interés común tanto del cine de vanguardia como del feminismo en la ideología de las imágenes, o en la

² Laura Mulvey, “Feminism, Film and the Avant-Garde”, *Framework*, núm. 10, primavera de 1979, p. 6. Ver también de Christine Gledhill, “Recent Developments in Feminist Film Criticism”, en *Quarterly Review of Film Studies* 3, núm. 4, 1978.

dimensión política de la expresión estética, los hizo volcarse en los debates teóricos sobre el lenguaje y la imagen que se estaban llevando a cabo fuera del área del cine, en semiótica, psicoanálisis, teoría crítica y teoría de la ideología. De esta manera, se argüía que para contrarrestar la estética del realismo, que estaba irremisiblemente comprometida tanto con la ideología burguesa como con el cine de Hollywood, las creadoras de cine feminista o de vanguardia debían tomar partido en contra del “ilusionismo” narrativo y a favor del formalismo. El supuesto era que “al colocar en primer plano el proceso en sí mismo, privilegiando el significante, la unidad estética queda forzosamente dislocada y fija la atención del espectador en los medios de producción de significado” (p. 7).

Si bien Bovenschen y Mulvey no abandonaron sus obligaciones políticas dentro del movimiento ni negaron la necesidad de otras representaciones de la mujer, la manera en que formularon el problema de la expresión (una “estética femenina”, un “nuevo lenguaje del deseo”) estaba encuadrada en los términos de las nociones tradicionales del arte; específicamente, de las propuestas por la estética modernista. Resulta crucial la perspicaz reflexión de Bovenschen de que en la decoración de la casa y el cuerpo, o en las cartas u otras formas privadas de escritura, se expresan en realidad las necesidades e impulsos estéticos de las mujeres. Pero la importancia de ese discernimiento está socavada por los mismos términos que la definen: “los dominios pre-estéticos”. Luego de citar un pasaje de *The Bell Jar* de Sylvia Plath, Bovenschen comenta:

Aquí se presenta la ambivalencia una vez más: por un lado vemos la actividad estética deformada, atrofiada, pero por el otro encontramos, aun dentro de este campo reducido, impulsos creativos sociales que, sin embargo, no tienen ninguna posibilidad de desarrollo estético, ni oportunidad de crecimiento... [Estas actividades] quedaron ligadas a la vida de todos los días, débiles intentos de convertir esta esfera en algo estéticamente más placentero. Pero el precio de esto fue la estrechez mental. El objeto no podría jamás abandonar el ámbito en el cual había visto la luz por primera vez, quedaba ligado a su entorno, no podría jamás separarse e iniciar una comunicación (pp. 132-33).

De la misma forma que Plath lamenta que la hermosa alfombra hecha a mano de Mrs. Willard no esté colgada de la pared y que le sea dado el uso para el cual había sido confeccionada, y de este modo rápidamente despojada de su belleza, Bovenschen pone el objeto de arte en un contexto distinto de producción y su valor de uso para penetrar en el “ámbito estético” y de esta manera “iniciar la comunicación”; es decir, para entrar en el museo, en la galería de arte, en el mercado. En otras palabras, el arte se disfruta públicamente más que de forma privada,

tiene un valor de cambio más que un valor de uso, y ese valor le es confiado por cánones estéticos socialmente establecidos.

Mulvey, también, al proponer la destrucción de la narrativa y del placer visual como máximo objetivo del cine de mujeres, saluda una tradición establecida, aunque de izquierda: la histórica tradición de vanguardia que se remonta a Eisenstein y a Vertov (si no a Méliés), y a través de Brecht llega a su máxima expresión en Godard; y del otro lado del Atlántico, a la tradición estadounidense del cine de vanguardia.

El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones del cine tradicional (ya adaptadas por los cineastas de izquierda) es liberar la mirada de la cámara para que se materialice en tiempo y espacio, y la mirada del espectador en dialéctica, apasionada indiferencia.³

Pero por mucho que Mulvey y otros cineastas de vanguardia insistieran en que el cine de mujeres debería evitar la ideología de las emociones y en lugar de ello problematizar la identificación de la espectadora con la imagen de la mujer en la pantalla, ni la respuesta a sus escritos teóricos ni la recepción de sus películas (codirigidas por Peter Wollen) mostraban consenso. Críticas feministas, espectadores y cineastas siguieron con sus dudas. Por ejemplo, Ruby Rich:

Según Mulvey, la mujer es invisible para el público que se percibe como masculino; de acuerdo con Johnston, la mujer es invisible en la pantalla (...) ¿Cómo se formula la comprensión de una estructura que persiste en marcar nuestra ausencia aun cuando nuestra presencia es evidente? ¿Qué hay en una película con la que se identifica una mujer espectadora? ¿Cómo pueden ser utilizadas las contradicciones como crítica? ¿Y cómo ejercen su influencia todos estos factores sobre lo que uno hace como cineasta, o específicamente, lo que una hace como cineasta feminista?⁴

Los problemas de identificación, autodefinición, el modo o la mera posibilidad de verse a una misma como sujeto —todos ellos aspectos que los artistas teóricos masculinos de vanguardia también han estado cuestionando durante casi cien años, al mismo tiempo que intentan subvertir las representaciones dominantes o desafiar su hegemonía —son temas centrales para el feminismo. Si la identificación “no es simplemente un

³ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, núm. 3, p. 18, otoño de 1975.

⁴ B. Ruby Rich, en “Women and Film: A discussion of Feminist Aesthetics”, *New German Critique* núm. 13, p. 87, invierno de 1978.

mecanismo psíquico entre otros, sino la operación por la cual se constituye el sujeto humano”, como la definen Laplanche y Pontalis, entonces será tanto más importante teórica y políticamente para las mujeres que nunca antes nos habíamos representado como sujeto, y cuyas imágenes y subjetividad —hasta muy recientemente, si acaso— no han sido configuradas, retratadas o creadas por nosotras.⁵

Existen razones de peso para cuestionar el paradigma teórico de una dialéctica sujeto-objeto, tanto hegeliana como lacaniana, que yace bajo el discurso tanto estético como científico de la cultura occidental; porque las implicaciones de ese paradigma, las bases sobre las cuales descansan esos discursos, constituyen la asunción no admitida sobre la diferencia sexual de que el sujeto humano, el Hombre, es del sexo masculino. Como en la distinción originaria del mito clásico que nos llega a través de la tradición platónica, la creación humana y todo lo que es humano —la mente, el espíritu, la historia, el lenguaje, el arte o la capacidad simbólica— se definen en contraposición al caos informe, *physis* o naturaleza; en una palabra, a algo que es femenino, matriz y materia; y sobre la base de esta oposición binaria primaria se modelan todas las otras.

Como declara Lea Melandri:

El idealismo, las oposiciones mente-cuerpo, racionalidad-materia, se originan en un doble encubrimiento: el del cuerpo de la mujer y el de la fuerza de trabajo.⁶ Sin embargo, cronológicamente, aun antes de que se ocultara que los bienes de consumo habían sido producidos por una fuerza de trabajo, la materia que fue negada en lo concreto y en lo particular, en su “forma plural relativa”, es el cuerpo de la mujer. La mujer entra en la historia habiendo ya perdido su condición concreta y singular: es la maquinaria económica que reproduce a la especie humana, y es la Madre con mayúscula, un equivalente con más valor universal que el dinero, la medida más abstracta jamás inventada por la ideología patriarcal.⁷

⁵ J. LaPlanche y J.B. Pontalis, *The language of Psychoanalysis*, trad. D. Nicholson Smith, p. 206, WW Norton, New York, 1973.

⁶ N. de la T: Juego lingüístico con la palabra labor que se refiere tanto a trabajo como a trabajo de parto.

⁷ Lea Melandri, *L'infamia originaria*, Edizioni L'Erba Voglio, Milán, 1977, p. 27, (trad. de la autora). Para una discusión más elaborada de las teorías semióticas del cine y la narrativa: ver Teresa de Lauretis *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

El hecho de que esta proposición resulte verdadera cuando se aplica a la estética del modernismo o a las líneas principales del cine de vanguardia, desde los filmes visionarios a los estructuralistas-materialistas (como sucede en los filmes de Stan Brakhage, Michael Snow o Jean-Luc Godard), pero no resulte verdadera en las películas de Ivonne Rainer, Valie Export, Chantal Akerman o Marguerite Duras, por ejemplo; que sea válida para los filmes de Fassbinder pero no para los de Ottinger; que lo sea también para los de Pasolini y Bertolucci pero no para los de Cavan, y así sucesivamente, me demuestra que ya es hora de cambiar radicalmente los términos de esta proposición.

Si a la pregunta acerca de las películas de estas mujeres: “¿qué señales formales, estilísticas o temáticas apuntan a una presencia femenina detrás de la cámara?”, respondemos para generalizar y universalizar: “así se ve y se oye el cine de mujeres, éste es su lenguaje”, estamos finalmente condescendiendo y aceptando una cierta definición de arte, cine y cultura, y además mostramos con complacencia que las mujeres pueden “contribuir” y de hecho “contribuyen” y “pagan su tributo” a la “sociedad”. Dicho de otro modo, preguntar si hay una estética femenina o mujeril o un lenguaje específico del cine de mujeres, significa permanecer atrapado en la casa del señor, y ahí, como lo advierte la sugestiva metáfora de Audre Lorde, legitimar las agendas ocultas de una cultura que debemos cambiar. Los cambios cosméticos, nos señala, no resultarán suficientes para la mayoría de las mujeres —mujeres de color, negras y blancas también; o dicho en sus propias palabras, “la asimilación a una única historia femenina (‘herstory’)⁸ europea occidental no resulta admisible”.⁹

Es hora de que escuchemos. Lo que no quiere decir que dejemos de lado el análisis riguroso y la experimentación de los procesos formales de producción de significado, incluyendo la producción de narrativa, placer visual y las posiciones de sujeto; sino más bien que la teoría feminista se ocupe ahora precisamente de redefinir los conocimientos estéti-

⁸ N. de la T: Juego lingüístico de *history* y *herstory*.

⁹ Ver de Audre Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House” y “An Open Letter to Mary Daly”, publicadas en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, eds. Chérrie Moraga y Gloria Anzaldúa, Kitchen Table Press, New York, 1983 (hay traducción al español). Ambos ensayos fueron reimpresos en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, de Audre Lorde, Crossing Press, Trumansburg, N. Y., 1984.

cos y formales, de la misma manera que el cine de mujeres se ha ocupado de la transformación de la mirada.

Tomemos el ejemplo de *Jeanne Dielman* de Akerman (1975) acerca de la rutina de un ama de casa madura de clase media belga, una película donde lo pre-estético se ha convertido en estético. Esto no se debe, sin embargo, a la belleza de sus imágenes, la composición equilibrada de sus cuadros, la ausencia del contra plano (*reverse shot*), o la muy cuidada edición de sus tomas congeladas dentro de un espacio narrativo continuo, lógico y obsesivo; se debe a que son las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada las que definen el campo de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de percepción, el horizonte de significado abierto al espectador. De manera tal que el suspenso narrativo no se basa en la expectativa de un “hecho significativo”, de un hecho social de trascendental importancia (que sucede aunque inesperadamente al final de la película), sino en pequeñas brechas en la rutina de Jeanne, pequeños olvidos, pausas entre los gestos reales tales como pelar papas, lavar platos o hacer café para luego no tomarlo. Lo que la película construye — formalmente y con sentido estético— es un retrato de la experiencia femenina, de duración, percepción, hechos, relaciones y silencios que se perciben como incuestionablemente verdaderos. En este sentido, lo “pre-estético” es estético más que estetizado, como lo es también en la película de Godard, *Dos o tres cosas que sé de ella*, en *Repulsión*, de Polanski, o en *El eclipse* de Antonioni. Dicho en otras palabras, la película de Akerman se dirige al espectador como mujer.

El esfuerzo de la cineasta por traducir una presencia en un gesto, por transmitir la experiencia que es subjetiva aunque codificada socialmente (y por lo tanto reconocible), y por hacerlo de manera formal utilizando su conocimiento conceptual —podríamos decir teórico— de cine, está expresado en una entrevista con Chantal Akerman sobre la filmación de *Jeanne Diebman*:

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine (...) Más por el contenido que por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran

cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Ésta es la otra razón por la que creo que es una película feminista —no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y cómo lo muestra.¹⁰

Esta lúcida poética resuena junto a mi propia respuesta como espectadora y me explica la razón por la cual reconozco en esas desusadas imágenes cinematográficas, en esos movimientos, en esos silencios, en esas miradas, una forma de experiencia no representada, nunca antes vista en el cine, aunque lúcida e inconfundiblemente comprendida aquí. Por lo tanto, esta manifestación no puede ser reemplazada por lugares comunes, como “la intención del autor” o “la falacia intencional”. Como lo señala otro crítico-espectador, hay “dos lógicas” en el filme, “dos manifestaciones de lo femenino”: personaje y director, imagen y cámara, posiciones diferentes, que, sin embargo, interactúan y posiciones mutuamente interdependientes. Llamémoslas femineidad y feminismo; una se hace representable por el trabajo crítico de la otra; una se mantiene a distancia, estructurada, “enmarcada”; sin embargo, la otra la “respeta”, “la quiere” y le da “lugar”.¹¹ Las dos “lógicas” permanecen separadas:

El punto de vista de la cámara no puede ser interpretado como la mirada de cualquier personaje. Su interés va más allá de la ficción. La cámara aparece en su regularidad y capacidad de predicción como un igual de la precisión de Jeanne. Sin embargo, la cámara continúa con su lógica de principio a fin; el orden de Jeanne se destruye, y con el asesinato el texto llega a su final lógico ya que Jeanne se detiene completamente. Si bien Jeanne ha destruido el falo simbólicamente, el orden de éste permanece visible alrededor de ella.¹²

¹⁰ “Chantal Akerman en *Jeanne Dielman*”, *Camera Obscura*, núm. 2, pp. 118-19, 1977.

¹¹ En la misma entrevista, Akerman dijo: “No tuve dudas sobre ninguna de las tomas. Estaba muy segura de dónde poner la cámara y cuándo y por qué (...) La dejé (a la personaje) vivir su vida en medio del encuadre. No me acerqué demasiado, pero tampoco me mantuve muy lejos. La dejé estar en su espacio. No hay descontrol. Pero la cámara no fue voyeurista en el sentido comercial porque siempre se sabía donde estaba yo (...) Era la única manera de filmar esa película: evitando cortar a la mujer en cien piezas, evitando cortar la acción en cien lugares, mirando con cuidado y siendo respetuosa. El encuadre implicaba respetar el espacio, respetarla a ella y a sus gestos” (*Ibid.* p. 119).

¹² Janet Bergstrom, “*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, por Chantal Akerman”, en *Camera Obscura* núm. 2, p. 117, 1977. Sobre la consistencia formal rigurosa de la película, ver también “*The Color of Jeanne Dielman*”, de Mary Jo Lakeland, en *Camera Obscura*, núm. 3-4, pp. 216-18, 1979.

Por último, el espacio estructurado por el filme no es solamente un espacio de visión textual o cinematográfico, en cuadro o en *off*—ya que el espacio en *off* está inscrito en las imágenes, aunque no suturado narrativamente por el contra-plano (*reverse shot*), sino dirigiéndose efectivamente a los determinantes histórico-sociales que definen la vida de Jeanne y la encuadran. Pero más allá de eso, el espacio de la película es también un espacio decisivo en el análisis, un horizonte de significados posibles que incluye o se extiende hacia el espectador (“se extiende más allá de la ficción”) en tanto y en cuanto el espectador es llevado a ocupar al mismo tiempo las dos posiciones, siguiendo ambas “lógicas” y percibiéndolas como igual y coincidentemente verdaderas.

Al decir que una película cuyo espacio visual y simbólico está organizado de esta manera —“apela al espectador como mujer”— sin tener en cuenta el género del espectador, quiero señalar que la película define todos los puntos de identificación (con el personaje, la imagen, la cámara) como sujeto hembra, femenino y feminista. Sin embargo, esta noción no es tan simple ni evidente como la reconocida perspectiva teórica cinematográfica de la identificación cinemática, es decir, aquella en que la identificación con el punto de vista es masculina y la identificación con la imagen es femenina. No es tan evidente, precisamente, porque tal visión —que explica con claridad el funcionamiento del cine dominante— es aceptada ahora: que la cámara (tecnología), la mirada (“voyeurismo”), y el área de acción participan de lo fálico y, por lo tanto, son entidades o figuras de naturaleza masculina.

Resulta muy difícil probar que una película se dirige a sus espectadores como sujeto femenino y esto se hace patente, una y otra vez, en conversaciones y discusiones entre el público y las cineastas. Luego de la proyección privada de *Redupers* en Milwaukee (en enero de 1985), Helke Sander contestó una pregunta acerca de la función del muro de Berlín en su película. Dijo, parafraseando, que “el muro representaba también otra división que es específica para las mujeres”. No elaboró la idea, pero otra vez, para mí el sentido era claro e inequívoco. Kaja Silverman, otra crítica-espectadora también ve que el muro produce una división distinta de la que una pared podría establecer; y además ve la división que el muro no puede hacer, ya que hay cosas que “fluyen a través de él (la TV y la radio, los gérmenes, los escritos de Christa Wolf)”; y las fotografías de Edda muestran los dos Berlines en “sus similitudes cotidianas más que en sus divergencias ideológicas”.

Los tres proyectos están motivados por el deseo de tirar abajo el muro, o, por lo menos, de evitar que funcione como una línea divisoria entre dos opuestos irreductibles (...) *Redupers* convierte el muro en un significante de los límites psíquicos, ideológicos, políticos y geográficos. Funciona como una metáfora de las diferencias sexuales, de los límites subjetivos articulados por el orden simbólico existente tanto en el Este como en el Oeste. El muro de este modo marca los límites discursivos que separan a los habitantes no sólo del mismo país y el mismo idioma, sino también del mismo espacio dividido.¹³

Aquellos de nosotros que compartimos la visión de Silverman nos debemos preguntar en dónde está realmente esa división específica representada por el muro en *Redupers* (la diferencia sexual, el límite discursivo, el límite subjetivo), ¿en la película o en nuestros ojos? ¿Está verdaderamente en la pantalla, en el filme, inscrito en su montaje lento de tomas largas y en la quietud de sus imágenes dentro de sus marcos silenciosos?, ¿o está, más bien, en nuestra percepción, nuestra visión interna como un límite subjetivo y discursivo (género), un horizonte de significado (feminismo) que se proyecta a las imágenes, a la pantalla, alrededor del texto?

Creo yo que es este otro tipo de división que está reconocida en la figura de Christa Woolf, "el cielo dividido", o en "la habitación propia" de Virginia Woolf: la sensación de una distancia interna, una contradicción, un espacio de silencio, que están allí junto al tironeo imaginario de las representaciones culturales e ideológicas, sin negarlas ni borrarlas. Las artistas, directoras y escritoras reconocen esta división o diferencia al intentar expresarla en sus obras. Sin embargo, aún hoy, la mayoría de nosotras estaríamos de acuerdo con Silvia Bovenschen.

"Por ahora" escribe Gertrud Koch "subsiste el problema de si las películas hechas por mujeres en realidad logran subvertir el modelo básico de la construcción de la mirada de la cámara, y si la mirada femenina del mundo a través de la cámara, de los hombres, mujeres y objetos será esencialmente distinta".¹⁴ Formulado en estos términos, sin embargo, el problema continuará siendo de índole retórica. He sugerido que se debe desplazar el énfasis del artista detrás de la cámara, de la mirada, o

¹³ Kaja Silverman, "Helke Sander and the Will to Change", en *Discourse*, núm. 6, p. 10, otoño de 1983.

¹⁴ Gertrud Koch, "Exchanging the Gaze: Revisioning Feminist Film Theory", en *New German Critique* núm. 34, p. 144, invierno de 1985.

del texto como el origen y determinación del significado, a la esfera pública más amplia del cine como tecnología social. Debemos desarrollar nuestra comprensión de las implicaciones del cine en otros modos de representación cultural, y de sus posibilidades de producción y contra-producción de la visión social. Aún más, frente a la dominación del “modelo básico”, sugiero que mientras los cineastas encaran los problemas de la transformación de la mirada empleando los códigos del cine, específicos y no-específicos, nuestra tarea como teóricos es la de articular las condiciones y las formas de visión para otro sujeto social, y la de aventurarnos en la arriesgada empresa de redefinir el conocimiento estético y formal.

Tal proyecto evidentemente implica la idea de reconsiderar y reevaluar las formulaciones de las feministas de los comienzos; o, como lo sintetiza Sheila Rowbotham, “revisándonos a nosotras mismas a través de nuestras creaciones culturales, nuestras acciones, nuestras ideas, panfletos, organización, historia, en una palabra de nuestra teoría”.¹⁵ Y si ahora podemos agregar “nuestro cine”, quizás haya llegado el momento de repensar el cine de las mujeres como la producción de la visión social feminista. Como forma de crítica política o política crítica, y a través de la conciencia específica que desarrolló para analizar la relación del sujeto con la realidad socio-histórica, el feminismo no sólo inventó nuevas estrategias o creó nuevos textos, sino que además imaginó un nuevo sujeto social (lo que es más importante): las mujeres como hablantes, escritoras, lectoras, espectadoras, usuarias, y hacedoras y formadoras de procesos culturales. El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social. Por el momento, entonces, el trabajo feminista en el cine parece estar enfocado necesariamente en esos límites subjetivos y discursivos que marcan la división de las mujeres como un género específico; una división más intangible, compleja y contradictoria que la que puede ser transmitida por la noción de diferencia sexual tal y como se usa corrientemente.

¹⁵ Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*, p. 28, Penguin Books, Harmondsworth, 1973.

La idea de que un filme puede apelar al espectador como mujer, más que describir a la mujer positiva o negativamente, me parece muy importante en la tarea crítica de caracterizar el cine hecho por mujeres como cine para, no sólo de mujeres. Es una idea que no se encuentra en los escritos críticos antes mencionados que están centrados en el filme, el objeto, el texto. Pero relejendo hoy esos ensayos se puede ver, y es importante señalarlo, que la cuestión del lenguaje fílmico o de una estética femenina fue articulada desde el principio en relación con el movimiento feminista: “lo nuevo sólo surge del trabajo de confrontación” (Mulvey p. 4); “la imaginación” de las mujeres “constituye el movimiento en sí mismo” (Bovenschen p. 136); y en la visión no-formalista de Claire Johnston del cine de mujeres como contra-cine, una estrategia política feminista debería aprovechar en lugar de despreciar, el uso del filme como una forma de cultura de masas: o sea, “Con la intención de oponerse a nuestra objetivación en el cine, nuestras fantasías colectivas deben ser liberadas; el cine de mujeres debe corporizar la elaboración del deseo. Tal objetivo requiere el uso del filme como pasatiempo”.¹⁶

Desde los primeros festivales de cine de mujeres en 1972 (Nueva York, Edimburgo) y desde la primera revista femenina de crítica cinematográfica (*Women and Film* publicada en Berkeley de 1972 a 1975), el tema de la expresión de las mujeres fue de lenguaje y comunicación entre sí, un tema al mismo tiempo de creación/invención de nuevas imágenes y de creación/puesta en imágenes de nuevas formas de comunidad. De este modo, en términos de discurso —quién hace la película para quién, quién mira y habla, cómo, dónde y a quién— entonces lo que se ha visto como disgregación, división, fisura ideológica en la cultura fílmica feminista entre teoría y práctica, entre formalismo y activismo, puede parecer la verdadera fuerza, el impulso y la heterogeneidad productiva del feminismo. En su introducción a la reciente colección, *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellen Camp y Linda Williams señalan:

Si el trabajo feminista en el cine se ha vuelto progresivamente teórico, menos orientado hacia la acción política, esto no significa necesariamente que la

¹⁶ Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, en *Notes on Women’s Cinema*, ed. Claire Johnston, p. 31, SEFT, London, 1974. Ver también Gertrud Koch, “Was ist and wozu brauchen wir Bine fem inistische Film kritik”, *frauen and film*, núm. 11, 1977.

teoría en sí misma sea contraproducente para la causa del feminismo, ni que la forma institucional de los debates en el feminismo haya reproducido simplemente el modelo masculino de competencia académica (...) Las feministas que comparten preocupaciones similares colaboran con la coautoría y edición, la cooperativa de cine y los acuerdos repartidos. De este modo, muchas de las aspiraciones políticas del movimiento de mujeres forman parte intergral de la estructura misma del trabajo feminista dentro de la película y en el cine.¹⁷

La palabra “re-visión” de su título, tomada en préstamo de Adrienne Rich (“Re-visión: acto de mirar hacia atrás, ver con ojos nuevos,” escribe Rich, es para las mujeres “un acto de supervivencia”), se refiere al proyecto de recuperar la visión, de “ver la diferencia de forma diferente”, de desplazar el énfasis crítico de “las imágenes de ‘mujeres’ al eje de la visión en sí misma” —a los modos de organizar la visión y la audición tal y como resultan en la “producción de esa ‘imagen’ “. ¹⁸

Estoy de acuerdo con las editoras de *Re-vision* cuando dicen, que en la década pasada, la teoría feminista cambió “de un análisis de la diferencia como algo opresivo, al esbozo y la especificación de la diferencia como algo liberador, que ofrece la única posibilidad de un cambio radical” (p. 12). Pero creo que el cambio radical pide que tal especificación no se limite a la “diferencia sexual”, es decir, a una diferencia entre mujeres y hombres, a una diferencia entre lo femenino y lo masculino, o a una diferencia genérica Mujer/Hombre. Un cambio radical requiere que se delinee y se comprenda con más claridad la diferencia entre mujeres y Mujer, es decir, las diferencias entre mujeres. Porque existen, después de todo, diferentes historias de mujeres. Hay mujeres que se disfrazan y hay mujeres que usan un velo; hay mujeres que son invisibles a los hombres, en su sociedad, pero también hay mujeres que son invisibles a otras mujeres, en nuestra sociedad.¹⁹

La invisibilidad de las mujeres negras en las películas de mujeres blancas, por ejemplo, o del lesbianismo en la corriente principal de críti-

¹⁷ Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams eds., *Re-vision: Essays in feminist Film Criticism*, p. 4, University Publications of America and the American Film Institute, Frederick, Md, 1984.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6. La cita de Adrienne Rich aparece en su libro *On Lies, Secrets and Silence*, p. 35, W. W. Norton, New York, 1979. (Hay traducción al español).

¹⁹ Ver Barbara Smith, “Toward a Black Feminist Criticism”, in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women’s Studies*, eds. Gloria T Hull, Patricia Bell Scotty Barbara Smith, Feminist Press, Old Westbury, N.Y., 1982.

ca feminista, es lo que muestra con gran vigor *Born in Flames* de Lizzie Borden (1983), al tiempo que construye los términos de su visibilidad como sujetos, y objetos de visión. Ambientada en un hipotético futuro cercano y en un lugar muy parecido al bajo Manhattan, con el aspecto de un documental (a la manera de Chris Marker) y la cualidad de los escritos de ciencia ficción contemporánea (la post nueva ola de ciencia-ficción de Samuel Delany, Joanna Russ, Alice Sheldon, o Thomas Disch), *Born in Flames* muestra cómo una revolución cultural democrático-social “exitosa”, ahora en su décimo año, vuelve de forma lenta pero segura a los viejos patrones de dominación masculina, a la misma política y a la falta de interés tradicional de la izquierda hacia “los temas de las mujeres”. Es alrededor de esta opresión específica de género, en sus distintas manifestaciones, que varios grupos de mujeres (negras, latinas, lesbianas, madres solteras, intelectuales, activistas, políticas, cantantes de spirituals, actrices punk, y un ejército de mujeres) logran movilizarse y unirse sin ignorar paradójicamente sus diferencias.

Como *Redupers* y *Jeanne Dielman*, la película de Borden apela al espectador como mujer, pero no lo hace describiendo una experiencia que se sienta inmediatamente como propia. Por el contrario; su narrativa apenas coherente, sus tomas rápidas y el montaje de sonido, el contrapunto de la imagen y la palabra, la diversidad de voces y lenguas y el tímido marco cuasicientífico del relato mantienen a la espectadora a distancia, proyectando hacia ella su ficción como un puente de diferencia. Brevemente, lo que *Born in Flames* me provoca como espectadora mujer es precisamente una visión en que se muestra “la diferencia de forma diferente”; me permite mirar a las mujeres con ojos diferentes y, sin embargo, propios; porque, así como la película hace hincapié (las palabras son de Audre Lorde) en la “interdependencia de fuerzas diferentes” en el feminismo, también inscribe las diferencias entre mujeres como diferencias en el interior de las mujeres.

Born in Flames apela a mí como mujer y como feminista que vive en un momento particular de la historia de las mujeres: los Estados Unidos de hoy. Los eventos y las imágenes suceden en lo que en ciencia ficción se denomina “universo paralelo”, un tiempo y lugar distintos que parecen el aquí y el ahora, y que sin embargo no lo son, del mismo modo que yo (y todas las mujeres) vivimos en una cultura que es nuestra y no lo es al mismo tiempo. En ese universo poco probable, pero no imposible, de la ficción del filme, las mujeres coinciden en la misma lucha que las separa

y la diferencia. Por lo tanto, lo que me describe, lo que produce mi identificación con el filme y me brinda un lugar en él como espectadora, es la contradicción de mi propia historia y la diferencia personal/política que también está dentro de mí.

“La relación entre la historia y los así llamados procesos subjetivos”, dice Helen Fehervary en una charla reciente acerca de las películas de mujeres en Alemania, “no tiene que ver con comprender la verdad de la historia como entidad objetiva, sino con encontrar la verdad de la experiencia”. Evidentemente, este tipo de proximidad de la experiencia está relacionada con la propia historia de las mujeres y su falta de autoconciencia.²⁰ Lo que el cine de mujeres puede analizar, articular, reformular es cómo y por qué nuestras historias y conciencias son diferentes, están divididas, incluso entran en conflicto. Hacerlo puede ayudarnos a crear un ser distinto, como dice Toni Morrison acerca de sus dos heroínas: “Porque cada una de ellas había descubierto años atrás que ninguna de las dos era ni blanca ni hombre, y que toda libertad y todo éxito les estaba vedado, es que habían emprendido la tarea de crear otro ser por ser.”²¹

En las páginas siguientes me referiré con frecuencia a *Born in Flames*, al tratar algunos de los problemas que ha planteado, pero sin proponer un análisis textual. Más bien, la tomaré como punto de partida, como lo fue para mí, de una serie de reflexiones acerca del tema de este ensayo. Nuevamente, un filme y el proyecto de una cineasta plantean con mayor claridad la cuestión de la diferencia, relacionada esta vez con factores distintos del género, como raza y clase social —un problema largamente debatido dentro del feminismo marxista y reformulado recientemente por mujeres de color en publicaciones y editoriales feministas. No es sorprendente que este problema resurja de manera urgente e irrevocable ahora, en un momento de aguda regresión social y presiones económicas (la tan mentada “feminización de la pobreza”) que dan un mentís a la autocomplacencia de un feminismo liberal que disfruta su modesta asignación de legitimidad institucional.

²⁰ Helen Fehervary, Claudia Lenssen y Judith Mayne, “From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women’s Film Production and Reception”, en *New German Critique*, p. 176, núms. 24-25, otoño e invierno de 1981-82.

²¹ Toni Morrison, *Sula*, pag. 44, Bantam Books, New York, 1975.

Signo de los tiempos, la reciente cosecha de filmes comerciales hechos por hombres sobre mujeres (*Liana, Personal Best, Silkwood, Frances, Places of the heart*, etcétera) está indudablemente “autorizada”, y es financieramente viable, por esa legitimidad. Pero el éxito, aunque modesto, de este feminismo liberal fue pagado al precio de reducir la complejidad contradictoria —y la productividad teórica— de conceptos tales como “diferencia sexual”, “lo personal es político”, y del feminismo mismo a ideas más simples y aceptables que ya existían en la cultura dominante. Así, para muchos hoy “diferencia sexual” quiere decir escasamente algo más que sexo (biología) o género (en el más simple sentido de socialización femenina) o la base para algunos “estilos de vida” privados (homosexuales y otras formas de relación no ortodoxas). “Lo personal es político” muy a menudo se traduce como “lo personal en vez de lo político” y el término “feminismo” es tomado sin vacilar tanto por la academia cuanto como por los medios como un discurso —una variedad de crítica social, un modo de análisis estético o literario entre otros, que merece mayor o menor atención de acuerdo con el grado de interés de estudiantes, lectores o espectadores. Es decir, un discurso perfectamente accesible a todos los hombres de buena voluntad. En este contexto, temas como raza o clase deben seguir pensándose como esencialmente sociológicos o económicos y, por lo tanto, paralelos a, pero no dependientes del género, implicados con, pero no determinantes de la subjetividad, y de poca relevancia para este “discurso feminista” que como tal no tendría competencia en el asunto, sino sólo, en el mejor de los casos, una preocupación humanitaria o progresista con los que están en desventaja.

La relación del feminismo (sin comillas) con los temas de raza y clase, sin embargo, está enunciada muy explícitamente por esas mujeres de color, negro y blanco, que no son las receptoras sino “los objetivos” de la igualdad de oportunidades, que están al margen, o no han sido engatusadas por “el feminismo” liberal, o que entienden que el feminismo no es nada si no es al mismo tiempo político y personal, con todas las contradicciones y dificultades que eso entraña. Para tales feministas está claro que la construcción social del género, la subjetividad y las relaciones entre representación y experiencia tienen lugar dentro de la raza y la clase así como en el lenguaje y la cultura, y con frecuencia en verdad, entre lenguas, culturas y mecanismos socio-culturales. De este modo no sólo sucede que la noción de género o “diferencia sexual” no pueda

acomodarse simplemente en las categorías pre-existentes, sin género (o de género masculino²²) según las cuales los discursos oficiales sobre raza y clase han sido elaborados; ocurre lo mismo con los temas de raza y clase, que no pueden ser incluidos simplemente en categorías más amplias, como hembra, género femenino, mujeridad o, en última instancia, Mujer. Por el contrario, lo que está cada vez más claro es que todas las categorías de nuestra ciencia social deben ser reformuladas, comenzando por la noción de sujetos sociales sexuados. Y algo de este proceso de reformulación —revisión, reescritura, relectura, recapitulación, “volver a mirarnos” — es lo que veo inscrito en los textos del cine de mujeres, pero aún no suficientemente enfocado en la teoría fílmica feminista o en la práctica crítica feminista en general. Este punto, así como la relación de la escritura feminista con el movimiento de las mujeres, requiere de una discusión más profunda que no puede ser encarada aquí. Lo único que puedo hacer es esbozar el problema de cómo me afecta con desusada intensidad el filme de Lizzie Borden y cuál es mi respuesta a él.

Lo que *Born in Flames* logra representar es la premisa feminista de que el sujeto hembra está engendrado,²³ construido y definido como género por medio de múltiples representaciones de clase, raza, lengua y relaciones sociales; y que, por lo tanto, las diferencias entre mujeres son diferencias dentro de las mujeres; ésta es la razón por la cual el feminismo puede existir a pesar de esas diferencias y, como estamos empezando a comprender, no puede seguir existiendo sin ellas. La originalidad de este proyecto fílmico reside en su representación de la mujer como sujeto social y espacio de diferencias; diferencias que no son puramente sexuales o meramente raciales, económicas o (sub) culturales, sino todas ellas juntas, y con bastante frecuencia en conflicto entre sí. Después de ver esta película, una se queda con la imagen de una heterogeneidad del sujeto social hembra, la sensación de una distancia con los modelos culturales dominantes y de una división interna dentro de las mujeres que permanece, no a pesar de, sino gracias a la unidad provisoria de cada acción política concertada. Así como la narrativa de la película queda irresuelta, fragmentada, y resulta difícil de seguir, la heterogenei-

²² N. de la T: En inglés: *male-gendered*.

²³ N. de la T: La palabra en inglés es “*engendered*”.

dad y la diferencia entre las mujeres permanecen en nuestra memoria como la imagen narrativa de la película. Trabajo de representación que no puede ser reducido a una identidad fija, a la identificación uniforme de todas las mujeres con la Mujer, o a una representación del feminismo como una imagen coherente y asequible.

Otras películas, además de las ya mencionadas, han representado eficazmente esa división interna, la distancia que establecen de la lengua, la cultura y el yo, que veo reiterarse temática y figurativamente en el cine de mujeres de los últimos tiempos (también está representada, por ejemplo, en el *Processo a Caterina Ross* de Gabriella Rosaleva y en *Committed* de Lynne Tillman y Sheila McLaughlin). Pero *Born in Flames* proyecta esa división en una escala socio-cultural más amplia y recoge casi todos los temas para ponerlos a discusión. La película es “una aventura en movimiento” como puede leerse en el costado de los camiones (robados) que llevan el nuevo transmisor móvil de las mujeres libres —que renacen como Phoenix-Regazza (la muchacha fénix) de las llamas que destruyeron las dos estaciones separadas. Un comentarista dice:

Una película de acción, una fantasía de ciencia ficción, un thriller político, un filme collage, un arrebato del underground: *Born in Flames* es todas esas cosas y ninguna de ellas (...) Editada en fragmentos de quince segundos y con yardas de película salpicadas de vacilantes transferencias de video (...) *Born in Flames* sobresale notablemente al compararla con las reflexiones hollywoodienses sobre los *mass media* como *Absence of Malice*, *Network*, o *Under Fire*. Tal notoriedad tiene que ver menos con su sustancia (el argumento se centra en el sospechoso “suicidio” en la prisión, a la Ulrike Meinhoff, de la líder del Ejército Femenino Adelaide Norris) que con su forma, que aprovecha un montón de facetas de la comunicación diaria.²⁴

Las últimas palabras de esta cita hacen eco de Akerman, que privilegia la forma sobre el contenido, y están a su vez recogidas por Borden en numerosas declaraciones públicas. Ella también está profundamente preocupada por su propia relación como cineasta con la representación fílmica (“Dos cosas con las que me comprometí en el filme fueron el

²⁴ Kathleen Hulser “Les Guérrillères”, en *Afterimage* 11, p. 14, núm. 16, enero de 1984.

cuestionamiento de la naturaleza de la narrativa (...) y la creación de un proceso por medio del cual pudiera liberarme de mi propia servidumbre en términos de clase y raza”).²⁵ Como Akerman, ella también confía en que esa visión puede ser transformada, porque la suya lo fue: “Cualquier incomodidad que pude haber sentido como cineasta blanca trabajando con mujeres negras se acabó hace rato. Fue exorcizada en el proceso de filmación”. Así, en respuesta a la sugerencia de la entrevistadora (Anne Friedberg) de que el filme es “progresista” precisamente porque “hace que el público se sienta un tanto incómodo y porque fuerza al espectador o espectadora a confrontar sus propias posiciones políticas (o la falta de ellas), Borden rechaza de plano los presupuestos implícitos de la entrevistadora.

No creo que el público sea únicamente de clase media. Lo importante para mí era crear un filme en el cual no fuera ésa la única audiencia. El problema con mucho del material crítico sobre el filme es que presupone un público de lectores blancos de clase media para artículos escritos sobre un filme que ellos suponen que interesa sólo a un público de esas características. Me siento muy confundida por la incomodidad que sienten los cronistas. Lo que intenté hacer (con sentido del humor) fue definir diversas posiciones en las que todas pudieran ubicarse. Cada mujer — con los hombres es una cuestión totalmente diferente— tendría algún nivel de identificación con una posición dentro del filme. Algunos cronistas se identificaron exageradamente con algo que parece una posición privilegiada. Básicamente, ningún aspecto de la posición de los personajes negros estaba en contra de los espectadores blancos; más bien, tenía el sentido de una invitación: ven a trabajar con nosotros. En vez sentir que no podía participar, el espectador o espectadora debía ser depositario(a) de los distintos puntos de vista y de los distintos estilos retóricos. Con suerte, una podría identificarse con una posición, pero también podría evaluar todas las otras presentadas en el filme. Esencial-

²⁵ Anne Friedberg, “An Interview with Filmmaker Lizzie Borden”, en *Women and Performance* 1, núm. 2, p. 43, invierno de 1984. Sobre el esfuerzo para comprender la posición personal de una feminista frente a las diferencias raciales y culturales, ver Elly Bulkin, Minnie Bruce Pratt y Barbara Smith, *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism*, Long Haulo Press, Brooklyn, N.Y., 1984.

mente, creo que esta incomodidad la siente sólo la gente que ofrece muy serias resistencias a la película.²⁶

Esta respuesta, en mi opinión, perfila con claridad un desplazamiento en el cine de mujeres de una estética de subversión modernista o de vanguardia a un conjunto de preguntas que surgen acerca de la representación fílmica a la que el término estética puede o no aplicarse, dependiendo de la definición de arte o de cine que uno utilice y de la relación entre ambas. Igualmente, resultaría un tema demasiado amplio para discutir aquí si los términos postmoderno o estética postmodernista serían preferibles o más adecuadas en este contexto, como lo sugirió Craig Owen acerca del trabajo de las artistas.²⁷

De cualquier modo, como yo lo veo, hubo un desplazamiento en el cine de mujeres, de una estética centrada en el texto y sus efectos en el sujeto espectador o lector —cuya cierta, aunque imaginaria coherencia será fracturada por la disrupción lingüística, visual y/o de la coherencia narrativa del texto— a lo que puede ser llamada una estética de recepción, en que el espectador es la preocupación primaria del filme en el sentido de que está allí desde el principio, inscrita en el proyecto del cineasta e incluso en la producción de la película.²⁸ La preocupación explícita por el público no es nueva, por supuesto, ni en el arte ni en el cine, ni desde Pirandello y Brecht en el teatro; está siempre presente de forma manifiesta en Hollywood y en la televisión. Lo que resulta nuevo aquí, sin embargo, es la concepción particular del público, considerado ahora en su heterogeneidad y otredad respecto del texto.

El hecho de que el público sea considerado una comunidad heterogénea se hace patente, en la película de Borden, en su desusado manejo

²⁶ Entrevista en *Women and Performance*, p. 38.

²⁷ Craig Owens, "The discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, pp. 57-82, Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983. Ver también Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern", *New German Critique*, núm. 33, pp. 5-52, otoño de 1984, reimpresso en Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.

²⁸ Los actores no profesionales de Borden, así como sus personajes, son parte de la audiencia prevista de la película: "No quería que la película fuera atrapada en el ghetto fílmico blanco, así que recurrí a los envíos de correo. Conseguimos listas con direcciones de mujeres, de mujeres negras, de homosexuales, listas que traerían a gente diferente al Film Forum..." Entrevista en *Women and Performance*, p. 43.

de la función del discurso. El uso de la música y el ritmo, junto con el lenguaje hablado, desde la canción rap a una variedad de jergas subculturales y habla vulgar, sirven menos a los propósitos de un documental o a un filme de "cinéma vérité", que a los que en otro contexto podrían llamarse caracterización; están allí para proporcionar un medio de identificación de y con los personajes, aunque no el tipo de identificación psicológica generalmente asignada a los personajes principales o a los "protagonistas" privilegiados. "Quise hacer una película con la que el público pudiera relacionarse en distintos niveles; si querían ignorar el lenguaje podían hacerlo", dijo Borden a otro periodista, "pero no una película que fuera anti-lenguaje".²⁹ La importancia del "lenguaje" y su presencia constitutiva tanto en lo público como en las esferas privadas se destaca en la multiplicidad de discursos y tecnologías de comunicación —visual, verbal y auditiva— puestas en primer plano en la forma y en el contenido del filme. Si el muro del lenguaje oficial, los sistemas omnipresentes para dirigirse al público, y la mera estrategia de la toma de una estación de televisión por mujeres hacen sentir la conexión fundamental entre comunicación y poder, la película también insiste en representar los discursos sociales no oficiales, su heterogeneidad y sus efectos constitutivos vis-a-vis el sujeto social.

En este sentido, yo afirmarí que tanto los personajes como los espectadores de la película de Borden están ubicados en relación con discursos y representaciones sociales (de clase, raza y género) dentro de límites subjetivos y discursivos particulares que son análogos en su especificidad histórica a los que Silverman vio simbolizados por el muro de Berlín en *Redupers*. Porque también los espectadores están limitados en su visión y comprensión, confinados en su propia ubicación social y sexual, como lo sugieren su "incomodidad" y sus diversas respuestas. El declarado intento de Borden de hacer del espectador un locus ("un depósito") de diferentes puntos de vista y configuraciones discursivas ("estos estilos diferentes de retórica") me sugiere que el concepto de una heterogeneidad del público también involucra una heterogeneidad de, o en, el espectador individual.

²⁹ Betsy Sussler, 'Interview', en *Bomb*, núm. 7, p. 29, 1983.

Sí, como mantienen las teorías recientes de textualidad, el Lector o el Espectador está implicado en el texto como efecto de la estrategia del texto —tanto como figura de una unidad o coherencia de significado construida por el texto (el “texto de placer”), cuanto como figura de la división, diseminación, incoherencia inscrita en el “text of jouissance” — entonces el espectador de *Born in Flames* está en otra parte, resistente al texto y diferente de él. Este espectador cinematográfico no sólo no está cosido al texto “clásico” por una identificación narrativa y psicológica, sino que tampoco está confinado dentro del tiempo de la repetición, “en el límite de cualquier subjetividad fija, materialmente inconstante, dispersa en el proceso”, como Stephen Heath adecuadamente describe al espectador imaginado por una película de vanguardia (estructural-materialista).³⁰ Lo que ocurre es que el espectador de esta película no está dispuesto finalmente a que el texto lo atrape.

Y, sin embargo, una se ve atrapada por la poderosa carga erótica del filme. Una responde al erotismo que las personajes experimentan entre sí, y la cineasta hacia ellas, con algo que no es ni placer ni *jouissance*, ni edípico ni pre-edípico, tal y como nos fueron definidos; sino con algo que es nuevamente (como en *Jeanne Dielman*) un reconocimiento inconfundible y sin precedente. Una vez más, el espacio textual en sus dimensiones erótico-críticas se extiende a la persona espectadora dirigiéndose a ella, hablándole, creando espacio, pero (esto es lo desusado y sorprendente) sin adular, incitar, seducir. Estas películas no me colocan en el lugar de la espectadora; no me asignan un papel, una imagen, una posición en el lenguaje o en el deseo. Por el contrario, me hacen un lugar para lo que yo llamo “lo mío”, sabiendo que no lo conozco, y me dan lugar para tratar de conocer, ver, comprender. Dicho de otro modo, dirigiéndose a mí como una mujer, no me comprometen ni me nombran³¹ Mujer. La “incomodidad” de los críticos de Borden puede ser localizada exactamente en esta desilusión con el espectador y el texto. La desilusión de no encontrarse a uno mismo, de no encontrarse uno “interpelado” o atraído por la película, cuyas imágenes y discursos le devuelven al es-

³⁰ Stephen Heath, *Questions of Cinema*, p. 167, Indiana University Press, Bloomington, 1981.

³¹ N. de la T: En inglés: *appoint*.

pectador un espacio de heterogeneidad, de diferencias y de coherencias fragmentadas que no llegan a constituir un espectador individual o un sujeto espectador, burgués o de otro tipo. No hay una correspondencia total entre la heterogeneidad discursiva de la película y los límites discursivos de un espectador cualquiera.

Estamos a la vez invitados y mantenidos a distancia, se dirigen a nosotros intermitentemente y sólo en tanto en cuanto podamos ocupar la posición de destinatario; por ejemplo, cuando Honey, la discjockey de Radio Phoenix, dirige al público las palabras: "Mujeres Negras, estén listas. Mujeres Blancas, alístense. Mujeres Rojas, permanezcan listas, ésta es nuestra oportunidad y todas debemos darnos cuenta de ello".³² ¿Qué miembro del público, sea varón o mujer, puede sentirse interpelado individualmente como sujeto-espectador, o en otras palabras, inequívocamente interpelado?

Hay un momento importante, parecido a éste, en la historia del cine y no fue por coincidencia que críticas de cine feministas lo descubrieran en una película sobre mujeres, *Dance, Girl, Dance*, hecha por una mujer, Dorothy Arzner. Es el momento en que Judy interrumpe su actuación en el escenario y, enfrentando al público de vaudeville, se sale de su papel y les habla como una simple mujer a un grupo de gente. La novedad de este modo de dirigirse directamente al público, señalaron las críticas feministas, es que no sólo rompe con los códigos de la ilusión teatral y del placer voyeurista, sino que también demuestra que no puede haber complicidad, ni discurso compartido, entre la artista (en posición de imagen, de representación, de objeto) y el público masculino (en posición de control); ninguna complicidad, fuera de los códigos y reglas de la actuación. Al romper los códigos, Arzner reveló las reglas y las relaciones de poder que las constituyen, y que a su vez las sustentan. Y seguramente, el público de vaudeville en su filme se mostró muy incómodo con las palabras de Judy.

Estoy sugiriendo que la incomodidad con las palabras de Honey está relacionada con los códigos de representación (tanto de raza y clase, como de género) y las reglas y relaciones de poder que las susten-

³² El libreto de *Born in Flames* fue publicado en *Heresies*, núm. 16, pp. 12-16, 1983; Borden discute cómo fue elaborado el libreto en conjunto con los actores y de acuerdo con sus habilidades y pertenencias particulares, en la entrevista de *Bomb*.

tan —reglas que también impiden el establecimiento de un discurso compartido, y por lo tanto, el sueño de un lenguaje común. ¿De qué otro modo podrían ver los espectadores en esta traviesa, exuberante película de ciencia ficción un programa de acción política, que ellos afirman de todos modos no funcionaria? (“Ya hemos pasado por esto antes. Como hombre no estoy amenazado por esto, porque sabemos que no funciona. Esta política es infantil, esas mujeres están siendo machos como los hombres solían ser machos ...”).³³ ¿De qué otro modo verían ellos el filme, en las palabras de Friedberg, “como una prescripción a través de la fantasía”? En opinión de Borden “la gente no se siente perturbada por los temas de clase y raza (...) A la gente en realidad, la perturba que las mujeres sean lesbianas. Sienten que la situación es separatista”.³⁴ En mi opinión, a la gente le perturban los tres temas: clase, raza y género —y es el lesbianismo precisamente la demostración de que el concepto de género está fundado a través del de raza y clase sobre la estructura que Adrienne Rich y Monique Wittig han llamado, respectivamente, “heterosexualidad obligada” y “contrato heterosexual”.³⁵

La noción teórica de la condición del espectador ha sido desarrollada en gran medida en el intento de contestar los interrogantes insistentemente planteados por las teóricas feministas y está bien resumida en las palabras de Ruby Rich ya citadas: “¿Cómo se formula la comprensión de una estructura que insiste en nuestra ausencia aun frente al hecho de nuestra presencia?” De acuerdo con la temprana divergencia de las feministas ante la política de imágenes, la noción de la condición del espectador se desarrolló a lo largo de dos ejes: uno que comienza en la teoría psicoanalítica del sujeto y que emplea conceptos tales como primario y secundario, conciente e inconsciente, procesos imaginarios y simbólicos; el otro, que se tiende a partir de la diferencia sexual y que hace las siguientes preguntas: ¿cómo ve la espectadora femenina? ¿con qué se identifica?, ¿dónde/cómo/en qué géneros fílmicos se representa el deseo femenino? Y así sucesivamente. La infracción al código que

³³ Entrevista en *Bomb*, p. 29.

³⁴ Entrevista en *Women and Performance*, p. 39.

³⁵ Adrienne Rich, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, en *Signs* 5, pp. 631-60, núm. 4, verano de 1980; Monique Wittig, “The Straight Mind”, en *Feminist Issues*, p. 110, verano de 1980.

comete Arzner en *Dance, Girl, Dance* fue una de las primeras respuestas a esta segunda serie de preguntas, y hasta ahora parece haber sido con mucho lejos la más provechosa para el cine de mujeres. En mi opinión, *Born in Flames* parece haber proporcionado las respuestas más interesantes hasta el momento.

En primer término, la película asume que la espectadora femenina puede ser negra, blanca, "roja", de clase media o no, y quiere que tenga un lugar dentro de ella, alguna medida de identificación —"identificación con una posición", especifica Borden. "Con los hombres (espectadores) es una cuestión totalmente diferente", agrega, obviamente sin demostrar mayor interés en explorar este aspecto (aunque sugiriendo más tarde que los espectadores masculinos negros respondían a la película "porque no la ven solamente referida a las mujeres. La ven como toma de poder").³⁶ En suma, *Born in Flames* se dirige al espectador como femenino en género y como diverso o heterogéneo en raza y clase; lo que equivale a decir: aquí también, todos los puntos de identificación son femeninos o feministas, pero lo que se coloca en primer plano no son las "dos lógicas" de personaje y director, como en *Jeanne Dielman*, sino sus diferentes discursos.

En segundo término, como lo plantea Friedberg en una de sus preguntas, las imágenes de mujeres en *Born in Flames* "no están estetizadas"; "nunca se convierte al cuerpo en fetiche a través del disfraz. En realidad, la película parece des-estetizada de forma consciente, lo que le da su carácter documental".³⁷ No obstante, para algunos, esas imágenes de mujeres parecen ser extraordinariamente hermosas. Si éste fuera el caso para la mayoría de las espectadoras de cine de cualquier posición social, estaríamos enfrentados a lo que termina siendo una paradoja teórica del cine, ya que en la teoría fílmica el cuerpo femenino está estructurado como fetiche o disfraz.³⁸ No inesperadamente, quizás la respuesta de la cineasta está en notable consonancia con la de Chantal Akerman, aunque sus películas son virtualmente distintas, y la de Akerman en realidad es considerada como una obra "estética".

³⁶ Entrevista en *Women and Performance*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

³⁸ Ver Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", en *Screen* 23, núms. 3-4, pp. 74-87, septiembre-octubre de 1982.

Borden: "... lo importante es filmar los cuerpos femeninos de una manera totalmente distinta (...) Yo elegí a las mujeres para la posición que quería adoptar. La posición es casi como la gestalt de una persona".³⁹ Y Akerman (citada arriba): "Yo doy lugar a las cosas que nunca, casi nunca, se mostraron de esa manera (...) Si una elige mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión, es porque una los ama".

El sentido de estas referencias recíprocas de dos películas que tienen poco en común, salvo el feminismo de sus directoras, es subrayar la persistencia de ciertos temas y de ciertas preguntas formales acerca de la representación y la diferencia que yo llamaría estética, y que son el producto histórico del feminismo y la expresión del pensamiento teórico-crítico del mismo.

Como las obras de las cineastas feministas a las que me he referido, y muchas otras demasiado numerosas para incluir aquí, *Jeanne Dielman* y *Born in Flames* están comprometidas con el proyecto de transformar la visión inventando las formas y procesos de representación de un sujeto social, las mujeres, que hasta ahora no ha podido ser representado; un proyecto ya esbozado (en retrospectiva una se animaría a decir: programáticamente) en el título de la película de Yvonne Rainer, *Film about a Woman who...* (1974), que en algún sentido todos estos filmes intentan reelaborar. La división de género específica de las mujeres en el lenguaje, la distancia con la cultura oficial, la necesidad de imaginar nuevas formas de comunidad, además de crear nuevas imágenes ("crear otro ser por ser"), y la conciencia de un "factor subjetivo" en el centro de todo tipo de obras son algunos de los temas que articulan la relación especial entre subjetividad, significado y experiencia que engendran al sujeto social como hembra. Estos temas englobados en la frase "lo personal es político" han sido formalmente estudiados en el cine de mujeres de diversas formas: mediante la disyunción de la imagen y la voz, la reelaboración del espacio narrativo, la elaboración de estrategias del discurso que cambian las formas y el equilibrio de la representación tradicional. De la inscripción del espacio y el tiempo subjetivos dentro de un marco (un espacio de repeticiones, silencios y discontinuidades en *Jeanne Dielman*) a la construcción de otros espacios sociales discursivos (los espacios discontinuos, pero que se interceptan en la cadena de comuni-

³⁹ Entrevista en *Women and Performance*, pp. 44-45.

cación de las mujeres, en *Born in Flames*), el cine de mujeres encaró una redefinición del espacio tanto público como privado que bien puede responder a la necesidad de “un nuevo lenguaje del deseo” y que, en efecto, respondió a la demanda de “destrucción del placer visual”, si con “placer visual” una se refiere a los cánones estéticos de representación tradicionales, clásicos y modernistas.

Así, una vez más, la contradicción de las mujeres en el lenguaje y la cultura se manifiesta en una paradoja: la mayoría de los términos que utilizamos para hablar de la construcción del sujeto social femenino en la representación cinematográfica llevan en su forma gráfica el prefijo de para señalar la desconstrucción o la desestructuración, si no es que la destrucción de lo que se quiere representar. Hablamos de la desestetización del cuerpo femenino, la de-sexualización de la violencia, la de-edipización de la narrativa, y así sucesivamente. Al repensar el cine de mujeres de esta manera, podremos contestar la pregunta de Bovenschen de la siguiente forma: hay una cierta configuración de problemas y hay problemas formales que han sido articulados de forma consecuente en lo que llamamos cine de mujeres. La manera en que han sido expresados y desarrollados, tanto artística como críticamente, parece apuntar menos a una “estética femenina” que a una “des-estética” feminista. Y si la palabra suena torpe y poco elegante...

Este texto fue escrito inicialmente como contribución al catálogo de *Kunst mit Eigen-Sinn* (editado por Silvia Eiblmayr, Valie Export y Monika Prischl-Meier [Viena y Munich: Locker, 1985]), una muestra internacional del arte contemporáneo de mujeres que se llevó a cabo en el Museum des 20. Jahrhunderts en Viena, 1985. Publicado por primera vez en su versión actual expandida, y con el título, “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema”, en *New German Critique*, núm. 34 (invierno 1985). Se reimprimió en *Technologies of Gender* con cambios mínimos en el formato y en el estilo editorial.

Estoy muy agradecida con Cheryl Kader porque compartió conmigo generosamente sus conocimientos y comprensión a lo largo de la escritura de este ensayo; y a Mary Russo por sus sesudas sugerencias críticas.

Traducción: Susana Mayorga